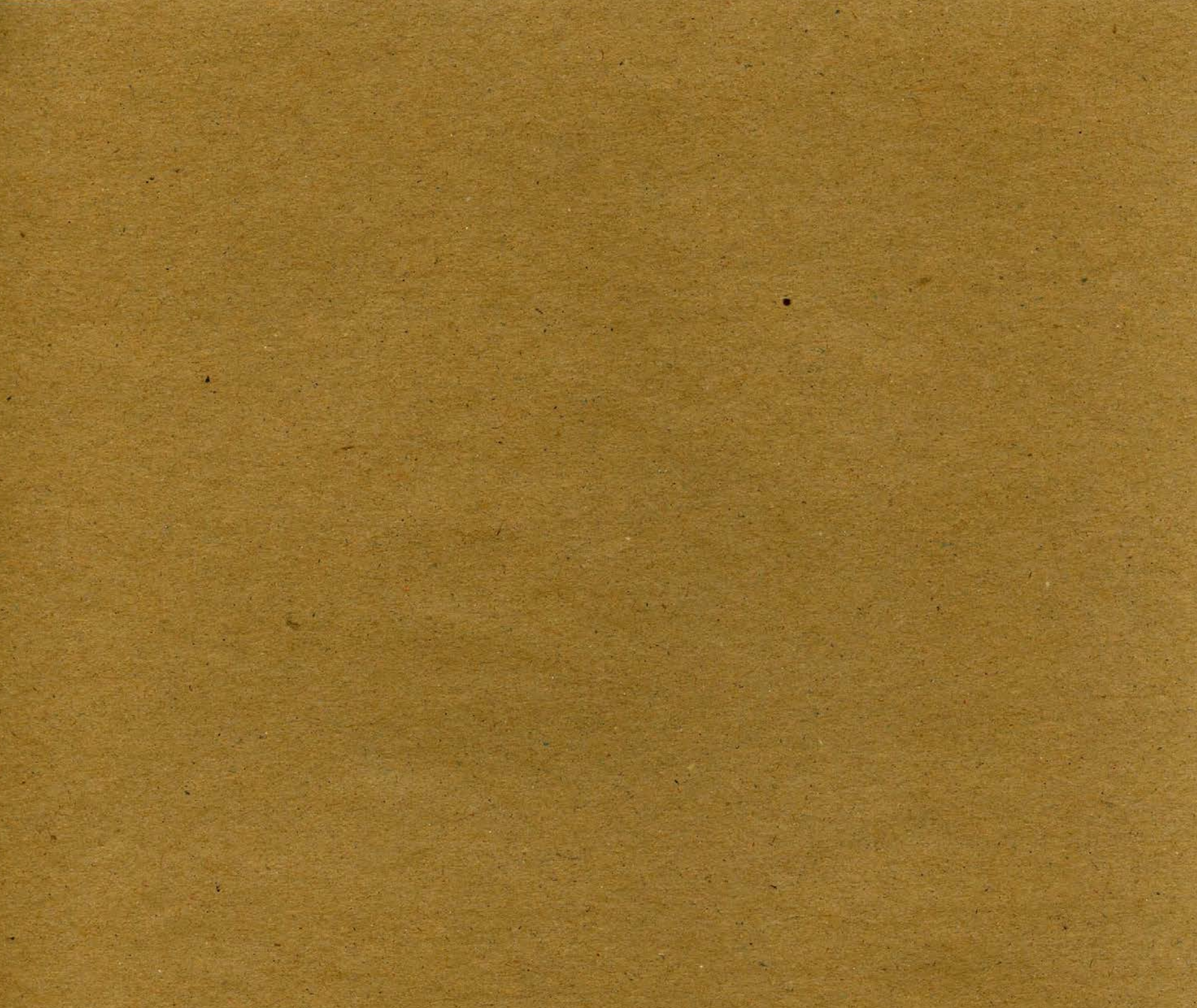
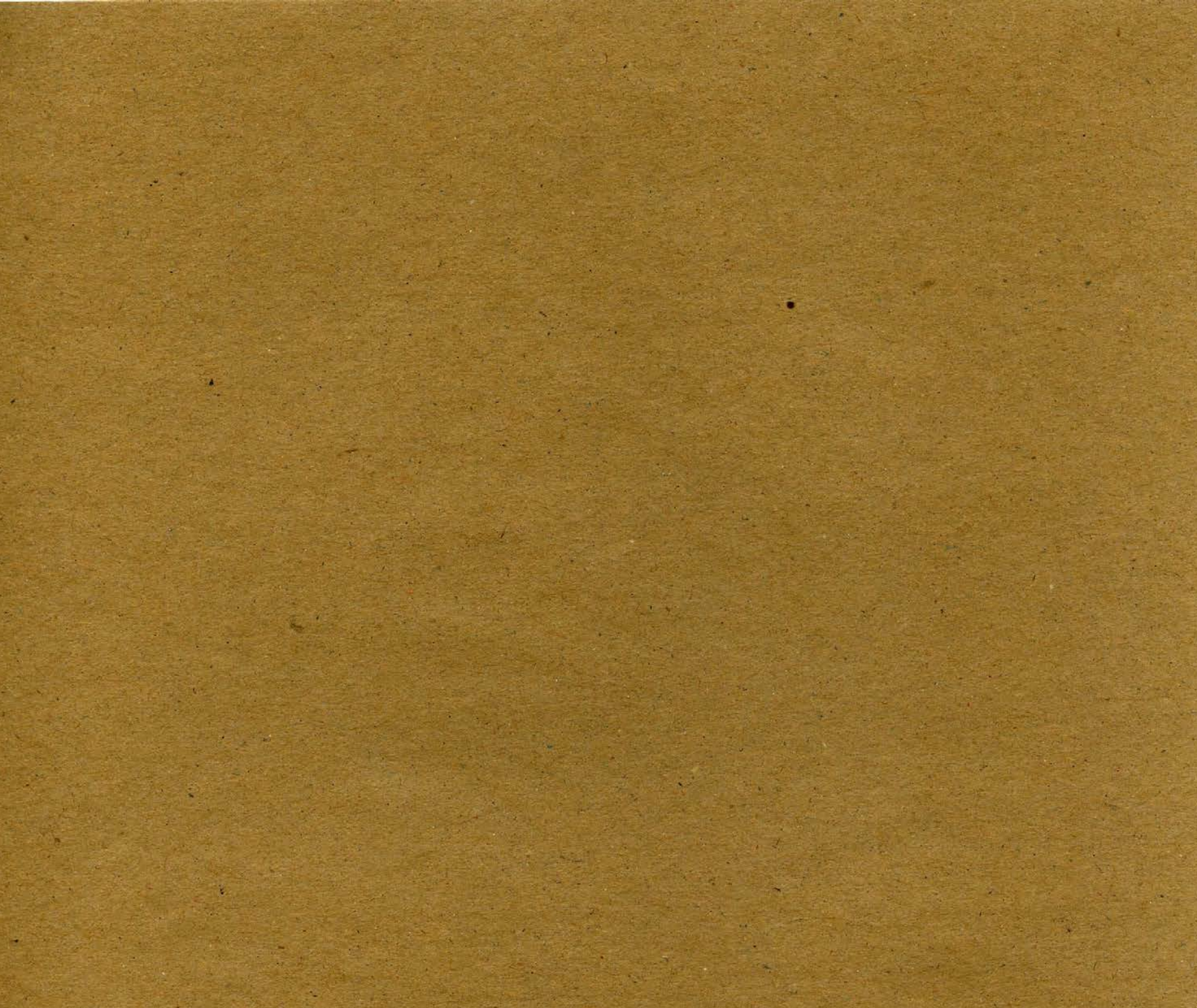


ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΛΛΑΝΩΝ ΤΟΠΙΩΝ
ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ ΠΟΛΗ

ИΩΙΡΟΤ ΙΩΙΑΪΔΑ ΖΙΕΖΑΤΖΑΪΑΠΑΙΑ ΙΑΧ ΙΟΥΥΤ
ΗΛΟΠ ΗΙΕΜΗΨΑΨΟΤΑΜΗΙΚ ΙΗΤΖ





ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΟ ΕΤΟΣ 2012-2013

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΥΠΟΙ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΔΡΑΝΩΝ ΤΟΠΙΩΝ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ ΠΟΛΗ

Ευγενία Ασημακοπούλου

Επιβλέπων καθηγητής: Πέτρος Μπαμπασίκας

Πάτρα, 04 Οκτωβρίου 2013

Περίληψη

Η παρούσα ερευνητική εργασία εστιάζει στη διερεύνηση των αναπαραστάσεων διαφορετικών τύπων αδρανών τοπίων στην κινηματογραφημένη πόλη. Σήμερα η συνθήκη της διάχυτης πόλης καθιερώνει τα αδρανή τοπία του περιαστικού χώρου, αλλά και τα αστικά κενά εντός του κέντρου της, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη χρονική στιγμή. Συνεπώς, είναι ιδιαίτερα σημαντική η μελέτη των χώρων αυτών και η εύρεση νέων εργαλείων που να τους αναπαριστούν και να καταγράφουν τη ρευστή φύση τους.

Καθώς δεν έχουμε συνηθίσει να εστιάζουμε στους κενούς χώρους που μας περιβάλλουν, τόσο λόγω των γρήγορων ταχυτήτων μετάβασης που αποκλείουν τη δυνατότητα παρατήρησής τους, όσο και των ασαφών ορίων τους, η παρουσίαση αυτών μέσα από τον κινηματογράφο είναι σημαντική: η κάμερα μπορεί να βλέπει εκεί που οι πολίτες δεν πηγαίνουν: διαμορφώνει μια αντίληψη για το μη παραγωγικό περιβάλλον, το οποίο το ενεργητικό σύνολο της πόλης απεκδύεται.

Συνεπώς, στην εργασία αυτή, διερευνάται η σημασία του κινηματογράφου ως εργαλείου αναπαράστασης των υπολειμματικών χώρων. Γενικά, ο κινηματογράφος διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην αναπαράσταση της ευρύτερης περιοχής των σύγχρονων πόλεων. Μέσω αυτού, οι χώροι εγγράφονται στο συλλογικό ασυνείδητο και η in situ περιπλάνηση υποκαθίσταται από τη διαμεσολαβημένη εμπειρία του χώρου.

Οι τύποι των αδρανών τοπίων προσεγγίζονται μέσα την αναπαράστασή τους σε δώδεκα ταινίες διαφορετικών χρονικών περιόδων, από την πρώτη φάση του ιταλικού νεορεαλισμού μέχρι σήμερα. Οι ταινίες αυτές ταξινομούνται βάσει το είδος της κινηματογραφημένης πόλης στην οποία απαντώνται τα αδρανή τοπία. Σε αυτά τα παραδείγματα, η αντίληψή μας για τα αδρανή τοπία διαμορφώνεται συναρτήσει της αφήγησης και της κορύφωσης του δράματος.

Abstract

This research thesis is concentrated on the exploration of the way different types of inactive landscapes are represented in the cinematic city. Currently the condition of urban sprawl establishes, more than ever before, the existence of vague spaces in the transurban territory, as well as the urban voids in the city center. Therefore, studying these landscapes and finding new tools to represent and record their volatile nature is particularly important.

Since we are not used to focusing on the empty spaces that surround us, due to both the rapid speed of transition which prevents their observation, and their ambiguous boundaries, the presentation of these sites through cinema is important: the movie camera can see the places the citizens do not visit: it forms a perception of the non-productive environment, declined by the productive powers of the city.

Thus, in this dissertation, I argue the importance of cinema as a representational tool of the landscapes of obsolescence. Generally, cinema plays a major role in the depiction of the diffused modern cities. Therethrough, space is recorded in the collective unconscious and in situ wandering is substituted by the mediated experience of space.

The different types of vague spaces are approached means their representation in twelve films of different time periods, from the first phase of Italian Neorealism to date. These films are classified by the type of the cinematic town in which dross is encountered. In these examples, our perception of vague spaces is shaped via the storytelling and the culmination of the drama.

Προοίμιο

Το ενδιαφέρον μου για το συγκεκριμένο θέμα αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια διαλέξεων στο πλαίσιο μαθημάτων κατεύθυνσης του τμήματος. Ο ρευστός και ευμετάβλητος χαρακτήρας των αδρανών τοπίων, η συνεχώς αυξανόμενη παρουσία τους στο σύγχρονο διάχυτο αστικό περιβάλλον, καθώς και η απουσία ενιαίας αντίληψης για τους χώρους αυτούς, προκάλεσαν το ενδιαφέρον μου. Τα αδρανή τοπία αν και αποτελούν μια σημαντική συνιστώσα του αστικού χώρου, ιδιαίτερα στο πλαίσιο του φαινομένου της αστικής διάχυσης, δεν έχουν διερευνηθεί στον ίδιο βαθμό με το δομημένο περιβάλλον ή το φυσικό τοπίο. Ο κινηματογράφος χάρη στην ικανότητά του να καταγράφει τις εναλλασσόμενες "προσωρινότητες" μπορεί να συλλάβει τις διακυμάνσεις της επιφάνειας των αδρανών τοπίων και να λειτουργήσει ως μέσο καταγραφής τους.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κο Patrick Barron για την παραχώρηση του άρθρου "Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini" το οποίο έγραψε σε συνεργασία με τη Manuela Mariani, καθώς και για την ενδιαφέρουσα ανταλλαγή απόψεων. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την αμέριστη υποστήριξη και τη βοήθεια που μου παρείχε.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κο Πέτρο Μπαμπασίκα, επιβλέποντα καθηγητή της παρούσας ερευνητικής εργασίας, για το ενδιαφέρον, την καθοδήγηση και τις εύστοχες παρατηρήσεις του κατά τη διάρκεια εκπόνησής της.

V. ΤΙ ΕΙΠΕ Η ΒΡΟΝΤΗ

Υστερα από το φως των δαυλών πυρρό σε κάθιδρα πρόσωπα
Υστερα από την ψυχρή σιωπή στους κήπους
Υστερα από την αγωνία σε πετρότοπους
Οι κραυγές και το κλάμα
Φυλακή και μέγαρο και αντήχηση
Ανοιξιάτικης βροντής πάνω σε απόμακρα βουνά
Εκείνος που ζούσε είναι τώρα νεκρός
Εμείς που ζούσαμε τώρα πεθαίνουμε
Με λίγη υπομονή.

330

Εδώ δεν έχει νερό παρά μόνο βράχια
Βράχια και διόλου νερό κι ο αμμουδερός δρόμος
Ο δρόμος στριφογυρίζοντας ψηλά ανάμεσα στα βουνά
Που είναι βουνά από βράχια χωρίς νερό
Αν είχε νερό θα σταματούσαμε να πιούμε
Αναμεσίς στα βράχια δεν μπορείς να σταματήσεις ή να σκεφτείς
Ο ιδρώτας στεγνός και τα πόδια μέσα στην άμμο
Αν είχε νερό τουλάχιστο αναμεσίς στα βράχια
Νεκρό βουνίσιο στόμα με χαλασμένα δόντια ανήμπορο να
φτύσει
Εδώ δεν μπορείς να σταθείς μήτε να γείρεις μήτε και να
καθήσεις
Δεν έχει ούτε καν σιωπή στα βουνά

340

Μόνο βροντή ξερή και στείρα χωρίς βροχή

Δεν έχει ούτε καν μοναξιά στα βουνά

Παρά ξαναμμένα πρόσωπα σκυθρωπά καγχάζουν και γρυλίζουν

Μέσ' από εξώθυρες χαμόσπιτων από σκασμένη λάσπη

Αν είχε νερό

[...]

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	19
Μέρος Α - Εισαγωγικές έννοιες	21
1. Τα αδρανή τοπία στο αστικό και περιαστικό περιβάλλον	23
2. Η διαμόρφωση του χώρου στον κινηματογράφο	29
Μέρος Β - Προσεγγίσεις	35
1. <u>Το αδρανές τοπίο στην πόλη της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης και της βιομηχανικής ανάπτυξης</u>	37
I. <u>L' ECLISSE</u>	39
A. Γενικά χαρακτηριστικά	41
B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	43
1. Το αδρανές τοπίο της ορθολογικής δυστοπίας του μοντέρνου	43
2. Οι κενοί χώροι της προβληματικής ανοικοδόμησης	45
3. Προσεγγίσεις του ανοίκειου	46
4. Η έκλειψη του δημόσιου χώρου και η συνεπακόλουθη αδυναμία επικοινωνίας	49
II. <u>IL DESERTO ROSSO</u>	59
A. Γενικά χαρακτηριστικά	61
B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	65
1. Το αδρανές τοπίο της βιομηχανικής ερήμου	65
2. Η έννοια του υψηλού ως εγγενές χαρακτηριστικό της βιομηχανικής ερήμου	71
3. Η έρημη μεσαιωνική πόλη ως αντιπαρατιθέμενο κενό	75
III. <u>DER HIMMEL ÜBER BERLIN</u>	79
A. Γενικά χαρακτηριστικά	81
B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	85
1. Τα αδρανή τοπία ως μεταφορικά τοπία αφήγησης	85
2. Τα αδρανή τοπία ως ιστορικά ίχνη και θύλακες της μνήμης	89
3. Τα αδρανή τοπία ως χώροι μετάβασης προς το Είναι	98
IV. <u>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</u>	105
2. <u>Το αδρανές τοπίο στα προάστια της κοινωνικής εξαίρεσης</u>	111
I. <u>LADRI DI BICICLETTA</u>	113
A. Γενικά χαρακτηριστικά	115
B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	117
1. Ο εγκλωβισμός στο μοντέρνο πεδίο της προβληματικής ανοικοδόμησης	117
2. Η καταναγκαστική περιπλάνηση στην ασύνδετη πόλη	119

II.	<u>LA HAINE</u>	125
	A. Γενικά χαρακτηριστικά	127
	B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	129
	1. Το αδρανές τοπίο ως η πόλη του Άλλου	129
	2. Το αδρανές τοπίο των προαστίων ως χώρος αντιπαράθεσης και δημιουργικής οικειοποίησης	130
	3. Το αδρανές τοπίο ως αφετηρία και προορισμός της παλινδρομικής κίνησης	140
III.	<u>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</u>	147
3.	<u>Το αδρανές τοπίο στη συνθήκη της διάχυτης πόλης</u>	153
I.	<u>CHINATOWN</u>	155
	A. Γενικά χαρακτηριστικά	157
	B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	159
	1. Το λεηλατημένο φυσικό περιβάλλον και οι υπολειμματικοί χώροι στο φορντικό σύστημα	159
	2. Το αδρανές τοπίο ως χώρος σε συνεχή μετάβαση	161
	3. Το αδρανές τοπίο ως επικίνδυνο περιβάλλον	163
II.	<u>BLUE VELVET</u>	167
	A. Γενικά χαρακτηριστικά	169
	B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	173
	1. Το παράξενα οικείο περιβάλλον της μονότονης προαστιακής αρχιτεκτονικής	173
	2. Ο άλλος τόπος: το αδρανές τοπίο ως ετεροτοπία	175
	3. Η κατάρρευση του φορντισμού ως αιτία δημιουργία αδρανών τοπίων	178
III.	<u>PARIS, TEXAS</u>	183
	A. Γενικά χαρακτηριστικά	185
	B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	187
	1. Η αμερικανική "αστική" έρημος ως αδρανές τοπίο	187
	2. Ο αυτοκινητόδρομος ως μη-τόπος	189
	3. Η περιπλανητική διαδικασία με το αυτοκίνητο	193
	4. Το αδρανές τοπίο ως χώρος κυριαρχίας του σήματος και απουσίας της γεωγραφικής ιδιαιτερότητας	196
IV.	<u>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</u>	207
4.	<u>Το αδρανές τοπίο στην πόλη των δικτύων</u>	215
I.	<u>COLLATERAL</u>	217
	A. Γενικά χαρακτηριστικά	219
	B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	221
	1. Το Los Angeles ως οριζόντια διάχυτη πόλη	221
	2. Το αδρανές τοπίο της "αυτοπίας" και ο εγκλωβισμός στον "στιγμιότυπικό πολιτισμό"	223
	3. Τα αστικά κενά στην κλίμακα της πόλης	226
	4. Το μετρό ως μη-τόπος και χώρος κορύφωσης της αντιπαράθεσης	232

II.	<u>THE MATRIX</u>	235
	A. Γενικά χαρακτηριστικά	237
	B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	241
	1. Η έρημος του πραγματικού	241
	2. Ο ονειρικός κόσμος	241
III.	<u>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</u>	249
5.	<u>Το αδρανές τοπίο στο μετά-αποκαλυπτικό περιβάλλον</u>	255
I.	<u>LA JETEE</u>	257
	A. Γενικά χαρακτηριστικά	259
	B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	262
	1. Η στιγμιотυπική παρουσίαση του χώρου και η ελεύθερη περιπλάνηση του βλέμματος σε αυτόν	262
	2. Το έρημο Παρίσι ως αδρανές τοπίο των ερειπίων	262
	3. Οι μη-τόποι ως χώροι συνάντησης	265
II.	<u>STALKER</u>	271
	A. Γενικά χαρακτηριστικά	273
	B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου	275
	1. Το αδρανές τοπίο των βιομηχανικών ερειπίων	275
	2. Η Ζώνη ως τόπος αντιστροφής της σειράς αιτιότητας και "νομαδικό υποκείμενο"	282
	3. Η Ζώνη ως χώρος της ανοίκειας εμπειρίας	288
III.	<u>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</u>	291
	Συμπεράσματα	297
	Βιβλιογραφία	301
	Φιλμογραφία	310

Εισαγωγή

Η προβληματική γύρω από τους τύπους και την πρόσληψη των αδρανών τοπίων αποτέλεσε εφιαλτήριο για την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος. Τα αδρανή τοπία είναι κενόι, εγκαταλελειμμένοι χώροι, χωρίς σαφή όρια, οι οποίοι όχι μόνο διαχέονται ως ένα δευτερεύον σύστημα εντός των συνόρων της πόλης αλλά εμφανίζονται και στις περιαστικές περιοχές. Πρόκειται για χώρους που δεν υπόκεινται στις επιταγές των παραγωγικών δυνάμεων του χώρου της πόλης και ως εκ τούτου καθιστούν τον ενάντιο "κενό" λόγο έναντι του πλήρους της πόλης, καθώς προσφέρουν ένα φάσμα προοπτικών για ελεύθερη χρήση και οικειοποίηση. Εν αντιθέσει με το παγιωμένο, δομημένο περιβάλλον του συνεκτικού αστικού ιστού, ο ρευστός χαρακτήρας που χαρακτηρίζει τα αδρανή τοπία αντανakλά και την ανοχή προς το διαφορετικό και το Άλλο με αποτέλεσμα να αποτελούν χώρους ανοικτών συσχετισμών ισχύος και άπειρων δυνατοτήτων. Τέλος, πρόκειται για χώρους, οι οποίοι βρίσκονται μονίμως σε μεταβατική κατάσταση και στους οποίους εγγράφονται οι απωθημένες αναμνήσεις και επιθυμίες της πόλης.

Τα αδρανή τοπία, λοιπόν, είναι οι χώροι του αστικού και περιαστικού περιβάλλοντος στους οποίους παρατηρείται η απουσία μιας ορισμένης χρήσης συνοδευόμενη από την απουσία συγκεκριμένης συμπεριφοράς και βλέμματος. Η γενική εικόνα που επικρατεί είναι αυτή του κενού, εγκαταλελειμμένου και υπολειμματικού χώρου και ως εκ τούτου το μεγαλύτερο μέρος του κοινωνικού συνόλου απλά αδιαφορεί για την ύπαρξή τους. Οι περιπατητές των πόλεων και το σύνολο του "μηχανοκίνητου" πληθυσμού αδυνατούν να συλλάβουν το χαρακτήρα των αδρανών τοπίων, καθώς χάνουν την αίσθηση του προσανατολισμού. Λόγω της ασαφούς και αόριστης φύσης τους δεν έχει καθιερωθεί ακόμη μια ενιαία ή αποδεκτή αντίληψη για τα τοπία αυτά.

Στη συγκεκριμένη ερευνητική εργασία διερευνάται η λειτουργία του κινηματογράφου ως μέσου αναπαράστασης των διαφορετικών τύπων αδρανών τοπίων και η συμβολή του στη διαμόρφωση μιας συνείδησης για το κενό και υπολειμματικό περιβάλλον. Στον κινηματογράφο, μέσω της ταύτισης του βλέμματος του θεατή με το βλέμμα των χαρακτήρων και την εμπειρία μιας διαμεσολαβημένης περιπλάνησης στα αδρανή τοπία, επιτυγχάνεται η εγγραφή τους στο συλλογικό ασυνείδητο.

Αρχικά πραγματοποιείται μια σύντομη διερεύνηση της έννοιας του αδρανούς τοπίου μέσα από το κείμενο του Ignasi de Solà-Morales "Terrain Vague" και της σημασίας της περιπατητικής διαδικασίας για την αντίληψη του χώρου μέσα από το βιβλίο του Francesco Careri "The Walkscapes". Στη συνέχεια, αναλύεται ο ρόλος του κινηματογράφου στην αναπαράσταση του χώρου και η ικανότητα του σκηνοθέτη, όχι μόνο να αναπαριστά το αστικό τοπίο, αλλά και να ενεργεί ως land artist διαμορφώνοντας ο ίδιος το αδρανές τοπίο που εξυπηρετεί την εξέλιξη του δράματος της ταινίας.

Ο κεντρικός κορμός της ερευνητικής εργασίας εστιάζει στην ανάγνωση, την πρόσληψη και την προσέγγιση των αδρανών τοπίων μέσα από τον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα προσδιορίζονται διαφορετικοί τύποι υπολειμματικών χώρων σε δώδεκα ταινίες από

την πρώτη φάση του ιταλικού νεορεαλισμού (1948) μέχρι σήμερα (2004). Η κατάταξη δεν πραγματοποιείται με βάση την ιστορική μελέτη του θέματος, αλλά σύμφωνα με το χαρακτήρα της κινηματογραφημένης πόλης στον οποίο αναπτύσσονται τα αδρανή τοπία. Έτσι, ύστερα από την επανερμηνεία των υπό μελέτη ταινιών προκύπτουν πέντε τελικές κατηγορίες. Το γενικό πλαίσιο της πρώτης θεματικής ενότητας είναι η αποξένωση της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης και της βιομηχανικής ανάπτυξης. Η δεύτερη θεματική ενότητα διερευνά την κοινωνική εξαίρεση στα προάστια. Η τρίτη αναφέρεται στη συνθήκη της διάχυτης πόλης. Η τέταρτη κατηγορία επικεντρώνεται στην πόλη των δικτύων και τέλος, η πέμπτη παρουσιάζει μια μετά-αποκαλυπτική χωρική συνθήκη.

Σε κάθε κατηγορία αναλύεται η σχέση του αδρανούς τοπίου και η λειτουργία του ως χώρου-καταλύτη για την προώθηση του δράματος. Ταυτόχρονα, ανάλογα με την κατηγορία μελέτης και το περιβάλλον της εκάστοτε ταινίας εισάγονται και άλλες έννοιες πέρα από το "ασαφές πεδίο" ("terrain vague") του Ignasi de Solà- Morales, οι οποίες οδηγούν σε μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη για τους κενούς και υπολειμματικούς χώρους. Συγκεκριμένα γίνεται αναφορά στα "τοπία αποβλήτων" ("drosscape") του Alan Berger συναρτηθεί του διπόλου ενεργητικών-υπολειμματικών περιοχών ("stim-dross") του Lars Lerup και του "μητροπολιτικού ιστού" του Pierce Lewis. Ακόμη αναφέρονται οι αιτίες δημιουργίας των αδρανών τοπίων, οι οποίες σε κάθε περίπτωση σχετίζονται με την αλλαγή της σύστασης των πόλεων: η μετατροπή της πόλης σε ερείπιο λόγω πολέμου, η φρενήρης μεταπολεμική ανοικοδόμηση, η ανάδυση και η μετέπειτα κατάρρευση βιομηχανικών περιοχών στο πλαίσιο της εξάπλωσης του φορντισμού και εν συνεχεία της αντικατάστασής του από το σύστημα της ελεύθερης οικονομίας και τέλος η οριζόντια εξάπλωση και η προαστικοποίηση στο πλαίσιο του φαινομένου της αστικής διάχυσης.

Από τη διερεύνηση του θέματος προκύπτει το συμπέρασμα ότι τα αδρανή τοπία σχετίζονται με την αφηγηματική τεχνική και το δράμα. Γίνεται προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα της δυνατότητας διαμόρφωσης μιας αφήγησης για τους χώρους αυτούς μέσα από τον κινηματογράφο. Ακόμη, διερευνάται σε ποιο βαθμό η κινηματογραφική κάμερα λειτουργεί όχι μόνο ως μέσο καταγραφής του χώρου, αλλά και διαμόρφωσής του, αποκάλυψης διαφορετικών χαρακτηριστικών του, με βάση το βλέμμα του κάθε σκηνοθέτη. Έτσι, ο κινηματογράφος, καθώς μέσω των διαδικασιών της ταύτισης και της σκοποφιλικής διάθεσης του θεατή εγείρει το ενδιαφέρον για το αναπαριστώμενο περιβάλλον, διαμορφώνει μια συνείδηση και μια μνήμη για τα αδρανή τοπία.

Μέρος Α - Εισαγωγικές έννοιες

1. Τα αδρανή τοπία στο αστικό και περιαστικό περιβάλλον

Τα "ασαφή εδάφη" του Ignasi de Solà-Morales

Η πρώτη θεσμοθετημένη και σαφής αναφορά στα αδρανή τοπία πραγματοποιήθηκε από τον Ισπανό αρχιτέκτονα και φιλόσοφο Ignasi de Solà-Morales.¹ Ο όρος που χρησιμοποίησε ήταν "terrain vague", δηλαδή "ασαφή εδάφη". Το κείμενο περιγράφει τους κενούς και εγκαταλελειμμένους χώρους, οι οποίοι αντιτίθενται στο πλήρες της πόλης, κυρίως σε σχέση με τη φωτογραφική τους αναπαράσταση. Η σημασία της φωτογραφίας ως μέσου καταγραφής και αναπαράστασης των αδρανών τοπίων τονίζεται ιδιαίτερα, διότι μέσα από τις εικόνες διαμορφώνεται η αντίληψη για αυτούς τους χώρους.

Η ιδιαίτερη φύση των αδρανών τοπίων περιγράφεται πολύ καλά στη γαλλική ορολογία και δεν είναι δυνατό να μεταφραστούν όλες οι λεπτές αποχρώσεις που υπονοεί. Πιο συγκεκριμένα, η γαλλική λέξη "terrain" αναφέρεται σε ευρύτερες χωρικές εκτάσεις και διαθέτει μια έντονη αναφορά στην πόλη και το αστικό περιβάλλον. Ακόμη, σχετίζεται με μη καθορισμένα εδάφη τα οποία είναι εν δυνάμει εκμεταλλεύσιμα και ενέχουν προοπτικές αξιοποίησης και ανάπτυξης. Η λέξη "vague" έχει τόσο λατινική όσο και γερμανική προέλευση. Όσον αφορά στην πρώτη, προέρχεται από τη λέξη "vacuus", η οποία αναφέρεται τόσο στο κενό όσο και στο διαθέσιμο, αλλά και από τη λέξη "vagus" που σημαίνει "αόριστο", "ασαφές", "θολό" και "αβέβαιο." Όσον αφορά στη γερμανική προέλευση, τη λέξη "woge", η οποία σημαίνει "θαλάσσιο κύμα", υπονοείται ότι οι χώροι αυτοί βρίσκονται σε συνεχή κινητικότητα και μετάβαση.

Έτσι, όπως δηλώνει και η ονομασία τους, αυτοί οι χώροι βρίσκονται έξω από τη συνήθη λειτουργία της πόλης και προσφέρουν μια αίσθηση ελευθερίας και πλούτου απροσδόκητων πιθανοτήτων. Σε αυτούς εγγράφονται οι προσδοκίες για περιπλάνηση και ελεύθερο χρόνο. Πρόκειται για τους ξεχασμένους χώρους, όπου η μνήμη του παρελθόντος φαίνεται να κυριαρχεί πάνω στο παρόν. Ακόμη, ο Ignasi de Solà-Morales αναφέρει ότι τα ασαφή πεδία βρίσκονται εκτός της παραγωγικής διαδικασίας που λαμβάνει χώρα στην πόλη. Γίνονται αντιληπτοί ως περιθωριακοί χώροι, οι οποίοι δεν είναι δυνατό να ενσωματωθούν στο αστικό δυναμικό. Τέλος, είναι μη κατοικήσιμοι, μη ασφαλείς και μη παραγωγικοί, συνιστώντας, έτσι, την αρνητική εικόνα της πόλης.

Άλλες προσεγγίσεις των αδρανών τοπίων

Πέρα από τον ορισμό των ασαφών πεδίων από τον Ignasi de Solà-Morales, υπάρχουν πολλές ακόμη αναφορές σε "κενούς" χώρους της πόλης.

Ο Gil Doron περιγράφει τα τοπία παράβασης (landscapes of transgression)² ως τις εγκαταλελειμμένες περιοχές στις οποίες η φύση έχει αρχίσει να ανακατασκευάζει και να αποδομεί το κτισμένο περιβάλλον. Σε αυτά τα τοπία παρατηρούμε την ενσωμάτωση στοιχείων του δομημένου περιβάλλοντος στο φυσικό. Με τον τρόπο αυτό, τα όρια ανάμεσα στην πόλη και τη φύση θολώνουν.

Ο Luc Levesque διακρίνει δυο απόψεις σχετικά με την ύπαρξη των αδρανών τοπίων.³ Από τη μια πλευρά γίνονται αντιληπτοί ως χώροι στους οποίους επικρατεί χάος και ανατρέπουν την αστική τάξη. Από την άλλη πλευρά, αποτελούν ταυτόχρονα χώρους ελευθερίας, οι οποίοι αντιτίθενται στο ολοένα και αυξανόμενο βαθμό κανονικοποίησης που παρατηρείται στις πόλεις.

Ακόμη, ο Marc Augé⁴ διερευνά τους μη-τόπους, ως αντιτιθέμενους στους τυπικούς ανθρωπολογικούς χώρους. Ανθρωπολογικοί είναι οι χώροι οι οποίοι διαθέτουν ιστορία και ταυτότητα, και στους οποίους παρατηρείται ιστορική συνοχή. Τα μνημεία τους λειτουργούν ως τοπόσημα και παρόλο που δεν είναι πλήρως λειτουργικά ενισχύουν της αίσθηση της ιστορικής συνέχειας και συμβάλλουν στον προσανατολισμό των κατοίκων. Αντίθετα, οι μη-τόποι δε διαθέτουν καμία ιστορική αναφορά, ούτε σχετίζονται με την ταυτότητα: δεν είναι σχεσιακοί και δεν ενσωματώνουν προηγούμενους χώρους.

Τέλος, ο Alan Berger⁵ εστιάζει τη μελέτη του στα αδρανή τοπία της Αμερικής. Αναφέρει την "αστική διάχυση" ("urban sprawl") ως βασική αιτία παραγωγής υπολειμματικών χώρων. Πραγματοποιεί μια λεπτομερή καταγραφή και ταξινόμηση των χώρων αυτών, τους οποίους αναφέρει ως drosscape. Στο κείμενό του αναφέρεται και στο manifesto του Lars Lergr⁶ σχετικά με το δίπολο stim-dross, δηλαδή τους χρηστικούς, παραγωγικούς χώρους σε αντιδιαστολή προς τους υπολειμματικούς.

Οι κύριες αιτίες παραγωγής των αδρανών τοπίων

Οι χώροι αποκτούν συγκεκριμένο χαρακτήρα και ποιότητες μέσω των ανθρώπινων πρακτικών. Οι ανθρώπινες δραστηριότητες ποικίλλουν με αποτέλεσμα οι τόποι να αποκτούν νέες χρήσεις.⁷ Πολλές φορές όταν χάνουν την αρχική τους χρήση δε χρησιμοποιούνται για κάποια άλλη δραστηριότητα και μετατρέπονται σε κενούς χώρους. Γενικά, τα αδρανή τοπία προκύπτουν από την αλλαγή της δομής των πόλεων. Πιο συγκεκριμένα η ανάδυσή τους σχετίζεται με τις διαδικασίες της αποβιομηχανοποίησης, του εκσυγχρονισμού και της φρενήρους μεταπολεμικής ανοικοδόμησης, της αλλαγής χρήσης, της προαστικοποίησης, της εγκατάλειψης περιοχών κατοικίας και της αυξημένης χρήσης του αυτοκινήτου.

Το περπάτημα ως αντιληπτικός μηχανισμός του αδρανούς τοπίου: μια σύντομη αναφορά στα Walkscapes του Francesco Careri

Τα αδρανή τοπία γίνονται αντιληπτά μέσω της περιπλάνησης σε αυτά. Ο Francesco Careri⁸ αναφέρει πως η περιπλάνηση είναι μια πρωτογενής διαδικασία χαρτογράφησης και δημιουργίας χώρου. Με τον τρόπο αυτό καθίσταται δυνατή η καταγραφή του τοπίου

σε πραγματικό χρόνο και η αρχειοθέτηση του παρόντος. Ακόμη, στο βιβλίο *Walkscapes* αναφέρει πως το περπάτημα αποτελεί ένα αισθητικό εργαλείο ικανό να περιγράψει και να μεταβάλει εκείνους τους μητροπολιτικούς χώρους που απαιτούν την κατανόηση, την πλήρωσή τους με νοήματα και όχι απλά από αντικείμενα κάποιας σχεδιαστικής μελέτης.⁹

Σε μια ιστορική αναδρομή επισημαίνεται η σημασία της άσκοπης περιπλάνησης σε κάθε στιγμή του ανθρώπινου πολιτισμού. Από την πόλη του flâneur, περιγραφές της οποίας βρίσκουμε στα κείμενα του Walter Benjamin και στην ποίηση του Charles Baudelaire, η περιπατητική διαδικασία προσέφερε μια διαφορετική εμπειρία του χώρου. Οι Dada⁹ ήταν οι πρώτοι οι οποίοι προσέδωσαν μια αισθητική απόχρωση στη flânerie του 19ου αιώνα. Το 1921 ξεκίνησαν τις επισκέψεις τους στους κοινότοπους (banal) χώρους του Παρισιού. Οι "τυχαίες" αυτές εξερευνήσεις σε όλη την έκταση της πόλης συνδέθηκαν με τη μελέτη του Freud για το ασυνείδητο της πόλης.

Την έννοια αυτή εξέλιξαν οι Σουρεαλιστές με τους περιπάτους (deambulation).¹⁰ Το 1924 η περιπατητική διαδικασία εφαρμόστηκε για πρώτη φορά σε μια ευρύτερη έκταση. Η ομάδα κινήθηκε από το Παρίσι προς μια άλλη πόλη με το τρένο και στη συνέχεια προς μια τρίτη με τα πόδια. Η επιλογή των περιοχών ήταν τυχαία. Οι Σουρεαλιστές αποσκοπούσαν στον "ψυχικό αυτοματισμό" και το ταξίδι τους προσομοίωνε τη μέθοδο της αυτόματης γραφής. Στόχος ήταν ο αποπροσανατολισμός και η υποταγή στο ασυνείδητο. Οι εξορμήσεις αυτές έτειναν να αναιρέσουν τον πραγματικό χρόνο και να προσδώσουν στο τοπίο χαρακτηριστικά ζωντανού οργανισμού. Τέλος, με τους σουρεαλιστές η περιπλάνηση μετατοπίστηκε από τα όρια της πόλης σε κενές περιοχές και ταυτόχρονα αυξήθηκε ο βαθμός του τυχαίου.

Το 1950 οι Λεττριστές¹¹ σε συνέχεια της παράδοσης των σουρεαλιστών άφηναν να παρασύρονται σε περιπλανήσεις (dérive) με τις οποίες απέβλεπαν στη διερεύνηση της επίδρασης του αστικού περιβάλλοντος στο ψυχισμό του υποκειμένου, με τη βοήθεια της έννοιας της ψυχογεωγραφίας. Οι περιπλανήσεις αυτές εξακολουθούν να πραγματοποιούνται στις περιθωριακές ζώνες. Η ομάδα αυτή, όμως, ενώ συνεχίζει την υποκειμενική ερμηνεία που εισήγαγαν οι σουρεαλιστές προσπαθεί να τη μετατρέψει σε αντικειμενικό εργαλείο εξερεύνησης της πόλης.

Μια περαιτέρω συστηματοποίηση της περιπλάνησης πραγματοποιείται με την εξέλιξη των Λεττριστών σε Καταστασιακούς το 1957.¹² Τότε η θεωρία της περιπλάνησης αποσαφηνίζεται και ο παράγοντας της τύχης παρουσιάζεται σαφώς μικρότερης σημασίας από ότι στις εξορμήσεις των σουρεαλιστών. Το τυχαίο είναι κάτι το αποδεκτό, αλλά όχι η βάση της περιπλάνησης. Με βάση τους ψυχογεωγραφικούς χάρτες εντοπίζονται οι περιοχές ενδιαφέροντος και μελέτης. Οι Καταστασιακοί περιπλανώνται σε πολλές διαφορετικές χωρικές κλίμακες, από ένα οικοδομικό τετράγωνο μέχρι την ευρύτερη περιοχή μιας μεγάλης πόλης με τις περιφερειακές της ζώνες. Ακόμη, υλοποιούν και "στατικές περιπλανήσεις", παραδείγματος χάριν στο σταθμό Saint- Lazare.

Επομένως, το ενδιαφέρον εντοπίζεται τόσο στα αδρανή τοπία της ευρύτερης περιοχής της πόλης όσο και στους εντοπισμένους μη-τόπους.

Οι χάρτες που σχεδιάζουν καλούν τους χρήστες να αποπροσανατολιστούν και να χαθούν. Οι πόλεις παρουσιάζονται αποσπασματικά. Πρόκειται για ένα αρχιπέλαγος με αποσπάσματα νησιών. Με τον τρόπο αυτό προσπαθούν να παρουσιάσουν το εξωτικό ως μέρος του καθημερινού. Ανάμεσα στα νησιά η πόλη παρουσιάζεται ως ένα αμνησιακό κενό. Με τον τρόπο αυτό επισημαίνεται ο ρόλος του περιπατητή στην ανάγνωση και τη διαμόρφωση του αστικού κειμένου.

Η επανερμηνεία που προτείνουν υπονοεί την επανασύνδεση των αποσπασμάτων της πόλης με βάση τη νομαδική κίνηση. Η ιδέα αυτή υλοποιείται στο σχεδιασμό της "New Babylon", μιας λαβυρινθώδους πόλης στην οποία οι κάτοικοι μπορούν να χαθούν ανάμεσα σε πολιτισμικά ετερογενείς τομείς.

Η περιπλανητική διαδικασία καταλήγει με τους καταστασιακούς στην αντιπαράθεση στην καπιταλιστική κοινωνία του θεάματος και σχετίζεται με την παιγνιώδη διάθεση, η οποία ταυτίζεται με την ελεύθερη διάθεση του ελεύθερου χρόνου μακριά από τους καταναλωτικούς μηχανισμούς.

Κατά τη δεκαετία του 1960¹³ πραγματοποιήθηκε μια έντονη στροφή προς τη θεώρηση του δρόμου ως έργου τέχνης. Το κίνημα του Land Walk, με κύριο εκπρόσωπο τον Tony Smith δίνει έμφαση στη σημασία του δρόμου ως αντικειμένου μέσω του οποίου υλοποιείται η μετάβαση, αλλά και στην ίδια τη μετάβαση ως εμπειρία. Με τον τρόπο αυτό αυξάνεται ο βαθμός εμπλοκής του υποκειμένου με το τοπίο. Η περιπλάνηση γίνεται αντικείμενο γλυπτικής. Οι καλλιτέχνες καταδεικνύουν το βαθμό στον οποίο το περπάτημα λειτουργεί παράγοντας χώρο και αλλοιώνοντας τα χαρακτηριστικά του τοπίου, κατασκευάζοντας και ορίζοντας τα μονοπάτια, οπτικοποιώντας δηλαδή, τα ίχνη των περιπατητών. Σε αντίθεση, όμως, με τα προηγούμενα κινήματα οι land artists εστίασαν το ενδιαφέρον τους όχι τόσο στις αστικές περιοχές, όσο στο φυσικό τοπίο.

Με τον Robert Smithson το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον εντροπικό χαρακτήρα του τοπίου.¹⁴ Η κάθε περιοχή θεωρείται ένα υπόστρωμα, το οποίο λειτουργεί ως μέσο για την ανάγνωση του χώρου και την εγγραφή στοιχείων σε αυτόν. Ακόμη, ασχολείται με τη βιομηχανική περιφέρεια και τα "νέα μνημεία" του βιομηχανικού περιβάλλοντος. Η περιπλάνηση στα βιομηχανικά αδρανή τοπία ταυτίζεται με την αναζήτηση περιοχών ξεχασμένων από το χρόνο, στις οποίες το παρελθόν και το μέλλον βρίσκονται σε μια λεπτή ισορροπία. Εκεί είναι εμφανής ο παροδικός χαρακτήρας της ύλης, του χρόνου και του χώρου, καθώς παρατηρούμε τη φύση να αποδομεί όλα τα στοιχεία επιβάλλοντας την ενσωμάτωσή τους.

Η ομάδα Stalker εξερεύνησε τις ενδιάμεσες ζώνες της πόλης. Διαμορφώθηκε το 1993 και ξεκίνησε τις εξορμήσεις της από τους κενούς, εγκαταλελειμμένους και ασαφείς χώρους της Ρώμης. Διαπιστώθηκε τότε πως οι κενοί χώροι καταλάμβαναν μεγαλύτερη έκταση από το δομημένο περιβάλλον.¹⁵

Με την εξάπλωση του φαινομένου της αστικής διάχυσης οι κενοί χώροι της περιαστικής ζώνης έχουν πολλαπλασιαστεί, με αποτέλεσμα την ύπαρξη μεγάλων κενών περιοχών, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους μέσω ενός δικτύου το οποίο επίσης αποτελείται από μικρότερα κενά πολλαπλών κλιμάκων. Έτσι, αν οι καταστασιακοί μιλούσαν για την πόλη-αρχιπέλαγος, πλέον κυριαρχεί η μητροπολιτική πόλη-αρχιπέλαγος, η οποία κατά την εξάπλωσή της επιτρέπει τη δημιουργία επαναλαμβανόμενων κενών μονάδων σε διαφορετικές κλίμακες, εντός των ορίων της (fractal archipelago).¹⁶

Επομένως, μπορούμε να συνάγουμε ότι η περιπλάνηση στα αδρανή τοπία είναι μια σημαντική διαδικασία, μέσω της οποίας οι χώροι αυτοί αποκαλύπτονται. Οι κενοί και υπολειμματικοί χώροι έγιναν αντιληπτοί μέσω της περιπλάνησης ομάδων σε αυτούς. Οι καλλιτεχνικές αυτές ομάδες εξέφραζαν τα κινήματα της εκάστοτε εποχής με κοινό χαρακτηριστικό την αναζήτηση αντιστικτικών προς την πόλη περιοχών. Σε κάθε εποχή το αδρανές τοπίο αποτελεί τον αντίλογο στην υποταγμένη στις κοινωνικές επιταγές κίνηση στο πλαίσιο των αυτοκινητοδρόμων και των πεζοδρόμων. Φέρει το άτομο σε επαφή με την άγνωστη και ανοίκεια πλευρά του αστικού περιβάλλοντος, η οποία είναι απαραίτητα για την εξασφάλιση της ισορροπίας του αστικού συνόλου. Τέλος, καθώς η δομή των πόλεων γίνεται ολοένα πιο περίπλοκη και πολυδιάστατη, η περιπατητική διαδικασία είναι ιδιαίτερα σημαντική προκειμένου να αντιληφθούμε την άρση των συνόρων και της διαφοροποίησης ανάμεσα στο *μέσα* και το *έξω*. Η σημερινή μητρόπολη αποτελεί το *μέσα* το οποίο εμπεριέχει το *έξω* και το γεγονός αυτό ορίζει τον ιδιαίτερο, φυγόκεντρο χαρακτήρα της.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. De Solà-Morales Rubió, Ignasi, 1995, Terrain Vague, σελ. 118-123 στο (επιμ.) Davidson, Cynthia, Anyplace, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts
2. Doron, Gil, 2000, The Dead Zone and the Architecture of Transgression, στο City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action Vol. 4, Issue 2, σελ. 255
3. Levesque, Luc, 2002, The 'terrain vague' as material – some observations
http://www.amarrages.com/textes_terrain.html
4. Augé, Marc, 1995, Non-places, Introduction to an anthropology of supermodernity, (trans.) Howe, John, Verso, London, σελ.
5. Berger, Alan, 2006, Drosscape, Wasting Land in urban America, Princeton Architectural Press, New York
6. ό.π., σελ.37
7. Tiberghien, Gilles A., 2007, Indeterminacy, στο (επιμ.) Daniela Colafranceschi, Land&ScapeSeries: Landscape + 100 words to inhabit it, , σελ. 94
8. Careri, Francesco, 2002, Walkscapes, Walking as an aesthetic practice, Land&ScapeSeries, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, Walkscapes, σελ. 26
9. ό.π., σελ. 68
10. ό.π., σελ. 79
11. ό.π., σελ. 88
12. ό.π., σελ. 94
13. ό.π., σελ. 119
14. ό.π., σελ. 154
15. Tiberghien, Gilles A., 2007, Indeterminacy, στο (επιμ.) Daniela Colafranceschi, Land&ScapeSeries: Landscape + 100 words to inhabit it, , σελ. 95
16. Careri, Francesco, 2002, Walkscapes, Walking as an aesthetic practice, Land&ScapeSeries, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, Walkscapes, σελ. 181

2. Η διαμόρφωση του χώρου στον κινηματογράφο

Ο ρόλος του σκηνοθέτη ως land artist και η λειτουργία του κινηματογραφικού έργου ως artscape

Η αρχιτεκτονική συχνά απεικονίζεται στον κινηματογράφο όχι απλά αποδίδοντας το στατικό πλαίσιο δράσης, αλλά κατέχοντας ουσιαστικό και καθοριστικό ρόλο στην πλοκή, παράλληλα με τη δράση των υποκειμένων και κάποιες φορές υπερβαίνοντάς την.¹ Είναι γεγονός ότι ο κινηματογράφος μπορεί να προσφέρει έντονες βιωματικές σχέσεις με το χώρο, ακόμα και σε περιπτώσεις που η αρχιτεκτονική απουσιάζει από το φιλμ, ή ο χώρος και ο χρόνος αναπαρίστανται αποσπασματικά ή αφηρημένα. Αυτό συμβαίνει διότι αποτελεί την τέχνη εκείνη, η οποία, εν συγκρίσει με τις υπόλοιπες μορφές αναπαράστασης, οδηγεί στην πιο άμεση χωρική απεικόνιση, μέσω της αξιοποίησης των οπτικοακουστικών μέσων.

Ο κινηματογράφος ορίζει τη συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ του τρισδιάστατου, προφιλμικού χώρου και του δυσδιάστατου χώρου που περιορίζεται από το κάδρο.² Ο χώρος στον κινηματογράφο δεν είναι δεδομένος, αλλά ασυνεχής και κατακερματισμένος. Ο σκηνοθέτης αναπλάθει τον αρχιτεκτονικό, πραγματικό χώρο. Ο φιλμικός χώρος που παράγεται αποτελεί σαφώς ένα απόσπασμα του πραγματικού και δεν μπορεί να θεωρηθεί μια ολότητα. Ο θεατής καλείται να αναірέσει την αποσπασματικότητά του, δηλαδή να συνθέσει από τη δυσδιάστατη κινηματογραφική εικόνα έναν φανταστικό τρισδιάστατο χώρο. Ο κινηματογράφος, επομένως, επανεπινοεί τις χωρικές συνιστώσες.

Η οργάνωση της δομής του κινηματογραφικού έργου αποτελεί μια συνθετική διαδικασία που αντιστοιχεί μέχρι ενός σημείου στην αρχιτεκτονική δημιουργία. Πιο συγκεκριμένα, στη σύνθεση του κινηματογραφικού έργου, εμπεριέχονται έννοιες *αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Η *mise-en-scène* δημιουργεί τη σύνθεση του χώρου της οθόνης. Αξιοποιώντας τις δυνατότητές της, ο κινηματογραφιστής διαμορφώνει την αίσθηση του θεατή για τον αναπαριστώμενο χώρο και καθοδηγεί το βλέμμα σε συγκεκριμένα σημεία. Επιβάλλει μια συγκεκριμένη, υποκειμενική οπτική. Οι συνιστώσες του χώρου της κινηματογραφικής πράξης είναι το **κάδρο** και το **πλάνο**.

Το κάδρο προσανατολίζει το βλέμμα και καθορίζει την εικόνα που θα παρουσιαστεί στον θεατή. Πολλές φορές δεν στοχεύει στο να παρουσιάσει ένα "κάτι", αλλά λειτουργεί σαν ένα ανοικτό πεδίο, θραύσμα του κενού χώρου που καλείται να το γεμίσει ένα γεγονός.³ Ο ορισμός των ορίων του κάδρου διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην οριοθέτηση του χώρου. Στην πραγματικότητα οι χώροι που πλαισιώνουν την κινηματογραφική εικόνα είναι δυο: ο εντός του πεδίου του κάδρου και ο εκτός.⁴ Από τον καθολικό, αδιάλειπτο πραγματικό χώρο, το κάδρο διαμεσολαβεί ένα μόνο κομμάτι. Ορίζεται, κατά συνέπεια, τόσο ο χώρος εκτός αυτού, όσο και μια συγκεκριμένη θέση θέασης. Έτσι, διαμορφώνεται μια ιδιαίτερη διαλεκτική σχέση παρουσίας- απουσίας, ορατού-αόρατου. Ο Lotman υποστηρίζει πως τα όρια του κάδρου ορίζουν "μια περίπλοκη εικαστική αίσθηση ενότητας".⁵ Με τον τρόπο αυτό

δημιουργούνται ποικίλες εντάσεις εντός του κάδρου. Τοποθετούμαστε σε συγκεκριμένη απόσταση από τον κινηματογραφημένο χώρο.

Ο χρόνος είναι, επίσης, καθοριστικός για την ερμηνεία του χώρου, καθώς οι δυο έννοιες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες. Ο χώρος μπορεί να προσληφθεί σε συνάρτηση με την κίνησή του στο χρόνο.⁶ Ο Noel Burch ανέφερε πως η ταινία είναι μια διαδοχή από κομμάτια χρόνου και κομμάτια χώρου.⁷

Οι τόποι συνδέονται μεταξύ τους και μέσω της έννοιας του χρόνου. Κατά τη διάρκεια μετάβασης από τον έναν τόπο στον άλλο, μπορούμε να προβούμε στην ανάγνωση τους. Ο σκηνοθέτης είναι αυτός που ορίζει το χρόνο μετάβασης και παραμονής, και κατά συνέπεια καθορίζει την αντίληψή μας και τις διαφορετικές σχέσεις χώρου. Ιεραρχεί τα στοιχεία τα οποία λόγω της χρονικής συμπίεσης καλείται κανείς εκλεκτικά να προσλάβει. Αποφασίζει, ακόμη, ποιες χωρικές εκφάνσεις θα συμπίεσει στον ίδιο χρόνο.

Πρακτικά, η αίσθηση του χρόνου παρέχεται μέσω του montage, την εναλλαγή, δηλαδή, των πλάνων. Είναι το βασικό μέσο κατασκευής του κινηματογραφικού χώρου. Μέσω αυτού ο σκηνοθέτης συσχετίζει οποιαδήποτε σημεία στο χώρο. Μπορεί να μεταβεί από ένα πλάνο που απεικονίζει ένα χωρικό σύνολο, σε πλάνα που απεικονίζουν τα στοιχεία που το απαρτίζουν. Αντίστοιχα, ο κινηματογραφικός χώρος μπορεί να προκύψει συνθετικά, μέσω της διαδοχής πλάνων που απεικονίζουν τμηματικά ένα χωρικό σύνολο.

Εναλλακτικά, μπορεί να αξιοποιήσει το μονοπλάνο, το οποίο προσφέρει μια μεγαλύτερη εγγύτητα προς τον πραγματικό χρόνο και τον πραγματικό χώρο. Ο συγκεκριμένος τρόπος κινηματογράφησης προσομοιώνει μια διαδικασία καταγραφής και διατηρεί τη φυσική συνέχεια της διάρκειας.

Στην κινηματογραφική εμπειρία αντιστοιχούν τρεις χρόνοι: ο χρόνος της δράσης που ανήκει στο παρελθόν, της εικόνας που αφορά το παρόν και του θεατή που αντιστοιχεί ομοίως στο παρόν.⁸

Παράλληλα, όπως αναφέρει ο Robert Stam,⁹ ο κινηματογράφος επιβάλλει την πολυεπίπεδη πρόσληψη του χώρου, καθώς αποκαλύπτει τον "πολυφωνικό εαυτό" του θεατή. Ο θεατής καταλαμβάνει, δηλαδή, πολλαπλές υποκειμενικές θέσεις και μεταλλάσσεται καθώς το βλέμμα του ταυτίζεται εκ περιτροπής με διαφορετικούς χαρακτήρες. Μέσα από τις πολύμορφες "προβολές-ταυτίσεις" η οπτική του και η αντίληψή του για το χώρο προκύπτει ως η συνισταμένη των επιμέρους προοπτικών, δηλαδή διασπείρεται μέσα σε πολλαπλά βλέμματα. Πολλές φορές μάλιστα, όπως στις ταινίες του Antonioni, το τοπίο αποκτά εσωτερικότητα αντανακλώντας την ψυχική κατάσταση και τις σκέψεις των χαρακτήρων.

Προκύπτει, λοιπόν, πως τα τεχνικά χαρακτηριστικά της κινηματογράφησης σε συνδυασμό με τη διηγητική δομή συνθέτουν με πολλαπλούς τρόπους χωροχρονικές σχέσεις, προωθώντας διαφορετικές οπτικές του χώρου και δομώντας τον εκ νέου. Ορίζεται, έτσι, ένας τρόπος με τον οποίο το κοινό καταναλώνει τον χώρο, επηρεάζοντας και εμπλουτίζοντας την εμπειρία του. Οι κινηματογραφικές εικόνες καταγράφονται στο νου και μεσολαβούν στη σχέση με το χώρο, λειτουργώντας παράλληλα ως γέφυρες επικοινωνίας με το δημιουργό, την εποχή και τον τόπο του. Ο σκηνοθέτης κατασκευάζει το χώρο ακολουθώντας ένα σενάριο. Δημιουργεί ένα πλαίσιο, ένα είδος γεωγραφίας. Όπως αναφέρει και η Ella Shohat, θα μπορούσε να σχεδιάσει ένα χάρτη του κόσμου, όπως ο χαρτογράφος.¹⁰

Προεκτείνοντας αυτή τη θεώρηση θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τη λειτουργία της κινηματογράφησης ως μιας διαδικασίας παραγωγής ενός artscapε. Ο όρος artscapε χρησιμοποιείται για την περιγραφή της διαδικασίας εικαστικής παρέμβασης στο τοπίο. Το τοπίο στον κινηματογράφο ορίζεται από ένα μέσο, δε διαθέτει βάθος, κλίμακα, χώρο, επιφάνεια και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Πρόκειται για ένα τεχνητό τοπίο, ένα artscapε ικανό να εμπλέξει μολотаύτα τις αισθήσεις. Οι παραγόμενοι χώροι ορίζουν, έτσι, ένα τοπίο ικανό να επηρεάσει το θεατή. Ο κινηματογραφικός χώρος είναι, λοιπόν, ο πραγματικός χώρος, ο οποίος ανακαλύπτεται, επαναπροσδιορίζεται, μετασχηματίζεται ή ακόμη επινοείται.

Το κινηματογραφικό τοπίο αναιρεί τη διαφοροποίηση ανάμεσα στο κατασκευασμένο και το προϋπάρχον. Σύμφωνα με τον Martin Lefebvre υπάρχουν δυο είδη τοπίου στις αφηγηματικές ταινίες: το τοπίο εκ προθέσεως και το τοπίο του θεατή.¹¹ Το τοπίο εκ προθέσεως στηρίζεται σε μια ερμηνευτική απόδοση της πρόθεσης από τον θεατή. Η προσπάθεια αυτή υποστηρίζεται από οπτικές στρατηγικές που σχεδόν κατηγορηματικά εφιστούν την προσοχή στο φυσικό περιβάλλον της ταινίας με τρόπους που θυμίζουν την εμπειρία κάποιου με την τέχνη του τοπίου. Η ερμηνεία αυτή ενισχύεται από τη χαλαρότητα της αφήγησης, τη χρήση του νεκρού χρόνου (temps morts), τις μεγάλες λήψεις και τη σχετική στατικότητα στην απεικόνιση των κενών φυσικών χώρων. Με αυτόν τον τρόπο και με την κατάλληλη χρήση του montage η διαδοχή των τοπίων κατά τη διηγητική ακολουθία διαμορφώνει μια ιδιαίτερη τοπογραφία. Η τοπογραφία που δημιουργείται υπερβαίνει τις αυστηρές αρχές της αφήγησης καθώς και την αναφορά στον πραγματικό κόσμο. Η λειτουργία του τοπίου ως σκηνοτικού μπορεί δηλαδή να εξασθενεί στιγμιαία και η χωρική αναπαράσταση να ακολουθεί τις αρχές της εικονογραφικής απεικόνισης του τοπίου. Με τον τρόπο αυτό το τοπίο αποκτά ένα είδος αυτονομίας. Όσον αφορά στο τοπίο του θεατή, από την άλλη πλευρά, ο θεατής δεν αποδίδει καμιά προφανή πρόθεση διαμόρφωσης του τοπίου στον σκηνοθέτη. Μπορεί να κατευθύνει την προσοχή του προς το τοπίο διαρρηγνύοντας έστω και στιγμιαία τους αφηγηματικούς δεσμούς.

Με τους τρόπους αυτούς, ο κινηματογράφος συμβάλλει στη διαμόρφωση του μύθου της πόλης και καθορίζει μέχρι ένα σημείο τη βιωματική σχέση μας με το τοπίο. Έτσι, τα αδρανή τοπία της πόλης εγγράφονται στο συλλογικό ασυνείδητο και διαμορφώνεται μια γενική αντίληψη για τους υπολειμματικούς και κενούς χώρους.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Βενετσιάνου, Όλγα και Μπαζαίου, Ναταλία, 2005, Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο, Αρχιτέκτονες Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ, τεύχος 53 – περίοδος Β, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος, σελ. 52
2. Forgacs, David, Antonioni: Space, Place , Sexuality, σελ.101-111 στο (επιμ.) Konstantaratos Myrto, 2000, Spaces in European Cinema, Intellect, Exeter, σελ. 102
3. Στάθη, Ειρήνη, 1990, Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, Αθήνα, Αιγόκερως, σελ.128
4. Burch, Noel, 1981, Theory of Film Practice, Nana, or the Two Kinds of Space, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/TFP/2Nana.html>
5. Forgacs, David, Antonioni: Space, Place , Sexuality, σελ.101-111 στο (επιμ.) Konstantaratos Myrto, 2000, Spaces in European Cinema, Intellect, Exeter, σελ. 108
6. Epstein, Jean, Το αδιαίρετο του χωρο-χρόνου, Η νόηση μιας μηχανής, μτφ. Μαριάννα Κουτάλου, Αιγόκερως, 1986, σελ. 68
7. Burch, Noel, 1981, Theory of Film Practice, Nana, or the Two Kinds of Space <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/TFP/1Articulations.html>
8. Στάθη, Ειρήνη, 1990, Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, Αθήνα, Αιγόκερως, σελ. 158
9. Shohat, Ella, 1991, Imagining Terra incognita, The disciplinary Gaze of the Empire, Public Culture , Volume 3 (2), Duke University Press, σελ. 42
10. Stam,Robert, 2011, Η γέννηση του θεατή, Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου, (μτφ.) Κατερίνα Κακλαμάνη, Εκδόσεις Πατάκη, σελ. 296
11. Lefebvre, Martin, 2011, On landscape in narrative cinema, Canadian Journal of film studies, Volume 20, No 1, pp 61-78

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Οι υπό μελέτη ταινίες είναι ταινίες μυθοπλασίας. Η ταινία μυθοπλασίας είναι μια ταινία, η οποία παρουσιάζει φανταστικά πλάσματα. Σε μια ταινία μυθοπλασίας τα συμβάντα είναι σκηνοθετημένα, έχουν, δηλαδή, σχεδιαστεί και κινηματογραφηθεί επανειλημμένα.¹ Κάθε ταινία μυθοπλασίας προϋποθέτει από το θεατή την κατανόηση του τύπου του κόσμου που γίνεται το αντικείμενο της ταινίας.²

1. Bordwell, David και Thompson, Kristin, 2004, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου, (μτφ.) Κοκκινίδη, Κατερίνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σελ.69
2. Dudley Andrew, 1984, Concepts in Film Theory, Oxford University Press, σελ.45

Μέρος Β- Προσεγγίσεις

**1.ΤΟ ΑΔΡΑΝΕΣ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗΣ
ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ**

I. L' ECLISSE

(Michelangelo Antonioni, 1962)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Η Vittoria χωρίζει με τον εραστή Ricardo και περιπλανάται στην περιοχή της EUR. Στη συνέχεια καταλήγει στις αίθουσες του Χρηματιστηρίου στο κέντρο της Ρώμης αναζητώντας τη μητέρα της, η οποία συμβουλευέται ένα νεαρό χρηματιστή, τον Piero. Αφού χάνει ένα τεράστιο ποσό, η Giuliana προσεγγίζει τον Piero για να ενημερωθεί για την πρωτοφανή πτώση και τελικά οι δυο τους οδηγούνται σε μια εφήμερη και χωρίς πάθος σχέση.

Το περιβάλλον

Η Έκλειψη είναι γυρισμένη, ως επί το πλείστον, στην περιφερειακή πόλη της EUR (Exposizione Universale di Roma) και αναφέρεται στη μεταπολεμική περίοδο στην Ιταλία.

Το είδος

Ο Michelangelo Antonioni δανείζεται στοιχεία από την παράδοση του ιταλικού νεορεαλισμού, κινούμενος περισσότερο στο πλαίσιο του μοντέρνου κινηματογράφου.

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Στην ταινία κυριαρχούν οι νεκροί χρόνοι¹ όπου φαινομενικά δεν συμβαίνει τίποτα, είναι, όμως, καθοριστικοί για τη μετεώριση και το αργό ξεδίπλωμα των συναισθημάτων, τα άδεια κι έρημα τοπία (αστικά και φυσικά) που υπογραμμίζουν και εκφράζουν οπτικά την μοναξιά των ηρώων, η λειτουργική χρήση των εντός και εκτός πεδίου χώρων, η απογείωση του καθημερινού και του τετριμμένου στη σφαίρα της ποίησης, η εκφραστική χρήση της σιωπής, το απόγειο του ιδιαίτερου ύφους.

Στην απεικόνιση της αποξένωσης συμβάλλουν και οι φωτοσκιάσεις, οι οποίες διαμορφώνουν συχνά αφηρημένες συνθέσεις και η Vittoria τοποθετείται με την πλάτη στο φακό απέναντι στο κτισμένο περιβάλλον, με κυρίαρχα υλικά το σκυρόδεμα και το μέταλλο.²

Η Vittoria παρατηρεί από την πλευρά του ξένου. Το βλέμμα της είναι αποστασιοποιημένο.³

Οι κεντρικές θεματικές

Βασική θεματική της ταινίας είναι η αποξένωση και η απομόνωση του υποκειμένου στο μοντέρνο περιβάλλον. Ακόμη, σύμφωνα με το Mitchell Schwarzer, η αναισθητική δράση του υλισμού της ανθρώπινης κατάστασης αποτελεί κύριο προβληματισμό.⁴

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

1. Το αδρανές τοπίο της ορθολογικής δυστοπίας του μοντέρνου

Η EUR ξεκίνησε να σχεδιάζεται το 1935 για την εικοστή επέτειο του φασισμού το 1942⁵, αλλά δεν εγκαινιάστηκε ποτέ. Ήταν ένα φασιστικό αστικό πρόγραμμα, τοποθετημένο σε μια μεγάλη περιοχή ανάμεσα στη Ρώμη και την ακτή. Ο σχεδιασμός ακυρώθηκε και η πόλη έμεινε ημιτελής. Παρέμεινε ένα ιδανικό ουτοπικό σχέδιο, το οποίο κατείχε όλες τα στοιχεία του μοντέρνου, αλλά, τελικά, στην πορεία του χρόνου επισκιάστηκε. Η ταινία παρουσιάζει το παράδοξο του προαστίου αυτού, το οποίο εξελίχθηκε σε μια μορφή μη-τόπου.⁶

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, η Ρώμη χαρακτηρίζεται από φρενήρη εξάπλωση. Τα πρώτα στάδια αυτής της ανάπτυξης (1950-1960) χαρακτηρίζονται από τη μετατροπή της περιφέρειας σε περιοχή κατοικιών. Μέχρι το 1970 είχε διαμορφωθεί "μια ολοκληρωμένη ρωμαϊκή μητρόπολη"⁷ πέρα από τα επίσημα όρια της μητροπολιτικής περιοχής. Στην ταινία παρουσιάζονται εντούτοις περισσότεροι οι κενοί χώροι, παρά τα κτήρια ή οι σχεδιασμένοι υπαίθριοι δημόσιοι χώροι εκτόνωσης. Η EUR αποτελούσε μια μορφή garden city. Στην ταινία παρουσιάζεται ως ο πλήρως ορθολογικός χώρος, στον οποίο αντιτάχθηκαν και τον οποίο "υπέσκαψαν" οι καταστασιακοί. Η υπολογισμένη γεωμετρία του χώρου παρέχει το ιδανικό υπόβαθρο για τη σκιαγράφιση του ψυχικού κενού του ανθρώπου στο μοντέρνο. Οι χαρακτήρες καδράρονται περιβαλλόμενοι από τετραγωνικά πλαίσια και κινηματογραφούνται δίπλα σε δυσανάγνωστες μορφές. Ο χώρος είναι τόσο φυσικά όσο και πνευματικά άδειος.⁸

Παρατηρούμε πώς οι μεγάλες τεχνολογικές, πολιτικές και ψυχολογικές αλλαγές που πραγματοποιούνταν στη μεταπολεμική Ιταλία εγγράφονται στο δημόσιο χώρο. Μελετώνται οι ασάφειες μιας ξαφνικά αποξενωμένης χώρας. Ο Antonioni διερεύνησε την αρχιτεκτονική και το αστικό περιβάλλον (αστικοποιημένο τοπίο) ως τη φυσική ψυχή του μοντερνισμού.⁹

Οι αρχιτέκτονες του Mussolini και οι μεταπολεμικοί πολεοδόμοι ήθελαν να διαμορφώσουν την ουτοπική πόλη που θα αποτελούσε την αντίστιξη στο χάος και τη συμφόρηση της Ρώμης. Η Έκλειψη, δηλαδή, παρουσιάζει την αποτυχημένη εφαρμογή της αρχετυπικής αρχιτεκτονικής που αποτέλεσε το όραμα του Μοντέρνου. Το σημαντικότερο πρόβλημα στη μεταπολεμική Ρώμη είναι ο "ιδεολογικός ανταγωνισμός" με το παρελθόν.¹⁰ Ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός αρχικά στόχευε στην πλήρη διάρρηση των σχέσεων με την παρελθοντική παράδοση, τα έθιμα και τη δεισιδαιμονία.¹¹ Η διάκριση από το ιστορικό κέντρο είναι σαφής και παρουσιάζεται ως αμετάκλητη στάση και πρακτική της νέας εποχής και των αντίστοιχων σχεδιαστικών αποφάσεων. Αυτό πηγάζει από την εποχή του φασισμού που διαμόρφωσε από τη μια πλευρά μια νοσταλγική στάση για ένα μυθοποιημένο και μακρινό παρελθόν και από την άλλη την προσμονή για ένα λαμπρό μέλλον -μοντερνισμός, ευμάρεια, νέες πόλεις και δραστηριότητες

διασκέδασης. Η αντιπαράθεση με το παρελθόν έχει επίσης επιφέρει τις αντίστοιχες αλλοιώσεις στην ψυχογεωγραφική αντίληψη των αδρανών τοπίων, τα οποία συνήθως περιφρονούνται.

Στην ταινία υπογραμμίζεται η ανικανότητα των μοντέρνων σχεδιαστών να υλοποιήσουν τα εξιδανικευμένα όνειρα για τις καθαρές, γεωμετρικές πόλεις. Το περιβάλλον παρουσιάζεται αποστειρωμένο και ομοιογενές. Δε διαθέτει κάποιον ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Τα αδρανή τοπία εντοπίζονται στα προάστια, όπου κατοικεί η Vittoria. Παρατηρούμε τους ενδιάμεσους χώρους των κτηρίων στο τέλος των ημιτελών λεωφόρων. Τα αδρανή τοπία δεν απεικονίζονται καταλαμβάνοντας ολόκληρη την οθόνη. Γίνονται αισθητά, κυρίως, μέσω της απουσίας τους και της αποσπασματικής-στιγμιότυπικής κινηματογράφησής τους.



(00:22:26)

Ο Mitchell Schwarzer περιγράφει την περιοχή της EUR στην οποία κατοικεί η Vittoria ως "κοιμητήριο για τους ζωντανούς".¹² Παρουσιάζεται ως το αποτέλεσμα ενός καταστροφικού αστικού σχεδιασμού που "μας αποτρέπει να σκεφτούμε για την πόλη ως ένα μέρος όπου διαφορετικές ομάδες ανθρώπων μπορούν να συναντηθούν, όπου μπορούν να έρθουν σε διαμάχη, αλλά και σε συμμαχίες, και όπου συμμετέχουν σε ένα συλλογικό έργο."¹³

2. Οι κενοί χώροι της προβληματικής ανοικοδόμησης

Καθώς η Vittoria πετά με μια φίλη της προς το μικρό αεροδρόμιο της Verona, βλέπουμε την αραιοκατοικημένη περιοχή, με την πληθώρα ενδιάμεσων χώρων. Η EUR είναι ένα πρόγραμμα ακινήτων για να εξισορροπήσει το πυκνοκατοικημένο κέντρο της πόλης.



(00:42:25)

Απεικονίζεται η εξάπλωση της πόλης, μέσω της οποίας προκύπτει η αποξένωση και η αλλοτρίωση από το ιστορικό κέντρο της Ρώμης.

Έτσι, η ταινία παρουσιάζει το παλίμψηστο της Ρώμης, σε μια εποχή αστικής διάχυσης. Διαφαίνεται τόσο ο φυσικός χώρος όσο και ο κατασκευασμένος από τον άνθρωπο. Το φυσικό τοπίο, όμως, έχει χάσει τον ειδυλλιακό του χαρακτήρα και λειτουργεί ως κενό ανάμεσα στα πολύωροφα κτήρια του οικιστικού προγράμματος για ανάπτυξη. Έτσι, το ιστορικό κέντρο αντιπαραβάλλεται με την νεόκτιστη περιφέρεια της EUR.

3. Προσεγγίσεις του ανοίκειου



(00:14:02)



(00:14:09)

Η Vittoria αφού χωρίζει με τον εραστή της, περπατά σε ένα σχεδόν έρημο τοπίο νωρίς το πρωί. Προσπερνά έναν περίεργο υδατόπυργο που μοιάζει με μανιτάρι. Φαίνεται να νιώθει άβολα σε αυτό το περιβάλλον. Οι δρόμοι είναι σιωπηλοί, η μαύρη πίσσα και οι λευκές γραμμές τελείως ανέπαφες. Το τοπίο είναι άγονο εκτός από μερικά πεύκα που φαίνεται να έχουν φυτευτεί πρόσφατα. Τα κτήρια είναι λευκά και περιστοιχίζονται από επίπεδα οικόπεδα με γρασίδι, το οποίο είναι προσεγμένο και δεν ξεπερνά τα σταθερά όριά του. Δίνεται η αίσθηση ενός επίπλαστου τοπίου, το οποίο θα μπορούσε να αποτελεί σκηνικό. Δεν κινηματογραφούνται καθόλου οι κάτοικοι της περιοχής και αυτό ενισχύει την αίσθηση του μη πραγματικού.



(00:14:16)

Τα αφηρημένα μνημεία που παρουσιάζονται διαμορφώνουν ένα αίσθημα αποξένωσης και αποστασιοποίησης από την πραγματικότητα. Αναιρούν την έννοια του τόπου, καθώς θα μπορούσαν να βρισκονται οπουδήποτε.

Το τοπίο κυριαρχείται από διάσπαρτες κατασκευές και κτήρια, τα οποία αναδύονται ανάμεσα στα δένδρα. Αυτό είναι εμφανές και στην παρακάτω σκηνή, κατά την οποία η Vittoria και ο Riego κάθονται στο γρασίδι σε κάποιο λόφο του προαστίου.



(01:48:46)

Στη συνέχεια, καθώς ψάχνει για το μαύρο σκυλάκι της φίλης της, το οποίο δραπέτευσε, φθάνει δίπλα σε μια σειρά από ψηλά κοντάρια που κινούνται στον αέρα ενάντια στον σκοτεινό ουρανό και καθώς πάλλονται παράγουν ήχο. Πρόκειται για λεπτά άψυχα κατακόρυφα στοιχεία που μοιάζουν αλλόκοτα έμπυχα. Θυμίζουν μοντέρνες αφαιρετικές αναπαραστάσεις δένδρων που κινούνται στον άνεμο.¹⁴

Στην Έκλειψη παρουσιάζεται η ανοίκεια δύναμη της πραγματικότητας μέσα από το μοντέρνο, όπως όταν η Vittoria αναζητεί την πηγή των αλλόκοτων ήχων, οι οποίοι τελικά παράγονται από ιστούς σημαιών που ταλαντεύονται από τον νυκτερινό αέρα σε μια ερημωμένη λεωφόρο της EUR.



(00:37:29)



(00:38:36)



(00:38:45)



(00:38:47)

4. Η έκλειψη του δημόσιου χώρου και η συνεπακόλουθη αδυναμία επικοινωνίας

Ο Antonioni χρησιμοποίησε τη φασιστική ανάπτυξη της EUR στη Ρώμη ως σύμβολο της απογοήτευσης και της κοινοτοπίας. Αποπειράται να τεκμηριώσει και να καταγράψει την αστική εξάπλωση εκείνης της εποχής. Η ενασχόλησή του με το αδρανές τοπίο της EUR σχετίζεται με τις ιδέες του κενού και της διαθεσιμότητας, υπό την έννοια της προοπτικής, των ορίων της συνείδησης, της ταυτότητας και του χώρου.

Δίνεται η αίσθηση του πουθενά τόσο από την ίδια την αναπαράσταση του χώρου, αλλά και από την απουσία των ανθρώπων. Στο χώρο κυριαρχεί η λευκότητα και η συμμετρία και ταυτόχρονα τονίζεται η απουσία των ανθρώπων. Η κάμερα κινείται ανήσυχα και καθιστά σαφή την αμηχανία και την ανικανότητα ακόμη για ήρεμη περιπλάνηση σε έναν τέτοιο χώρο.

Αφού έχει απομακρυνθεί από το σπίτι του Ricardo, το βλέπουμε να την ακολουθεί με το αυτοκίνητο. Της προτείνει να επιβιβαστεί, όμως εκείνη αρνείται. Έτσι, εκείνος κατεβαίνει και περπατούν μαζί. Ανεβαίνουν σε ένα λόφο για να κινηθούν πιο γρήγορα. Όταν κατεβαίνουν πάλι στο δρόμο φθάνουν σε μια διασταύρωση. Η σκηνή αυτή αναφέρεται στην περιπλάνηση και οι χαρακτήρες λειτουργούν ως *flâneur*, ο χώρος, όμως, δεν προσφέρει τις ποιότητες του κέντρου της ιστορικής πόλης, το συνωστισμό και τις πολυσχιδείς χωρικές και ψυχαναλυτικές προοπτικές. Η κάμερα τους ακολουθεί μέχρι να φθάσουν στο σπίτι της Vittoria.



(00:14:46)



(00:16:13)

Η γειτονιά στην οποία κατοικεί η Vittoria παρουσιάζεται ως ένας μη συνεκτικός χώρος. Ο αρνητικός χώρος παρουσιάζεται όσο και ο κτισμένος, η απουσία είναι εξίσου παρούσα με την ύπαρξη. Οι δρόμοι είναι σιωπηλοί, χωρίς καταστήματα, αυτοκίνητα, ή ανθρώπους. Οι κάτοικοι που περιστασιακά εμφανίζονται μοιάζουν αυτοματοποιημένοι εντός του πλαισίου της καθημερινής τους ρουτίνας και αποκομμένοι από το περιβάλλον τους. Βαδίζουν στο κέντρο του δρόμου και κατά μήκος παιδικών χαρών, όπου η μόνη κίνηση είναι αυτή του περιστροφικού ψεκαστήρα.

Ο Antonioni αντιμετωπίζει το κενό της περιφέρειας ως ένα αρχιτεκτονικό και ψυχολογικό υπόλειμμα. Διερευνά τη νέα αναδυόμενη μορφή ανώτερης τάξης και το προβληματικό της συλλογικό ασυνείδητο.¹⁵



(00:16:26)

Η διάταξη της πόλης μπορεί να ματαιώσει την επικοινωνία και την κοινότητα. Η μουντή διασταύρωση στην οποία βαδίζουν η Vittoria και ο Piego, δεν είναι απλό σκηνικό. Είναι το σημάδι μιας γενικής δυσχέρειας. Απεικονίζει την πλήρη ανικανότητα της μοντέρνας πόλης να ευνοήσει τη συνάντηση. Οι επιλογές των χαρακτήρων εκλείπουν. Η περιπλάνησή τους είναι καταναγκαστικά περιορισμένη εντός των προκαθορισμένων ορίων και της συνοικίας τους, καθώς η διασταύρωση προορίζεται μόνο για το προσωρινό, το τυχαίο, το εφήμερο. Επιβάλλει τη γενική αμνησία του μοντέρνου που απαρνείται τις σχεδιαστικές παραδοχές κάθε παραδοσιακής πόλης. Η κίνηση εκτός της EUR παρουσιάζεται σχεδόν αδύνατη. Οι χαρακτήρες παραμένουν εγκλωβισμένοι στο αναπτυσσόμενο προάστιο.



(01:31:47)

Η διασταύρωση είναι ένα αστικό κενό, ένας τυχαίος αρνητικός χώρος που έχει προκύψει. Τα κτήρια που την περιβάλλουν δε διαθέτουν κανέναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. Στη μια γωνία βρίσκεται ένας χαμηλός τοίχος ανάμεσα σε αλλόκοτες κατοικίες και το δρόμο. Στην άλλη βρίσκονται λίγα τυχαία τοποθετημένα τετραώροφα διαμερίσματα. Στην τρίτη βρίσκεται ένα χαμηλός, απροσδιόριστο στάδιο, το οποίο δεν είναι δυνατό να γίνει πλήρως αντιληπτό από το επίπεδο του δρόμου. Στην τέταρτη γωνία βρίσκεται ένα κτήριο χωρίς σχήμα, το οποίο είναι υπό κατασκευή. Αυτές οι δομές είναι αλλόκοτες και η χωρική τους τοποθέτηση σε αναφορά με τη διασταύρωση είναι τόσο απόμακρη και αδύναμη ώστε είναι δύσκολο να συμπεριληφθούν στο κάδρο έτσι ώστε προσλαμβάνονται ως κατανοητές μορφές.¹⁶

Ο χώρος της διασταύρωσης παρουσιάζεται ξανά, καθώς παγιώνεται ως χώρος συνάντησης του ζευγαριού. Στην τελευταία σκηνή, κανείς δεν εμφανίζεται. Η επιλογή της Vittoria και του Piero να μην εμφανιστούν στη διασταύρωση όπου συνήθιζαν να συναντώνται επιβεβαιώνει την τάση για απομόνωση, γεγονός που απεικονίζεται στιγμιοτυπικά στις διαστάσεις του χώρου γύρω από τη διασταύρωση αυτή. Στα τελευταία λεπτά της ταινίας ο θεατής στερείται τους πρωταγωνιστές. Έτσι, έρχεται αντιμέτωπος με την απώλεια της πληρότητας των χαρακτήρων, του δράματος και της πλοκής.

Ακολουθεί μια μικροσκοπική ανάλυση της περιοχής. Ο θεατής παρατηρεί τα φαινομενικά "ασήμαντα" στοιχεία του χώρου, τα οποία παρουσιάζονται ως μια εμμονική καταγραφή του χώρου. Όλα, όσα προηγουμένως λειτουργούσαν ως φόντο, τώρα έρχονται σε πρώτο πλάνο. Τα στοιχεία αυτά είναι πλέον γνωστά από προηγούμενες σκηνές- διασταύρωση με διάβαση πεζών, το κτήριο υπό κατασκευή, το φανάρι, μηχανικός ψεκαστήρας, σωρός οικοδομικών υλικών, λεωφορείο. κάτοικοι της EUR κατά μήκος των δρόμων.

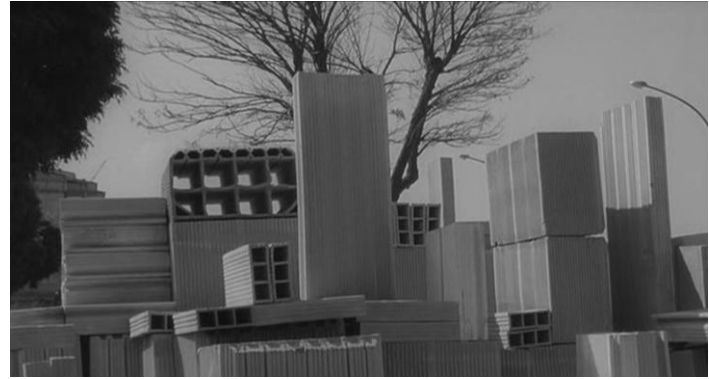
Με τον τρόπο αυτό, ενισχύει την παρουσία του αποστειρωμένου προαστίου ως μιας δύναμης που παρακινεί και κατευθύνει τους χαρακτήρες. Όλα αυτά τα στοιχεία καταδεικνύουν την αποτυχία του δημόσιου- αστικού χώρου. "Ο χώρος αυτός πράγματι επισκιάζει την εγκαταλελειμμένη ιστορία της εγκαταλελειμμένης αγάπης".¹⁷ Ο ίδιος ο Antonioni αναφέρει πως "υπάρχουν επτά λεπτά κατά τα οποία μόνο τα αντικείμενα παραμένουν στη δράση: η πόλη, η υλική ζωή έχει κατασπαράξει τους ανθρώπους."¹⁸

Ο Antonioni εμμένει στις μικροσκοπικές λεπτομέρειες της προαστιακής απομόνωσης για να σκιαγραφήσει το διαταραγμένο ψυχισμό των κύριων χαρακτήρων.¹⁹ Ο αστικός χώρος δεν προσφέρει τη διαφυγή που θα περίμενε κανείς. Δεν είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί σε αυτόν η εκτόνωση της οικοδομικής έντασης της πόλης ούτε της ψυχολογικής των ηρώων. Ο αστικός χώρος προκαλεί την αμηχανία και την περαιτέρω αποξένωση των υποκειμένων. Οι χαρακτήρες περιορίζονται από τα όρια των στενά οριοθετημένων αστικών χώρων.

Στην τελική σκηνή η σχεδόν ερημική περιοχή αναπαριστά τον ημιτελή χαρακτήρα της ερωτικής ιστορίας και της ταινίας.²⁰



(01:33:42)



(01:35:38)



(01:36:01)



(01:36:14)



(02:00:35)



(02:00:43)



(02:00:49)



(02:02:25)

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Ford, Hamish, 2012, Antonioni's Ambiguity: Challenging Realism in the Early 1960s Films, στο Cinemascope.it, Special Centenary Issue: Antonioni and the Mystery of Reality, No.18, July-December, σελ. 13
2. ό.π., σελ. 21
3. Perez, Gilberto, 1991, The Point of view of a stranger: an essay on Antonioni's Eclipse, στο The Hudson Review, Vol.44, No.2, σελ. 234-262
4. Schwarzer, Mitchell, 2000, The consuming landscape, στο (επιμ.) Lamster, Mark, Architecture and Film, Princeton Architectural Press, New York, σελ.209
5. Harrison, Thomas και Carrey, Sarah, 2011, The world outside the window- Antonioni's architectonics of space and time, στο Italian Culture, Vol. 29, No. 1, σελ. 46
6. ό.π.
7. Barron, Patrick και Mariani, Manuela, 2011, Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini στο modernism/modernity, Vol. 18, No. 2, σελ. 309-333, The John's Hopkins University Press, σελ.323
8. Pinkus, Karen, 2003, Empty Spaces, Decolonization in Italy, στο(επιμ.) Palumbo, Patrizia, 2003, A place in the sun: Africa in Italian colonial culture from post-unification to the present, University of California Press, σελ.303
9. Schwarzer, Mitchell, 2000, The consuming landscape, στο (επιμ.) Lamster, Mark, Architecture and Film, Princeton Architectural Press, New York, σελ.209
10. Barron, Patrick και Mariani, Manuela, 2011, Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini στο modernism/modernity, Vol. 18, No. 2, σελ. 309-333, The John's Hopkins University Press, σελ. 326
11. Clarke, David B., 2005, Introduction: Previewing the cinematic city, σελ.1-19 στο (επιμ.) Clarke, David B., 1997, The Cinematic City, Taylor & Francis e-Library, σελ. 6
12. Schwarzer, Mitchell, 2000, The consuming landscape, στο (επιμ.) Lamster, Mark, Architecture and Film, Princeton Architectural Press, New York, σελ.210
13. Barron, Patrick και Mariani, Manuela, 2011, Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini στο modernism/modernity, Vol. 18, No. 2, σελ. 309-333, The John's Hopkins University Press, σελ. 323
14. Perez, Gilberto, 1991, The Point of view of a stranger: an essay on Antonioni's Eclipse, στο The Hudson Review, Vol.44, No.2, σελ. 234-262

15. Barron, Patrick και Mariani, Manuela, 2011, Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini στο modernism/modernity, Vol. 18, No. 2, σελ. 309-333, The John's Hopkins University Press, σελ. 321
16. Chatman, Seymour Benjamin, 1985, The great tetralogy, Settings and Environments, σελ.99-113, στο Antonioni Or, The Surface of the World, University of California Press, σελ. 110
17. Barron, Patrick και Mariani, Manuela, 2011, Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini στο modernism/modernity, Vol. 18, No. 2, σελ. 309-333, The John's Hopkins University Press, σελ. 326
18. ό.π.
19. ό.π., σελ. 325
20. Heathcote, Edwin, 2000, Modernism as enemy, σελ. 20-25, (ed. Bob Fear) "Architecture + Film II", AD Architectural Design, Vol. 70, No.1, New York, σελ.23

II. II DESERTO ROSSO

(Michelangelo Antonioni, 1964)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Η Giuliana υποφέρει από νεύρωση και ψυχικές διαταραχές μετά από ένα αυτοκινητιστικό ατύχημα. Ο σύζυγός της, Ugo, εργάζεται σε ένα εργοστάσιο και, έτσι, η οικογένεια είναι αναγκασμένη να ζει σε ένα περιβάλλον που δεν ευνοεί την ανάρρωση και την αποκατάσταση της Giuliana. Όντας αποξενωμένη από το σύζυγο και το γιο της, η Giuliana προσπαθεί να βρει διέξοδο ζητώντας τη βοήθεια του Corrado, ενός φίλου του συζύγου της. Ο Corrado έλκεται ερωτικά από τη Giuliana και προσπαθεί να τη βοηθήσει. Παρά τις προσπάθειές της και τη σχέση της με τον Corrado δεν αισθάνεται καλύτερα. Η κατάστασή της χειροτερεύει όταν ακόμη και ο γιος της την κοροϊδεύει, προσποιούμενος ότι έχει πληγεί από πολιομυελίτιδα. Η Giuliana καταφεύγει στον Corrado, απλά για να συνειδητοποιήσει ότι ούτε αυτός την καταλαβαίνει και να καταλήξει πάλι μόνη της.

Το περιβάλλον

Η ταινία είναι γυρισμένη στην ευρεία βιομηχανική περιοχή της Ravenna.

Το είδος

Ο Antonioni είναι επηρεασμένος από την παράδοση του νεορεαλισμού, αλλά κινείται προς το μοντέρνο κινηματογράφο.

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Στην ταινία παρατηρούμε τόσο μεγάλες λήψεις και γενικά πλάνα, στοιχεία, δηλαδή, που επιτρέπουν τη διείσδυση του θεατή στο αναπαριστώμενο τοπίο, όσο και σύντομες λήψεις, οι οποίες δηλώνουν την αγωνία της Giuliana.

Η απεικόνιση της αποξένωσης εντείνεται μέσω του βλέμματος και της υιοθέτησης της οπτικής της Giuliana. Συγκεκριμένα, ενώ δε βλέπουμε ποτέ την ίδια εκτός εστίασης συχνά παρατηρούμε, ότι τα στοιχεία τους περιβάλλοντος, ακόμη και οι υπόλοιποι χαρακτήρες είναι θολοί. Αυτό συμβαίνει, διότι ο σκηνοθέτης υιοθετεί το βλέμμα της και μας αναγκάζει να ταυτιστούμε με την αποστασιοποιημένη οπτική της.

Η ομίχλη και ο καπνός που φαίνεται να συχνά να καλύπτει τους χαρακτήρες και το τοπίο είναι μια αντιληπτική ομίχλη¹, που εντείνει τον ασαφή χαρακτήρα του περιβάλλοντος και την αδυναμία πρόσληψής του από τη Giuliana, ως συνεκτικού χώρου.

Ταυτόχρονα ο χειρισμός των χρωμάτων εξωτερικεύει τη νεύρωση από την οποία η ηρωίδα υποφέρει. Η Giuliaana εμφανίζεται πάντα με έντονα χρώματα, τα οποία αντιπαρατίθενται στο γκριζο περιβάλλον.

Το ακουστικό τοπίο της ταινία δανείζεται από δυο είδη: το thriller και το sci-fi. Χρησιμοποιούνται απόκοσμοι ήχοι που εντείνουν την υπό μελέτη θεματική της αποξένωσης εντός του βιομηχανικού περιβάλλοντος. Ακούγονται συνδυασμένοι θόρυβοι του εξωτερικού φυσικού περιβάλλοντος και του εργοστασίου.²



(00:04:40)

Οι κεντρικές θεματικές

Η ταινία έχει ως θέμα την αλλοτρίωση και το χωρικό αποπροσανατολισμό³, λόγω της προόδου και της τεχνολογίας. Πρόκειται για ένα ατμοσφαιρικό δράμα σχετικά με το μεταγεννητικό άγχος και την αμηχανία της βιομηχανικής κοινωνίας. Η αλλοτριότητα αυτή ταυτίζεται με την εποχή του μοντέρνου.

Η ταινία συνδέει το χώρο με το χαρακτήρα και την υποκειμενικότητα. Τα στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου του αδρανούς βιομηχανικού τοπίου αντιπροσωπεύουν την εσωτερικότητα του κύριου χαρακτήρα, της Giuliana.



(00:02:59)



(00:02:54)

"Στα προάστια των πόλεων [] υπάρχουν τρομακτικά τοπία, όπου ο ορίζοντας περιβάλλεται πλήρως από ακανόνιστες γκρίζες οροσειρές, και το έδαφος είναι γεμάτο λάσπη και στάχτη, και ψηλά ορθώνονται τα ατσάλινα καλώδια με τα οποία οι ρύποι ταξιδεύουν αργά κατά μήκος ολόκληρης της χώρας. [] και τη νύχτα μπορείς να δεις τα κόκκινα ρυάκια της φωτιάς να ανεμίζουν εδώ και εκεί, και ακόμη τις αργοκίνητες μπλε φλόγες από θειάφι, οι οποίες μοιάζουν πάντα να τελειώνουν και πάντα αναδύονται ξανά."⁴

George Orwell

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς πεδίου

1. Το αδρανές τοπίο της βιομηχανικής ερήμου

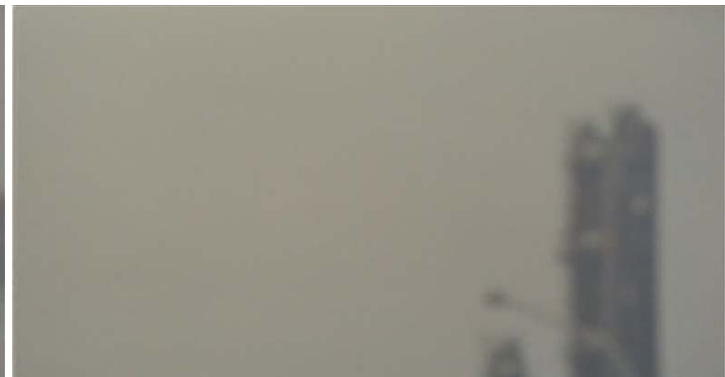
Τα περίχωρα της Ravenna παρέχουν μια ζωντανή σκιαγράφιση ενός νέου και ανοίκειου τοπίου το οποίο αναδύεται από το μεταπολεμικό "θαύμα" της ιταλικής οικονομικής ανάπτυξης. Τονίζονται οι αφηρημένες δυναμικές της βιομηχανικής αλλαγής.⁵ Η ταινία, όμως, παρουσιάζει την σκοτεινή πλευρά της βιομηχανοποίησης και την απομόνωση που μπορεί ορισμένοι άνθρωποι να αισθάνονται σε αυτό το περιβάλλον. Η Κόκκινη Έρημος φαίνεται να προέρχεται από έναν κόσμο ταυτόχρονα ευδιάκριτο και ανοίκειο. Πρόκειται για ένα βιομηχανικό εφιάλτη, που αιωρείται πάνω από τον καπνό των εργοστασίων.

Το περιβάλλον της ταινίας σκιαγραφεί την νεωτερικότητα υψηλής τεχνολογίας.⁶ Οι πύργοι ατμού που βλέπουμε στο εργοστάσιο είναι απόρροια αυτής της νεωτερικότητας. Η κάμερα γλιστρά δίπλα σε πύργους και σωληνώσεις.

Ο χώρος αντικατοπτρίζει την κατακερματισμένη και σε σύγχυση οπτική της πραγματικότητας από την πλευρά της Giuliana. Η αφηρημένη και αποστασιοποιημένη οπτική, καθώς και η ασάφεια του βιομηχανικού τοπίου, γίνονται ήδη εμφανείς από τα credits της ταινίας. Σε μια σειρά από λήψεις παρουσιάζονται ασαφή, αόριστα σχήματα μέσα σε μια ασφυκτική γκριζοκίτρινη βιομηχανική ομίχλη. Μέσω της αναπαράστασης επιβάλλεται στο θεατή το αίσθημα της αποξένωσης.



(00:00:00)



(00:00:11)



(00:00:17)



(00:01:09)

Όταν τελειώνουν τα credits, ακολουθεί μια σκηνή, η οποία μέσα από πολλά διαφορετικά cuts παρουσιάζει διαφορετικές οπτικές μιας σειράς εργοστασίων στη βροχή. Στα αρχικά αυτά πλάνα, παρουσιάζονται συνοπτικά οι συνιστώσες του βιομηχανικού περιβάλλοντος, δηλαδή τα βιομηχανικά σύμβολα: ψηλές καμινάδες, περίπλοκες σωληνώσεις και τεράστια μηχανήματα.

Δίνεται η εντύπωση ενός γκρίζου, απροσδιόριστου και αλλοτριωμένου φυσικού τοπίου. Η περιοχή που κινηματογραφείται είναι μια ζοφερή μάζα μολυσμένη από λύματα με ανώμαλο έδαφος και σκούρα εργοστασιακά φουγάρα που εκλύουν καπνό και φλόγες. Οι βιομηχανικές εγκαταστάσεις φαίνονται ιδιαίτερα θορυβώδεις.



(00:03:05)



(00:07:39)

Το βιομηχανικό περιβάλλον παρουσιάζεται δηλητηριώδες. Η ταινία παρουσιάζει ένα ρημαγμένο τοπίο. Εκπέμπονται καπνοί από τεράστια φουγάρα και φλόγες από μεταλλικούς πύργους, το έδαφος είναι γεμάτο από γκρίζα, λασπώδη απόβλητα, υπάρχουν βυθισμένα συντρίμια στη λάσπη, τα νεκρά γκρι δένδρα ασφυκτιούν από το πετρέλαιο. Οι επάλληλες αυτές απεικονίσεις υπονοούν τη μόλυνση που προκαλεί το εργοστάσιο.

Η Giuliana εμφανίζεται μαζί με το μικρό γιο της, τον οποίο κρατά από το χέρι. Βαδίζουν μαζί στον γκρίζο δρόμο προς το εργοστάσιο, δίπλα σε εργάτες που απεργούν. Οι εργάτες του εργοστασίου φαίνονται εξίσου γκρίζοι με το περιβάλλον. Ενσωματώνονται πλήρως στο τοπίο. Τα σώματα των χαρακτήρων τοποθετούνται παράλληλα σε αυτούς και η αίσθηση της αποξένωσης καθίσταται σαφής, οπτικοποιείται. Υπάρχει απόσταση ανάμεσα στην ηρωίδα και το περιβάλλον. Δεν ανήκει σε αυτό. Δεν μπορεί να προσαρμοστεί. Ακόμη, τα έγχρωμα ρούχα τους, σε έντονα και φωτεινά χρώματα, έρχονται σε πλήρη διάσταση με το συγκεκριμένο περιβάλλον όπου όλα είναι γκρίζα. Με τον τρόπο αυτό καταδεικνύεται η αποστασιοποίηση και η αποξένωση που αισθάνεται η Giuliana.



(00:03:31)

Βλέπουμε όλη την έκταση των ελαιωδών λακκουβών και των απορριμμάτων. Στο έδαφος δημιουργούνται μικροί στρόβιλοι ατμού που θυμίζουν κρατήρα ηφαιστείου. Πέρα από τα απομεινάρια των δέντρων μπορούμε να διακρίνουμε μια σειρά από πολύπλοκες βιομηχανικές δομές να χάνονται στην ομίχλη.

Το βιομηχανικό τοπίο αποτελεί μια νέα αναδυόμενη συνθήκη που απαιτεί από τους ανθρώπους την προσαρμογή στις επιταγές της σύγχρονης εποχής. Η Giuliana ενσαρκώνει τον άνθρωπο που αδυνατεί να προσαρμοστεί σε αυτές τις νέες συνθήκες διαβίωσης. Κινείται στο χώρο αμήχανα, προσπαθώντας να οικειοποιηθεί τα χαρακτηριστικά του. Στέκεται πάντα στηρίζοντας το σώμα της σε κάποιον τοίχο, ή αγκαλιάζοντας τον εαυτό της. Αισθάνεται ανασφάλεια σε αυτό το περιβάλλον.



(00:06:07)

Σε μια από τις αρχικές σκηνές βλέπουμε την αλλόκοτη κίνηση της Giuliana στο βιομηχανικό περιβάλλον. Μετά την είσοδό της με το παιδί στην ευρύτερη βιομηχανική περιοχή, αγοράζει από έναν εργάτη ένα τoστ και κατευθύνεται μόνη της, έχοντας εγκαταλείψει το παιδί, προς κάποιους θάμνους. Το φυσικό τοπίο αν και λεηλατημένο αποτελεί για εκείνη ένα προσωρινό καταφύγιο.



(00:06:36)



(00:06:39)



(00:06:43)



(00:06:46)

Στη συνέχεια πραγματοποιείται η μικροσκοπική παρουσίαση του περιβάλλοντος χώρου. Η κάμερα ακολουθεί το βλέμμα της Giuliana και παρουσιάζει στιγμιότυπα το μολυσμένο έδαφος.

Συνεπώς, η ανάγνωση της νεύρωσης της πρωταγωνίστριας και των ψυχικών της προβλημάτων μπορεί να μετατεθεί στη διερεύνηση της προβληματικής σχέσης της με το περιβάλλον. Η ασταθής φύση της ενισχύεται από την επισφαλή φύση του περιβάλλοντός της.⁷ Συγκεκριμένα, δεν μπορεί να συνηθίσει σε αυτές τις συνθήκες και να συγχρονιστεί με το περιβάλλον της. Αντιμετωπίζει μια μεγάλη πρόκληση: καλείται να προσαρμοστεί στον περίγυρό της. Ο κόσμος γύρω της αλλάζει και την εγκαταλείπει.



(00:35:46)



(00:36:02)



(00:36:06)

Ακόμη και οι σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων φαίνεται να δυσχεραίνουν λόγω του χώρου. Σε αυτή τη σκηνή βλέπουμε τον Corrado να κοιτά μόνος του το μολυσμένο νερό. Καθώς στρίβει απευθύνεται σε κάποιον και τότε συνειδητοποιούμε ότι ο Ugo βρίσκεται σε μικρή απόσταση. Οι δυο τους είναι απομακρυσμένοι και τα βλέμματά τους προσανατολίζονται σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Η απάντηση στην ερώτηση του Corrado έρχεται από τη Giuliana, η οποία απέχει λίγο από τους δυο άνδρες. Οι τρεις χαρακτήρες αν και βρίσκονται στην ίδια περιοχή, κοιτούν προς διαφορετικές κατευθύνσεις και φαίνονται να είναι μόνοι.⁸ Το αδρανές τοπίο της βιομηχανικής ερήμου φαίνεται να έχει απορροφήσει τους χαρακτήρες και να έχει καταστρέψει τις διαπροσωπικές τους σχέσεις και την επικοινωνία μεταξύ τους.

Η στιγμή στην οποία κορυφώνεται η αποξένωση των ανθρώπων στη βιομηχανική έρημο και ταυτόχρονα εντείνεται η ασαφής διάσταση του τοπίου πραγματοποιείται κατά μήκος της αποβάθρας. Ενώ οι κεντρικοί χαρακτήρες βρίσκονται σε μια καλύβα κοντά στην αποβάθρα, μαζί με άλλους φίλους, βλέπουν ένα γιατρό να πλησιάζει στην προβλήτα. Ανεβαίνει με μια σκάλα στο κατάστρωμα του πλοίου αμήχανα. Το πλοίο είναι σε καραντίνα. Έχει σηκώσει την κίτρινη σημαία. Η Giuliana θέλει επειγόντως να φύγει. Οι άνδρες διαφωνούν, αλλά αυτή φεύγει παρόλ' αυτά. Η καλύβα είναι μπλε, ο καπνός από την καμινάδα διαγράφεται στον γκριζό ουρανό. Όλοι τρέχουν κατά μήκος της αποβάθρας καθώς η ομίχλη απομακρύνεται από το πλοίο.



(01:01:57)



(01:03:51)

Στην περιοχή της προκουμαίας υλοποιείται η υπερβολή της αμφισημίας και της ασάφειας μέσω της βύθισης του αδρανούς τοπίου στην ομίχλη. Η ομίχλη εξαπλώνεται έτσι ώστε οι χαρακτήρες να εξαφανίζονται και να εμφανίζονται ξανά. Γίνεται μάλιστα κατά διαστήματα τόσο πυκνή που ο προφιλμικός χώρος παύει να αναπαρίσταται με ακρίβεια.⁹ Οι διαστάσεις, δηλαδή, του πραγματικού χώρου εξαφανίζονται σταδιακά.



(01:51:40)

Στο τέλος της ταινίας, η Giuliana υποτάσσεται στη μολυσματική ομορφιά των βιομηχανικών τοπίων γύρω της. Το τοξικό περιβάλλον φαίνεται να την έχει απορροφήσει. Τα χρώματα του χώρου στην τελευταία σκηνή είναι αντίστοιχα με αυτά των χαρακτήρων.

2. Η έννοια του υψηλού ως εγγενές χαρακτηριστικού της βιομηχανικής ερήμου

Στην ταινία ο Antonioni επανερμηνεύει το μολυσματικό βιομηχανικό τοπίο. Οι κεντρικοί χαρακτήρες- και μέσω αυτών ο θεατής- συνταράσσονται από την έννοια της άπειρης ισχύος των βιομηχανικών εγκαταστάσεων και των αποτελεσμάτων της παραγωγικής διαδικασίας, τα οποία εγγράφονται στο χώρο. Η βιομηχανική έρημος διαθέτει μια δύναμη η οποία απορροφά την ανθρώπινη αντίσταση. Με τον τρόπο αυτό, οι χαρακτήρες αισθάνονται την ασημαντότητα και τη μικρότητά τους.¹⁰ Η αμήχανη έκφραση που προκαλεί το περιβάλλον αυτό στον άνθρωπο διαφαίνεται σε μεγάλο βαθμό στη συμπεριφορά της Giuliana.

Η σκηνή κατά την οποία ο Hugo εκμυστηρεύεται στον Corrado ότι η Giuliana είχε ένα ατύχημα στο Λονδίνο ευνοεί την ανάπτυξη τέτοιων αισθημάτων. Η κάμερα κινείται οριζόντια και αποκαλύπτει ένα τοπίο ταυτόχρονα τρομακτικό και όμορφο: σε κάποια



(00:38:58)



(00:41:33)



(00:41:43)

απόσταση μια σειρά από σκούρα δένδρα κάτω από έναν γκριζο ουρανό. Ύστερα σε ένα πιο κοντινό πλάνο βλέπουμε τις βάσεις μιας σειράς από ασάλινους πύργους. Δε γίνεται αντιληπτό περί τίνος πρόκειται. Σε πρώτο πλάνο βλέπουμε μια λίμνη που οριοθετείται από γυμνούς θάμνους. Η επιφάνειά της έχει χρώμα κίτρινο- πράσινο, λόγω χημικών αποβλήτων. Στο νερό αντανακλώνται οι θάμνοι. Το τοπίο είναι μολυσμένο και ληλατημένο, αλλά διατηρεί μια ιδιότυπη επιβλητικότητα που παρασύρει το θεατή.

Αντίστοιχη σκηνή είναι αυτή κατά την οποία βλέπουμε ένα φορτηγό πλοίο να γλιστρά ανάμεσα στη δενδροστοιχία. Τα όρια του χώρου αίρονται: καθώς η θάλασσα δεν είναι ορατή το πλοίο μοιάζει να κινείται στο "δάσος" της βιομηχανικής περιοχής. Η κάμερα παραμένει σταθερή καδράροντας την πορεία του και το βλέμμα του θεατή ταυτίζεται με το σαστισμένο βλέμμα της Giuliana που παρατηρεί με δέος το θέαμα.



(00:12:01)



(00:13:17)



(00:13:26)



(00:14:11)

Η σκηνή η οποία καταδεικνύει το Υψηλό του αδρανούς τοπίου, είναι το σημείο στο οποίο η Giuliana και ο Corrado περπατούν δίπλα σε κάποιους παράξενους πυλώνες. Τα στοιχεία του χώρου αποκαλύπτονται σταδιακά, μέχρι να υλοποιηθεί η πανοραμική παρουσίαση γιγαντιαίων κόκκινων πυλώνων που λειτουργούν ως δέκτες ραδιοκυμάτων. Μοιάζουν με ανεξήγητες και αφηρημένες κατασκευές. Οι κεραίες αυτές είναι ασύμμετρες, με την έννοια ότι δημιουργούν ένα τόξο.



(00:32:45)



(00:32:53)



(00:33:14)



(00:33:19)



(00:33:25)



(00:33:28)

Η κάμερα από κάποια απόσταση καδράρει τον ορίζοντα ακριβώς πάνω από το κάτω μέρος της οθόνης, έτσι ώστε το γρασίδι, μια σκοτεινή καλύβα, μια σειρά από κεραίες και οι φιγούρες της Giuliana και του Corrado να τοποθετούνται απέναντι σε έναν άχρωμο ουρανό. Τα ραδιοτηλεσκόπια και το σπίτι στο βάθος, το οποίο φαίνεται να έχει καλυφθεί από την ομίχλη της περιοχής, είναι τα μόνα στοιχεία που προσδιορίζουν το χώρο. Λειτουργούν, δηλαδή, ως τοπόσημα σε έναν κενό χώρο.

Στη συνέχεια, ο Corrado και η Giuliana βαδίζουν κατά μήκος ενός μονοπατιού, δίπλα στα ραδιοτηλεσκόπια. Με λοξές γωνίες λήψης ο Antonioni δημιουργεί μια αίσθηση αποπροσανατολισμού και ο θεατής δυσκολεύεται να αντιληφθεί το χώρο που παρουσιάζεται.¹¹ Με τον τρόπο αυτό τα ραδιοτηλεσκόπια γίνονται καθοριστικός παράγοντας της σκηνής, καθώς αποτελούν σημείο αναφοράς προκειμένου ο θεατής να επανατοποθετείται συνεχώς στο χώρο. Οι δομές αυτές, καθώς και μια μαύρη καλύβα στο φόντο μετατρέπονται σε αυθύπαρκτους χαρακτήρες της ταινίας.

Σύμφωνα με το γεωγράφο Matthew Gandy¹², αυτές οι κατασκευές δεν είναι απλά αντικείμενα τοποθετημένα στο χώρο, αλλά μεταμορφώνονται μέσα από την κινηματογράφηση του Antonioni σε μυστηριώδεις μορφές, οι οποίες έχουν συμβολική σημασία. Όπως αναφέρει, η κλίμακα αυτών των νέων αυτών δομών είναι ενδεικτική της έννοιας του Υψηλού (sublime) και διαμορφώνει μια συγκεκριμένη αισθητική εμπλοκή με το τοπίο.

3. Η έρημη μεσαιωνική πόλη ως αντιπαραιθέμενο κενό

Η Giuliana θέλει να ανοίξει ένα κατάστημα στην πόλη, προκειμένου να ασχολείται με κάτι. Έτσι, βλέπουμε μια σκηνή στην οποία ο Corrado μεταβαίνει στην ερημική πόλη για να βρει τη Giuliana. Ο χώρος φέρει τα σημάδια της εγκατάλειψης. Οι όψεις των κτηρίων



(00:18:54)



(00:25:28)

είναι γκρίζες. Δεν υπάρχουν κάτοικοι, παρά μόνο ένας περαστικός ποδηλάτης και ένας πλανόδιος μικροπωλητής. Το καρότσι με τα προϊόντα του φαίνεται να καλύπτεται από ένα γκρίζο στρώμα. Ακόμη και τα φρούτα φαίνονται να έχουν αποστερηθεί την αρχική τους σύσταση και μορφή. Η σκόνη των εργοστασίων μοιάζει να έχει επικαθίσει σε όλα τα επίπεδα του χώρου και να έχει διεισδύσει σε κάθε πτυχή μολύνοντας και καταστρέφοντάς τη. Έτσι, βλέπουμε ότι και το δομημένο περιβάλλον λειτουργεί ως αδρανές τοπίο και αντηχεί το ψυχικό κενό της Giuliana.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Pomerance, Murray, 2011, Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight reflection on cinema, University of California Press, σελ. 87
2. <http://www.dvdbeaver.com/film/articles/redesert3.htm>
3. Gandy, Matthew, 2003, Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert, Transactions of The Institute of British Geographers - TRANS INST BRIT GEOGR, Vol. 28, No 2, σελ.219
4. Pomerance, Murray, 2011, Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight reflection on cinema, University of California Press, σελ.76
5. ό.π., σελ. 80
6. Ford, Hamish, 2012, Antonioni's Ambiguity: Challenging Realism in the Early 1960s Films, στο Cinemascope.it, Special Centenary Issue: Antonioni and the Mystery of Reality, No.18, July-December, σελ. 9
7. Pomerance, Murray, 2011, Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight reflection on cinema, University of California Press, σελ. 72
8. <http://www.dvdbeaver.com/film/articles/redesert3.htm>
9. <http://arianeandgwen.wordpress.com/category/academic-work/film-and-urban-space-in-italy/du-brouillard-a-la-poussiere/>
10. (επιμ.)Ουμπέρτο, Έκο, 2006,Το Υψηλό, σελ.275-297 στο (επιμ.)Ουμπέρτο, Έκο, 2006, Ιστορία της ομορφιάς, (μτφ.) Χρυσσοστομίδης, Ανταίος, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, σελ. 294
11. <http://www.filmsufi.com/2010/09/visit-to-radar-installation-in-red.html>
12. Gandy, Matthew, 2003, Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert, Transactions of The Institute of British Geographers - TRANS INST BRIT GEOGR, Vol. 28, No 2, σελ.223

III. DER HIMMEL ÜBER BERLIN

(Wim Wenders, 1987)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Ο Damiel και ο Cassiel είναι δυο άγγελοι οι οποίοι περιπλανώνται στο Βερολίνο. Παραμένουν άορατοι από τους ανθρώπους, με εξαίρεση τα μικρά παιδιά. Ο Damiel ύστερα από τόσους αιώνες αθανασίας έχει κουραστεί και θέλει να ζήσει όπως οι άνθρωποι. Την τελική απόφαση παίρνει όταν συναντά μια ακροβάτισσα, από την οποία έλκεται. Ταυτόχρονα ανακαλύπτει ότι δεν είναι ο μόνος άγγελος που αποφάσισε να χάσει την αθανασία του. Συγκεκριμένα συναντά έναν ηθοποιό, ο οποίος του προσφέρει βοήθεια στην αρχή. Σε αντίθεση με τον Damiel, ο Cassiel ακολουθεί έναν ηλικιωμένο άνδρα, ο οποίος προσπαθεί να διαμορφώσει το μύθο της ειρήνης, μια αντίστροφη ιστορία της ανθρωπότητας. Έτσι, ενώ ο Damiel ταυτίζεται με τη θνητότητα, ο Damiel συμβολίζει την αιωνιότητα.

Αν και η υπόθεση φαίνεται να εκτυλίσσεται γραμμικά, στην ουσία η ταινία απέχει από τη γραμμική αφήγηση και κινείται περισσότερο στο πλαίσιο της αφαίρεσης.

Το περιβάλλον

Η ιστορία εκτυλίσσεται στο διαιρεμένο Βερολίνο, χωρίς να διευκρινίζεται η χρονική περίοδος. Είναι πάντως εμφανή στοιχεία της μεταπολεμικής περιόδου, καθώς και των προσπαθειών για εκσυγχρονισμό της πόλης.

Το είδος

Πρόκειται για μια ταινία με έντονα φανταστικά στοιχεία.

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Οι εντάσεις ανάμεσα στην αφήγηση και την αποσπασματικότητα γίνονται απτές χάρη στη mise-en-scène. Η ταινία ξεκινά με σύντομες λήψεις, οι οποίες παρουσιάζουν στιγμιτυπικά τη ζωή διαφορετικών ανθρώπων μέσα από το βλέμμα των αγγέλων. Καθώς οι άγγελοι μεταφέρονται στα αδρανή τοπία του Βερολίνου και συγκεκριμένα στη νεκρή ζώνη παρατηρούμε πλάνα μεγαλύτερης διάρκειας και αργή κίνηση της κάμερας. Το απόσπασμα του χώρου παρουσιάζεται με έναν ενοποιητικό τρόπο, σε αντίθεση με τη ροή της πόλης, η οποία παρουσιάζεται με έντονο montage.



(00:16:56)

Πολύ σημαντικό ρόλο στην ταινία παίζει ο εσωτερικός διηγητικός ήχος. Εσωτερικός διηγητικός ήχος είναι, σύμφωνα με τον David Bordwell και την Kristin Thompson, αυτός που προέρχεται "μέσα" από το μυαλό ενός χαρακτήρα, είναι δηλαδή, υποκειμενικός. Συγκεκριμένα, οι άγγελοι μπορούν να αναγνώσουν τις σκέψεις των ανθρώπων. Έτσι, ο θεατής μπορεί, επίσης, να ακούσει τις σκέψεις των κατοίκων, οι οποίες δηλώνουν την αποξένωση που αισθάνονται. Το αστικό περιβάλλον επηρεάζει τις σκέψεις τους. Η χρήση του ήχου επιτείνει την μεταμοντέρνα συνθήκη της αποξένωσης και εντείνει την αποσπασματικότητα της αφήγησης και την ανάγνωση της ιστορίας ως προσωπικών στιγμών.

Μια ιδιαίτερη χρήση του εσωτερικού διηγητικού ήχου συναντούμε στην σκηνή κατά ο Damiel και ο Cassiel επισκέπτονται τη βιβλιοθήκη. Εκεί βλέπουμε πολλούς ανθρώπους να διαβάζουν, ανάμεσά τους και τον Homer. Καθώς η κάμερα κάνει τράβελινγκ προσπερνώντας τους, ακούμε τις σκέψεις τους σαν βουερό μουρμούρισμα πολλών φωνών σε πολλές γλώσσες.¹

Οι κεντρικές θεματικές

Από την πρώτη σκηνή η ταινία δηλώνει ρητά, όπως αναφέρει ο Pfeil, ότι δεν αποτελεί ένα ενοποιημένο κείμενο, αλλά ένα ασυνεχές πεδίο ετερογενών λόγων.² Το μόνο συνεχές κείμενο της ταινίας είναι το παιδικό ποίημα το οποίο ορίζει θεματικά την αποσπασματικότητα. Το παιδικό τραγούδι συνδέεται με την έννοια του μύθου και με έναν άλλο τρόπο. Τονίζει τη σημασία να επιστρέψουμε σε μια πρώιμη κατάσταση αθωότητας μέσα από την επινόηση του νέου ατομικού και συλλογικού μύθου.

Στο Βερολίνο που παρουσιάζει ο Wim Wenders είναι αισθητή η απουσία της επικοινωνίας και η ανικανότητα να ενωθούν οι αποσπασματικές μνήμες σε μια ενιαία αφήγηση. Βασικό στοιχείο της μοναδικής ιστορίας του Βερολίνου είναι η απουσία ταυτότητας και η ασυνέχεια. Ο σκηνοθέτης απεικονίζει την αποξένωση και την απομόνωση που είναι παρούσα στο σύγχρονο Βερολίνο. Η πόλη του Βερολίνου και το συγκεκριμένο παρελθόν της παίζουν σημαντικό ρόλο, αλλά ο Wenders ξεπερνά την ιδιαιτερότητα αυτή προκειμένου να αναφερθεί στη θέση της ως μεταμοντέρνας μητρόπολης. Σύμφωνα με τον David Harvey τόσο η νεωτερικότητα όσο και η ύστερη νεωτερικότητα χαρακτηρίζονται από το εφήμερο, την αποσπασματικότητα, την ασυνέχεια και το χαοτικό.³ Ο σκηνοθέτης διερευνά την αποσπασματικότητα της μεταμοντέρνας συνθήκης μέσα από την σκοπιά του συλλογικού αλλά και του ατομικού.



*"[]έφθασε το κενό
σ' εκείνη τη δόνηση που τώρα μας συναρπάζει και παρηγορεί και βοηθά."*

Οι ελεγείες του Ντούινο, Rainer Maria Rilke⁴

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

1. Τα αδρανή τοπία ως τα μεταφορικά τοπία της αφήγησης

Ο Wenders χρησιμοποιεί τους χώρους για να απεικονίσει την έννοια της αφήγησης.

Ο χώρος της ενιαίας αφήγησης - από την πλευρά των αγγέλων

Πέρα από το φυσικό ανάγλυφο της πόλης, το οποίο παρουσιάζεται ως μονότονο και απέλπιδο, η ταινία αναφέρεται και στον ουρανό πάνω από το Βερολίνο. Με τον τρόπο αυτόν, η πόλη ορίζεται ως ο υπερβατικός χώρος στον οποίο περιπλανώνται οι άγγελοι και η συλλογική μνήμη έχει την τιμητική της. Ο ίδιος ο ουρανός είναι ένας ακόμη σημαντικός "κενός χώρος", αντιληπτός από τους αγγέλους.

Στο πρώτο μέρος της ταινίας το βλέμμα είναι αυτό των αγγέλων και τα πλάνα μονοχρωματικά. Στην ταινία, οι άγγελοι μετακινούνται στον χώρο χωρίς φυσικά ή πνευματικά εμπόδια. Για το λόγο αυτό, τα όρια του χώρου μπορεί να αναιρούνται και να παρουσιάζεται ενιαίος, γεγονός που αντιστοιχεί στην αντίληψη των αγγέλων. Το βλέμμα τους αποκαλύπτει ένα κατακερματισμένο τοπίο από εφήμερα στιγμιότυπα. Τα αρχικά πλάνα αποτελούν μετάβαση από ψηλά στους ιδιωτικούς χώρους της σφαίρας εξέλιξης της ανθρώπινης ζωής.

Η κάμερα ξεκινά από την οπτική του Damiel, ο οποίος κινείται στους δρόμους σαν flâneur. Αλλά, τότε, ο Damiel γίνεται μέρος του κάδρου. Μετά το θάνατο ενός νέου άνδρα η κάμερα απεικονίζει για πρώτη φορά στοιχεία της πόλης: μια γέφυρα, την κυκλοφοριακή συμφόρηση, τους περαστικούς και τα κτήρια. Τότε, καθώς ο Damiel φεύγει η οπτική γίνεται μια υπερυψωμένη λήψη και τονίζεται η σημασία των μέσων μεταφοράς στη ζωή της πόλης. Δηλαδή το δίκτυο που συνδέει τα αποσπάσματά της.

Όταν οι άγγελοι κατεβαίνουν στους δρόμους του Βερολίνου και παρατηρούν από μικρή απόσταση την καθημερινή ζωή των κατοίκων, συχνά παρασύρονται στα αδρανή τοπία της πόλης. Αυτοί οι τόποι, οι οποίοι δεν είναι ορατοί αρχικά από την αποστασιοποιημένη, αντικειμενική bird-eye οπτική γίνονται αντιληπτοί κατά τις περιπλανήσεις των αγγέλων.

Οι στάσεις των αγγέλων στους χώρους αυτούς είναι πολύ μεγαλύτερες από τους αστικούς τους περιπάτους. Οι δυο σημαντικότερες είναι η συμπόρευση του Cassiel με τον Homer σε ένα κενό οικόπεδο και η στάση του Damiel στον κενό χώρο όπου ήταν εγκατεστημένη προσωρινά η σκηνή του τσίρκου, για να παρακολουθήσει τη Marion, μια σχινοβάτη. Οι δυο αυτοί άνθρωποι

διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην προσπάθεια για τη συγκρότηση ενός μύθου και την επινόηση μιας ιστορίας. Ο Homer αντιπροσωπεύει την αφήγηση σε συλλογικό επίπεδο, ενώ η Marion σε ατομικό.

Ο χώρος του συλλογικού μύθου - από την πλευρά του Homer

Η αφήγηση πρέπει να είναι ανθρώπινη, πρέπει να ανακατασκευάζει μια ανθρώπινη ματιά στον προβαλλόμενο κόσμο. Ανθρώπινη ματιά σημαίνει αναζήτηση μιας συγκεκριμένης θέσης, το οποίο υπονοεί ότι υπάρχει κάτι που παραμένει αθέατο. Μια αφήγηση απαιτεί, δηλαδή, κάποιον που μιλά. Ακόμη, απαιτεί εστίαση, δηλαδή έναν ή περισσότερους που κοιτούν.

Οι σύγχρονοι κάτοικοι, όμως, περιπλανώνται χωρίς να προσέχουν το χώρο γύρω τους. Είναι απορροφημένοι από στις παραγμένες τους σκέψεις και τα προσωπικά τους προβλήματα. Ο Wim Wenders προσπαθεί να αναιρέσει αυτή την αποσύνδεση και να επικαλεστεί την ενότητα μέσα από την μορφή ενός "παραμυθά", του Homer, ο οποίος περιπλανάται στους κενούς χώρους και προσπαθεί να διατυπώσει το νέο μύθο.

Η απομόνωση αντανakλάται στις σκέψεις του, ο οποίος χαρακτηριστικά παρατηρεί, καθώς περιπλανάται: "Οι ακροατές μου έγιναν με τον καιρό αναγνώστες και δεν κάθονται πια σε κύκλο, αλλά μόνοι τους και ο ένας δεν ξέρει τίποτα για τον άλλο". Ο προφορικός λόγος διαμορφώνει και προϋποθέτει διαφορετικές συνθήκες από τον γραπτό. Είναι καταρχάς ανεπίστρεπτος, επομένως κάθε διαγραφή σημαίνει προσθήκη. Ο εφήμερος προφορικός λόγος είναι ανεξιτηλος, μνημειακός.⁵ Η διαδικασία εκφοράς του προφορικού λόγου αντιστοιχεί στην περιπατητική διαδικασία.

Ο Homer συγκεντρώνει τις αποσπασματικές αναμνήσεις από το παρελθόν σε μια κατανοητή αφήγηση, κρατώντας με τον τρόπο αυτό ζωντανό το παρελθόν.

Στο κέντρο του Βερολίνου, εκεί που ήταν κάποτε η Potsdamer Platz, βρίσκεται τώρα το βομβαρδισμένο αδρανές τοπίο ανάμεσα στις δυο ζώνες της πόλης. Η Potsdamer Platz είναι ένας χώρος συμβολικά φορτισμένος. Πρόκειται για ένα σύμβολο το οποίο λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα. Από τη μια είναι ο κατεστραμμένος λόγω του ρου της ιστορίας χώρος, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να εμπνεύσει το όραμα της ενωμένης πόλης.

Ο Homer εδώ συλλογίζεται την καταστροφικότητα του χρόνου και προσπαθεί να επινοήσει μια νέα ιστορία, αυτή της ειρήνης. Επιδιώκει, δηλαδή, να συντάξει τον ενάντιο μύθο.



(00:40:33)

Δίνει έμφαση στην αξία της αφήγησης. Η επίκληση του Ομήρου για αφήγηση της ιστορίας αγγίζει το πρόβλημα της Γερμανίας. Επίσης η κινηματογράφηση αντιστοιχεί σε μια διαδικασία καταγωγής. Ο Wenders χρησιμοποιεί τον χαρακτήρα του "παραμυθά" για να στρέψει την προσοχή του στους μύθους της γερμανικής ταυτότητας και εθνικής ιστορίας. Προσπαθεί να σηματοδοτήσει τη διχοτομημένη πόλη. Ο ίδιος είναι ένας αφηγητής. Ο Walter Benjamin σχετικά με τον «άγγελο της ιστορίας» αναφέρει χαρακτηριστικά: «Υπάρχει ένας πίνακας του Klee με το όνομα Angeleno Novus. Απεικονίζεται εκεί ένας άγγελος, που φαίνεται έτοιμος να απομακρυνθεί από κάτι, όπου μένει προσηλωμένο το βλέμμα του. Διάπλατα τα μάτια του, ανοικτό το στόμα και τεντωμένες οι φτερούγες του. Έτσι πρέπει να είναι και ο άγγελος της ιστορίας. Στραμμένο το πρόσωπό του προς το παρελθόν. Όπου εμφανίζεται σ' εμάς μια αλυσίδα γεγονότων, διακρίνει αυτός μια και μοναδική καταστροφή, που συσσωρεύει αδιάκοπα ερείπια επί ερειπίων και τα εκσφενδονίζει μπροστά στα πόδια του. Θέλει αυτός να σταθεί, να ξυπνήσει τους νεκρούς και να στήσει τα χαλάσματα. Μια θύελλα σηκώνεται όμως από τη μεριά του Παραδείσου κι αδράχνει τις φτερούγες του και είναι τόσο δυνατή, που δεν μπορεί πια ο άγγελος να τις κλείσει. Τον ωθεί αυτή η θύελλα ασταμάτητα προς το μέλλον, στο οποίο στρέφει την πλάτη, ενώ ο

σωρός από τα ερείπια φθάνει μπροστά του ως τον ουρανό. Ότι αποκαλούμε εμείς πρόοδο, είναι αυτή η θύελλα». Στην ιστορική διαλεκτική του Walter Benjamin, το αυθεντικό έργο τέχνης είναι τεκμήριο ιστορίας, η οποία συνίσταται στην αλήθεια που αυτό εκφράζει, στις υλικές και κοινωνικές συνθήκες γέννησής του, συντιθέμενες υπό το πρίσμα της φαντασίας και της αισθαντικότητας του δημιουργού του.⁶

Αναζητά τη συγκρότηση του μύθου σε ένα αδρανές τοπίο. Θέλει να αντιταχθεί στην οπτική των ηγετών και των βασιλιάδων. Εκεί συντελείται η προσπάθεια επινόησης νέας ταυτότητας. Τα αρχεία της βιβλιοθήκης επαναφέρουν την ανάμνηση του Β.Π.Π. Η ταινία τελειώνει στη νεκρή ζώνη πλευρικά του Τείχους του Βερολίνου με τον Homer να επιμένει για τη δημιουργία ενός κοινού μύθου. Ο Homer υποστηρίζει την αξία της ιστορίας.

Ο χώρος του προσωπικού μύθου - από την πλευρά της Marion



(01:39:21)

Η Marion κάθεται μόνη στον κενό τόπο, όπου προηγουμένως ήταν εγκατεστημένο το τσίρκο και σκέφτεται: "Δε θα μπορούσα να πω ποια είμαι. Δεν έχω την παραμικρή ιδέα για τον εαυτό μου. Είμαι κάποιος χωρίς παρελθόν, χωρίς ιστορία, χωρίς χώρα και παρόλ' αυτά επιμένω. Είμαι εδώ, είμαι ελεύθερη, μπορώ να τα προβλέψω όλα, όλα είναι δυνατά. Πρέπει μόνο να σηκώσω το κεφάλι και τότε γίνομαι πάλι ο κόσμος. Τώρα, σε αυτή την πλατεία, ένα αίσθημα χαράς το οποίο μπορεί να κρατήσει για πάντα."

Όταν λέει: "Μπορώ να γίνω ο κόσμος" κοιτά ένα αεριωθούμενο. Η συνδήλωση είναι η εξής: Η Μάριον βρίσκεται σε ένα κατώφλι, σε ένα χώρο μετάβασης. Πρέπει τώρα να ενσωματώσει τα αποσπάσματα της ύπαρξής της σε μια ενιαία αφήγηση προκειμένου να δώσει νόημα στη ζωή της.

Ο Wenders απεικονίζει μέσα από τον χαρακτήρα της Marion την κατακερματισμένη προσωπική ταυτότητα και την ανάγκη του ανθρώπου να την ανακατασκευάσει. Η έλλειψη επικοινωνίας και αφήγησης είναι εμφανής στο Βερολίνο του Wenders. Αυτά τα χαρακτηριστικά έχουν οδηγήσει στην ανικανότητα ενοποίησης των αποσπασματικών αναμνήσεων ενός ατόμου σε ένα ενιαίο σύνολο. Η Marion αγωνίζεται με την ταυτότητά της όταν το τσίρκο αποχωρεί από την πόλη. Στόχος της είναι η διαμόρφωση μιας ιστορίας για τον εαυτό της. Ο κενός χώρος λειτουργεί ως χώρος επιπόησης της προσωπικής ιστορίας και μνήμης.

Κατά τη συνάντησή τους, η Μάριον ονειρεύεται μια κοινή εικόνα επιθυμίας (Wunschbilder): τη γεμάτη πλατεία. Η συλλογικότητα που ονειρεύεται. Ο Walter Benjamin αποδίδει ιδιαίτερη δύναμη στις "εικόνες επιθυμίας" (Wunschbilder) όπου η κοινωνική συλλογικότητα ονειρεύεται το μέλλον επιχειρώντας να υπερβεί τα όρια του παρόντος. Μια τέτοια δύναμη κινητοποιείται από τις υποσχέσεις της νεωτερικότητας που περιφρονεί το παρελθόν στο όνομα του μέλλοντος. Όμως, η δύναμη των εικόνων αυτών για τη συλλογική ελπίδα αναπτύσσεται στο όνομα ενός πρωταρχικού παρελθόντος που παρουσιάζεται ως δυνατότητα για το μέλλον, του παρελθόντος αταξικής κοινωνίας.⁷ Σε αυτό το σημείο η ατομική αφήγηση εμπεριέχει τη συλλογική.

Ο χώρος του προσωπικού μύθου - από την πλευρά του Daniel



(01:30:55)

Την τελική απόφαση να αφήσει την αιώνια αγγελική φύση του παίρνει στη νεκρή ζώνη του Τείχους. Μετά τη μετάβαση του Daniel στην ανθρώπινη κατάσταση, αναγκάζεται να διασχίσει την πόλη με πραγματικούς ρυθμούς. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνει τη δική του προσωπική ιστορία. Ο Michel de Certeau αναφερόμενος στη ρητορική του βαδίσματος, εννοεί πως το βάδισμα αποτελεί μια πρακτική με την οποία χαράσσει κανείς δρόμους στην πόλη.⁸ Με τον τρόπο αυτό η πόλη αποκτά συνοχή.

2. Τα αδρανή τοπία του Βερολίνου ως ιστορικά ίχνη και θύλακες της μνήμης

Στις αρχές του 20ου αιώνα θεσμοθετείται η ιδέα του συσχετισμού πόλης και μνήμης. Τότε, η πόλη προσλαμβάνεται ως κείμενο το οποίο αποτελείται από σημεία και σύμβολα.⁹ Το κείμενο της πόλης προκύπτει από τη συνένωση διαφορετικών αποσπασμάτων.

Κατά την Leonie Sandercock «Οι πόλεις είναι αποθήκες μνήμης και κειμένων μνήμης. Οι στρώσεις από τις οποίες αποτελούνται οι επιφάνειές τους [] καταγράφουν τη δύναμη των ροών αυτών στη χρήση τους και την αφηγηματικότητά τους. Έτσι οι επιφάνειες της πόλης μαρτυρούν χρόνο και ιστορίες».¹⁰ Πράγματι, στη συγκεκριμένη ταινία το Βερολίνο μπορεί να αναγνωστεί ως παλίμψηστο, καθώς το ένα στρώμα πολιτισμού εγγράφεται στον ίδιο χώρο που υπήρχε προγενέστερα κάποιο άλλο.

Επομένως, "αν και η ιστορία είναι μεν δημιούργημα του παρελθόντος, διαβάζεται πάντα στο παρόν και απευθύνεται στο μέλλον.[] Βέβαια, το ίδιο γεγονός διαβάζεται διαφορετικά από τους νικητές και τους ηττημένους. Αυτό δεν ισχύει μόνο για γεγονότα που έφεραν σε σύγκρουση διαφορετικούς λαούς και χώρες, αλλά και για γεγονότα διχασμού που αφορούν στην ιστορία ενός έθνους. Η ιστορία παρουσιάζεται ακόμη αποσπασματική και υποταγμένη σε προσωπικές εμπειρίες."¹¹

Αυτή η πολύπλοκη και κατακερματισμένη διάσταση της ιστορίας στο Βερολίνο απεικονίζεται στα αδρανή τοπία. Τα αδρανή τοπία είναι χώροι οι οποίοι βρίσκονται εν γένει σε μεταβατική κατάσταση και φέρουν τα ίχνη του παρελθόντος, τα οποία υπενθυμίζουν έστω και πολύ αφηρημένα τις προηγούμενες λειτουργίες και δραστηριότητες που λάμβαναν χώρα εκεί. Εμπεριέχουν τις στρώσεις του χρόνου και με αυτή την έννοια, δεν είναι απλά υπομνήσεις για το παρελθόν, αλλά και σύμβολο του παρόντος. Μέσα από την περιπλάνηση των ατόμων στα τοπία αυτά ανιχνεύονται στοιχεία μνήμης και ίχνη του παρελθόντος που αποκαλύπτουν πτυχές της ιστορίας του τοπίου και τα οποία βοηθούν στην κατανόησή του.

Η μνήμη διακρίνεται σε συλλογική και ατομική.

Η συλλογική μνήμη κατά τον M.Halbwachs είναι έννοια χωρικά διαμορφωμένη και εντοπίζεται¹² σε σχέση πάντα σε κοινωνικά χωρικά πλαίσια. Επομένως, η συλλογική και ατομική μνήμη εμπλέκονται και συναποτελούν την ιστορία. Και αντιστρόφως, το προσωπικό παρελθόν κάθε ατόμου είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη συλλογική μνήμη. Ό,τι θυμάται το άτομο τρέφεται από τη συλλογική μνήμη και είναι συνδεδεμένο με την ιστορία.

Ο χώρος της ιστορικής συνέχειας - το βλέμμα των αγγέλων

Το ιστορικό παλίμψηστο γίνεται αντιληπτό μέσα από το βλέμμα των αγγέλων. Στην ουσία αντιλαμβάνονται τους τόπους αυτούς ως πλήρεις. Οι άγγελοι αντιπροσωπεύουν τη συλλογική μνήμη και την ιστορία, χωρίς να διαθέτουν, όμως, καμιά προσωπική ιστορία.

Στις αρχικές σκηνές της ταινίας καθίσταται σαφές πως η κάμερα απεικονίζει την οπτική των αγγέλων. Ο χώρος που απεικονίζεται είναι διαφορετικός από το χώρο στον οποίο κατοικούν οι άνθρωποι. Παρουσιάζεται μια μακροκλίμακα χωρικής συνέχειας που

άπτεται της χρονικής-ιστορικής συνέχειας που αντιλαμβάνονται οι άγγελοι. Επίσης, η αντίληψη των αγγέλων παρουσιάζεται κατά κανόνα μέσα από μεγάλα πλάνα, τα οποία απεικονίζουν το αστικό τοπίο του Βερολίνου ως συνεχές.



(01:39:15)

Οι σκηνές αυτές είναι πιο σύντομες. Η αντίληψη της ιστορίας από τους αγγέλους σχετίζεται με την καταγραφή των μεμονωμένων γεγονότων της ζωής των ανθρώπων που ακολουθούν. Η ιστορία προκύπτει, δηλαδή, μέσα από τις προσωπικές "στιγμές".

Η υπόλοιπη ταινία παρουσιάζει τις συνεχείς μεταβάσεις ανάμεσα στις δυο αυτές οπτικές και διερευνά τα αδρανή τοπία του Βερολίνου.

Ο μετανεωτερικός χώρος της εκλιπούσας/απωθημένης μνήμης - από την πλευρά των ανθρώπων

Η ταινία διερευνά την περίπλοκη φύση της μνήμης μέσα από την έννοια της αφήγησης, αντανακλώντας συχνά τις θεωρίες του Benjamin για τη μνήμη και την ιστορία. Η εικόνα του Βερολίνου στην ταινία διαπνέεται από διασπάσεις και όρια. Καταρχάς, η μόνιμη παρουσία του Τείχους, τα κατεστραμμένα κτήρια και ακόμη οι κάτοικοι που περιπλανώνται απασχολημένοι με τις καθημερινές τους ανησυχίες σε πλήρη απομόνωση μεταξύ τους λειτουργούν ως τεκμήρια για την κατεστραμμένη συλλογική μνήμη. Πρόκειται για σύμβολα της αποσπασματικής φύσης του παρελθόντος στο παρόν. Η απεικόνιση του παρελθόντος είναι αποσπασματική. Από τους κενούς τόπους, πίσω από το Τείχος απαντώνται στοιχεία του παρελθόντος, ή πίσω από τα στοιχεία της σύγχρονης πόλης το βλέμμα εξακολουθεί να ακολουθεί το Τείχος να χάνεται και να εμφανίζεται ξανά.

Έτσι, ενώ δε γίνεται ρητή αναφορά στο παρελθόν, έρχεται συνεχώς στο προσκήνιο μέσω της φυσικής γεωγραφίας και της σκηνοθεσίας. Η κάμερα εστιάζει σε κενές και κατεστραμμένες τοποθεσίες, οι οποίες καταδεικνύουν το βίαιο παρελθόν της πόλης. Οι κενοί χώροι στο Βερολίνο περιορίζονται γύρω από το Τείχος και υπενθυμίζουν την καταστροφή που υπέστη η πόλη κατά τον ΒΠΠ. Πρόκειται λοιπόν, για χώρους έντασης, οι οποίοι βρίσκονται σε κατάσταση limbo: δεν έχουν μέλλον χωρίς διαδικασία αναδόμησης, και καθώς δεν παρουσιάζουν φυσικές δομές δε φαίνεται να έχουν ούτε παρελθόν. Υπό αυτή την έννοια, αυτοί οι χώροι είναι ξεχασμένοι και λειτουργούν ως τόποι της απωθημένης μνήμης.

Αυτό καθίσταται ιδιαίτερα σαφές στην περίπτωση του Homer, σε μια σκηνή στην οποία αναζητεί την Potsdamer Platz. Ο Homer περιπλανάται στους κενούς χώρους αναζητώντας ένα μέρος σχεδόν σα να αγνοεί τις συνθήκες που οδήγησαν στην εξαφάνισή του. "Δεν μπορώ να βρω την Potsdamer Platz! Όχι νομίζω εδώ... Δεν μπορεί να είναι αλήθεια." Οι αναμνήσεις του παρουσιάζουν ένα μεγάλο βαθμό αποσπασματικότητας. Αυτό το κενό στη μνήμη του πρέπει να οφείλεται στην απώθηση, καθώς οι υπόλοιπες αντιληπτικές του ικανότητες φαίνονται σε καλή κατάσταση. Κατά τον Freud το τραύμα του πολέμου οδηγεί συχνά σε απωθημένες αναμνήσεις. Καθώς ο Homer είναι ο αφηγητής, ο οποίος διαμεσολαβεί την ιστορία, η απουσία τμημάτων από τη μνήμη του οδηγεί σε μια αποσπασματική ανάγνωση της ιστορίας.



(00:39:24)

Στη συνέχεια αρχίζει να οργανώνει στο μυαλό του το χώρο της Potsdamer Platz με αποκορύφωμα την αναφορά σε μια ιστορία πολέμου. Με τον τρόπο αυτό, υλοποιεί τις αρχές της νοητικής χαρτογράφησης. Διαμορφώνει το παρελθοντικό δίκτυο της πόλης και επιθέτει το στρώμα του παρελθόντος στο παρόν σε μια προσπάθεια να προσδιορίσει και τη δική του θέση.

Η νοητική χαρτογράφηση, έννοια την οποία εισήγαγε ο Kevin Lynch και συνέδεσε έπειτα ο Fredric Jameson με τον πολιτισμό, είναι μια διαδικασία που συντίθεται από μια σειρά ψυχολογικών μετασχηματισμών μέσω των οποίων ένα άτομο αποκτά, κωδικοποιεί, αποθηκεύει, ανακαλεί και αποκωδικοποιεί πληροφορίες για τις σχετικές θέσεις και χαρακτηριστικά φαινομένων στο καθημερινό του χωρικό περιβάλλον.¹³ Το αναπαριστώμενο Βερολίνο είναι η αλλοτριωμένη πόλη στην οποία οι χαρακτήρες αδυνατούν να χαρτογραφήσουν τη θέση τους και την αστική ολότητα.



(01:59:03)



(01:59:13)

Το graffiti του Τείχους βρίσκεται σε κεντρική θέα. Η ανατολική πλευρά της πόλης έχει ξεχαστεί. Αποτελεί μόνο μια σκοτεινή ανάμνηση.

Η τελευταία σκηνή της ταινίας παρουσιάζει τη Δύση σε μια μελαγχολική λάμψη. Ο κενός χώρων των αδρανών τοπίων επιτρέπει την ενατένιση του πλήρους, κτισμένου χώρου της πόλης. Πρόκειται για χώρους που επικαλούνται το στοχασμό και την παρατήρηση. Επιβάλλουν μια πιο αποστασιοποιημένη ματιά στην πόλη.

Η διαμόρφωση μιας συνείδησης για την απώλεια

Η ανάγκη της κοινωνίας για διατήρηση της συλλογικής μνήμης εκφράζεται μέσα από την κατασκευή μνημείων.¹⁴ Στην ταινία όμως οι θεσμοθετημένοι τόποι μνήμης είτε έχουν μετατραπεί σε υπολειμματικούς υπαίθριους (Potsdamer Platz, Mehringplatz), είτε σε ερείπια εφαιπόμενα κάποιου αδρανούς τοπίου (Anhalter Bahnhof, Luftschutzbunker) και κανείς δε φαίνεται να τα αναγνωρίζει ως μνημεία. Η Potsdamer Platz δεν αποτελεί καν τοποθεσία. Πρόκειται για μια "ζώνη εξαίρεσης", η οποία μάλιστα διχοτομεί από το Τείχος.



(00:03:05)

Ο Daniel παρατηρεί την πόλη από τη βομβαρδισμένη στέγη της Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.



(00:46:14)

Το ερείπιο Luftschutzbunker παρουσιάζεται ως σκηνικό για τα γυρίσματα μιας ταινίας στην οποία πρωταγωνιστεί ο πρώην άγγελος Peter Faulk, ενώ είναι αυθεντικό ερείπιο από το ΒΠΠ. Με τον τρόπο αυτό ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση στη λήθη.



(01:23:17)

Ο Peter Faulk περιπλανάται στον χώρο του Anhalter Bahnhof. Πρόκειται για ένα ερείπιο στο αδρανές τοπίο.



(00:42:31)

Πέρα από τους τόπους μνήμης, ο Wim Wenders επιμένει στην κινηματογράφηση των ανώνυμων χωρικών στοιχείων της πόλης, επί παραδείγματι δρόμων και γεφυρών. Οι γέφυρες αποτελούν τόσο συνδέσμους όσο και σύνορα. Διαθέτουν δηλαδή συμβολική και ιστορική αξία. Οι δρόμοι που απεικονίζονται ανατρέπουν την στερεοτυπική εικόνα της πολυσύχναστης μητρόπολης καθώς παρουσιάζονται και αυτοί ως κενοί χώροι που έχουν χάσει τη λειτουργία τους.¹⁵

Ο χώρος στον οποίο βρίσκεται το τσίρκο είναι ένα μεγάλο, κενό οικόπεδο. Το τσίρκο εγκαθίσταται στον κενό χώρο της Mehringplatz, που βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από την ανοικοδομούμενη πόλη του Βερολίνου. Πρόκειται για έναν χώρο ο

οποίος περιβάλλεται από κατοικίες οι οποίες δεν έχουν καθόλου μνημειακό χαρακτήρα. Η κοινή θέα των γύρω γυμνών τοίχων πυρασφάλειας αποκτά για το σκηνοθέτη συμβολική σημασία και αναφορά στο παρελθόν που μιλά για απώλεια.



(01:38:28)

Το τσίρκο πληροί προσωρινά το κενό με φαντασία, μαγεία και ψευδαίσθηση. Αναπληρώνει την έλλειψη μνήμης με αναμνήσεις έξαψης και φαντασίωσης. Σε μια πολύ αποκαλυπτική σκηνή διαφαίνεται αυτή η ιδέα: η αντιπαραβολή ανάμεσα στο εσωτερικό του τσίρκου και τον εξωτερικό ήσυχο, κενό χώρο.

Ακόμη η εικόνα του Βερολίνου διαμορφώνεται ως μία σύνθεση ανώνυμων κατοικιών. Ο σκηνοθέτης μετατρέπει σε χώρους μνήμης όλους τους αναπαριστώμενους κοινότοπους χώρους και καθιερώνει μέσω της κινηματογράφησης του όχι τη μνήμη του πλήρους αλλά του κενού χώρου, του υπολείμματος.

Οι κενοί χώροι στους οποίους εμμένει ο σκηνοθέτης μπορούν να θεωρηθούν τυφλά σημεία του μυαλού, με την έννοια ότι η συνήθεια και η προκατάληψη εμποδίζουν το άτομο να τους παρατηρήσει.¹⁶ Η αντίληψή μας γενικά εστιάζει στις μορφές παρά στο κενό, γι αυτό η μεταφορά των χώρων αυτών στο προσκήνιο είναι μια διαφορετική οπτική. Ο Wenders φωτίζει τα τυφλά σημεία του μυαλού και τα καθιστά μέρη του συνειδητού. Η οριζόντια κίνηση της κάμερας και τα μονοπλάνα διευκολύνουν την απεικόνιση του αδρανούς τοπίου.

3. Τα αδρανή τοπία ως χώροι μετάβασης προς το Είναι

Οι ρευστές προσλαμβάνουσες της υπαρξιακής αγωνίας διοχετεύονται στις συνιστώσες του χώρου. Τα αδρανή τοπία, καθώς δε διαθέτουν αποσαφηνισμένο χαρακτήρα ή όρια διανοίγουν την πιθανότητα ύπαρξης και δράσης προς όλες τις κατευθύνσεις και μαζί με τους μη τόπους του μεταμοντερνισμού λειτουργούν για τον Damiel και τη Marion ως μεταβατικοί χώροι. Πρόκειται για τη μεθόριο στην οποία εγγράφεται η αγωνία του Είναι(Dasein), όπως την περιγράφει ο Rilke στις Ελεγείες του Ντουίνο.

Ο Rilke αναγνωρίζει την αγωνία της ύπαρξης. Ο όρος Είναι σημαίνει την ύπαρξη, την παρουσία. Το Είναι προσπαθεί, κατά τον Heidegger, να υπερβεί αυτό που είναι και να γίνει εκείνο που ακόμη δεν είναι μέσα στην αγωνία που το κλείνει στον εαυτό του.¹⁷ Ο Damiel υλοποιεί την έννοια, καθώς "θανατώνει" την αιώνια ύπαρξη και "χαιρετίζει" την ανθρώπινη ύπαρξη.

Η πορεία αυτή αναλύεται σε τρία εξελεγκτικά στάδια, τα οποία λαμβάνουν χώρα σε τρεις διαφορετικές χωρικές περιπτώσεις.

1. Το πρώτο αφορά στη γέννηση της ερωτικής επιθυμίας ως κινήτρου για μετάβαση. Το αδρανές τοπίο στο οποίο είναι εγκατεστημένο το τσίρκο αποτελεί το πρώτο υπερβατικό στάδιο. Η προσωρινότητα που χαρακτηρίζει την οικειοποίηση του χώρου από τους ανθρώπους του τσίρκου είναι αντιπροσωπευτική της προσωρινής κατάστασης στην οποία βρίσκονται οι κεντρικοί χαρακτήρες.

Το τσίρκο εμφανίζεται για πρώτη φορά να καδράρεται από μια σήραγγα. Το κάδρο αυτό φέρει στη μνήμη του θεατή την εικόνα ενός κατωφλιού- μεταβατικού χώρου. Πρόκειται στην ουσία για το αδρανές τοπίο στο οποίο είναι εγκιβωτισμένη η επιθυμία. Εκεί ο Damiel βλέπει για πρώτη φορά τη Marion. Η συναισθηματική φόρτιση παρουσιάζεται κυρίως με τη μετάβαση από τα

μονοχρωματικά πλάνα σε έγχρωμα. Το χρώμα διεισδύει για πρώτη φορά καθώς ο Damien έλκεται από την επιθυμία της Marion να γίνει κάτι. Η απόφασή του για μετάβαση σε μια νέα κατάσταση πυροδοτείται από την ερωτική επιθυμία.



(00:23:45)

Σύμφωνα με τον Abraham Akkerman, "το αστικό κενό πρέπει να αποτελεί μέρος της μορφής της πόλης, καθώς πρόκειται για το μη σχεδιασμένο χώρο που αντιπροσωπεύει το αληθινό, το ανόθευτο και αυτό που προηγείται της λογικής. Ο χώρος αυτός μπορεί να οδηγήσει το άτομο στην ενδοσκόπηση και τη συγκρότηση της αυτοεικόνας του. Μέσω της θεσμοθέτησης του κενού θα μπορούσε να υπεισέλθει στη δομή της πόλης το Διονυσιακό στοιχείο".¹⁸

2. Το δεύτερο στάδιο αφορά στην πτώση του Daniel από την αιωνιότητα στο χρόνο. Η πτώση αυτή έγκειται στην "υπέρβαση της διάσπασης του χρόνου και της διχοτόμησης ζωής και θανάτου".¹⁹ Η κατάσταση αυτή είναι αντίστοιχη της ελεγειακής για την οποία ο Rilke αναφέρει πως "κατάφαση της ζωής και κατάφαση του θανάτου αποδεικνύονται ένα".²⁰

Στην σκηνή αυτή εναλλάσσονται πλάνα που απεικονίζουν την ανώνυμη πλευρά του αδρανούς τοπίου με πλάνα που απεικονίζουν τα ιστορικά ερείπια που επιτίθενται σε αυτό.



(01:23:56)



(01:24:04)



(01:25:38)



(01:26:14)

3. Το τελευταίο στάδιο είναι η πορεία του Daniel και της Marion προς το μπαρ, όπου επιβεβαιώνεται το βασικό χαρακτηριστικό του Είναι, κατά τον Heidegger, δηλαδή η συνάρτησή του προς τη συνύπαρξη.²¹

Πρόκειται για μια πορεία μέσα από εμπορικούς δρόμους της πόλης. Η κοινωνία του θεάματος παρουσιάζεται ως ανεστραμμένη κατάσταση. Οι εμπορικές στοές τη νύχτα θυμίζουν μη τόπους χωρίς συγκεκριμένη λειτουργία.



(01:45:27)



(01:45:41)

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Bordwell, David και Thompson, Kristin, 2004, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου, (μτφ.) Κοκκινίδη, Κατερίνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σελ. 373
2. Harvey, David, 2007, Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας, Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής, (μτφ.) Αστερίου, Ελένη, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 415
3. ό.π., σελ. 76
4. Rilke, Rainer Maria, 2011, Οι ελεγείες του Ντουίνο, (μτφ). Σελαβής, Σωτήρης, Εκδόσεις Περισπωμένη, σελ. 19
5. Barthes, Roland, 2007, Εικόνα- Μουσική- Κείμενο, (μτφ.) Σπανός, Γιώργος, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, σελ. 167
6. Walter Benjamin, "Theses on history", στο Buck-Morss, Susan, 1991, The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, Mythic History: Fetish, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, σελ.94-95
7. Σταυρίδης, Σταύρος, 2009, Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σελ. 344
8. ό.π., σελ. 326
9. Lynch, Kevin, 1960, The image of the city, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, σελ. 46
10. Sandercock, Leoni, 1998, Towards cosmopolis: Planning for Multicultural Cities, John Wiley and Sons, New York, σελ. 402
11. Γλύκατζη-Αρβελέρ, Ελένη, Ιανουάριος 1995, Η ιστορία και η ιστοριογραφία ως βασικά μαθήματα πολιτισμού, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, σελ. 12
12. Νικολαΐδου, Αφροδίτη, Ντοκιμαντέρ και αυτοαναφορικότητα, σελ. 89-107 στο (επιμ.) Σταύρος Σταυρίδης, Μνήμη και εμπειρία του χώρου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σελ.90
13. Jameson, Fredric, 1999, Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, (μτφ.) Βάρσος, Γιώργος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, σελ. 95
14. Ιωάννου, Χριστίνα και Νάσαινας, Χρήστος, σελ. 235-261 στο (επιμ.) Σταυρίδης, Σταύρος, 2006, Μνήμη και εμπειρία του χώρου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σελ. 240
15. Kolstrup, Søren, Δεκέμβριος 1999, Wings of Desire: Space, Memory and Identity, στο POV8, No 8, σελ.118
16. Kracauer, Siegfried, 1960, Theory of film, the redemption of physical reality, Oxford University Press, New York, σελ. 33
17. Σελαβής, Σωτήρης, σχόλια στο Rilke, Rainer Maria, 2011, Οι ελεγείες του Ντουίνο, (μτφ). Σελαβής, Σωτήρης, Εκδόσεις Περισπωμένη, Αθήνα, σελ. 91
18. Akkerman, Abraham, Ιούνιος 2009, Urban void and the deconstruction of neo-platonic city-form, στο Ethics, Place and Environment, Vol.12, No 2, σελ.205
19. Σελαβής, Σωτήρης, σχόλια στο Rilke, Rainer Maria, 2011, Οι ελεγείες του Ντουίνο, (μτφ). Σελαβής, Σωτήρης, Εκδόσεις Περισπωμένη, Αθήνα, σελ. 93

20. ό.π., σελ. 98
21. Lapsley, Rob, *Mainly in cities and at night: Some notes on cities and film*, σελ. 187-210 στο (επιμ.) Clarke, David B., *The Cinematic City*, 2005, Taylor & Francis e-Library, σελ. 188

IV. Συμπεράσματα για τα αδρανή τοπία στην πόλη της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης και της βιομηχανικής ανάπτυξης

Οι τύποι του αδρανούς τοπίου

Στο L'Eclisse παρουσιάζονται τα αστικά κενά που προκύπτουν κατά τη βεβιασμένη ανοικοδόμηση. Ο χώρος στα προάστια της Ρώμης αναπαρίσταται ως μη συνεκτικός. Φαίνεται να συνδέεται με τις αναδυόμενες ετερότητες και όχι να υπόκειται σε ένα συνολικό πολεοδομικό σχέδιο.

Στο Deserto Rosso παρατηρούμε το λεηλατημένο φυσικό τοπίο μιας βιομηχανικής περιοχής. Ο σκηνοθέτης επανερμηνεύει οπτικά απεικονίζοντας την ιδιότυπη "ομορφιά" του. Ακόμη, παρατηρούμε την ερήμωση μικρών πόλεων και ιστορικών κέντρων, τα οποία φαίνεται να μην μπορούν να συμβαδίσουν με τις σύγχρονες επιταγές.

Τέλος, στο Der Himmel über Berlin βλέπουμε τα ερείπια του πολέμου και τη νεκρή ζώνη του Βερολίνου. Το κενό του υπαίθριου χώρου είναι ο χώρος στον οποίο εκτονώνεται το πυκνό δομημένο περιβάλλον που παρουσιάζεται στην ταινία.

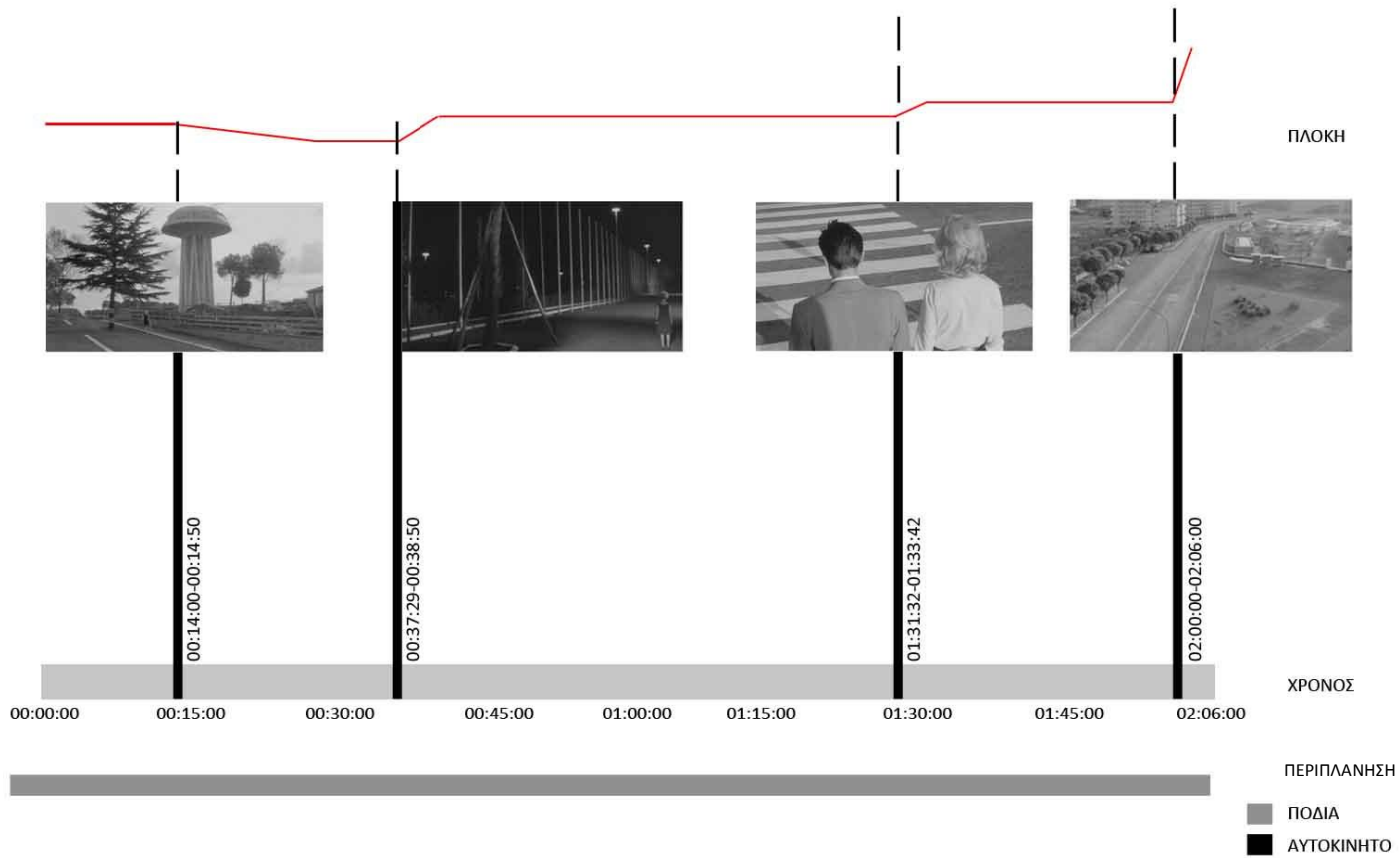
Η περιπλανητική διαδικασία

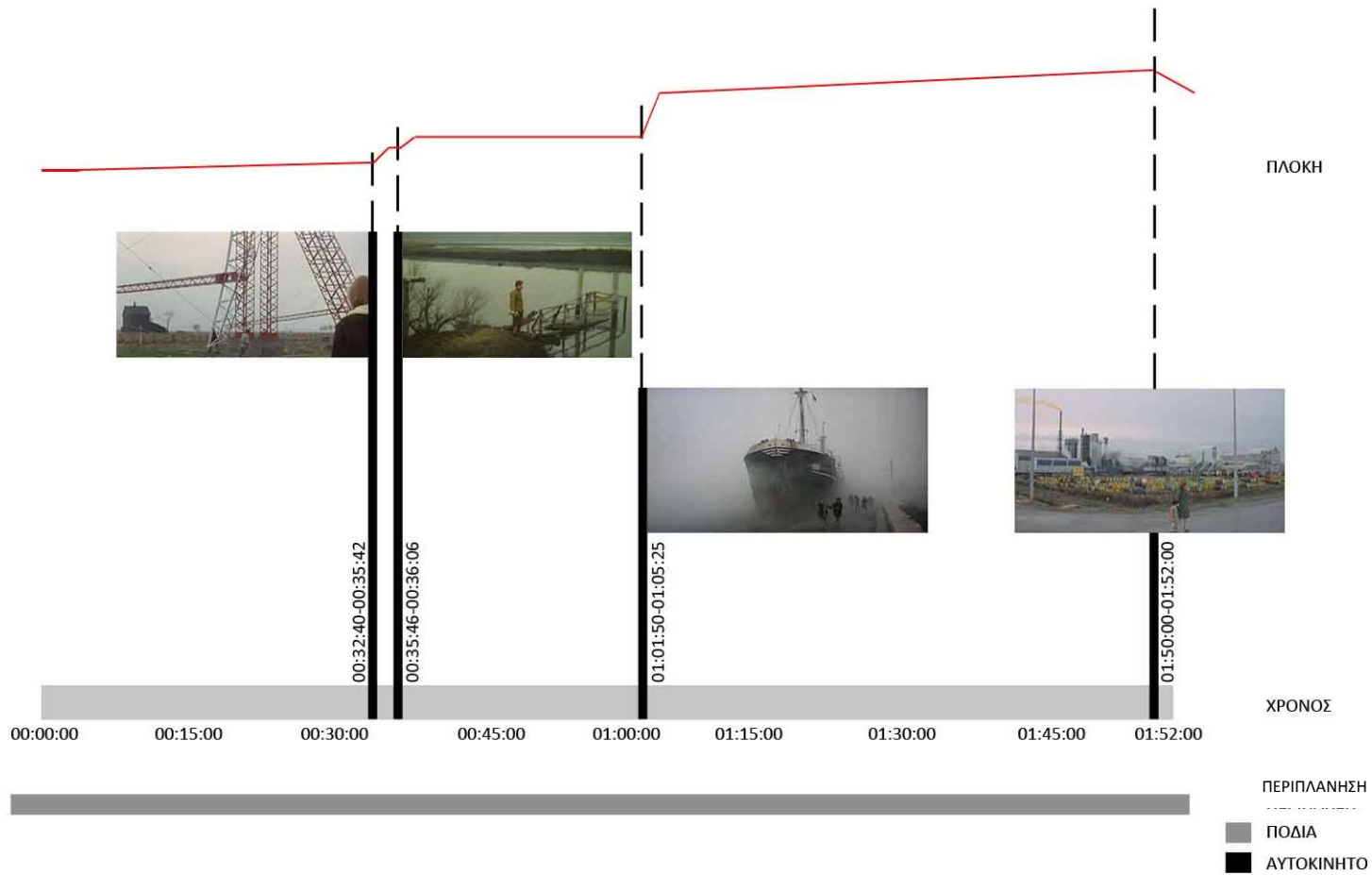
Το αυτοκίνητο και στις τρεις ταινίες εμφανίζεται ελάχιστα. Ακόμη και όταν το βλέπουμε (L'Eclisse) ο ρόλος του αναιρείται. Παρατηρούμε ,λοιπόν, την περιπατητική διαδικασία των κεντρικών χαρακτήρων, η οποία τους παρασύρει στους υπολειμματικούς χώρους.

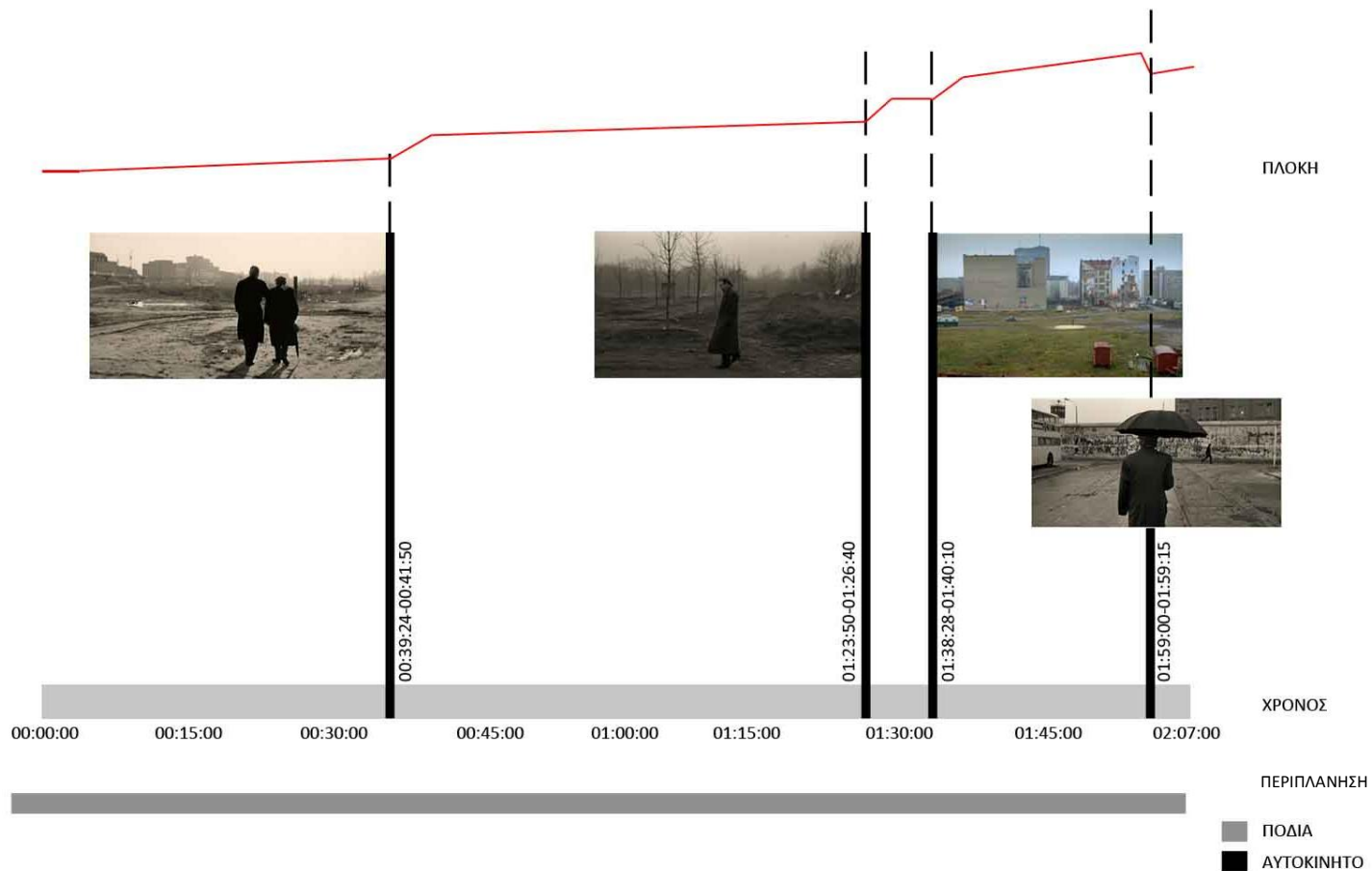
Η σχέση του δράματος με το αδρανές τοπίο

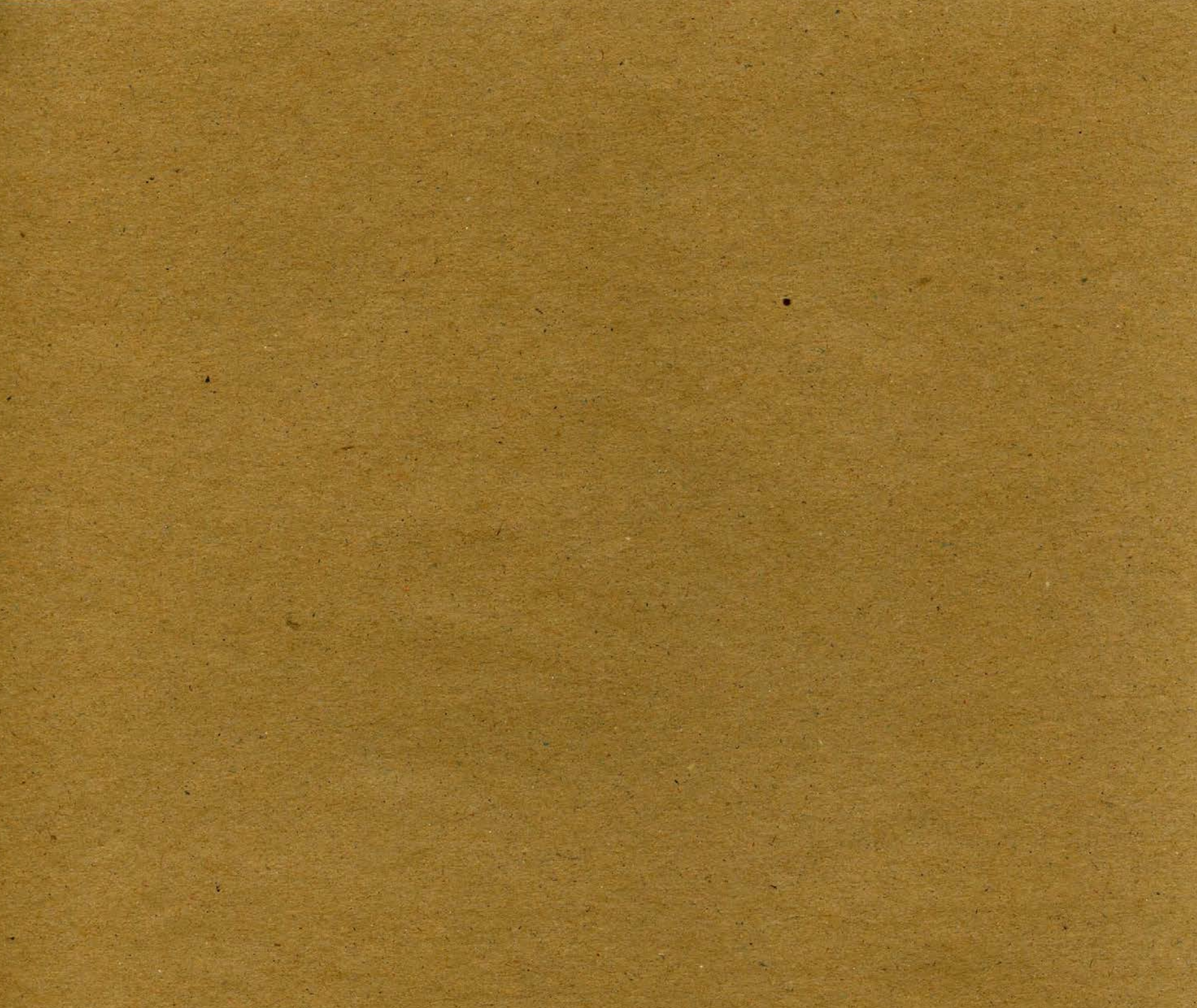
Η πλοκή είναι υποτυπώδης και στα τρία παραδείγματα και χρησιμοποιείται ως υπόβαθρο προκειμένου να απεικονισθεί η αποξένωση του σύγχρονου ανθρώπου. Τα αδρανή τοπία των ταινιών λειτουργούν προωθητικά για την ένταση του ψυχικού κενού και την ολοκλήρωση του δράματος.

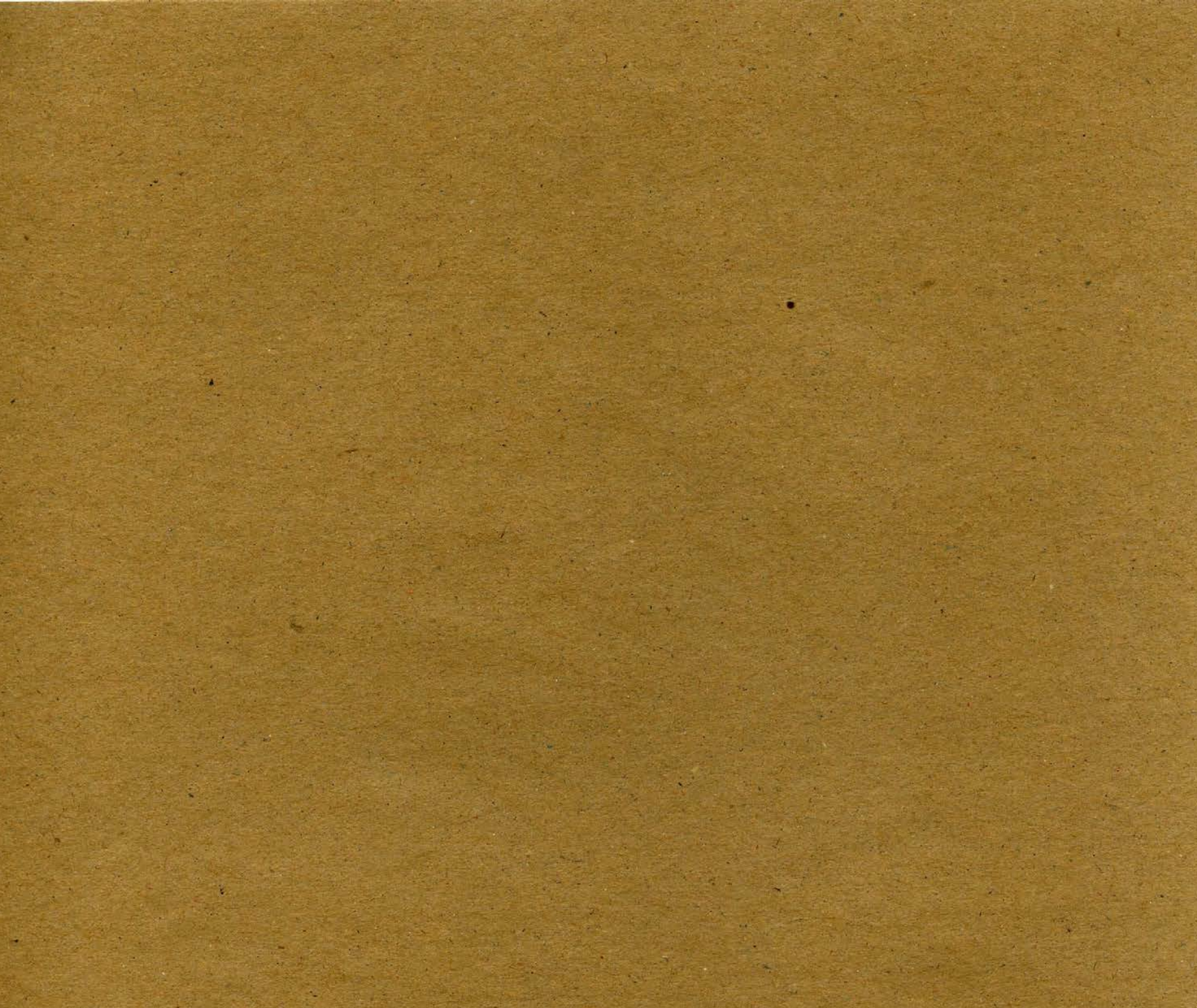
Διαπιστώνεται, όμως, μια σαφής διαφορά: ενώ στις δυο ταινίες του Antonioni - L' Eclisse και Il Deserto Rosso- παρατηρούμε ότι οι υπολειμματικοί χώροι αντανakλούν και εντείνουν την αποξένωση των χαρακτήρων, στην ταινία του Wim Wenders, Der Himmel über Berlin, οδηγούν σε ένα δεύτερο επίπεδο : στην υπέρβαση της απομόνωσης. Έτσι, το αδρανές τοπίο μπορεί να επιφέρει ακόμη και μια λύτρωση ή λύση.











**2.ΤΟ ΑΔΡΑΝΕΣ ΤΟΠΙΟ ΣΤΑ ΠΡΟΑΣΤΙΑ
ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΕΞΑΙΡΕΣΗΣ**

I. LADRI DI BICICLETTE

(Vittorio de Sica, 1948)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Ο κεντρικός χαρακτήρας, απελπισμένος λόγω της οικονομικής κατάστασης της οικογένειάς του, προσπαθεί να βρει δουλειά. Τελικά, προσλαμβάνεται σε εργασία τοιχοκόλλησης, η οποία απαιτεί να έχει ποδήλατο. Καθώς είναι πολύ φτωχός, βάζει ενέχυρο τα σεντόνια του, προκειμένου να αγοράσει ένα ποδήλατο. Την πρώτη ημέρα στη δουλειά, όμως, κάποιος του το κλέβει. Η υπόλοιπη ταινία παρουσιάζει την αναζήτηση του κλεμμένου ποδηλάτου, κατά την οποία ο ίδιος μαζί με το γιο του περιπλανώνται στους δρόμους της Ρώμης αναζητώντας τον κλέφτη.

Η αφήγηση κυλά ήρεμα και λογικά ανάμεσα στα επεισόδια αυτής της αναζήτησης, τα οποία όμως παραμένουν ελαφρώς ασύνδετα μεταξύ τους. Έτσι, η ταινία σηματοδοτεί την απομάκρυνση από την παραδοσιακή αφηγηματική τεχνική προς την αλληλουχία γεγονότων των οποίων η σύνδεση δεν είναι σαφής.¹ Η αναζήτηση του ποδηλάτου, η οποία αποτελεί το συνδεδετικό κρίκο αυτών των αποσπασμάτων δεν είναι συστηματική και μόνο οι στιγμές των δυο κλοπών, προωθούν την εξέλιξη της ιστορίας.²

Το περιβάλλον

Η ιστορία εκτυλίσσεται στην ευρύτερη περιοχή της Ρώμης, την περίοδο μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.

Το είδος

Πρόκειται για μια ταινία του ιταλικού νεορεαλισμού. Το κίνημα του νεορεαλισμού ασχολείται με την αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας και την παρουσίαση των πτυχών της καθημερινής ζωής των στρωμάτων που αποκλείονται από το μεγαλείο του φασιστικού ιδεώδους και της φρενήρους μεταπολεμικής ανάπτυξης. Οι αλλαγές στις οποίες υπεβλήθη η ιταλική πόλη υπό το καθεστώς του φασισμού, κατά τη διάρκεια του πολέμου και της ανοικοδόμησης που ακολούθησε αποτελούν το υπόβαθρο του νεορεαλισμού. Υπάρχει άμεση συνάρτηση μεταξύ του κινήματος και της πόλης. Είναι συνδεδεμένο με τον αστικό χώρο και τις αλλαγές που υπέστη κατά τη διαδικασία εκσυγχρονισμού, δηλαδή την ανοικοδόμηση, την εκβιομηχάνιση και τη μετανάστευση από τις αγροτικές στις αστικές περιοχές.³

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Με την ελαχιστοποίηση της λειτουργίας του θεάματος, παρέχεται άμεση πρόσβαση στις εικόνες με μεγάλες λήψεις, ηδονοβλεπτικά πλάνα μεγάλης διάρκειας και ελάχιστο montage. Με τον τρόπο αυτό ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί τη σχέση του χαρακτήρα και του περιβάλλοντός του.⁴ Μέσω της ταύτισης μαζί του, μπορεί να περιηγηθεί στο χώρο και έχει το χρόνο να αντιληφθεί τις ποικίλες διαστάσεις του.

Καθώς η καταδίωξη του κλέφτη γίνεται όλο και πιο έντονη και η ιστορία κορυφώνεται παρατηρείται η αύξηση της ταχύτητας εναλλαγής των πλάνων και η μείωση της διάρκειας κάθε λήψης.⁵

Κατά την αναζήτηση του ποδηλάτου και την παρακολούθηση ενός ηλικιωμένου, που θεωρούν ότι γνωρίζει τον κλέφτη πολλές από τις μεταβάσεις ανάμεσα στα διαφορετικά επεισόδια είναι διακριτές οπτικά, είτε με fade είτε με wipe (το wipe είναι ένα είδος μετάβασης κατά το οποίο μια λήψη αντικαθιστά μια άλλη καθώς η κάμερα κινείται με travelling από τη μια πλευρά του κάδρου σε κάποιο άλλο) προσδίδοντας έμφαση στην αποσπασματικότητα της αφήγησης.⁶

Οι κεντρικές θεματικές

Η ταινία αφορά στην κοινωνική, πολιτική και οικονομική αναδιοργάνωση του ιταλικού έθνους κατά τα πρώτα χρόνια της μεταπολεμικής περιόδου. Η απεικόνιση αυτή πραγματοποιείται υπό το πρίσμα της εργατικής τάξης, μέσω της παρουσίασης της ανέχειας και της ταξικής σύγκρουσης που είναι συνυφασμένες μαζί της. Όπως όλες οι ταινίες του νεορεαλισμού, η ταινία επανεξετάζει τα ζητήματα της ανοικοδόμησης και της αποαποικιοποίησης, αντιτιθέμενη στις αξιώσεις που πρόσβευε η φασιστική κυβέρνηση και το μνημειακό χαρακτήρα της πόλης.

Το κυρίαρχο ζήτημα που τίγεται είναι η αποξένωση. Ο όρος αποξένωση μπορεί να λάβει πολλαπλές ερμηνείες. Νομικά συνδέεται με τη μεταφορά της φτώχειας. Ο Vittorio de Sica απεικονίζει την εξαίρεση των κατώτερων στρωμάτων από το ιστορικό κέντρο.

Το χαμένο ποδήλατο μετατρέπεται σε σύμβολο της απελπισίας και της οικονομικής δυσχέρειας της εργατικής τάξης.⁷ Ο κύριος προβληματισμός, εδώ, είναι η αναπαράσταση των ανθρώπων και του χώρου, η φύση των ανθρώπινων σχέσεων σε ένα περιβάλλον ανέχειας, το οποίο δεν ευνοεί τη λήψη ηθικών αποφάσεων, καθώς η επιβίωση εξασφαλίζεται με τα ελάχιστα μέσα.

Επομένως, η ταινία αποδομεί την εξιδανικευμένη παρουσίαση της αστικής πολυτέλειας και το μοντερνισμό της πόλης που πρόσβευε ο φασισμός, μέσω της ρεαλιστικής παρουσίασης της παρείσφρησης της αστικής παρακμής και της ανέχειας.⁸

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

1. Ο εκτοπισμός της εργατικής τάξης στα προάστια

Οι Ιταλοί νεορεαλιστές χρησιμοποίησαν τη μοντέρνα αρχιτεκτονική ως μια μεταφορά για την αποξένωση και την στέρση των πολιτικών δικαιωμάτων.⁹ Οτιδήποτε σημαντικό λαμβάνει χώρα εντός του νεορεαλιστικού πλαισίου, συνδέεται με την πόλη καθώς και με τις διαδικασίες του εκμοντερνισμού, δηλαδή της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης, της βιομηχανοποίησης, της εκκοσμίκευσης και της μετανάστευσης από τις αγροτικές προς τις αστικές περιοχές (εμφάνιση φαινομένου αστυφιλίας). Η πόλη αποτελεί σαφές παράδειγμα της προσπάθειας αυτής για προσαρμογή στις επιταγές της νέας εποχής και της νεωτερικότητας.

Το αδρανές τοπίο γίνεται αντιληπτό ως διαχωρισμένος από την πόλη χώρος. Μετά το τέλος του Β.Π.Π. οι ευρωπαϊκές πόλεις παρουσίαζαν συχνά τη διχοτόμηση ανάμεσα στο κέντρο και την περιφέρεια, η οποία αντανάκλασε τη διάκριση της αστικής τάξης από την εργατική.¹⁰ Οι χαρακτήρες καθημερινά αναγκάζονται να διασχίζουν μεγάλες αποστάσεις προκειμένου να μεταβούν στο κέντρο της πόλης. Η σύνδεση ανάμεσα στα δυο αυτά περιβάλλοντα στην ταινία πραγματοποιείται είτε με το λεωφορείο, είτε με το ποδήλατο.¹¹

Στην ταινία παρουσιάζεται η προβληματική ανοικοδόμηση στις παρυφές της πόλης. Η αστική περιφέρεια ενσωματώνει τα περιθωριοποιημένα εργατικά στρώματα, όπως την οικογένεια Ricci, και χαρακτηρίζεται από την απουσία μνημείων, τεχνητών και φυσικών συμβόλων που σχετίζονται με τις φασιστικές αναπαραστάσεις της πόλης. Προσφέρει ένα νέο χώρο συλλογικής δράσης, ο οποίος βασίζεται στις κοινωνικές συνθήκες της φτώχειας, της ανεργίας, της οικογενειακής καταστροφής και της αβεβαιότητας για το μέλλον.

Σε αυτά τα επί τόπου γυρίσματα, τα οποία συλλαμβάνουν την ωμή πραγματικότητα του οριακού τρόπου ζωής στα προάστια της Ρώμης, σκιαγραφείται η αποξένωση και η ανέχεια. Ακόμη, κινηματογραφείται η διαδικασία μετάβασης από τις φτωχές αγροτικές κατοικίες στα σύγχρονα έργα στέγασης στα προάστια της Ρώμης.¹²

Στην πρώτη σκηνή της ταινίας, όταν ο Ricci προσλαμβάνεται στην εργασία τοιχοκόλλησης, βλέπουμε το περιβάλλον στο οποίο κατοικεί. Πρόκειται για τα βόρεια προάστια της Ρώμης, όπου παρατηρούμε τον σκυθρωπό και σκοτεινό χώρο του κυβερνητικού έργου για στέγαση. Το σκηνικό χαρακτηρίζεται από τα κενά παράθυρα και τις βαρετές προσόψεις των νέων οικιστικών προγραμμάτων. Δίνεται έμφαση στο αστικό κενό και τα ογκώδη οικοδομήματα. Τα απρόσωπα κτήρια της φασιστικής αρχιτεκτονικής γίνονται σύμβολα της απελπισίας. Ο περιβάλλον χώρος γίνεται το υπόβαθρο για την ανάπτυξη της υπαρξιακής αγωνίας, της φτώχειας και της ανίας.



(00:01:43)



(00:03:34)



(00:04:24)



(00:16:13)

Στα επόμενα πλάνα, καθώς περπατά με τη γυναίκα του, αλλά και την πρώτη ημέρα της εργασίας του, η κατακορυφότητα του κτισμένου περιβάλλοντος έρχεται σε αντίθεση με την οριζόντια εξάπλωση και τη διαμόρφωση του μη συνεκτικού δημόσιου χώρου, ο οποίος λειτουργεί περισσότερο ως κενό. Ο αστικός χώρος είναι κλειστός και αποστειρωμένος και δεσμεύει τους κατοίκους του σε ένα περιβάλλον που αναπαράγει συνεχώς το ίδιο πρότυπο διαβίωσης.

Το προάστιο λειτουργεί ως χώρος κοινωνικού αποκλεισμού για τα κατώτερα οικονομικά στρώματα της εργατικής τάξης, τα οποία δεν περιέχονται στο κέντρο της πόλης, αλλά στα νέα κτίρια που κατασκευάστηκαν στην περιφέρεια της μητρόπολης κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Η πλειοψηφία των λήψεων δείχνει τη νεκρή ζώνη μεταξύ των νέων κτηρίων του μοντερνισμού και των κενών χώρων που τα περιβάλλουν και περιλαμβάνουν ορισμένα ερείπια. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική και τα ερείπια διαμορφώνουν μια συνθήκη ενδιάμεσου χώρου και μετάβασης, η οποία απορρέει από τον αστικό σχεδιασμό και την κατασκευή οικιστικών μονάδων που δεν καταφέρνουν να ενσωματωθούν στο παρελθόν.¹³

Τα κενά αυτά αποτελούν χώρους που ωθούν τους ανθρώπους στην αποδοχή της ανήθικης συμπεριφοράς, όπως ο νεαρός κλέφτης του ποδηλάτου και στο τέλος ο ίδιος ο πρωταγωνιστής, ο οποίος ύστερα από την απέλπιδη προσπάθειά του να βρει το ποδήλατό του, αποπειράται να κλέψει ένα ο ίδιος.

2. Η "καταναγκαστική" περιπλάνηση στην ασύνδετη πόλη

Γενικά, οι άνθρωποι στην πόλη ακολουθούν τις καθημερινές τους συνήθειες και για το λόγο αυτό κινούνται πάντα σε συγκεκριμένους χώρους. Η ταινία ανατρέπει αυτή την πρακτική και επιβάλλει την τυχαία περιπλάνηση. Μετά την κλοπή του ποδηλάτου, η σταθερότητα χάνεται και ο Ricci ωθείται στην, έστω και σύντομη, νομαδική ζωή. Κατά την αναζήτηση του κλέφτη, επισκέπτεται χώρους της πόλης, τους οποίους, αλλιώς, δε θα επισκεπτόταν.¹⁴

Στην ταινία οι ρόλοι της καταδίωξης αντιστρέφονται. Ο κύριος χαρακτήρας είναι αυτός που καταδιώκει κάτι άγνωστο και κρυμμένο. Έτσι, αυτός και ο γιος του διασχίζουν ένα μεγάλο τμήμα της πόλης, περνώντας μέσα από πολλές διαφορετικές περιοχές, χωρίς να παρουσιάζεται, όμως, κανένα μνημείο. Αντίθετα, ο Vittorio de Sica κινηματογραφεί τους χώρους στους οποίους εκτυλίσσεται η καθημερινή ζωή. Απεικονίζεται η πλευρά της πόλης στην οποία διαγράφονται τα ίχνη της καταστροφής και της παρακμής. Τα στοιχεία αυτά γίνονται κεντρικά. Η Ρώμη απογυμνώνεται, παρουσιάζεται αποστερημένη από όλα τα αρχιτεκτονικά στοιχεία με τα οποία ταυτίζεται άμεσα. Η κινηματογράφηση επιτρέπει στους κατοίκους της εργατικής τάξης να ταυτιστούν με την οικογένεια του Ricci.

Καθώς ακολουθούμε τους δυο ήρωες στην αναζήτησή τους για το χαμένο ποδήλατο, ως θεατές μούμαστε σε πολλά διαφορετικά είδη δημόσιων και ιδιωτικών χώρων στη Ρώμη. Ο Vittorio de Sica κινηματογραφεί την πόλη σε αναβρασμό. Αναπαρίσταται ταυτόχρονα χαοτική, μεγάλη, λαβυρινθώδης, ακόμη και κλειστοφοβική και φαίνεται να συστρέφεται γύρω από τον εαυτό της.¹⁵

Η πορεία των δυο χαρακτήρων μπορεί καθαρά να χωριστεί σε αυτόνομα αφηγηματικά επεισόδια, τα οποία δε συνδέονται τόσο ισχυρά μεταξύ τους. Η αναπαράσταση του αστικού τοπίου είναι αποσπασματική, αντίστοιχη της σύστασής του. Από τη μια περιπλανώνται στις αφανείς, κοινότοπες περιοχές, ενώ από την άλλη οδηγούνται στα αδρανή τοπία, που έχουν προκύψει από τις διαδικασίες του εκσυγχρονισμού.

Ένα παράδειγμα της περιπλάνησης στο κοινότοπο και με ερείπια περιβάλλον, είναι η σκηνή στην οποία, ο κεντρικός χαρακτήρας, κατά την αναζήτησή του οδηγείται σε δυο υπαίθριες αγορές. Σε μια από αυτές βλέπει τον κλέφτη να μιλά με έναν ηλικιωμένο άνδρα και αρχίζει να τον καταδιώκει, χωρίς να τον προλαβαίνει τελικά. Οι καταστροφές που έχει υποστεί το τοπίο από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο είναι εμφανείς. Δεν απεικονίζεται καμιά μνημειακή διάσταση του ιστορικού κέντρου, αλλά αντίθετα, το καθημερινό και το ευτελές.



(00:43:11)



(00:44:07)



(00:43:27)



(00:43:29)

Καθώς ο νεαρός κλέφτης ξεφεύγει, ξεκινά η καταδίωξη του ηλικιωμένου στα στενά σοκάκια που περιβάλλονται από κτήρια με κατεστραμμένους τοίχους και στα αδρανή τοπία του μοντέρνου. Ύστερα από την αποχώρηση από την εκκλησία και αφού έχουν χάσει τα ίχνη του ηλικιωμένου, οι κεντρικοί χαρακτήρες κινούνται σε χώρους υποδομών και στο, υπό διαμόρφωση, νέο αστικό τοπίο, όπου η ισορροπία ανάμεσα στο φυσικό και τεχνητό περιβάλλον παρουσιάζεται ιδιαίτερα ρευστή.

Στη σκηνή, παρατηρούμε ένα πλάνο που καταδεικνύει την πορεία προς την περιοχή του εκσυγχρονισμού και της τεχνολογικής εξέλιξης. Από αυτή τη διαδικασία προκύπτουν πολλοί κενοί χώροι, οι οποίοι αντιτίθενται στα πολυώροφα κτήρια. Συγκεκριμένα, σε μικρή απόσταση από τα στοιχεία του ευαγγελισμού του μοντέρνου κινήματος, παρατηρούμε την απουσία οδικού δικτύου. Ο χώρος καλύπτεται από λασπόνερα. Αποκαλύπτεται η κενή περιοχή της ανοικοδόμησης και των τεχνολογικών αλλαγών που γειτνιάζει με το άκρο του τμήματος της παλαιάς πόλης.



(00:54:29)



(00:56:35)

Το κινήγι του κλέφτη και του ποδηλάτου είναι κατά κάποιον τρόπο μια παθητική διαδικασία. Αν και η πράξη τους είναι ενεργητική, δεν την επιλέγουν ενσυνείδητα, ούτε διαλέγουν το δρόμο που θα ακολουθήσουν. Αντίθετα, καθορίζεται από τα στοιχεία που βρίσκουν, από τα γεγονότα που παρατηρούν στην πορεία τους και από τον τυχαίο παράγοντα.

Η κεντρική ζώνη της πόλης είναι το μόνο μέρος στο οποίο μπορεί ο Ricci να αποκτήσει πρόσβαση, μέσω της εργασίας του, στα απαραίτητα μέσα για να επιβιώσει -αλλά, με την κλοπή του ποδηλάτου η επιβίωση αυτή απειλείται. Έτσι, ο κεντρικός χαρακτήρας εξακολουθεί να παραπαίει μεταξύ της πόλης και του προαστίου, αποκλεισμένος από τις δραστηριότητες της πόλης, αλλά και ανίκανος να επιστρέψει στο προάστιο.¹⁶

Οι κεντρικοί χαρακτήρες φαίνεται υπόκεινται συνεχώς σε μια φυγόκεντρη δύναμη, και ακόμη, να γνωρίζουν, όπως και ο θεατής, ότι η αναζήτησή τους στο περιβάλλον αυτό είναι ατελείωτη και καταδικασμένη να αποτύχει.

Ο χώρος της κατεστραμμένης πόλης, στην οποία είναι εμφανές το πρόσφατο τραύμα του πολέμου και ο κοινωνικός διαχωρισμός, αποτελεί το περιβάλλον της κορύφωσης της δράσης. Σύντομες λήψεις μικρής διάρκειας διαδέχονται τα μεγάλα σε διάρκεια πλάνα, καταδεικνύοντας τον ασφυκτικό χώρο, αντανακλώντας την αγωνία των χαρακτήρων και προοικονομώντας την έκβαση της καταδίωξης.

Το σκληρό montage και η ανατροπή της χωρικής συνέχειας, τα οποία ενέχονται στη σχέση χρόνου-εικόνας, είναι στοιχεία που μπορούν να αναγνωσθούν στην σκηνή κατά την οποία ο κεντρικός χαρακτήρας χάνει από το οπτικό του πεδίο τον ηλικιωμένο που ακολουθεί. Το γεγονός αυτό συμβαίνει στην εκκλησία. Από την αρχή που ο ηλικιωμένος εξαφανίζεται, μέχρι το τέλος που οι δυο κεντρικοί χαρακτήρες βαδίζουν επάνω σε μια γέφυρα, υπάρχουν πολλά γρήγορα και απότομα cuts. Η ταχύτητα εναλλαγής των σκηνών και η μικρή διάρκεια κάθε λήψης αντανακλούν την αγωνία του Ricci να εντοπίσει ξανά τον ηλικιωμένο. Η αρχιτεκτονική του χώρου δεν ευνοεί τον Ricci, αλλά μάλλον τον απομακρύνει περισσότερο από τον στόχο του και λειτουργεί ως εμπόδιο.¹⁷

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Shiel, Mark, 2006, Italian Neorealism, Rebuilding the Cinematic City, Wallflower, London, σελ. 55
2. ό.π.
3. ό.π., σελ. 15
4. Piepergerdes, Brent J., Re-envisioning the Nation: Film Neorealism and the Postwar Italian Condition
<http://www.acme-journal.org/vol6/BJP.pdf>
5. <http://everything2.com/title/The+Bicycle+Thief>
6. <http://everything2.com/title/The+Bicycle+Thief>
7. Modernism as an enemy, Film and the Portrayal of Modern Architecture, A.D., σελ.23
8. Brent J. Piepergerdes, Re-envisioning the Nation: Film Neorealism and the Postwar Italian Condition
9. Modernism as an enemy, Film and the Portrayal of Modern Architecture, A.D., σελ.23
10. Shiel, Mark, 2006, Italian Neorealism, Rebuilding the Cinematic City, Wallflower, London, σελ. 77
11. ό.π., σελ. 76
12. Mennel, Barbara, 2008, Cities and cinema, Routledge, New York, σελ. 167
13. ό.π., σελ. 168
14. <http://everything2.com/title/The+Bicycle+Thief>
15. http://www.reverseshot.com/article/bicycle_thieves
16. Barber, Stephen, 2002, Projected Cities, Cinema and Urban Space, Reaktion Books, London, σελ.72
17. <http://everything2.com/title/The+Bicycle+Thief>

II. LA HAINE

(Mathieu Kassovitz, 1995)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Πρόκειται για μια ασπρόμαυρη ταινία που παρουσιάζει στιγμιτυπικά μια μέρα στη ζωή μιας παρέας νέων από διαφορετικές μειονότητες, του Εβραίου Vinz, του Άραβα Said και του Αφρικανού Hubert. Στο πρώτο μισό της ταινίας η ιστορία εκτυλίσσεται σε ένα προάστιο του Παρισιού, στην Chanteloup-les-Vignes, όπου κατοικεί η παρέα των τριών. Η ταινία ακολουθεί τους τρεις νέους για 24 ώρες μέσα στους δρόμους και τα κτήρια των προαστίων, μετά στο Παρίσι και ξανά στα προάστια. Καταγράφει τις αντιπαραθέσεις με την αστυνομία, την ανικανότητα των νέων να κινηθούν στο Παρίσι και γενικά να απομακρυνθούν από τη γειτονιά τους και τα όρια της Chanteloup-les-Vignes. Η δυαδική δομή χωρίζει τον αφηγηματικό χώρο σε σκηνές που διαδραματίζονται στα προάστια και σκηνές που διαδραματίζονται στο κέντρο της πόλης.

Το περιβάλλον

Η ιστορία εκτυλίσσεται σε ένα γαλλικό προάστιο- Chanteloup-les-Vignes-, το οποίο προορίζεται κυρίως για οικογένειες μεταναστών.

Το είδος

Η ταινία συγκαταλέγεται στις ταινίες του είδους cinéma de banlieue (film de cité), οι οποίες απεικονίζουν τα κοινωνικά προβλήματα που συνδέονται με τα προάστια και απορρέουν από φυλετικές και κοινωνικές εντάσεις, ναρκωτικά, ανεργία και αστική βία.

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Το κέντρο του Παρισιού κινηματογραφείται με μικρό βάθος πεδίου και μονοφωνικό sound track. Αντιθέτως, ο εξωτερικός χώρος της Chanteloup-les-Vignes απεικονίζεται με φιλόδοξες κινήσεις της κάμερας και στερεοφωνικό ήχο.

Οι κεντρικές θεματικές

Το θέμα της ταινίας είναι η κοινωνική εξαίρεση και η περιθωριοποίηση των κοινωνικών ομάδων που κατοικούν στα προάστια του Παρισιού. Ακόμη, η ταινία διαπιστώνει την ανεξέλεγκτη βία και την εξάπλωση των προκαταλήψεων. Τέλος, παρουσιάζεται η αντιπαράθεση ανάμεσα στις επίσημες αρχές και την ανάδυση αυτόνομων ομάδων δράσης.



B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

1. Το αδρανές τοπίο ως η πόλη του Άλλου

Ο χώρος που καταλαμβάνουν σήμερα τα προάστια του Παρισιού έχει μια μεγάλη ιστορία. Το θέμα των προαστίων παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στα γαλλικά πολιτικά debates το 1970. Από τη στιγμή εκείνη τα προάστια στιγματίστηκαν ως μέρη κοινωνικής ρήξης, φυλετικών συγκρούσεων, αστικής αποσύνθεσης, εγκληματικότητας και βίας.

Η λέξη banlieu ανασύρει ένα εύρος συνδηλώσεων πολύ διαφορετικών από τις αντίστοιχες της λέξης suburbs, όπως ναρκωτικά, εγκληματικότητα, παραβατικότητα, κοινωνικές αναταραχές, ισλαμικό φονταμενταλισμό ακόμη και τρομοκρατία. Τα προάστια δεν αποτελούνται από άνετες κατοικίες για τη μεσαία τάξη, αλλά από μεγάλα πολυώροφα συγκροτήματα για τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Οι κάτοικοι των προαστίων είναι αποκλεισμένοι από την ευημερούσα κοινωνική τάξη.

Το πρόβλημα με τα προάστια αναδύθηκε στις αρχές του 1980, όταν ξεκίνησαν βίαιες συγκρούσεις μεταξύ της αστυνομίας και των νέων των προαστιακών πόλεων, επί παραδείγματι της Sartrouville κοντά στο Παρίσι.

Το 1990 αναπτύχθηκε ο προβληματισμός σχετικά με το Άλλο (προκειμένου να ορίσουμε τον εαυτό μας, πρέπει να κατασκευάσουμε κάποιον που δεν επιθυμούμε να ορίσουμε τον εαυτό μας έναντί του). Η αναπαράσταση της πόλης του Άλλου κυριαρχείται τυπικά από μια συγκεκριμένη αναρχία τόσο του χώρου όσο και της συμπεριφοράς. Η πόλη του Άλλου κατοικείται από τους κοινωνικά περιθωριοποιημένους. Είναι ο χώρος που καταλαμβάνεται από εκείνους που απεκδύεται η κοινωνία. Συγκεκριμένα ενδεικτικές κατηγορίες είναι οι μετανάστες, οι ναρκομανείς και οι εκδιδόμενοι. Η ταινία καταδεικνύει την περιθωριοποίηση που υφίστανται οι μειονότητες και οι απόγονοι των μεταναστών στη Γαλλία, καθώς οι περιφερειακές αυτές πόλεις λειτουργούν σαν γκέτο.

Το Παρίσι για την παρέα των νέων παρουσιάζεται ταυτόχρονα κοντινό και απόμακρο. Η περιπλάνηση ξεκινά με ένα αντισταθμιστικό ζουμ το οποίο σηματοδοτεί ένα ξένο, αν όχι και εχθρικό περιβάλλον, καθώς η πόλη πίσω τους γίνεται θολή. Δεν ανήκουν στο Παρίσι και δεν γνωρίζουν την πόλη.

Στην ταινία εικονογραφείται η διαίρεση του χώρου λόγω του κοινωνικού διαχωρισμού: το προάστιο (banlieu) είναι απομονωμένο από το Παρίσι, σαν να βρίσκεται στο κενό. Αυτή η εξαίρεση είναι ένα επαναλαμβανόμενο θέμα.

2. Το αδρανές τοπίο των προαστίων ως χώρος αντιπαράθεσης και δημιουργικής οικειοποίησης

" [] όσο τρομακτικό και αν είναι το δεδομένο σύστημα, παραμένουν πάντα πιθανότητες αντίστασης, ανυπακοής και αντιθετικών ομάδων. Από την άλλη πλευρά, δεν πιστεύω ότι υπάρχει κάτι που είναι φύσει απελευθερωτικό. Η ελευθερία είναι μια πρακτική Έτσι, στην πραγματικότητα, μπορεί να υπάρχει πάντα ένας αριθμός σχεδίων, των οποίων ο στόχος είναι να αλλάξουν τους περιορισμούς, να τους χαλαρώσουν ή ακόμη και να τους διαρρήξουν, αλλά κανένα από αυτά τα σχέδια δεν μπορεί από τη φύση του να διαβεβαιώσει ότι οι άνθρωποι θα αποκτήσουν αυτόματα ελευθερία, ότι θα θεσμοθετηθεί από το ίδιο το σχέδιο. Η ελευθερία των ανθρώπων δε διασφαλίζεται από τους θεσμούς και τους νόμους που προορίζονται για την εγγύησή τους. Για το λόγο αυτό, σχεδόν όλοι οι νόμοι και οι θεσμοί μπορούν να ανατραπούν -όχι επειδή είναι αμφίσημοι, αλλά απλά επειδή η "ελευθερία" είναι αυτό που πρέπει να εφευρεθεί."

Michel Foucault, 1984¹

Η ταινία ξεκινά με σκηνές από συγκρούσεις αστυνομικών με κατοίκους των προαστίων. Ο Mathieu Kassovitz παρουσιάζει με τον τρόπο αυτό, την αντιπαράθεση ανάμεσα στον φρουρούμενο χώρο του μητροπολιτικού κέντρου που εκτοπίζει το "Άλλο", ως ανεπιθύμητο, σε συγκροτήματα κατοικιών στα προάστια.

Η πάλη μεταξύ των ομάδων που υποστηρίζουν τη διατήρηση της καθεστηκίας τάξης και αυτών που προωθούν τη δημιουργική οικειοποίηση χωρικοποιείται κυριολεκτικά, κατά τον Certeau, στην πόλη.² Έτσι, τα σύνορά της δεν ορίζονται μόνο για να οριοθετήσουν ένα "μέσα", αλλά επίσης για να περιορίσουν τις πιθανότητες των χρηστών του αστικού συστήματος και να αποκλείσουν ένα "έξω".

Ο αστικός χώρος είναι χώρος συνεχούς διαμάχης και αμφισβήτησης. Η διερεύνηση των πιθανοτήτων που προσφέρουν οι κενοί χώροι και η οικειοποίησή τους μπορούν να διαμορφώσουν, κατά τη Elisabeth Mahoney, ένα νέο φαντασιακό αντίστοιχο της αλλαγής της εμπειρίας του αστικού χώρου.³



(00:10:06)

Η περιπλάνηση των νέων ξεκινά από έναν άδειο χώρο στάθμευσης. Ο Vinz και ο Said κατευθύνονται από εκεί προς την ταράτσα του Hubert. Η υπερεπίθεση χώρων στάθμευσης και η παρουσία ποικίλων αστικών κενών στην Chanteloup-les-Vignes είναι χαρακτηριστική αυτής της απουσίας πολιτικής βούλησης σχετικά με το σχεδιασμό του χώρου και την κατασκευή υποδομών.

Η απουσία υποδομών, αποτελεί ενδεικτικό όχι μόνο ενός νέου τρόπου χωρικής οργάνωσης, αλλά και ενός νέου τρόπου ύπαρξης. Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και στην Chanteloup-les-Vignes δεν οργανώνονται σε ένα συνεκτικό σύνολο. Οι συνδέσεις ανάμεσα στα διαφορετικά σημεία της πόλης είναι χαλαρές και απουσιάζει ο ενσυνείδητος σχεδιασμός. Καθώς η κυβέρνηση αγνοεί τα προβλήματα των προαστίων και έχει αποστασιοποιηθεί από αυτά, το ενδιαφέρον της περιορίζεται στην πιο άμεση επικερδή εκμετάλλευσή τους και στη λήψη αποφάσεων που επιλύουν μόνο προσωρινά το πρόβλημα.

Παρόλ' αυτά, οι κενοί χώροι μπορούν να λειτουργήσουν ως χώροι ελευθερίας στο αστικό περιβάλλον, το οποίο συνεχώς τυποποιείται και οργανώνεται και να αποκτήσουν συγκεκριμένες ιδιότητες και χαρακτηριστικά μέσω της οικειοποίησής τους. Οι κενές, ασαφείς ζώνες που παρουσιάζονται στην ταινία αντιπροσωπεύουν το μη αποδεκτό κοινωνικοοικονομικό αποπροσανατολισμό και την εγκατάλειψη. Αντιπαρατίθενται στην επιθυμητή εικόνα της ευημερούσας πόλης, καθώς ανατρέπουν το ιδανικό της αφθονίας και της τάξης, το οποίο γενικά συνδέεται με την αστική ευημερία. Ως εκ τούτου, προσφέρουν τη δυνατότητα για αυθόρμητη, δημιουργική οικειοποίηση και ανεπίσημες χρήσεις. Αντίτιθενται στους αυστηρά οργανωμένους και οριοθετημένους αστικούς χώρους που υπόκεινται ολοένα και περισσότερο στις απαιτήσεις της αγοράς. Το αδρανές τοπίο είναι το ιδανικό μέρος για να αναδυθεί ορισμένη αντίσταση, ένας τόπος δυνητικά ανοικτός σε εναλλακτικούς τρόπους βίωσης της πόλης.

Έτσι, ενώ η πόλη σχηματίζεται ως ένα σύνολο απαγορεύσεων, στο προάστιο παρουσιάζεται ως ένα σύνολο πιθανοτήτων που μπορούν να ενεργοποιηθούν από τους πεζούς, είτε με συμβατικούς, είτε με απρόβλεπτους τρόπους. Ο Luc Levesque αναφέρεται στο σύστημα αυτό ως "ανοικτή" πόλη, επισημαίνοντας ότι μπορεί να προσφέρει νέες δυνατότητες για αστικότητα, καθώς ευνοεί το προσωρινό εις βάρος του μόνιμου και του σχεδιασμένου.⁴

Σύμφωνα με τον de Certeau, τα άτομα, τα οποία μεγιστοποιούν τις δυνατότητες του χώρου, ακολουθούν απροσδιόριστες πορείες μέσα στο χώρο που καθορίζεται από τις οργανωτικές δομές του συστήματος.⁵ Βρίσκουν χώρους στην πόλη οι οποίοι είναι "εκτός του πλαισίου". Οι νέοι της Chanteloupe-les-Vignes συγκεντρώνονται στις οροφές των HLM πύργων, στις πλατείες καθώς και στις espaces marchands, δηλαδή στους ανοικτούς χώρους που προορίζονται για την προσωρινή εγκατάσταση των υπαίθριων αγορών.

Ο πρώτος χώρος οικειοποίησης είναι η οροφή ενός συγκροτήματος κατοικιών. Οι χαρακτήρες ανεβαίνουν ένα πρωί, μια παραμελημένη σκάλα για την ταράτσα ενός εγκαταλελειμμένου πύργου HLM, όπου είναι ήδη συγκεντρωμένοι και άλλοι νέοι. Πρόκειται για τη μετατροπή ενός αστικού κενού σε κοινόχρηστο χώρο που εκπίπτει, έστω και για σύντομο χρονικό διάστημα, της παρακολούθησης από την αστυνομία και το κράτος.



(00:14:19)



(00:15:19)

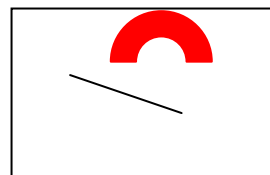
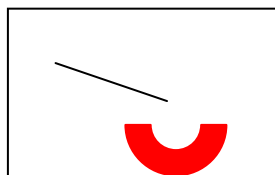


(00:19:06)



(00:20:24)

Το δεύτερο αστικό κενό είναι ένας υπαίθριος δημόσιος χώρος, μια πλατεία, η οποία περιβάλλεται από ένα ψηλό τοίχο, πάνω από τον οποίο βλέπει κανείς τα κτήρια κατοικιών. Έτσι, η ενότητα του χώρου διασπάται. Ακόμη, ο χώρος δε διακρίνεται από καμιά οργανωτική συνιστώσα. Το μόνο στοιχείο που τον χαρακτηρίζει είναι το γλυπτό, το οποίο προσπαθεί να διαμορφώσει μια υπόνοια χώρου.



Η κάμερα με μετατόπιση και ταυτόχρονη στροφή 180° παρουσιάζει την πρόσβαση στην πλατεία. Το περιβάλλον της πόλης παρουσιάζεται πανομοιότυπο και στις δυο οπτικές.

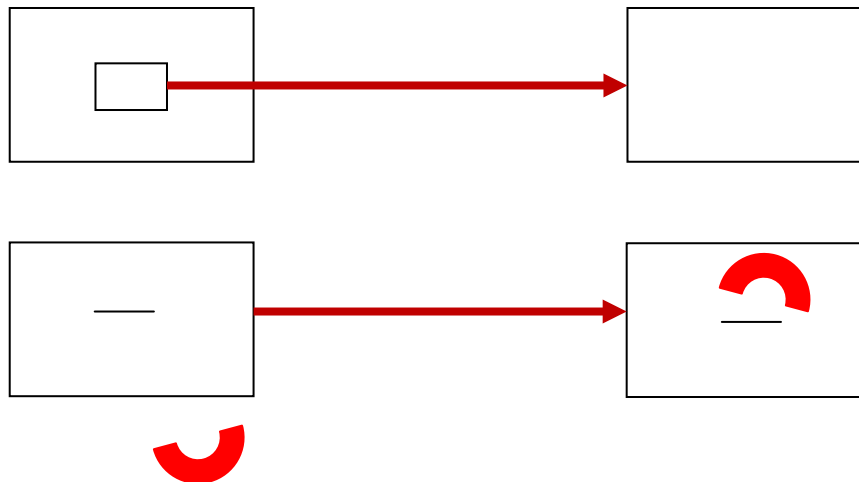
Ακολουθεί η παραμονή σε έναν χώρο που προορίζεται για την υπαίθρια αγορά. Αρχικά σε ένα γενικό πλάνο παρουσιάζεται μια αλλόκοτη κατασκευή που προσπαθεί να συνδυάσει την εμπορική δραστηριότητα με τις συνιστώσες της πλατείας. Στη συνέχεια η κάμερα εστιάζει στους χαρακτήρες, οι οποίοι στέκονται μπροστά από το κτίσμα. Η μικροκλίμακα του συγκεκριμένου πλάνου δημιουργεί την αίσθηση ενός κλειστού χώρου. Το κτίσμα δεν επιτρέπει την οπτική επαφή με όλες τις κατευθύνσεις.



(00:22:57)



(00:23:27)





(00:24:30)

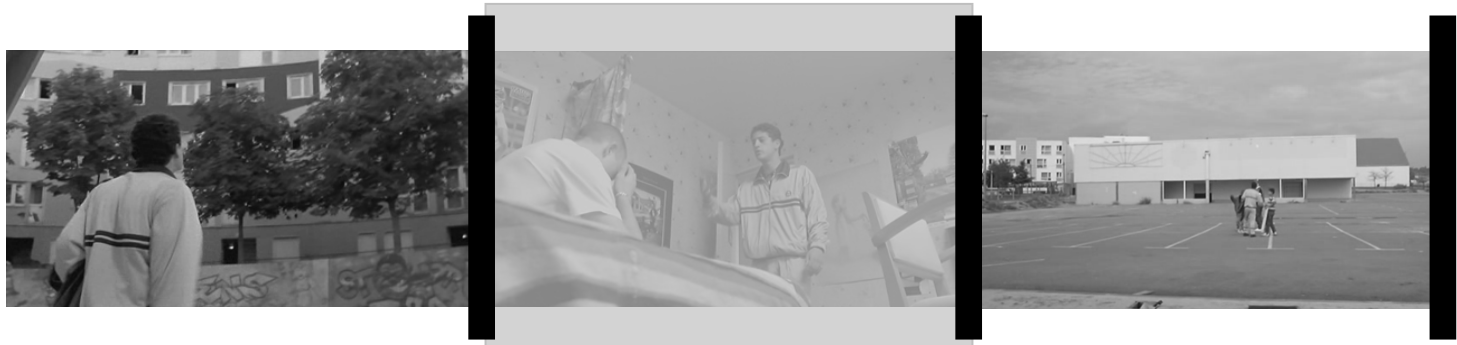
Έπειτα, η κάμερα μετατοπίζεται και στρέφει 180° αποκαλύπτοντας μια διαφορετική οπτική. Από αυτή τη θέση είναι ορατός ο μεγάλος βαθμός ομοιογένειας της αρχιτεκτονικής. Τα συμπαγή οικοδομήματα καλύπτου το μισό κάδρο, ενώ ο υπόλοιπος χώρος παραμένει κενός. Μέσω της ευρυγώνιας και γενικής λήψης, προσδίδεται η αίσθηση ότι οι χαρακτήρες είναι μέρος του τοπίου, ότι ανήκουν εκεί. Ακόμη, με τον τρόπο αυτό, ο σκηνοθέτης επιτρέπει στον βλέμμα του θεατή να περιπλανηθεί στην οθόνη και να βιώσει τον χώρο.⁶



(00:33:34)

Μετά την πρώτη αντιπαράθεση με την τοπική αστυνομία, οι χαρακτήρες οδηγούνται στο αστυνομικό τμήμα. Αφού φύγουν, συνεχίζουν πάλι την πορεία τους στην πόλη, περνώντας από μια ακόμη πλατεία χωρίς χρήση, η οποία περιβάλλεται από τα πανομοιότυπα κτηριακά συγκροτήματα. Οι πλατείες της Chanteloup-les-Vignes αποτελούν τα υπολείμματα χώρου ανάμεσα στα πολυώροφα οικιακά συγκροτήματα. Δεν έχουν σχεδιαστεί θετικά. Έχουν απλά προκύψει ως αρνητικά.

Λόγω της σύστασής τους οι χώροι στους οποίους κινούνται οι νέοι μπορούν να χαρακτηριστούν εκτός τόπου. Εκτός τόπου είναι σύμφωνα με την Jean Mottet⁷ αυτό που αλλάζει υπερβολικά γρήγορα είτε δεν αλλάζει καθόλου. Είναι ο τόπος που μοιάζει να έχει χάσει την ικανότητά του να εγκολπώνεται το γεγονός εντός του πλαισίου του χρόνου. Δεν έχει ούτε παρελθόν ούτε μέλλον και με τον τρόπο αυτό, ανταποκρίνεται πλήρως στους χαρακτήρες της ταινίας.



Αν εξετάσουμε προσεκτικά τα μονοπάτια του τριό στην πόλη, πιο συγκεκριμένα, τις εξόδους τους και τις εισόδους τους, τα περάσματα από μέσα προς τα έξω παρατηρούμε μια αξιοπρόσεκτη απουσία των χώρων μετάβασης. Δεν απεικονίζονται δηλαδή, σκάλες, είσοδοι κτιρίων, ή αρχιτεκτονικά στοιχεία που διαχωρίζουν το "έξω" από το "μέσα", το ιδιωτικό από το δημόσιο. Ο Kassovitz επιλέγει να μη δείξει τις μεταβάσεις ανάμεσα στους χώρους. Έτσι, καθώς τα μέρη που απεικονίζονται αποτελούν θραύσματα του χώρου και η αναφορά στις συνδέσεις τους εκλείπει, δεν μπορούν να ενωθούν και να αποδώσουν την έννοια του τόπου. Αποτελούν αποσπάσματα χωρίς αναφορά στη γειτονιά, το κοντινό και οικείο.⁸



Οι κενοί προαστιακοί χώροι που παρουσιάζονται στην ταινία μπορούν, επίσης, να αναγνωσθούν μέσα από την ανάλυση των Deleuze και Guattari για τις αυτόνομες ζώνες (απροσδιόριστες ζώνες).⁹ Η ζώνη δεν είναι ένας συνεχής και ενιαίος χώρος, αλλά ένα δίκτυο περιοχών, οι οποίες είναι χωρικά απομακρυσμένες μεταξύ τους. Αποτελούν τους κόμβους ενός κινητού δικτύου. Οι Deleuze και Guattari ορίζουν ως γραμμές διαφυγής τις συνδέσεις ανάμεσα στους κόμβους αυτούς. Οι συνδέσεις αυτές δεν είναι σταθερές και βρίσκονται οι ίδιες σε κίνηση, διότι επινοούνται από τα άτομα που κινούνται σε αυτό το δίκτυο, τα οποία μπορούν ανά πάσα στιγμή να εστιάσουν σε νέες περιοχές, δημιουργώντας, επομένως και νέες πορείες.

Αντίστοιχα, όταν ο Vinz, ο Saïd και ο Hubert αναγκάζονται να διανυκτερεύσουν στο Παρίσι, καθώς χάνουν το τελευταίο τρένο, περνούν την ημέρα περιπλανώμενοι στην πόλη σε αναζήτηση ανεξερεύνητων περιοχών. Η έλλειψη κατεύθυνσης είναι χαρακτηριστική. Με τον τρόπο αυτό, δίνεται η αίσθηση της κίνησης σε κύκλο, της επανάληψης. Ο αστικός χώρος απαρτίζεται από ανώνυμους δρόμους, στους οποίους οι χαρακτήρες περιπλανώνται άσκοπα τις νυκτερινές ώρες. Οι χώροι που διανύουν στην πόλη είναι στάσιμοι, δυσανάγνωστοι και μη συνεκτικοί. Σε κάθε περίπτωση φθάνει η αστυνομία (CRS) και οι νέοι αναγκάζονται να αναζητήσουν μια νέα γραμμή διαφυγής εκτός του ελεγχόμενου πεδίου.



(01:15:28)

Η συμπεριφορά αυτή θα μπορούσε ενδεχομένως να ερμηνευτεί ως μια προσπάθεια οικειοποίησης του χώρου. Ο Yosefa Loshitzky υποστηρίζει πως η νευρική κίνηση όχι μόνο προσδίδει μια αίσθηση ανησυχίας και απουσία ηρεμίας, αλλά εκφράζει, επίσης, μια κατάσταση στην οποία η σταθερότητα είναι αδύνατη, καθώς προαπαιτεί να σου ανήκει ένα μέρος ή να ανήκεις σε ένα μέρος, γεγονός που υπερβαίνει την εμπειρία των τριών νέων.

Οι μετακινήσεις της παρέας επηρεάζονται άμεσα από τους νέους προσωρινούς ρυθμούς της πόλης. Σε αυτό το πλαίσιο της παροδικότητας του αστικού οι μετακινήσεις παραμένουν νευρικές. Η νευρικότητα αυτή εκτοπίζει προγενέστερους κανόνες, για παράδειγμα, τη συμμόρφωση προς τις διαδρομές που παρέχονται μεταξύ των πόλεων, και προσδίδει όχι μόνο μια αίσθηση ανησυχίας και απουσία ηρεμίας, αλλά εκφράζει, επίσης, μια κατάσταση στην οποία η σταθερότητα είναι αδύνατη, καθώς προαπαιτεί να σου ανήκει ένα μέρος ή να ανήκεις σε ένα μέρος, γεγονός που υπερβαίνει την εμπειρία των τριών νέων.

3. Το αδρανές τοπίο ως αφητηρία και προορισμός της παλινδρομικής κίνησης

Το La Haine είναι μια ταινία που ασχολείται με την κίνηση. Οι νέοι μετακινούνται από το προάστιο στο Παρίσι και πίσω. Κινούνται συνεχώς ανάμεσα στις παραμέτρους των δυο αυτών περιοχών. Η κάμερα και η πλοκή παρουσιάζουν επίσης κινητικότητα. Παρόλ' αυτά, η κίνηση των χαρακτήρων δε συνεπάγεται κινητικότητα με την ευρύτερη σημασία η οποία φαίνεται να είναι εκτός του πεδίου επιρροής τους. Στην ουσία δε μετατοπίζονται, αλλά κινούνται γύρω από ένα σταθερό σημείο, χωρίς δυνατότητα ούτε να απομακρυνθούν, αλλά ούτε και να αποποιηθούν στιγμιαία την αναφορά σε αυτό.

Οι περιπλανήσεις των χαρακτήρων αναζητούν νέες συνδέσεις με το τοπίο. Στη Chanteloup-les-Vignes η ομάδα διατρέχει τον χώρο και χαράσσει πορείες, κινούμενη μέσα από ένα δίκτυο στενών δρόμων που οδηγούν σε πλατείες. Κυρίως μετακινείται περπατώντας. Η αέναη κίνησή των χαρακτήρων υποδηλώνει την έλλειψη χώρου και διεξόδου.

Μια από τις πιο αξιοπρόσεκτες στιγμές είναι η σκηνή ενός μουσικού αυτοσχεδιασμού. Η σκηνή ξεκινά με την παρουσίαση μιας παιδικής χαράς, όπου παιδιά και νέοι τριγυρίζουν και παίζουν περιτριγυρισμένοι από τα συμπαγή οικοδομήματα κατοικιών. Την επόμενη στιγμή η κάμερα τέμνει ένα διαμέρισμα και παρουσιάζεται ο εσωτερικός του χώρος, όπου κάποιος ετοιμάζεται να παίξει μουσική. Η κάμερα κατευθύνεται πάλι προς τον εξωτερικό χώρο, ακολουθώντας το βλέμμα του νέου που στέκεται μπροστά από το παράθυρο, και περνώντας μέσα από αυτό προσφέρει μια πανοραμική εναέρια άποψη των συγκροτημάτων κατοίκησης και του δικτύου πλατειών και δρόμων ανάμεσά τους. Ταυτόχρονα με την κίνηση της κάμερας πάνω από την πλατεία και εν συνεχεία την ίδια την πόλη, ξεκινά να ακούγεται το mix, το οποίο συνδυάζει τους ήχους του σύγχρονου Παρισιού(το rap κομμάτι "fuck the police") με το παλιό Παρίσι που περιγράφει το τραγούδι της Edith Piaf ("Rien de rien").

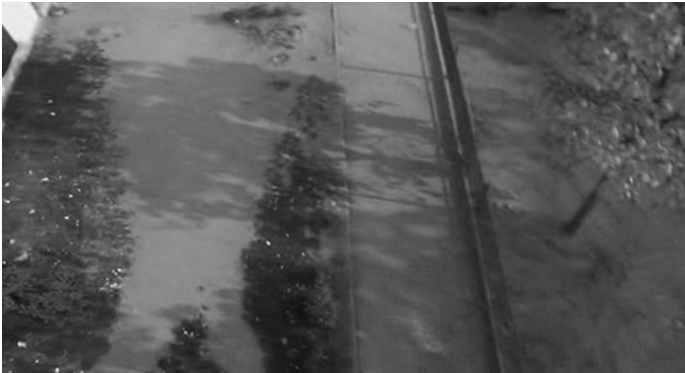
Σε αυτή την σκηνή η μουσική παρουσιάζει μια ισχυρή σχέση με το χώρο. Κατά την Jean Mottet,¹⁰ η κίνηση της κάμερας σε συνδυασμό με τον ήχο διαμορφώνει δυο αντιφατικές και ταυτόχρονες χωρικές συνθήκες: τη μακροσκοπική οπτική που συνεπάγεται τη δυνατότητα διαφυγής και την μικροσκοπική που επαναφέρει την πραγματικότητα του εγκλωβισμού στη Chanteloup-les-Vignes.



(00:39:28)



(00:39:30)



(00:39:32)



(00:39:35)



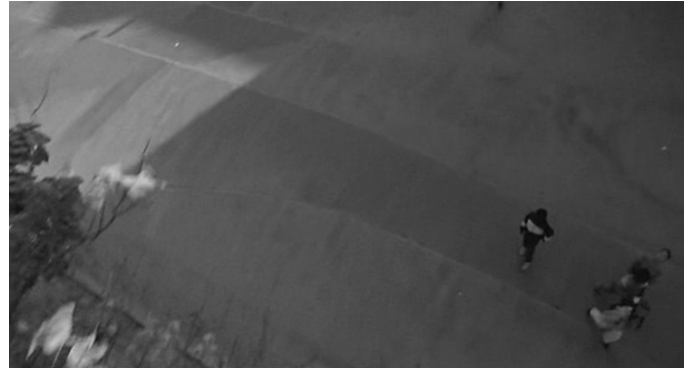
(00:39:37)



(00:39:43)



(00:39:45)



(00:39:47)



(00:39:48)



(00:39:52)



(00:40:00)



(00:40:07)

Όσον αφορά στην πρώτη οπτική, η τάση διαφυγής αναφέρεται πέρα από τα όρια της πόλης. Διαφαίνεται η επιθυμία για κινητικότητα. Το προάστιο παρουσιάζεται, από ψηλά, χωρίς βάθος, και μέσω της γεωμετρικοποίησης ορισμένων γραμμών, δημιουργείται μια πιο αφηρημένη διάσταση της Chanteloup-les-Vignes. Το περιβάλλον της παιδικής χαράς παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικό μέσω του συνδυασμού της κίνησης της κάμερας, της κάθετης όψης και της μουσικής. Από διηγητική σκοπιά υπονοείται ένα ξεκίνημα, καθώς η κάμερα απογειώνεται με ένα travelling πάνω από την πλατεία για να παρουσιάσει πέρα από το ανάγλυφο της πόλης τον ορίζοντα, ο οποίος απουσιάζει σε όλη την υπόλοιπη διάρκεια της ταινίας.

Η παρουσία του ορίζοντα στην εικόνα υπόκειται σε πολλές ερμηνείες. Από τη μια εγείρει την ελπίδα, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να αποτελεί μια ανέλπιδη αναζήτηση. Η αρχιτεκτονική, η οποία θα μπορούσε να αποκαταστήσει τη σχέση με το οικείο, δεν προσφέρει καθησυχαστικές εικόνες (οι προσόψεις των κατοικιών HLM αναιρούνται μέσα στο συνωστισμό και την επανάληψη). Η ταινία, αφού παρακάμψει τις συνδέσεις μεταξύ των τμημάτων οικείων χώρων, καταλήγει πέρα από τα όρια του προαστιακού χώρου. Η ονειρική διέλευση των συνόρων, η αποποίηση των δεσμών με το έδαφος εκτίθενται στον ίλιγγο ενός καθαρού φαντασιακού, γεγονός που ενισχύεται από την σπασμωδική και νευρική κίνηση της κάμερας μέχρι να ανυψωθεί πάνω από τα συγκροτήματα κατοικιών.

Η κάμερα, όμως, τελικά προσγειώνεται απότομα, με τη χρήση του montage, σε μια πλατεία ανάμεσα σε πολυώροφα συγκροτήματα κατοικιών επιβάλλοντας ένα είδος "εδαφικότητας". Η ζωή στα προάστια είναι μια συνεχής διαδικασία κατάβασης. Η κάθοδος αυτή οπτικοποιείται με την μετάβαση από την αποκομμένη οπτική είτε από το παράθυρο είτε από την οροφή των κτηριακών συγκροτημάτων στα αστικά κενά της πόλης. Με τον τρόπο αυτό καταδεικνύεται η σχέση των υποκειμένων με το προάστιο και ο εγκλωβισμός τους σε αυτό.

Οι νέοι κινούνται πάντα στο επίπεδο του εδάφους, βυθισμένοι ανάμεσα στα πολυώροφα κτήρια που κατοικούν. Έτσι, η συνδηλώση της διάνοιξης νέων πιθανοτήτων που ενέχει η παρουσίαση του ανοικτού ορίζοντα, έρχεται σε αντίθεση με τις κινήσεις τους, οι οποίες εκφράζουν τη ζωή στο παρόν, το άμεσο, χωρίς προοπτική, χωρίς προσμονή, χωρίς επιλογή ή μέλλον.

Η ταινία τελειώνει με την επιστροφή στο προάστιο προκειμένου να υπενθυμίσει ότι οι χαρακτήρες κατοικούν σε μια περιθωριοποιημένη ζώνη. Έτσι, απεικονίζεται η αναγκαστική ακινησία της παρέας, η οποία παρά τις ακατάληπτες περιπλανήσεις της καταλήγει πάντα στο ίδιο σημείο, τη Chanteloup-les-Vignes χωρίς δυνατότητα για απομάκρυνση από εκεί.



(00:40:10)

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Foucault, Michel, 2001, συνέντευξη με τον Paul Rabinow, στο Space, Knowledge and Power, στο (επιμ.) Faubion, James D., Essential Works of Foucault (1954-1984) Vol.3: Power, New Press, σελ. 354-355
2. Fiedler, Adrian, 2001, Poaching on public space: urban autonomous zones in the French banlieu films, στο (επιμ.) Fitzmaurice, Tony και Shiel, Mark, Cinema and the City, Film and Urban Societies in Global Context, Blackwell, Oxford, σελ. 275
3. Mahoney, Elisabeth, 1997, The People in Parentheses, Space under pressure in the post modern city, σελ.169-186 στο (επιμ.) Clarke, David B., The Cinematic City, Taylor & Francis e-Library, σελ. 184
4. Levesque, Luc, 2002, The 'terrain vague' as material – some observations
http://www.amarrages.com/textes_terrain.html
5. Fiedler, Adrian, 2001, Poaching on public space: urban autonomous zones in the French banlieu films, στο (επιμ.) Fitzmaurice, Tony και Shiel, Mark, Cinema and the City, Film and Urban Societies in Global Context, Blackwell, Oxford, σελ. 275
6. Penz, François, 2007, The City Being Itself?, The case of Paris in La Haine, στο (επιμ.) Marcus, Alan και Neumann Dietrich, Visualizing the City, Routledge, σελ. 150
7. Mottet, Jean, 2001, Entre présent et possible : la difficile recomposition du paysage de la banlieue dans le film de Mathieu Kassovitz, La Haine, σελ.71-86, στο Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies, Vol. 12, No. 1, σελ. 78
8. ό.π., σελ. 80
9. Fiedler, Adrian, 2001, Poaching on public space: urban autonomous zones in the French banlieu films, στο (επιμ.) Fitzmaurice, Tony και Shiel, Mark, Cinema and the City, Film and Urban Societies in Global Context, Blackwell, Oxford, σελ. 276
10. Mottet, Jean, 2001, Entre présent et possible : la difficile recomposition du paysage de la banlieue dans le film de Mathieu Kassovitz, La Haine, σελ.71-86, στο Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies, Vol. 12, No. 1, σελ. 82

III. Συμπεράσματα για τα αδρανή τοπία στα προάστια της κοινωνικής εξαίρεσης

Οι τύποι του αδρανούς τοπίου

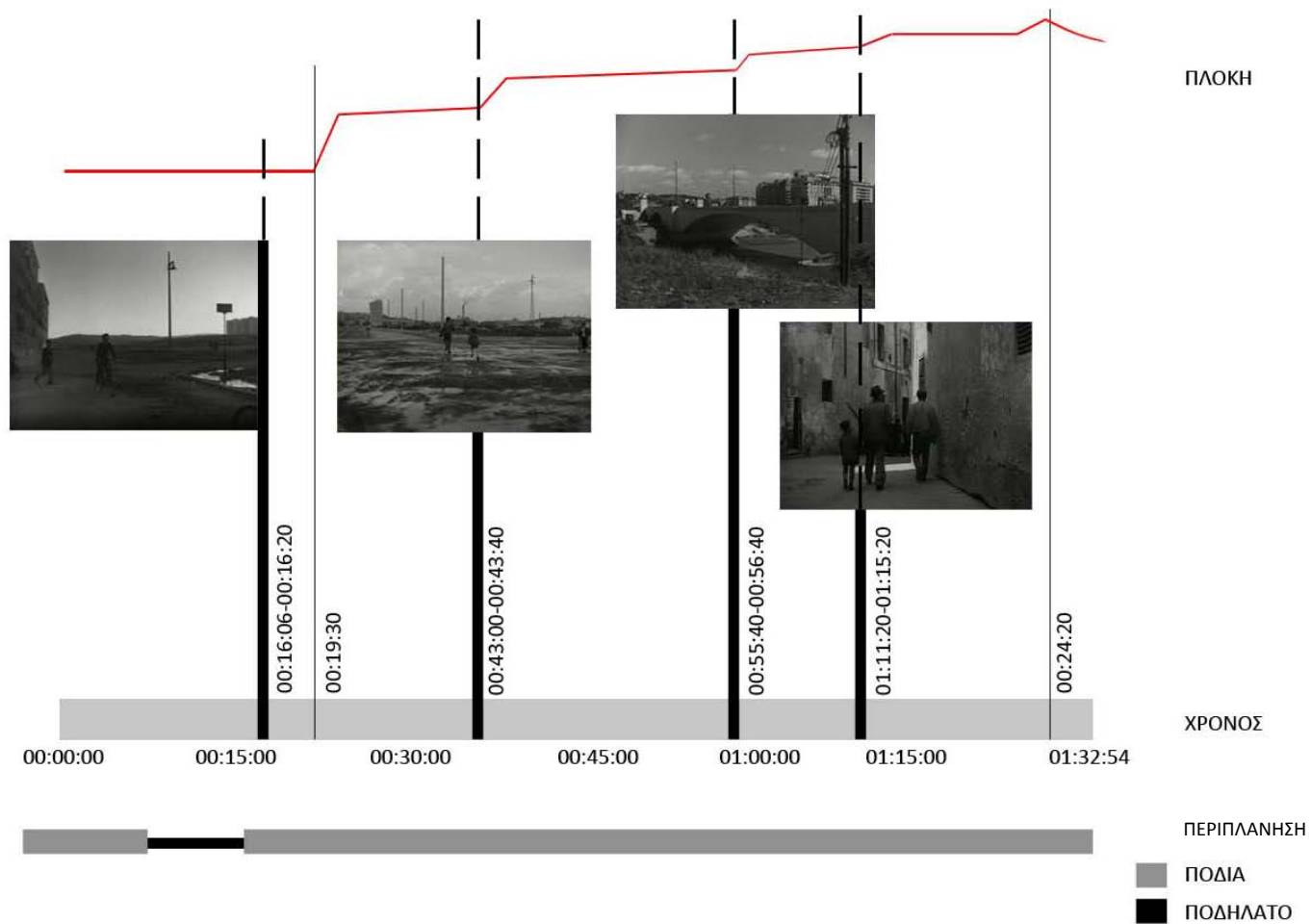
Στο Ladri di biciclette παρουσιάζεται η μεταπολεμική ανοικοδόμηση και το αδρανές τοπίο του προαστιακού χώρου, ο οποίος προορίζεται για τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Στο La Haine παρουσιάζεται μια αντίστοιχη κατάσταση σε πιο σύγχρονη εκδοχή. Το αδρανές τοπίο είναι το περιβάλλον της κοινωνικής εξαίρεσης, το οποίο οικειοποιούνται περιστασιακά κοινωνικές ομάδες.

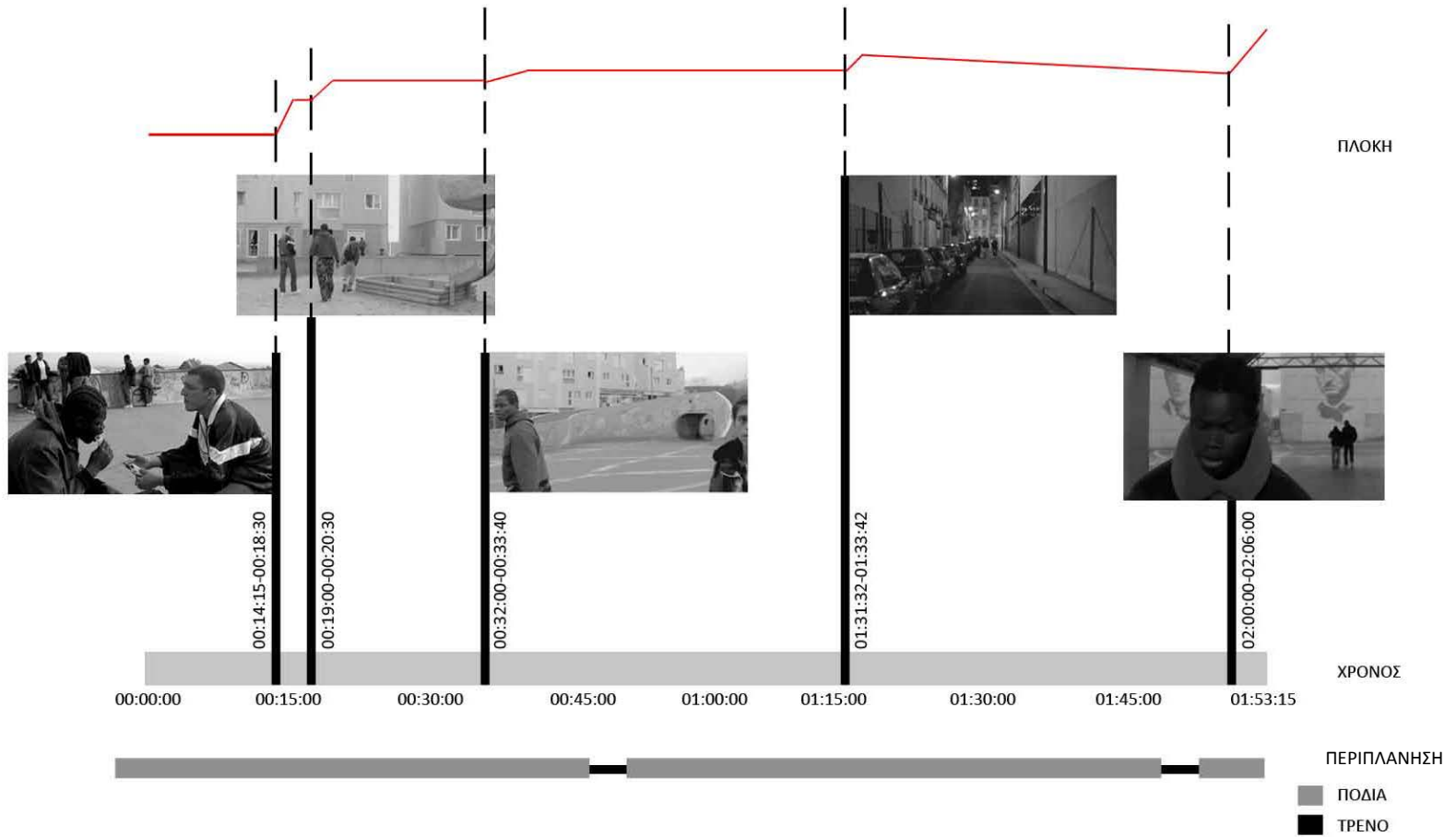
Η περιπλανητική διαδικασία

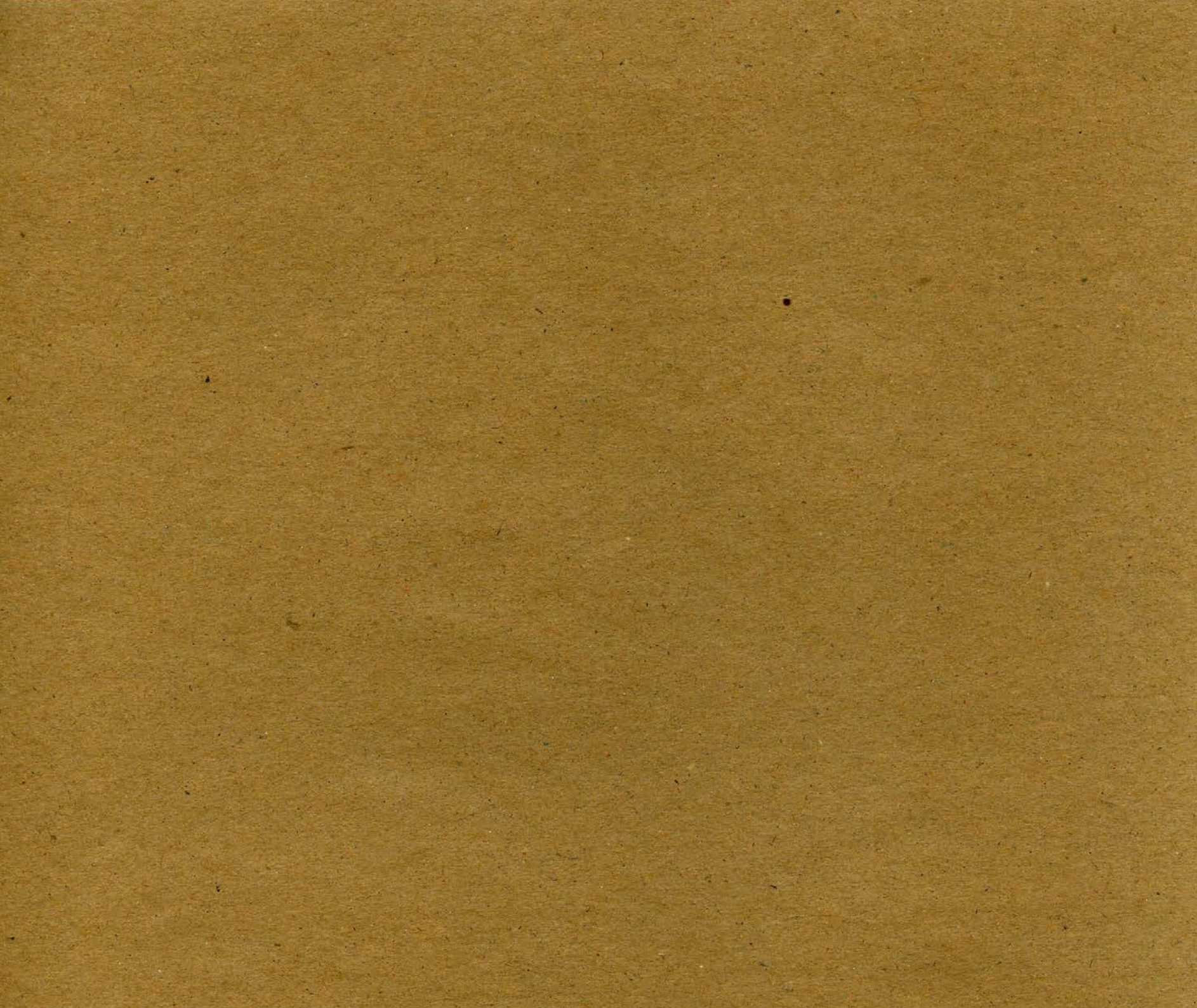
Η περιπλάνηση των χαρακτήρων και στις δυο ταινίες πραγματοποιείται κυρίως με τα πόδια. Για τη μετάβαση από το προάστιο στην πόλη η παρέα των νέων στο La Haine χρησιμοποιεί το τρένο, ενώ ο χαρακτήρας στο Ladri di biciclette το ποδήλατο, και αφού του το κλέβουν, το λεωφορείο. Η κίνηση σχετίζεται με την υπόθεση και συμβολίζει τον κοινωνικό τους αποκλεισμό και τη γενικότερη ακινησία στη οποία υποβάλλονται.

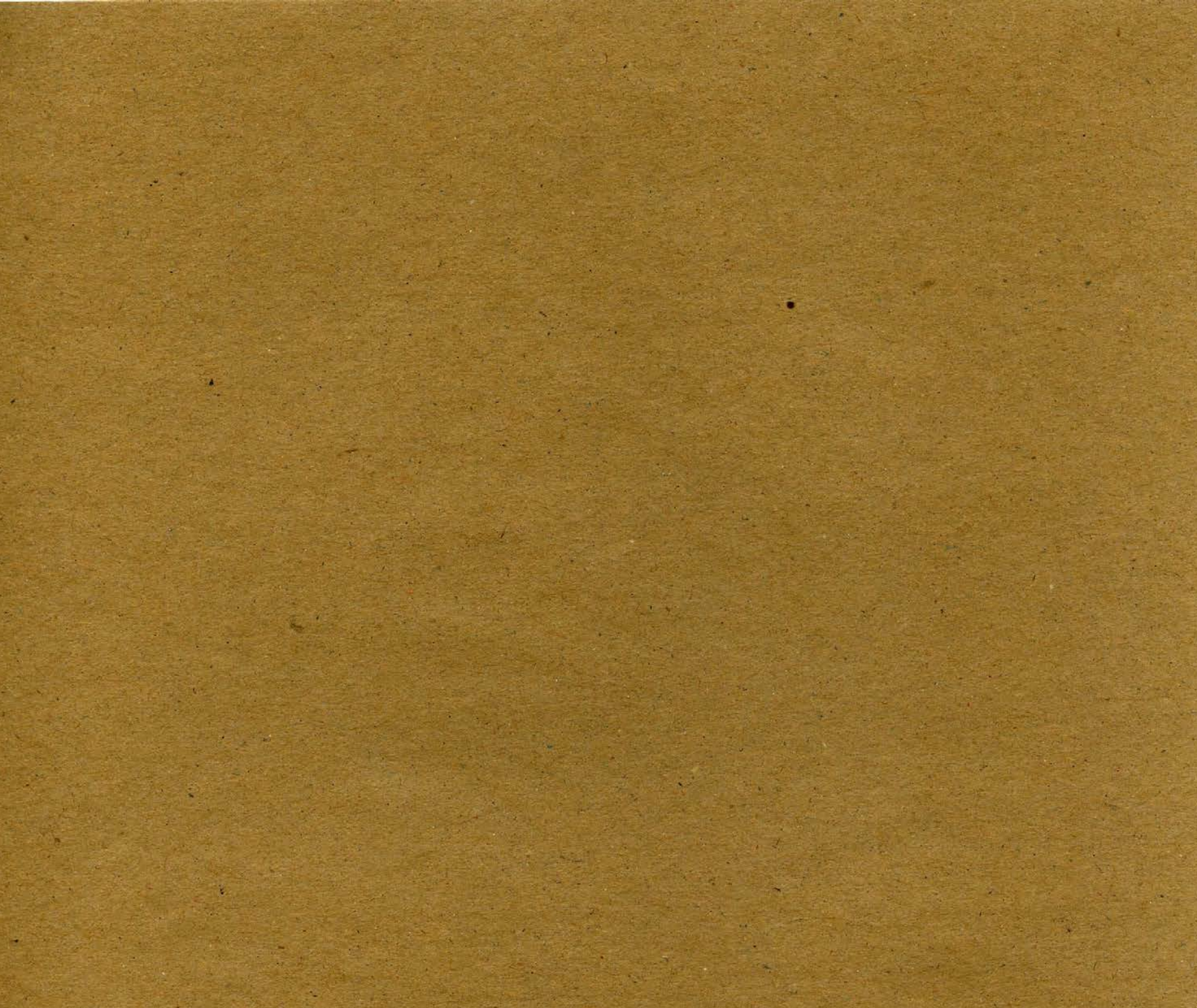
Σχέση του δράματος με το αδρανές τοπίο

Η εξέλιξη του δράματος αφορά στην καθημερινή ζωή και την περιθωριοποίηση των χαρακτήρων. Το αδρανές τοπίο συμμετέχει στην σκιαγράφηση των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν. Και οι δυο ταινίες παρουσιάζουν μια πορεία προς την πόλη αγνοώντας τον ιστορικό χαρακτήρα της. Η υπόθεση εκτυλίσσεται στα αστικά κενά και η πόλη παρουσιάζεται ασύνδετη και μη συνεκτική.









**3. ΤΟ ΑΔΡΑΝΕΣ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗ ΣΥΝΘΗΚΗ
ΤΗΣ ΔΙΑΧΥΤΗΣ ΠΟΛΗΣ**

I. CHINATOWN

(Roman Polanski, 1974)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Ο Jake Gittes είναι ένας ιδιωτικός ντετέκτιβ ο οποίος φαίνεται να ειδικεύεται σε συζυγικές υποθέσεις. Προσλαμβάνεται από την Evelyn Mulwray, η οποία υποπτεύεται πως ο σύζυγός της Hollis, κατασκευαστής του δικτύου παροχής νερού στην πόλη, έχει μια εξωσυζυγική σχέση. Ο Gittes κάνει τη δουλειά του όπως γνωρίζει και τον φωτογραφίζει με ένα νεαρό κορίτσι, αλλά στη συνέχεια αποδεικνύεται ότι δεν είχε προσληφθεί από την πραγματική κυρία Mulwray. Όταν ο κύριος Mulwray βρίσκεται νεκρός, ο Jake βυθίζεται σε ένα δίκτυο δολοπλοκίας το οποίο εμπλέκει φόνο, αιμομιξία και δημοτική διαφθορά όλα σχετικά με την παροχή νερού στην πόλη.¹

Η ταινία χαρακτηρίζεται από ενδιαφέρουσες αλλαγές στην πλοκή, η οποία τελικά κορυφώνεται στην Chinatown που είχε παραμείνει εκτός οπτικής αναφοράς καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Η Chinatown είναι ορατή μόνο από τον κύριο χαρακτήρα, και παρόλο που οι αναφορές σε αυτή είναι συχνές μόνο στο τέλος παρουσιάζεται ένας δρόμος της στον οποίο εκτυλίσσεται η τελευταία σκηνή.

Το περιβάλλον

Η ταινία τοποθετείται στην ευρύτερη περιοχή του Los Angeles τη δεκαετία του 1920.

Το είδος

Πρόκειται για ένα κλασικό νέο-noir.

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Η δυσσιώνη θεώρηση του κόσμου ταιριάζει πλήρως με το ερημικό τοπίο του Los Angeles, το οποίο παρουσιάζεται σε ζεστές αποχρώσεις, μέσω της διεύθυνσης φωτογραφίας της ταινίας.² Το μεγαλύτερο μέρος του πρώτου μισού της ταινίας βρίσκεται σε "ένα εικονογραφικό πλαίσιο που αποτελείται από φυσικά τοπία με μεγάλη χρωματική ένταση".³

Οι διάλογοι είναι καυστικοί και λακωνικοί.

Το βλέμμα του κεντρικού χαρακτήρα είναι συχνά διαμεσολαβημένο, καθώς παρακολουθεί τους εμπλεκόμενους στην υπόθεση που έχει αναλάβει. Βλέπουμε να χρησιμοποιεί κιάλια ή να παρακολουθεί μέσα από τον καθρέφτη του αυτοκινήτου.

Οι κεντρικές θεματικές

Πρόκειται για μια πολυεπίπεδη ταινία με πολιτικό υπόβαθρο. Ασχολείται με την επέκταση του L.A. και πραγματεύεται τη διαμάχη που προσκλήθηκε στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, τη δεκαετία 1920 , για τον έλεγχο του νερού στην California και για τη διαχείριση της ευρύτερης περιοχής: της San Fernando Valley στα βόρεια της πόλης και του ποταμού Owens.

Πριν από 100 χρόνια το Τμήμα Νερού και Ενέργειας του Los Angeles με επικεφαλής τον William Mulholland κατάφερε να μεταφέρει επιτυχώς μέσω σιφονιών το νερό του Owens River στο λεκανοπέδιο του Los Angeles. Ο Mulholland αγόρασε εκτάσεις γης της Owens Valley σε στρατηγική θέση για την εκμετάλλευση του νερού. Καθώς το 95% της διαχείρισης του νερού του ανήκε κατασκεύασε ένα υδραγωγείο 375 χιλιόμετρα μακριά για να μεταφέρει το νερό από την Owens Valley στην San Fernando Valley. Η ζήτηση της πόλης, όμως, ξεπέρασε σύντομα την αρχική παροχή. Έτσι, ο Mulholland επέστρεψε το 1926-1927 για νέες διαπραγματεύσεις, αλλά ορισμένοι αγρότες ανατίναξαν τις σωληνώσεις. Τότε, έστειλε οπλισμένους φρουρούς στο υδραγωγείο. Λόγω αυτής της διαμάχης ο ποταμός Owen ξεράθηκε.⁴

Οι μάχες για το νερό αντανakλούν τη διαμάχη ανάμεσα στις διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και τις διεκδικήσεις τους. Το Los Angeles παρουσιάζεται ως μια αναπτυσσόμενη πόλη, στην οποία πραγματοποιείται η αδυσώπητη διαίρεση του πληθυσμού σύμφωνα με τη φυλή, την τάξη και τον έλεγχο των δυνάμεων του πλούτου και της εξουσίας.⁵

Ο Mike Davis, αναφέρει πως το noir, ως είδος, εκφράζει αυτή την κατάσταση, καθώς αποτελεί την "αξιοπρόσεκτη σύγκλιση του ωμού αμερικανικού ρεαλισμού, του εξπρεσιονισμού και του υπαρξιακού μαρξισμού" μέσω της οποίας πραγματοποιείται η αποκάλυψη του ένοχου χαρακτήρα της πόλης.⁶

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

1. Το ληλατημένο φυσικό περιβάλλον και οι υπολειμματικοί χώροι υποδομών στο φορντικό σύστημα

Στην ταινία παρατηρούνται οι απαρχές του φαινομένου της αστικής διάχυσης, καθώς το κέντρο συνδέεται με τις περιφερειακές περιοχές. Τίθενται οι προϋποθέσεις για την ευρύτερη γεωγραφική επέκταση των συστημάτων μεταφοράς και την ανάπτυξη των υποδομών. Η αναπαριστώμενη πόλη αποτελεί τον πρόδρομο της σύγχρονης μορφής του Los Angeles. Κινηματογραφείται τη στιγμή που αναπτύσσεται η αιτία δημιουργίας τοπίων αποβλήτων και γι αυτό το φυσικό τοπίο βρίσκεται σε ένα πρώιμο στάδιο ληλασίας και καταστροφής. Οι συσχετισμοί ισχύος παραμένουν ανοικτοί και η μορφή του αστικού τοπίου δεν έχει παγιωθεί ακόμη.

Τα αδρανή τοπία που παρουσιάζονται στην ταινία σχετίζονται με το φορντικό σύστημα παραγωγής και την εξέλιξη της τεχνολογίας των υποδομών. Η πόλη του φορντισμού δίνει έμφαση στην αυτοματοποίηση, την τυποποίηση, τις οικονομίες κλίμακας, όλα υποστηριζόμενα από ιεραρχικά οργανωμένες υποδομές.⁷ Η δυνατότητα γρήγορης κίνησης με το αυτοκίνητο οδήγησε στην οριζόντια εξάπλωση της πόλης. Έτσι, οι πόλεις μπορούν πλέον να αναπτύσσονται οπουδήποτε, χωρίς να είναι απαραίτητη η γειτνίασή τους με την περιοχή πρώτων υλών. Συγκεκριμένα στην ταινία βλέπουμε πόσο διευρυμένο είναι το σύστημα υδροδότησης του Los Angeles. Οι υπολειμματικοί χώροι ανάμεσα στο κέντρο της πόλης και την περιφέρεια χαρακτηρίζονται από μεγάλο βαθμό απροσδιοριστίας και αυτό είναι το σημάδι της ιδιαίτερα βεβιασμένης αστικής ανάπτυξης.

Σύμφωνα με τον Alan Berger, οι υποδομές κυριαρχούν σε όλη την έκταση των αστικοποιημένων τοπίων. Οι πόλεις ανεξάρτητα από την τοποθεσία και το μέγεθός τους, χρειάζονται συστήματα υποδομών προκειμένου να λειτουργήσουν. Συγκεκριμένα αναφέρει τις περιοχές αυτές ως LINs.⁸ Ακόμη, αναφέρει πως η πόλη βρίσκεται σε μια συνεχή διαδικασία παραγωγής και αποβολής στοιχείων. Στην ταινία παρουσιάζονται τα αδρανή τοπία των υποδομών. Οι υποδομές αποτελούν απαραίτητη προϋπόθεση για την ορθή λειτουργία της πόλης. Οι χώροι υποδομών επεκτείνονται ταυτόχρονα με τη μετάβαση από δημόσιες σε ιδιωτικές χρήσεις.

Οι υποδομές στην ταινία παρουσιάζονται απομακρυσμένες από το κέντρο. Λόγω της θέσης τους, η πρόσβαση σε αυτούς είναι εφικτή μόνο με τη χρήση αυτοκινήτου. Η μετάβαση με το αυτοκίνητο καταδεικνύει το απόσπασμα που βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος σε αυτές τις μετακινήσεις και αίρει τη δυνατότητα της αντίληψης του χώρου.⁹



(00:30:55)



(00:31:21)



(00:31:29)



(00:38:00)

Η αντίληψη του τοπίου προϋποθέτει την in situ περιπλάνηση, προκειμένου να κατανοηθούν η κλίμακα και οι ενδεχόμενες πορείες εντός του αδρανούς τοπίου. Επομένως, υλοποιείται μετά την εγκατάλειψη του αυτοκινήτου. Τότε το βλέμμα του κεντρικού χαρακτήρα, ο οποίος γίνεται πλέον περιπατητής, ανακαλύπτει τον χώρο.



(00:38:06)



(00:32:21)



(00:38:31)



(00:38:43)

Ο Mike Davis αναφέρει πως το Los Angeles αποτελεί το χώρο της μαζικής υποταγής στις επιταγές του κεφαλαίου. Αυτό υλοποιείται χωρικά μέσω της βιομηχανοποίησης και της ανακατανομής της γης. Το Los Angeles αποτελεί ταυτόχρονα την ουτοπία και τη δυστοπία του καπιταλισμού.⁹

Στο πλαίσιο της διαμάχης για τον έλεγχο του νερού, το φυσικό περιβάλλον εμφανίζεται σαφώς κατεστραμμένο. Η κοίτη του ποταμού είναι πάντα άδεια και η ευρύτερη περιοχή έχει μετατραπεί σε μια άγονη ζώνη χωρίς χρήση. Κατά μήκος του υδραγωγείου παρατηρείται ένα αντίστοιχο φαινόμενο. Η κατασκευή του έχει αφαιρέσει από τη γραμμική ζώνη τον αμιγώς φυσικό της χαρακτήρα, χωρίς όμως, να της έχει προσδώσει κάποια αστική ή προαστιακή λειτουργία. Ακόμη παρουσιάζεται η κανονικοποίηση την οποία προωθούσαν οι οικονομικές συνθήκες και η εκσυγχρονιστικές τάσεις εκείνης της περιόδου. Άλλωστε, όπως εξηγεί και ο David Harvey, το φορντικό σύστημα συνδέθηκε με την αυστηρή λειτουργική αισθητική στο πεδίο του ορθολογικού σχεδιασμού.¹⁰

2. Το αδρανές τοπίο ως χώρος σε συνεχή μετάβαση

Οι διαδικασίες εκσυγχρονισμού και η τεχνολογική εξέλιξη επιβάλλουν το μεταβαλλόμενο χαρακτήρα του τοπίου, καθώς πρέπει συνεχώς να εγκολπώνεται τις νέες τεχνολογικές επιταγές. Τα αδρανή τοπία βρίσκονται στο ενδιάμεσο και δεν έχουν συγκεκριμένο ρόλο και ταυτότητα καθώς βρίσκονται σε μία διαδικασία μετασχηματισμού και σε ένα στάδιο αναμονής περιμένοντας την επανασύνδεσή τους στο μηχανισμό της πόλης. Ο όρος του ενδιάμεσου χαρακτηρίζει μια κατάσταση του ορίου και της διαχωριστικής γραμμής και στα αδρανή, κενά τοπία αποδίδει την κατάσταση της ασάφειας, των μη ορατών ορίων και της μη αντιληπτής θέσης τους μέσα στην πόλη. Τα ενδιάμεσα τοπία είναι τοπία στα οποία κυριαρχούν αντικρουόμενα φαινόμενα και τα οποία χαρακτηρίζονται από μία δυναμική που διαμορφώνεται από τις δραστηριότητες του πλήθους σε αυτά.

Έτσι, το αναπαριστώμενο τοπίο προσομοιώνει το συμβολικό δάσος που περιγράφει ο Marshall Berman στο βιβλίο του "All that is solid melts into air". Ο Berman επισημαίνει πως τα μοντέρνα περιβάλλοντα και οι αντίστοιχες εμπειρίες της νεωτερικότητας υπερβαίνουν όλα τα όρια της γεωγραφίας και εθνικότητας, της τάξης και της εθνικότητας, της περιοχής και της ιδεολογίας: υπό αυτό το πρίσμα θεώρησης, το μοντέρνο μπορεί να λειτουργήσει ενοποιώντας την ανθρωπότητα. Όμως, πρόκειται για μια παράδοξη ενότητα, μιας ενότητας ασυνέχειας, καθώς μας τοποθετεί όλους σε μια δίνη διαρκούς αποσύνθεσης και ανανέωσης, πάλης και αντίφασης ασάφειας και αγωνίας. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, η κατασκευή της μοντέρνας κοινωνίας βασίζεται στην καταστροφή της. Επιμένει πως η καταστροφή είναι εγγενής της εμπειρίας του μοντέρνου· η κοινωνία πρέπει να ανανεώνεται συνεχώς, αναιρώντας κάθε προηγούμενη κατάστασή της. Από τα ερείπια κάθε προηγούμενης δομής προέρχεται εκ νέου η νεωτερικότητα. Ο μοντέρνος κόσμος αναπληρώνει και ανατρέπει συνεχώς τον εαυτό του. Στην κοινωνία του Berman το μόνο σταθερό στοιχείο είναι η καταστροφή. Το να είναι κανείς μοντέρνος σημαίνει να είναι μέρος ενός κόσμου, στον οποίο, όπως ανέφερε ο Marx " ό,τι είναι σταθερό διαλύεται σε αέρα." Αυτό αποτελεί την αναπόφευκτη μοίρα του μοντέρνου κόσμου.¹¹



(00:08:08)

Συνεχίζει αναφέροντας ότι η νεωτερικότητα χαρακτηρίζεται από την απουσία των αξιών και την κενότητα, ενώ ταυτόχρονα ενέχει άφθονες πιθανότητες. Ο μοντέρνος κόσμος κυοφορεί το αντίθετό του.¹² Δηλαδή, ο έμφυτος δυναμισμός της σύγχρονης οικονομίας

και του πολιτισμού που αναπτύσσεται από αυτήν την οικονομία, εκμηδενίζει όλα όσα δημιουργεί, ανάμεσά τους και τα φυσικά περιβάλλοντα [] προκειμένου να δημιουργήσει εκ νέου τον κόσμο της νεωτερικότητας.¹³



(00:08:20)



(00:38:04)

Έτσι, η καταστροφή και η ανοικοδόμηση είναι έννοιες συνυφασμένες, καθώς, η πόλη συνεχώς μεταλλάσσεται και αναπτύσσεται. Λόγω της ταχύτητας αυτών των αλλαγών, η διαδικασία της ανοικοδόμησης προκύπτει συχνά ως πρόβλημα, καθώς δε λαμβάνεται πάντα υπόψιν η ενσωμάτωση των προηγούμενων στοιχείων. Στην ταινία θίγεται αυτή η κατάσταση και παρατηρείται η τρομακτική εξάπλωση των μοντέρνων πολυώροφων κτηρίων, τα οποία είναι εντελώς αδιάφορα για την ιστορική πόλη και τα οποία αφήνουν ανάμεσά τους κενούς χώρους. Οι ενδιάμεσοι αυτοί χώροι δεν υπόκεινται σε κάποιο συνολικό πολεοδομικό σχέδιο και εντείνουν τη διάσταση ανάμεσα στο κέντρο και τη νεοσύστατη περιφέρεια. Η ευρύτερη μητροπολιτική περιοχή του αναπτυσσόμενου Los Angeles παρουσιάζεται μη συνεκτική, με χαλαρές συνδέσεις.

3. Το αδρανές τοπίο ως μη ασφαλής και απαγορευμένος χώρος

Ο Ignasi de Solà -Morales¹⁴ προσδιορίζει αυτά τα τοπία ως μη παραγωγικά τοπία και μη ασφαλείς περιοχές. Στην ταινία η περιγραφή αυτή εφαρμόζεται κυριολεκτικά, καθώς η επικινδυνότητα και η δράση κορυφώνονται σε αυτούς τους χώρους. Συγκεκριμένα το Los Angeles παρουσιάζεται ως ένα εχθρικό περιβάλλον όπου οι άνθρωποι απομακρύνονται ο ένας από τον άλλο.

Επί παραδείγματι, στην σκηνή παρακολούθησης ο ήρωας καταλήγει στον ποταμό Owens. Το περιβάλλον διαθέτει σκληρές επιφάνειες και μια απάνθρωπη κλίμακα. Ο κεντρικός χαρακτήρας προσεγγίζει αυτούς τους χώρους αργά: αρχικά παρατηρεί από μεγάλη απόσταση και στη συνέχεια κατεβαίνει στην περιοχή του ποταμού. Ο ποταμός του Los Angeles λειτουργεί ως ένα οπτικό σύμβολο για την αναπαράσταση της σκοτεινής πλευράς της πόλης, με τα κανάλια, τα λούκια και την περίφραξη του υδραγωγείου να υπονοούν τη διαφθορά και το έγκλημα.¹⁵



(00:08:22)



(00:08:30)



(00:08:43)



(00:09:58)



(00:10:09)



(00:10:33)

Με αντίστοιχο τρόπο αναπαρίσταται και η περιοχή στην οποία κατασκευάζεται το φράγμα. Η κλίμακα του χώρου είναι μεγάλη και δε φέρει κανένα ιδιαίτερο στοιχείο ταυτότητας. Ο κεντρικός χαρακτήρας μεταβαίνει εκεί προκειμένου να εξιχνιάσει το μυστήριο. Ο χώρος είναι περιφραγμένος και απαγορεύεται η είσοδος. Σε αυτό το αδρανές τοπίο παρατηρούμε μια έντονη σκηνή κατά την οποία ο Gittes αντιλαμβάνεται το δίκτυο δολοπλοκίας πίσω από την κατασκευή του φράγματος.



(00:40:37)



(00:40:58)



(00:41:21)

Ο τρόπος αναπαράστασης ενισχύει το ρόλο του αδρανούς τοπίου ως τρομακτικού και επικίνδυνου περιβάλλοντος και προωθεί την κορύφωση του δράματος στην noir πόλη.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. <http://www.imdb.com/title/tt0071315/>
2. <http://horrornews.net/24677/film-review-chinatown-1974/>
3. Scott, Ian S., 2007, "Either you bring the water to L.A. or you bring L.A. to the water", Politics, Perceptions and the Pursuit of History in Roman Polanski's *Chinatown*, European Journal of American Studies, Vol. 2
4. http://green.blogs.nytimes.com/2012/04/25/the-water-fight-that-inspired-chinatown/?_r=0
5. Scott, Ian S., 2007, "Either you bring the water to L.A. or you bring L.A. to the water", Politics, Perceptions and the Pursuit of History in Roman Polanski's *Chinatown*, European Journal of American Studies, Vol. 2
6. Davis, Mike, 2006, City of Quartz, Excavating the Future in Los Angeles, Verso, London, σελ. 18
7. Berger, Alan, 2006, Drosscape, Wasting Land in urban America, Princeton Architectural Press, New York, σελ.53
8. ό.π., σελ.170
9. Davis, Mike, 2006, City of Quartz, Excavating the Future in Los Angeles, Verso, London, σελ. 18
10. Harvey, David, 2007, Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας, Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής, (μτφ.) Αστερίου, Ελένη, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 195
11. Berman, Marshall, 1983, All that is solid melts into air, The Experience of Modernity, Verso, London, σελ. 15
12. ό.π., σελ. 22
13. ό.π., σελ. 288
14. De Solà-Morales Rubió, Ignasi, 1995, Terrain Vague, σελ. 118-123 στο (επιμ.) Davidson, Cynthia, Anyplace, Cambridge MIT Press, Massachusetts
15. <http://grolschfilmworks.com/ca/features/the-la-river-on-film>

II. BLUE VELVET

(David Lynch, 1986)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Ο Jeffrey επιστρέφει μετά από καιρό στο σπίτι του, διότι ο πατέρας του έπαθε εγκεφαλικό επεισόδιο. Καθώς φεύγει από εκεί, βρίσκει ένα κομμένο αυτί σε ένα οικόπεδο. Ενημερώνει την αστυνομία, η οποία φαίνεται να ενεργεί με αργούς ρυθμούς, αλλά σύντομα αναλαμβάνει την υπόθεση προσωπικά μαζί με τη βοήθεια της κόρης του διοικητή της τοπικής αστυνομίας, της Sandy, με την οποία ερωτεύονται. Από την έρευνά τους οδηγούνται στην παρακολούθηση μιας μυστηριώδους τραγουδίστριας, της Dorothy. Ο Jeffrey ανακαλύπτει πως ένας εγκληματίας, ο Frank έχει απαγάγει το παιδί της και την εκβιάζει. Κατά την εξιχνίαση του μυστηρίου, ο Jeffrey συνάπτει σχέση με τη Dorothy και βυθίζεται ολοένα περισσότερο στον παράνομο υπόκοσμο της μικρής πόλης μέχρι που φθάνει στο σημείο να αντιμετωπίσει τον ίδιο τον Frank και να κερδίσει. Ύστερα από αυτό, διασφαλίζεται η τάξη και η ζωή επιστρέφει σε φυσιολογικούς ρυθμούς. Ο Jeffrey είναι πάλι με τη Sandy, ο πατέρας του αναρρώνει από το εγκεφαλικό, και η Dorothy είναι με το γιο της.

Το περιβάλλον

Η υπόθεση εκτυλίσσεται στο Lumberton, μια μικρή προαστιακή πόλη στην Αμερική κατά τη μεταπολεμική περίοδο, 1950-1960, χωρίς να προσδιορίζεται η ακριβής χρονολογία.

Το είδος

Πρόκειται για ένα ιδιότυπο film noir, το οποίο εκτυλίσσεται στο πλαίσιο της καθημερινής οικιακής ζωής.

Η ταινία σηματοδοτεί το μεταμοντέρνο αμερικανικό Γοτθικό, μέσω της παραγωγής μιας συμβολικής οικονομίας του τρόμου και της παράνοιας. Η Laura Mulvey περιγράφει το σκηνικό και την εξέλιξη της ιστορίας σε σχέση με το γοτθικό, ιστορικά: "το γοτθικό είδος είναι, βέβαια, κυριολεκτικά στοιχειωμένο από το παρελθόν, τα ζοφερά ερείπια του, τα υπόγεια περάσματά του, από τις αρχαϊκές δεισιδαιμονίες του και τις «επιστροφές» που σηματοδοτούν τις αφηγήσεις του. Για αυτό το λόγο, ενδεχομένως, δεν ήταν ποτέ εύκολη η απεικόνιση του αρχαϊκού τοπίου και των πεποιθήσεων του Γοτθικού εντός του επονομαζόμενου Νέου Κόσμου. Αυτό είναι ένα από τα μεγαλύτερα κατορθώματα του Blue Velvet. Οι αφηγηματικές του τοπογραφίες επιτυγχάνουν να εγκαταστήσουν έναν υπόγειο κόσμο εντός της μικρής πόλης της Αμερικής [...]."¹

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Η μετάβαση από τον καθημερινό κόσμο του οικείου στο απειλητικό περιβάλλον της συμμορίας του Frank καθίσταται εμφανής από την αρχή της ταινίας χάρη στο montage. Οι αρχικές σκηνές που παρουσιάζουν το ήρεμο προάστιο αποτελούνται από πλάνα μεγάλης διάρκειας, καθένα από τα οποία "σβήνει" στο επόμενο. Όμως, καθώς ο σκηνοθέτης εγκαταλείπει τη φωτεινή επιφάνεια για να εισέλθει στον οικιακό χώρο και να οδηγηθεί στην κορύφωση του εγκεφαλικού επεισοδίου στην πίσω αυλή, οι λήψεις και ο ρυθμός μετάβασης αυξάνονται. Ταυτόχρονα η κάμερα εστιάζει σε μεμονωμένα αντικείμενα τα οποία εναλλάσσονται με μεγάλη ταχύτητα σε ένα γρήγορο και σκληρό montage.²

Η κινηματογράφηση προοικονομεί την έκβαση της ταινίας. Στην πρώτη λήψη κατά την οποία ξεκινά η ένταση του montage και η επιτάχυνση του ρυθμού, βρισκόμαστε στο εσωτερικό του σπιτιού και παρατηρούμε μια γυναίκα να βλέπει στην τηλεόραση κάποιον να κρατά πιστόλι, το οποίο είναι στραμμένο προς τον πραγματικό, εκτός οθόνης, κόσμο. Έτσι, υπονοείται η σύνδεση της βίας με το γυναικείο βλέμμα³

Ο Jeffrey παρουσιάζεται ως συνδεδεμένος κρίκος ανάμεσα στο φωτεινό και σκοτεινό περιβάλλον. Αυτό είναι εμφανές από την αλλαγή στο χρώμα των ρούχων του. Όταν παρουσιάζεται ως τμήμα του φωτεινού Lumberton, είναι ανοιχτόχρωμα ντυμένος, ενώ όταν εισχωρεί στον υπόκοσμο της πόλης ντύνεται σε σκούρες αποχρώσεις. Αυτό παρατηρείται και όταν μπαίνει για πρώτη φορά στο σπίτι της Dorothy, σκηνή που σηματοδοτεί οριστικά το πέρασμα του στην άλλη πλευρά. Αντιθέτως, όταν η ιστορία έχει πια τελειώσει, τα ρούχα που φορά ξαπλωμένος στη βεράντα του μαζί με τη Sandy είναι λευκά.⁴

Οι κεντρικές θεματικές

Το θέμα της ταινίας είναι η ψυχοπαθολογία της αμερικανικής επαρχίας και η ανάδειξη της νοσηρότητας που μπορεί να κρύβεται πίσω ένα τέτοιο ειδυλλιακό σκηνικό.⁵ Ο στόχος αυτός επιτυγχάνεται με τις αντιπαράθεση του καθημερινού και του ασυνήθιστου. Το εφησυχαστικό και το γνωστό γεινιάζουν με το φρικιαστικό και το απόκοσμο. Με τις εναλλαγές ανάμεσα στα δυο αυτά περιβάλλοντα, ο David Lynch θολώνει τα όρια ανάμεσα στο Καλό και το Κακό.

Το Blue Velvet παρουσιάζει την οιδιπόδεια αφήγηση της οποίας οι επαναφομοιώσεις της πατριαρχικής τάξης σχετίζονται με την υποψία. Ο Jeffrey καταστρέφει τον εγκληματία "πατέρα" Frank και σώζει την Dorothy από τις σαδιστικές του επιθυμίες. Σύμφωνα με τη Laura Mulvey, ο ήρωας υποβάλλεται στην αλλαγή κατάστασης υπό κοινωνικό φάσμα μέσω ενός κατακόρυφου, μεταφορικού ταξιδιού στα κατώτερα στρώματα της ψυχής. Ένας εγκληματικός υπόκοσμος παρέχει το σκηνικό για το Οιδιπόδειο δράμα της ιστορίας. Το ταξίδι είναι μια κίνηση προς το μέλλον, ενώ η κατακόρυφη κατάβαση προτείνει την επιστροφή στο παρελθόν.⁶



(00:01:58)



(00:02:25)



(00:02:28)



(00:03:55)

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

1. Το παράξενα οικείο περιβάλλον της μονότονης προαστιακής αρχιτεκτονικής

Σε μια από τις πρώτες σκηνές της ταινίας παρουσιάζονται σε μεγάλες λήψεις εικόνες της πόλης του Lumberton. Τα κάδρα είναι μετωπικά και εστιάζουν πολύ σε συγκεκριμένα στοιχεία. Δε δίνεται μια γενική αίσθηση. Η κινηματογράφηση αποτελεί ένα είδος εξειδικευμένης καταγραφής επιμέρους χαρακτηριστικών και κρατά το θεατή αποστασιοποιημένη και αμέτοχο.

Αναπαράγεται η οπτική μονοτονία μιας συγκεκριμένης γειτονιάς με πανομοιότυπη αρχιτεκτονική. Το Lumberton είναι η αρχετυπική Αμερικανική μικρή πόλη, ένα μέρος προαστιακής κοινοτοπίας. Η ταινία παρουσιάζει το Αμερικανικό Όνειρο. Υπάρχουν στοιχεία από τη δεκαετία του 1950 και του 1960, αλλά χωρίς να είναι σαφές σε ποια χρονική περίοδο αναπαρίσταται το προάστιο. Άσπροι, φρεσκοβαμμένοι φράχτες, έντονα χρώματα, ηλιόλουστες μέρες, χαρούμενα γελαστά πρόσωπα δείχνουν την εξωτερική ομορφιά και γαλήνη. Ο καθημερινός, φωτεινός κόσμος απεικονίζεται ως επιφάνεια. Διαθέτει την άυλη, ανοίκεια, ποιότητα του cliché που αναφέρεται μόνο στην εμφάνιση, και την παροδική, σχεδόν κωμική ποιότητα της carte postale, η οποία δεν έχει κανένα περιεχόμενο πέρα από τη συνδήλωση.

Η ταινία εστιάζει στα οικιστικά συστήματα μικρής πυκνότητας. Φέρνει τους αστικούς χώρους και την αφήγηση της noir πλοκής στους πρώην ασφαλείς οικιακούς χώρους της μικρής πόλης και της οικογένειας. Αυτό που είναι το Άλλο και το παράξενο παρουσιάζεται στο πλαίσιο της οικειότητας. Πραγματοποιείται, δηλαδή, η μετατροπή του noir σε καθημερινό, οικιακό θέμα.

Κατά τον Frank Krutnik, το noir συνδέεται με την σκοτεινή και δυστοπική πλευρά της πόλης. Η εμπλοκή του film noir με την πόλη προκαλεί ένα βαθύ αίσθημα εκτοπισμού.⁷ Όπως αναφέρει, το σκοτεινό, το έγκλημα, η απειλή και η επιθυμία είναι έννοιες στις οποίες υπόκεινται οι χαρακτήρες της πόλης noir. Έτσι, διαμορφώνεται ένας συγκεκριμένος και σαφής τρόπος αντίληψης της πόλης. Η πόλη έχει κατηγορηθεί συχνά ως πυρήνας της διαφθοράς, ως ένας κόσμος που έχει πέσει από τη θέση της χάριτος που χαρακτήριζε τη μέχρι πρότινος Αμερική στην οποία η μικρής κλίμακας αγροτική κοινότητα ήταν το θεμέλιο της δημοκρατικής τάξης.⁸

Η ταινία ανατρέπει το cliché του περιορισμού του κινδύνου στην πόλη. Μεταφέρει τη noir πλοκή στα προάστια και αφήνει την ένταση της φιλειρηνικής κοινωνίας να εκτονωθεί στους ενδιάμεσους κενούς χώρους.

Η πόλη του noir είναι η κύρια σκηνή στην οποία εκτυλίσσεται το δράμα της εξαφάνισης του "σπιτιού"⁹ Στην ταινία, όμως, η κύρια σκηνή είναι το παράξενα οικείο περιβάλλον της προαστιακής πόλης, ενώ ακόμη και το "σπίτι" μετατρέπεται σε βασικό χώρο

εξέλιξης του μυστηρίου. Έτσι, το "σπίτι", δεν εξαφανίζεται λόγω της τρομακτικής ιστορίας που εκτυλίσσεται στην πόλη, αλλά εμφανίζεται εξαρχής αλλοτριωμένο και επικίνδυνο.



(00:02:03)

Το Lumberton παρουσιάζεται ως μια παράδοξη κοινωνία. Πίσω από την όμορφη πόλη με τις ευχάριστες όψεις και τους λευκούς φράχτες δρα μια βίαιη εγκληματική οργάνωση. Η υπόγεια διαφθορά εκτείνεται σε ολόκληρο το Lumberton είναι έτοιμη να το διαχωρίσει από τον πυρήνα του. Όπως αναφέρει η Pauline Kael, υπάρχει κάτι ανοίκειο στην καθημερινή ηρεμία του Lumberton. Στην συνέχεια αναφέρει πως η κάμερα εστιάζει στο κοινότοπο, τόσο ώστε να είναι ορατή "κάθε αρχιτεκτονική λεπτομέρεια, η διάταξη των κατοικιών, η επίπλωση και η φύτευση, τα γυναικεία φορέματα." Παρόλ' αυτά, ενυπάρχει σε αυτή την απεικόνιση κάτι σουρεαλιστικό. "Είναι τόσο *υπερ-οικείο* που είναι τρομακτικό." ¹⁰

Η *υπερ-οικεία* επιφάνεια, όμως, πάνω στην οποία αναπαύεται ο προαστιακός κόσμος είναι έτοιμη να καταρρεύσει. Ο David Lynch στο πλάνο αυτό εστιάζει στα σκαθάρια που κατοικούν στο υπέδαφος της αυλής της φωτεινής προαστιακής κατοικίας. Με τον τρόπο αυτό, απεικονίζει την ανωμαλία και την αμφισημία που βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια της οικείας κωμόπολης. Τα σκαθάρια συμβολίζουν την ανώνυμη απειλή.

Το πλάνο αυτό υπονοεί ότι το Blue Velvet έχει δυο είδη σκηνών: τις σκηνές της καθημερινής ζωής στη μικρή πόλη και τις "υπόγειες" σκηνές στις οποίες συμβαίνουν ανομολόγητες πράξεις. Δηλαδή, το αμερικανικό προάστιο αναπτύσσεται σε δυο layers.



(00:03:51)

Το ανώτερο, φωτεινό layer της πανομοιότυπης αρχιτεκτονικής και το κατώτερο, σκοτεινό layer του αδρανούς τοπίου. Ο Siegfried Kracauer (Film 1928) υποστηρίζει πως στην ταινία απεικονίζεται μια αντιφατική κοινωνία, στην οποία ο υπόγειος κόσμος αναρριχάται στους οικιστικούς δρόμους, διαρρηγνύοντας την ασφάλεια των κατοίκων.¹¹

2. Ο άλλος τόπος: το αδρανές τοπίο ως ετεροτοπία

Το Blue Velvet θέτει την αντίθεση ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, την επιφάνεια και το βάθος, ανάμεσα στη μορφή του Lumberton το πρωί και τη νύχτα. Η ταινία θολώνει τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το φαινομενικό. Οι αντιθετικές ηθικές διαστάσεις της πόλης συνυπάρχουν ταυτόχρονα στον ίδιο χώρο.

Για το λόγο αυτό, η ανάγνωση της ταινίας μπορεί να πραγματοποιηθεί και υπό το πρίσμα της ετεροτοπίας. Ο Michel Foucault αναφέρει σε μια ομιλία του το 1967 πως "η σημερινή εποχή είναι ίσως πάνω από όλα εποχή του χώρου. Βρισκόμαστε στην εποχή της συγχρονίας: της αντιπαράθεσης, της εποχής του κοντινού και του απόμακρου, της συμπόρευσης, της διασποράς".¹² Ορίζει ως ετεροτοπία τη συνύπαρξη σε έναν "ανέφικτο χώρο" "πολλών κατακερματισμένων εφικτών κόσμων", οι οποίοι είναι τελείως ανόμοιοι και τοποθετούνται παράλληλα ο ένας δίπλα στον άλλο. Συνεπώς, η έννοια της ετεροτοπίας υπονοεί την ενδεχόμενη επίθεση ασύμβατων συνθηκών σε ένα χώρο.¹³

Το αδρανές τοπίο είναι το κατώτερο στρώμα της ευνομούμενης κοινωνίας και αυτό που εξασφαλίζει αυτόν ακριβώς τον χαρακτήρα της. Τροφοδοτεί πέρα από την αφήγηση της ιστορίας και την επιβίωση της κοινωνίας. Είναι ο τόπος από τον οποίο οι κάτοικοι του Lumberton προμηθεύονται το ξύλο για το οποίο είναι τόσο περήφανοι. Είναι ο τομέας στον οποίο η κοινωνία αποβάλλει τα στοιχεία που θέλει να αποποιηθεί. Με τον τρόπο αυτό, διαχειρίζεται τα αρνητικά της στοιχεία σε ένα πλαίσιο που η ίδια έχει ορίσει και συνεπώς μπορεί πιο εύκολα να ελέγξει.

Σύμφωνα με τη Laura Mulvey η ταινία ανασκάπτει μια τοπογραφία του φανταστικού από έναν υπόκοσμο, από ένα κοινωνικό περιβάλλον που φαίνεται να καταστέλλει την ίδια του την πιθανότητα.¹⁴

Η ταινία αποκαλύπτει τον υπόκοσμο της προσεγμένης μεσοαστικής αμερικανικής οικογενειακής ζωής. Η διπολική αντίθεση ανάμεσα στον καθημερινό και τον υπόγειο κόσμο γίνεται σαφής. Η σκηνή με τα σκαθάρια εστιάζει στη μεταφορική *βρωμιά* του αμερικανικού προαστίου.¹⁵ Η ανθρωπολόγος Mary Douglas αναφέρει πως η τάξη υπονοεί τον περιορισμό: από όλα τα πιθανά σχήματα πραγματοποιείται μια περιορισμένη επιλογή και από όλες τις ενδεχόμενες σχέσεις χρησιμοποιείται ένα περιορισμένο σύνολο. "Η αταξία είναι, κατά συνέπεια, απεριόριστη, κανένα σχήμα δεν υλοποιείται εντός της, αλλά οι δυνατότητες που προσφέρει για σχηματοποίηση είναι απεριόριστες. Για το λόγο αυτό, παρόλο που αναζητούμε να δημιουργήσουμε τάξη, δεν καταδικάζουμε απλά τη διαταραχή. Αναγνωρίζουμε ότι είναι καταστροφική για τα υφιστάμενα σχήματα, καθώς επίσης ότι έχει δυναμικότητα."¹⁶ Ακόμη, κατατάσσει τα στοιχεία αυτά, τα οποία αποτελούν ύλη εκτός τόπου, κάτι ακατάλληλο εντός ενός ορισμένου πλαισίου, ως *βρωμιά*. Η *βρωμιά* είναι, επομένως, μια ένδειξη για ό,τι είναι αποδιοργανωτικό. Η ταινία καταδεικνύει την αταξία εκεί όπου υπήρχε τάξη, την απόγνωση στη θέση της ευτυχίας και τη βρωμιά στη θέση του καθαρού.

Αντίστοιχα στο έργο του "Υστερη Νεωτερικότητα" ο David Harvey θίγει αυτή τη διπολική φύση της αναπαριστώμενης κωμόπολης, αναφέροντας ότι "στην πιο μεταμοντέρνα δομή του σύγχρονου κινηματογράφου βρίσκουμε, σε μια ταινία όπως το *Blue Velvet*, τον κεντρικό χαρακτήρα να περιστρέφεται ανάμεσα σε δυο αρκετά αταίριαστους κόσμους - αυτόν της συμβατικής μικρής αμερικανικής πόλης του 1950 και αυτόν του παράξενου, βίαιου υποκόσμου των ναρκωτικών, της άνοιας και της σεξουαλικής διαστροφής. Φαίνεται αδύνατο ότι αυτοί οι δυο κόσμοι υπάρχουν στον ίδιο χώρο, και ότι ο κεντρικός χαρακτήρας κινείται

ανάμεσά τους, αβέβαιος για το ποιος είναι η αληθινή πραγματικότητα, μέχρι οι δυο κόσμοι να συγκρουστούν και να επέλθει μια τρομακτική λύση". Η ταινία θολώνει, δηλαδή, τα όρια ανάμεσα στο αμερικανικό όνειρο της μεσαίας τάξης και την αρετή των ατόμων που ζουν εντός των ορίων του.¹⁷

Η ταινία λειτουργεί εντός αυτού του πλαισίου και αναφέρεται στην ανδρική φαντασίωση, στις επικίνδυνες, ιλιγγιώδεις και διαρκείς ταλαντώσεις ανάμεσα στο σαδισμό και το μαζοχισμό, δραστηριότητες ασύμβατες προς την τυπική προαστιακή αρχιτεκτονική. Οι χώροι στους οποίους αναπτύσσεται η απαγορευμένη επιθυμία και η αντίθεση στο καθορισμένο περιβάλλον της προαστιακής κοινοτοπίας, είναι ενδιάμεσοι και κενοί χώροι της πόλης, καθώς και ορισμένοι κλειστοί χώροι, όπως το σκοτεινό club, όπου τραγουδά η Dorothy, η το κτήριο στο οποίο κατοικεί.

Ο Jeffrey επιστρέφοντας από το νοσοκομείο όπου είχε πάει για να επισκεφθεί τον πατέρα του πετά μια πέτρα σε ένα κενό οικόπεδο και σύντομα ανακαλύπτει το αυτί. Το εύρημα αυτό πυροδοτεί την αναζήτησή του και οδηγεί στην αναπόφευκτη εμπλοκή του με τον παράνομο κόσμο του Lumberton. Οι λεπτομέρειες του σκοτεινού προαστίου διεισδύουν στην αθώα και φωτεινή πλευρά της πόλης. Τα φύλλα των δένδρων σκουραίνουν καθώς ο Jeffrey κινείται προς το αστυνομικό τμήμα. Οι καλοί και έντιμοι άνθρωποι του Lumberton επιθυμούν αυτά που προσφέρει η σκοτεινή πλευρά της πόλης.



(00:05:47)



(00:06:15)

Το αδρανές τοπίο είναι ο χώρος στον οποίο πραγματοποιείται η ανατροπή στην ιστορία και η αποκάλυψη του υπόγειου-παράνομου layer του Lumberton. Ορίζει επίσης, τη μετάβαση από το οικείο στο ανοίκειο, η οποία συνοδεύεται από την αλλαγή κατάστασης του ήρωα. Η στιγμή που πυροδοτεί αυτή την εξέλιξη είναι η εύρεση ενός κομμένου αυτιού σε έναν εγκαταλελειμμένο χώρο στις παρυφές του Lumberton.

3. Η κατάρρευση του φορντισμού ως αιτία δημιουργίας αδρανών τοπίων

Στο Blue Velvet κινηματογραφείται ένας, αν όχι εξαφανισμένος, τουλάχιστον υπό εξαφάνιση βιομηχανικός κόσμος. Γίνονται συχνές αναφορές στον χαρακτήρα της προαστιακής πόλης ως εξορμητικής-βιομηχανικής βάσης. Συγκεκριμένα, στην αρχή της ταινίας στη ραδιοφωνική εκπομπή και στα λευκά ξύλινα σπίτια και στο τέλος στην εικόνα του Millyard, όπου βρίσκεται ο Jeffrey το πρωί μετά την επίθεση από τον Frank.



(01:27:23)

Η ανάμνηση του βιομηχανικού κόσμου είναι μέρος της συνολικής κατασκευής ενός περιβάλλοντος όπου η φύση και ο πολιτισμός χάνουν τα όριά τους και ο κίνδυνος συναντά την απόλαυση. Οι εμβληματικοί χώροι της φορντικής παραγωγής και του βιομηχανικού πολιτισμού λειτουργούν ως ένα καπιταλιστικό ερείπιο στο οποίο μπορούν να τοποθετηθούν οι κίνδυνοι της κοινωνίας και να προκύψει η λύτρωση.¹⁸

Τα αδρανή βιομηχανικά τοπία της ταινίας οφείλονται στην κατάρρευση του φορντισμού. Όπως αναφέρει ο David Harvey, η κρίση που υπέστη το σύστημα δεν ήταν μόνο οικονομική, αλλά και γεωγραφική.¹⁹ Κατά την ύστερη εποχή του φορντισμού, ξεκίνησε η εκβιομηχάνιση και άλλων περιοχών στην Ευρώπη και την Ιαπωνία, με αποτέλεσμα σταδιακά να κλείσουν οι μεμονωμένες βιομηχανικές μονάδες των αμερικανικών πόλεων. Το φορντικό σύστημα ανάπτυξης προώθησε την οριζόντια εξάπλωση και οδήγησε στη δημιουργία πολλών προαστίων. Η μετακίνηση προς τις περιφερειακές περιοχές ταυτίστηκε συχνά με την παροχή εργασίας σε κάποια κοντινή βιομηχανική μονάδα. Επομένως, η παρακμή της βιομηχανικής παραγωγής οδήγησε στη δημιουργία κενών χώρων, πολλές φορές αναιρώντας και την ύπαρξη του προαστίου.



(00:04:02)



(00:04:10)

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Mulvey, Laura, 1996, Netherworlds and the Unconscious: Oedipus and Blue Velvet, στο Mulvey, Laura, Fetishism and Curiosity, British Film Institute and Indiana University Press, σελ. 138
2. Pfeil, Fred, 1992, Revolting yet conversed: Family noir in Blue Velvet and Terminator 2, Postmodern Culture, Vol. 2, No 3
3. Creed, Barbara, Winter 1988, A journey through Blue Velvet, Film, Fantasy and the female spectator, New Formations, No 6
4. <http://cine.gr/film.asp?id=692&page=4>
5. ό.π.
6. Mulvey, Laura, 1996, Netherworlds and the Unconscious: Oedipus and Blue Velvet, στο Mulvey, Laura, Fetishism and Curiosity, British Film Institute and Indiana University Press, σελ. 138
7. Clarke, David B., 1997, Introduction: Previewing the cinematic city, στο (επιμ.) Clarke, David B., The Cinematic City, Taylor & Francis e-Library, σελ. 11
8. Krutnik, Frank, 1997, Something more than night: Tales of the noir city, στο (επιμ.) Clarke, David B., The Cinematic City, Taylor & Francis e-Library, σελ. 87
9. ό.π., σελ. 93
10. <http://areviewofonesown.wordpress.com/2013/01/24/blue-velvet-revisited/>
11. ό.π.
12. Easthope, Anthony, 1997, Cinocities in the sixties, στο (επιμ.) Clarke, David B., The Cinematic City, Taylor & Francis e-Library, σελ. 131
13. ό.π., σελ. 132
14. Mulvey, Laura, 1996, Netherworlds and the Unconscious: Oedipus and Blue Velvet, στο Mulvey, Laura, Fetishism and Curiosity, British Film Institute and Indiana University Press, σελ. 152
15. Bainbridge, Jason, 2006, Soiling Suburbia, Lynch, Solondz and the Power of Dirt, M/C Journal, Vol. 9, Issue 5
16. Douglas, Mary, 2002, Purity and Danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo, Routledge, London, σελ. 95
17. Harvey, David, 2007, Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας, Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής, (μτφ.) Αστερίου, Ελένη, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 254
18. Pfeil, Fred, 1992, Revolting yet conversed: Family noir in Blue Velvet and Terminator 2, Postmodern Culture, Vol. 2, No 3
19. Harvey, David, 2007, Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας, Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής, (μτφ.) Αστερίου, Ελένη, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 254

III. PARIS, TEXAS

(Wim Wenders, 1984)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Ο κεντρικός χαρακτήρας, ο Travis, περιπλανιέται στην έρημο του Texas, χωρίς πλήρη συναίσθηση του παρελθόντος και της ταυτότητάς του. Κάποια στιγμή λιποθυμά από την εξάντληση και βρίσκεται στο ιατρείο μιας μικρής πόλης. Ο ιατρός της περιοχής ενημερώνει τον αδερφό του, τον Walt, ο οποίος καταφθάνει για να τον πάρει μαζί του στο Los Angeles. Κατά την πορεία προς το σπίτι προσπαθεί να τον βοηθήσει να ανακτήσει τη μνήμη του. Σταδιακά ο Travis θυμάται ότι πριν από κάποια χρόνια εγκατέλειψε την οικογένειά του. Τώρα προσπαθεί να φέρει πάλι κοντά τη γυναίκα και το γιο του και αφού το πετυχαίνει συνεχίζει να ταξιδεύει μόνος χωρίς συγκεκριμένο προορισμό.

Το περιβάλλον

Η ιστορία εκτυλίσσεται μεταξύ Texas και Los Angeles.

Το είδος

Πρόκειται για μια ταινία η οποία δανείζεται στοιχεία από τα road movies.

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Η ταινία ξεκινά με γενικά πλάνα μεγάλης διάρκειας. Η κάμερα μετατοπίζεται αργά και παρουσιάζει τον κεντρικό χαρακτήρα να περιπλανάται στην έρημο. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η κορύφωση του δράματος, καθώς τονίζεται η ασημαντότητα και ο αποπροσανατολισμός του ήρωα. Τα χρώματα της ταινίας είναι ρεαλιστικά και αρκετά φωτεινά, διευκολύνοντας την ταύτιση του θεατή με τους χαρακτήρες, δεδομένου του οικείου χρωματικού τοπίου.

Οι κεντρικές θεματικές

Στην ταινία θίγεται το θέμα της "αμνησιακής" μητρόπολης. Οι άνθρωποι χάνουν την ταυτότητά τους μέσα σε ένα περιβάλλον το οποίο κυριαρχείται από σημαίνοντα. Ο Travis αντιπροσωπεύει τον άνθρωπο που αδυνατεί να προσαρμοστεί σε αυτή τη νέα συνθήκη και στους σύγχρονους ρυθμούς. Αντίθετα, ο Walt είναι το αφομοιωμένο από τη νέα μητροπολιτική κατάσταση άτομο. Τέλος, η ταινία αναφέρεται στο εσωτερικό, προσωπικό ταξίδι του κεντρικού χαρακτήρα.

*"Η Αμερική δεν είναι ούτε ένα όνειρο ούτε μια πραγματικότητα, είναι μια υπερπραγματικότητα. Είναι μια υπερπραγματικότητα διότι είναι μια ουτοπία που από την αρχή βιώθηκε σαν πραγματοποιημένη."*¹

*"Αυτό που είναι νέο στην Αμερική, είναι η σύγκρουση του πρώτου επιπέδου (πρωτόγονο και άγριο) και του τρίτου τύπου (το απόλυτο ομοίωμα). Δεν υπάρχει δεύτερος βαθμός."*²

Jean Baudrillard, Αμερική

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

1. Η αμερικανική 'αστική' έρημος ως αδρανές τοπίο



(00:01:47)

Στην πρώτη σκηνή παρουσιάζεται η έρημος. Με ένα γενικό πλάνο, από μια πολύ εστιασμένη bird-eye οπτική του τοπίου της ερήμου παρουσιάζεται βλέπουμε μια φιγούρα να ξεπροβάλλει βαδίζοντας. Στη συνέχεια την ακολουθούμε από μικρή απόσταση. Ο Travis περιπλανάται άσκοπα πλήρως εξαντλημένος.

Ο Jean Baudrillard αναφέρει πως οι έρημοι αποτελούν το "αρνητικό της γήινης επιφάνειας". Το βλέμμα στην έρημο αφήνεται να πλανάται ατέρμονα πάνω από το κενό. "Η σιωπή της ερήμου είναι επίσης οπτική. Είναι φτιαγμένη από το εύρος του βλέμματος, που δεν βρίσκει κανένα μέρος να αντανακλαστεί. Στα βουνά, δεν μπορεί να υπάρχει σιωπή, διότι τα βουνά ουρλιάζουν με το ανάγλυφό τους."³

"Το βλέμμα μας διατρέχει το χώρο και μας χαρίζει την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου και της απόστασης. Έτσι, κατασκευάζουμε το χώρο: με ένα πάνω κι ένα κάτω, ένα αριστερά κι ένα δεξιά, ένα μπρος κι ένα πίσω, ένα κοντά κι ένα μακριά.

Όταν δεν υπάρχει τίποτα για να το σταματήσει, το βλέμμα μας πάει πολύ μακριά. Αν όμως στο δρόμο του δε συναντήσει τίποτα, δε θα δει τίποτα· βλέπει μόνο ό,τι συναντά: χώρος είναι αυτό το οποίο σταματά το βλέμμα, αυτό πάνω στο οποίο προσκρούει η όραση: το εμπόδιο: τούβλα, μια γωνία, ένα σημείο φυγής: έχουμε χώρο όταν κάνει γωνία, όταν κόβεται, όταν πρέπει να στρίψει για να ξαναξεκινήσει. Ο χώρος δεν έχει τίποτα το εκτοπλασματικό· ορίζεται πανταχόθεν, δεν διαχέεται και κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του ώστε οι σιδηροτροχιές να συναντιούνται πολύ πριν το άπειρο."⁴

Η έρημος παράγεται από την αστικοποίηση των εμπορικών ζωνών και των ατελείωτα κατοικημένων προαστίων. Ο Baudrillard στην Αμερική έδειξε ξεκάθαρα ότι η ουσία της αμερικανικής κουλτούρας έγκειται σε ένα μεγάλο τμήμα στο συνεχή ενθουσιασμό για την έρημο. Μια έρημο ταυτόχρονα μεταλλική και φυτική, εχθρική, αλλά επίσης πολιτιστική και ηθική, αστική και όχι πολιτισμένη. Από τη διαφημιστική αφίσα μέχρι τη θέληση της χωρικής κατάκτησης όλα καταλήγουν στην παρουσία της ερημικής πραγματικότητας όπου κάθε πράγμα φαίνεται να μπορεί να εξαφανιστεί στιγμιαία και να εμφανιστεί ξανά ξαφνικά όπως το σήμα της διαγραφής του: η οφθαλμαπάτη. Ανάμεσα στην πόλη και την έρημο, ανάμεσα στην πόλη και το κενό, και τα δυο απαραίτητα αόριστα και πανομοιότυπα, θεαματικά και αφηρημένα, συγχωνεύονται το ένα μέσα στο άλλο ο περιπλανώμενος κινείται σε έναν χώρο χωρίς τοπίο ή όνομα.

Βασικά χαρακτηριστικά της ερήμου είναι η απουσία της χωρικής κλειστότητας. Ο ταξιδιώτης χάνεται στην απεραντοσύνη και στο απροσδιόριστο. Δεν ξέρει πού να πάει ούτε προς τι, καθώς όλα είναι πανομοιότυπα και για αυτό δυσδιάκριτα. Η συνθήκη της διάχυτης πόλης βρίσκει εδώ ένα ισοδύναμο manifesto. Στη φυσική έρημο ορισμένα τοπογραφικά στοιχεία σκιαγραφούν, για όποιον γνωρίζει να τα διαβάσει τον χώρο και ο ήλιος αποτελεί ένα είδος φυσικής πυξίδας. Η αστική έρημος, αντίθετα, η οποία μπορεί να επεκτείνεται χωρίς τέλος στις παρυφές της γενικής πόλης, δε διαθέτει κανέναν φυσικό προσανατολισμό ούτε σταθερά σημεία. Εκμηδενίζει κάθε κίνηση. Το απεριόριστο άνοιγμα της ερήμου προδιαγράφει την περιπέτεια και την ανακάλυψη.

Από την άλλη, στο κέντρο των πόλεων, τα κτήρια επιβεβαιώνουν κατά βάσιν την κατευθυντήρια λειτουργία και τη σήμανση του βλέμματος. Αλλά, στις περιφερειακές ζώνες, είναι πολύ απομακρυσμένα μεταξύ τους, πολύ επίπεδα. Το αστικό περιβάλλον της περιφέρειας εμφανίζεται ως ένα εκτεταμένο πεδίο χωρίς κατεύθυνση ή διάσταση.

2. Ο αυτοκινητόδρομος ως μη-τόπος



(01:15:25)

"Αν ένας τόπος μπορεί να ορισθεί ως σχεσιακός, ιστορικός και διαθέτει ταυτότητα, τότε ένας τόπος ο οποίος δεν μπορεί να ορισθεί ως σχεσιακός, είτε ιστορικός ή δε διαθέτει ταυτότητα είναι ένας μη-τόπος."⁵ Ο Marc Augé στο βιβλίο του *Non Places - Introduction to an anthropology of supermodernity* υποστηρίζει ότι η υπερμοντερνικότητα δημιουργεί μη-τόπους. Το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η υπερβολή, επομένως οι μη-τόποι είναι τα αποτελέσματα ή ενδεχομένως ένα είδος παρενεργειών της υπέρβασης του χρόνου, του χώρου ή του εγώ.

Επιπλέον, ο Marc Auge αναφέρει πως πρόκειται για προσωρινούς χώρους για διέλευση, επικοινωνία και κατανάλωση· οι αυτοκινητόδρομοι από το εσωτερικό του αυτοκινήτου, τα diners, τα βενζινάδικα, τα πολυκαταστήματα, τα καταστήματα duty-free.

Στην ταινία απεικονίζεται το τοπίο της αμερικανικής ποπ κουλτούρας. Δίνεται περισσότερη σημασία στην πρόσκαιρη κίνηση παρά σε έναν συγκεκριμένο δρόμο ή έναν προορισμό ως υλοποίηση του γεωγραφικού και ιστορικού χώρου.



(00:24:05)

Ο Wenders περιορίζει το αμερικανικό τοπίο σε ένα γραμμικό δρόμο μεταξύ των κύριων πόλεων. Ο αυτοκινητόδρομος από την απομονωμένη Terlingua μέχρι το Los Angeles και από το Los Angeles στο Houston είναι το μόνο που υπάρχει ανάμεσα στην

Terlingua και τις δυο μητροπόλεις. Επιπλέον, πρόκειται για ένα γραμμικό δρόμο του οποίου και οι δυο πλευρές περιτοιχίζονται από σήματα κατευθύνοντας τη ροή του ταξιδιώτη.

Στην πορεία προς το Houston ο Travis και ο Hunter σταματούν κάτω από μια διασταύρωση. Η κίνηση είναι έντονη και προς όλες τις κατευθύνσεις γύρω τους, αλλά η κάμερα παραμένει σταθερή εστιάζοντας στον Travis και τον Hunter.⁶ Η σκηνή αυτή σηματοδοτεί τη λειτουργία του δρόμου και του ταξιδιού ως επίλυσης προβλημάτων.



(01:31:01)

Ο αυτοκινητόδρομος είναι ένας τυπικός μη-τόπος του ταξιδιού, ανώνυμος και προσωρινός. Κατά μήκος του αυτοκινητοδρόμου, οι τόποι γίνονται οι αναγνώσεις των μη-τόπων και αφηρημένα σύμβολα κατεύθυνσης. Οι διασταυρώσεις συμβολίζουν ένα είδος αιώνιου πουθενά. Θα μπορούσαν να βρίσκονται οπουδήποτε. Στην ταινία απεικονίζονται πολλοί αυτοκινητόδρομοι και διασταυρώσεις με πινακίδες που απλά σηματοδοτούν μέρη τα οποία ο ήρωας ποτέ δε θα επισκεφθεί.

Η πόλη είναι μια απλή επανάληψη μιας σειράς αυτοκινητοδρόμων οι οποίοι οδηγούν στο κενό από το οποίο ο Travis προέρχεται. Οι ταξιδιώτες αυτών των αυτοκινητοδρόμων δεν είναι ούτε εδώ ούτε εκεί. Βρίσκονται στο ενδιάμεσο, χαμένοι στο δίκτυο των ατέλειωτων δρόμων, σε ένα άγνωστο και απρόσωπο μέρος.



(01:22:43)



(01:22:48)



(01:22:55)



(01:23:09)

Στην ταινία ο μη-τόπος του αυτοκινητόδρομου οδηγεί σε αντίστοιχους μη τόπους στάσης, καθώς η δομή της πόλης στηρίζεται πλέον στη χρήση του αυτοκινήτου. Τα δυο χαρακτηριστικότερα παραδείγματα είναι η επίσκεψη σε μια drive-in τράπεζα στο Houston και η πολλαπλή αναπαράσταση χώρων στάθμευσης, με σημαντικότερο το parking στην οροφή ενός κτηρίου στο Houston.

Ο Travis και ο Hunter προκειμένου να συναντήσουν τη Jane πηγαίνουν σε μια drive-in τράπεζα στο Houston. Ο χαρακτήρας του αυτοκινητοδρόμου ως μη τόπου διοχετεύεται στον συγκεκριμένο χώρο. Η κάμερα κινείται ακολουθώντας την πορεία του αυτοκινήτου διαγράφοντας ένα ημικύκλιο γύρω από το οικοδομικό τετράγωνο το οποίο καταλαμβάνει η τράπεζα. Με τον τρόπο αυτό, καταγράφεται η μεγάλη κλίμακά της και παρουσιάζεται ο ασύνδετος χαρακτήρας της πόλης.



(02:16:07)



(02:13:50)

Ο Travis παρατηρεί από ένα άδειο parking σε κάποια απέναντι οροφή τη συνάντηση της Jane και του Hunter σε ένα δωμάτιο κάποιου ξενοδοχείου. Η συμπεριφορά του είναι ανάλογη της παρακολούθησης εκπομπής στην τηλεόραση.⁷ Καταδεικνύεται με τον τρόπο αυτό η μετατροπή του ατόμου σε θεατή. Στην ουσία το μηχανοκίνητο υποκείμενο έχει μάθει να παρατηρεί από παράθυρο του αυτοκινήτου χωρίς να βιώνει πραγματικά. Η συνθήκη αυτή διατηρείται και μεταφέρεται και σε άλλους χώρους.

3. Η περιπλανητική διαδικασία με το αυτοκίνητο

Η ταχύτητα κίνησης είναι η ταχύτητα κίνησης του αυτοκινήτου. Αυτή καθορίζει και την προσλαμβάνουσα του βλέμματος. Σύμφωνα με τον Baudrillard, *"η ταχύτητα είναι δημιουργός αμιγών αντικειμένων, είναι η ίδια ένα αμιγές αντικείμενο, εφόσον σθηνει το έδαφος και τις εδαφικές αναφορές, εφόσον ανεβαίνει τη ροή του χρόνου για να τον εκμηδενίσει, εφόσον πηγαίνει γρηγορότερα*

από την ίδια της την αιτία και ανεβαίνει το ρεύμα για να την αφανίσει. Η ταχύτητα είναι ο θρίαμβος του αποτελέσματος επί της αιτίας, ο θρίαμβος του στιγμιαίου χρόνου επί του χρόνου ως βάθους, ο θρίαμβος της επιφάνειας και της αμιγούς αντικειμενοσύνης επί του βάθους της επιθυμίας. [] Ο θρίαμβος της λήθης επί της μνήμης, μια μέθη απολίτιστη, αμνησιακή.¹⁸

Ο Walt δε γνωρίζει τίποτα άλλο πέρα από την ανάγκη να ακολουθεί την κίτρινη λωρίδα και να συνεχίζει στις λεωφόρους. Για αυτόν η παραμονή και η κυκλοφορία στον αυτοκινητόδρομο είναι συνώνυμη της ασφάλειας. Ο αισθητικός ενθουσιασμός του ξαφνικού σοκ που σχετίζεται με την τυχαία περιπλάνηση και την έξοδο από τον αυτοκινητόδρομο δεν είναι το ισχυρό του σημείο, και η αναζήτηση του απροσδόκητου τον αφήνει αδιάφορο.

Αντίθετα, ο Travis δίνει την εντύπωση ότι μόλις αποχώρησε από μια ξένη χώρα και ότι δε γνωρίζει πια την πόλη του. Από τις πολλαπλές του προσπάθειες να προσαρμοστεί, μας δημιουργείται η εντύπωση ότι, όσο ο ίδιος υποστηρίζει ότι απομακρύνει την παραδοξότητα του περιβάλλοντός του, τόσο η πόλη προσπαθεί να τον κατακτήσει. Για αυτό το λόγο, η συνήθης διαδικασία της περιπλάνησης ισοδυναμεί, κατά κάποιον τρόπο, με αποβλάκωση ή ύπνωση. Ανίκανος για οποιαδήποτε ανάγνωση της πόλης, ο περιπλανώμενος είναι ένα είδος αστικού αναλφάβητου. Οι πινακίδες, οι οδικές σημάσεις, τα κτήρια, οι χώροι στάθμευσης και τα αυτοκίνητα αντιπροσωπεύουν τα ακατανόητα σύμβολα, τα οποία μάταια προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει. Ορισμένες φορές, τραυλίζει μια ή δύο λέξεις, αλλά συνήθως βυθίζεται σε απόλυτη σιωπή.

Σε αυτό το απειλητικό σύμπαν με την απόλυτη ετερότητα, ακόμη και αν τις περισσότερες φορές κανένας συγκεκριμένος κίνδυνος δεν αποκαλύπτεται, ενώνει υπομονετικά τα συνηθισμένα στοιχεία της οικουμένης του, και η κοινοτοπία του είναι ανακουφιστική. Το σημαντικό για αυτόν, δηλαδή, δεν είναι η αποδοχή του ερχομού της ξαφνικής παραδοξότητας, αλλά η οικειοποίηση αυτού που είναι ακόμη ανθρώπινο, μέσα στην εξαφάνιση των τόπων και των σημείων που διαδέχονται το ένα το άλλο μπροστά στα μάτια του χωρίς να μπορεί να τα σταματήσει να εκτυλίσσονται. Αναγκάζεται να εγγράψει το πραγματικό σε αυτό που είναι το πλέον κοινότοπο (και όχι πια το φανταστικό). Πράγματι η καθημερινή ζωή μπορεί να ηρεμήσει την ανησυχία του αποπροσανατολισμού του. Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, τείνει να μετασχηματίζει το παρόν σε κάτι οικείο, να αφομοιώσει τα πράγματα.

Η ανήσυχη περιπλάνησή του στην πόλη διέπεται από την ανάγκη για αναγνώριση· όχι την απλή αναγνώριση του ίδιου από τους υπολοίπους, αλλά αντιστρόφως περισσότερο αυτή των άλλων από τον ίδιο. Δεν έχει ανάγκη να του επιβεβαιώσουμε τα πράγματα. Μέσα στον ατελείωτο λαβύρινθο των πινακίδων και των πάντοτε πανομοιότυπων κτηρίων προσπαθεί κάπως να ξαναβρεί το μονοπάτι του, να προσκολληθεί σε γνωστές ή σε σήματα οικεία που μπορούν να του θυμίσουν μια εμπειρία ξεχασμένη ή μια εμπειρία που πρόκειται να βιώσει.



(02:17:01)

Ο Travis, όπως ο "μηχανοκίνητος νομάς"⁹, βρίσκεται εξαρχής εντός ενός κόσμου βαθιά άγνωστου και ακατανόητου, από τον οποίο αισθάνεται αποκλεισμένος. Μένει συνεχώς εμβρόντητος από τον περιβάλλοντα χώρο και παραδίδεται σε αυτό το ξένο, αδιάφορο και εχθρικό σύμπαν της γενικής. Ο Travis αντιλαμβάνεται το τοπίο ως έναν σχεδόν 'αστρικό' χώρο που δεν του θυμίζει τίποτα και προσπαθεί να ξαναβρεί ένα συνηθισμένο στοιχείο το οποίο για κάποιο χρονικό διάστημα θα ηρεμήσει την ανησυχία του. Το τεράστιο χωρίς λεπτομέρεια το οποίο τον περιβάλλει δεν του ξυπνά κανένα αίσθημα του υψηλού.

Η τελευταία σκηνή δείχνει τον Travis να οδηγεί μακριά από τους γυάλινους πύργους του κέντρου του Houston. Απομακρύνεται στην ουσία από το Αμερικανικό Όνειρο. Ο Travis είναι ο μηχανοκίνητος νομάς, ο οποίος δεν αναζητεί ην άρση κάποιων

συγκεκριμένων ορίων, αλλά ανταποκρίνεται απλά σε μια κινητική παρόρμηση χωρίς σαφή πρόθεση. Μπορεί ασφαλώς να σκεφτεί από καιρό σε καιρό ότι ο δρόμος του επιφυλάσσει πάντα εκπλήξεις, οι οποίες θα μπορούσαν ενδεχομένως να του αποκαλύψουν τον ίδιο του τον εαυτό. Παρόλ' αυτά, αυτή η ελευθερία μένει να αποδειχθεί.

4. Το αδρανές τοπίο ως χώρος κυριαρχίας του σήματος και απουσίας της γεωγραφικής ιδιαιτερότητας



(00:06:57)

Στην πρώτη σκηνή που εμφανίζεται ο Walt, φαίνεται να στέκεται μπροστά από ένα γενικό, τυπικό κτήριο γραφείων. Μετά η κάμερα απομακρύνεται για να δείξει πως το κτήριο γραφείων δεν ήταν παρά μια εικονογράφηση σε μια πινακίδα της εταιρίας στην οποία εργάζεται ο Walt. Οι μεταμοντέρνες πραγματικότητες που απεικονίζονται στην ταινία λειτουργούν ως προϊόντα της

καταναλωτικής κοινωνίας στο πλαίσιο της ανάδυσης και ωρίμανσης της "οικονομία του σήματος". Η συνθήκη αυτή αντιστοιχεί στη χρονική και χωρική συμπίεση που ξεκίνησε το 1960 και εκφράζει τη βάση του καπιταλιστικού συστήματος. Ο Frederic Jameson στο *Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού* αναφέρει ότι το σήμα αναδύθηκε στο ταυτόχρονα με το καπιταλιστικό σύστημα και την εμφάνιση της μεσαίας κοινωνικής τάξης.¹⁰



(00:22:00)

Ο Travis, ανίκανος να τοποθετηθεί χωρικά υποκύπτει στην κατάσταση αυτή, βρίσκει τον εαυτό του σε μια Αμερική η οποία κυβερνάται από τη λογική της οικονομίας του σήματος: το νόημα και το μήνυμα αυτής της τοποθεσίας εμπεριέχεται στα σήματα που την κατοικούν. Ο Travis εμφανίζεται από την κενή έρημο και συνεχίζει την προσπάθεια να επιστέψει εκεί μέχρι να τον αναγκάσει ο αδερφός του να ακολουθήσει το γραμμικό αυτοκινητόδρομο. Ο χαρακτήρας υποφέρει από το ψυχικό κενό της

μεταμοντέρνας εποχής. Η απώλεια της ταυτότητάς του οφείλεται σε έναν πολιτισμό που αναπαράγει συνεχώς εικόνες με αυξανόμενη αυτονομία, ανεξάρτητα από την ίδια του την ιστορία. Το αποτέλεσμα για τον ήρωα είναι η διάλυση της μνήμης μέσα σε απομονωμένα σημαίνοντα. Τα μόνα πιστοποιητικά της ταυτότητάς του είναι δυο σκισμένες φωτογραφίες που μαρτυρούν την αποτυχία της μνήμης και την απώλεια της ταυτότητας. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδρομής ο ήρωας αρχίζει να συμμορφώνεται με τη λογική του σήματος.

Ακολουθώντας τις επιταγές των σημάτων συγχρονίζει τις δράσεις του με τις επιταγές της εκάστοτε πινακίδας. Το Paris, Texas "προτείνει μια μεταμοντέρνα κατάσταση η οποία καθιστά παρωχημένη την ηρωική θέληση του ανθρώπου στο μοντερνισμό. Το υποκείμενο που μπορεί να σφυρηλατήσει τη δική του ταυτότητα[] φαίνεται να είναι υπόλειμμα του παρελθόντος."¹¹



(01:30:26)

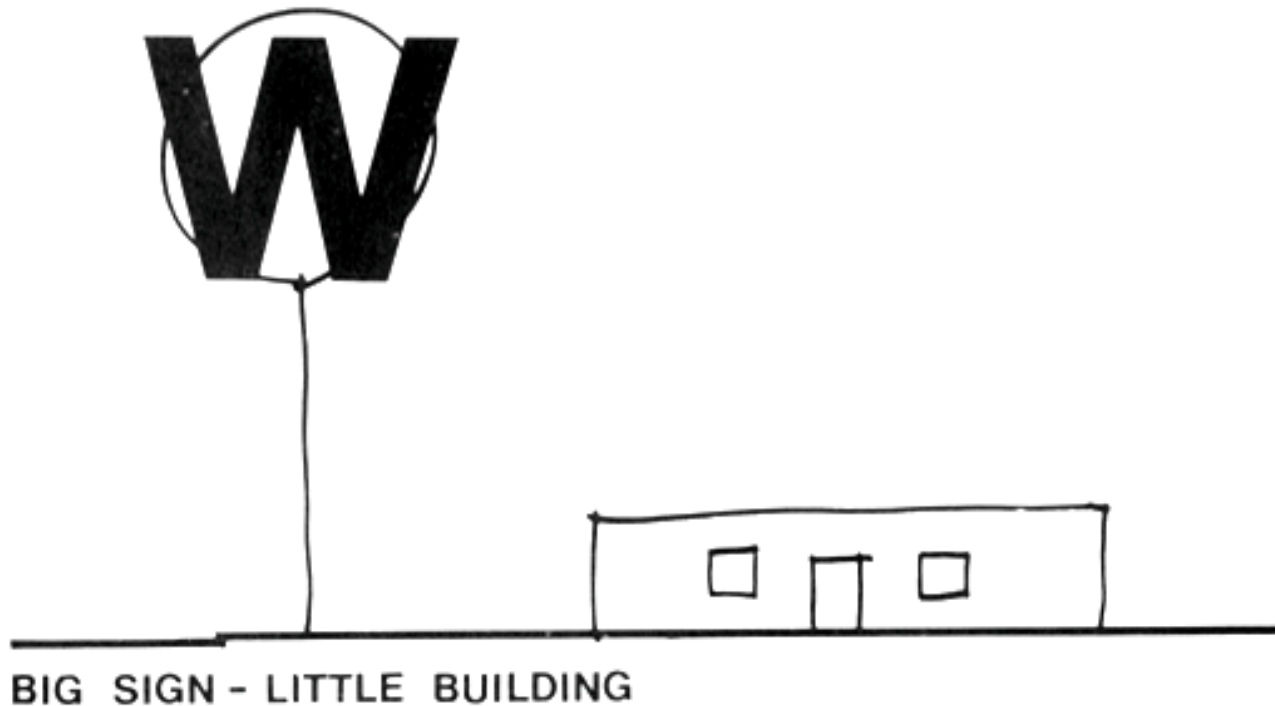
Κατά την αναζήτηση της Jane ο Travis και ο Hunter φθάνουν στο Houston. Εκεί στον χώρο στάθμευσης έξω από το κτήριο στο οποίο δουλεύει η Jane υπάρχει ένα graffiti με το Άγαλμα της Ελευθερίας. Η παρουσίαση του τοπόσημου της Νέας Υόρκης ως δυσδιάστατη εικόνα τονίζει το ενδεχόμενο συρρίκνωσης της γεωγραφίας, του τοπίου και των τοπόσημων της Αμερικής σε σήματα. Το αποτέλεσμα αυτού είναι μια σειρά εικόνων που υπερκαλύπτουν την απουσία μιας στοιχειώδους πραγματικότητας ισοδύναμης του χαμένου νοήματος. Συνεπώς, ο διαχωρισμός ανάμεσα στην πραγματικότητα και το σήμα οδηγεί στην αυτονομία του σήματος. Ο Jameson αναφέρεται σε αυτή την κατάσταση ως μεταμοντέρνο υπερχώρο.¹²

Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι "ο μεταμοντέρνος υπερχώρος(hyperspace) [] έχει τελικά πετύχει την άρση των δυνατοτήτων του μεμονωμένου ανθρώπινου σώματος να τοποθετήσει τον εαυτό του, να οργανώσει το άμεσο περιβάλλον του αντιληπτικά, και να χαρτογραφήσει νοητικά τη θέση του σε ένα δυνητικά χαρτογραφήσιμο εξωτερικό κόσμο. Μπορεί τώρα να υποτεθεί ότι αυτό το ανησυχητικό σημείο διαχώρισης ανάμεσα στο σώμα και το κτισμένο του περιβάλλον[] μπορεί το ίδιο να σταθεί ως το σύμβολο της ανικανότητας του μυαλού μας[] να χαρτογραφήσει το περίφημο παγκόσμιο πολυεθνικό και αποκεντρωμένο επικοινωνιακό δίκτυο στο οποίο βρίσκουμε τους εαυτούς μας παγιδευμένους ως μεμονωμένα υποκείμενα."

Η οικονομία του σήματος έχει αντικαταστήσει τη συγκεκριμένη γεωγραφία και το τοπίο, αφήνοντας τους πρωταγωνιστές να περιπλανώνται άσκοπα από σημείο σε σημείο. Η ταινία παρουσιάζει μια Αμερική που στερείται της ιδιαιτερότητας του τόπου και της σημασιολογικής πυκνότητας που η ιστορία του αποδίδει και αντ' αυτού χαρτογραφείται από τα σημεία του ύστερου καπιταλισμού και της καταναλωτικής κοινωνίας, παράγοντας ένα ομογενοποιημένο αδρανές τοπίο.

Στο Paris, Texas, ο Wim Wenders επανασχεδιάζει τον αμερικανικό χάρτη για να αναπαραστήσει τις πραγματικότητες του ύστερου καπιταλισμού, υποκαθιστώντας το συγκεκριμένο γεωγραφικό τοπίο με έναν ομογενή χώρο που ορίζεται από σήματα. Η αρχιτεκτονική λειτουργεί εντός του πλαισίου της διαμεσολάβησης και της σηματοδότησης μέσα από την επανάληψη του decorated shed στο ασαφές πεδίο του περιαστικού χώρου. Ασκήι επιρροή στην κίνηση. Δεν περιπλανιέται κανείς στον τόπο αλλά στο θέαμα.

Τα χαμηλά γκρίζα κτήρια είναι όπως η έρημος. Οι πινακίδες στο περιβάλλον αυτό είναι πιο επιδεικτικές και ελκυστικές, καθώς πρόκειται για ένα ομοιόμορφο και μονότονο οπτικό πεδίο. Εκεί η αυθεντική κενότητα του αμερικανικού τοπίου επιτρέπει τη διάπλαση ενός πολιτισμού της άμεσης επίδρασης, που χωρίς ιστορία και παρελθόν, γνωρίζει να εκμεταλλεύεται όλες τις αντισταθμιστικές πιθανότητες του χώρου. Όπως περιγράφει και ο Robert Venturi "η πόλη της ερήμου αναπαριστά μια έντονη επικοινωνία κατά μήκος του δρόμου".¹³



(Venturi, Robert, Scott Brown, Denise και Izenour, Steven, 1977, Learning from Las Vegas, The forgotten Symbolism of Architectural Form)

Στο βιβλίο "Μαθαίνοντας από το Las Vegas", ο Venturi προτείνει μια νέα οπτική της εμπορικής αρχιτεκτονικής των δρόμων. Ως μια γενική και αντιφατική μορφή, τα κτήρια αυτά αντιπροσωπεύουν μια "συμβολική αρχιτεκτονική της πειθούς", δηλαδή κτήρια μη χωρικά, υπό την έννοια ότι ανησυχούν περισσότερο για την άμεση παραγωγή στο πλαίσιο του θεάματος, υπό μια κινητική θεώρηση, χωρίς να αναπτύσσουν τη λογική του τόπου. Η μορφή εξαφανίζεται εξελικτικά υπό το σύμβολο που λειτουργεί ως ένα είδος οπτικού θέλγητρου, ως ένας φανταστικός μαγνήτης που επιβάλλει να στρέψεις το κεφάλι. Κατά τον Bruce Bégout "οι γιγαντιαίες πινακίδες από neop διαβάζονται όπως τα γράμματα ενός καινούριου αστικού αλφαβήτου το οποίο συλλαβίζει ο αυτοκινητιστής, καθώς οδηγεί το όχημά του, χωρίς να τα κάνει κείμενο που να καταλαβαίνει το νόημά του".¹⁴

Η συγκεκριμένη μορφή εξηγείται από το γεγονός ότι τα κτήρια είναι σχεδόν άορατα από το επίπεδο του δρόμου. Ως εκ τούτου δεν μπορούν να διαμορφώσουν καμιά αισθητική έλξη. Το μόνο στοιχείο που παραμένει είναι η πινακίδα, καθώς μπορεί να γίνεται αντιληπτή από μεγάλη απόσταση και σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα.



(00:20:24)

Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της αρχιτεκτονικής είναι το motel, ένα προσωρινό κατάλυμα που εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα στις παρυφές του αυτοκινητόδρομου.

Η ταινία αποτελεί μια δήλωση για την κυριαρχία του σημαίνοντος επί του σημαινόμενου. Η πινακίδα αποτελεί την απόλυτη αλήθεια μέσα στην απόλυτη συνθήκη κοινωνίας του θεάματος. Όπως αναφέρει ο Guy Debord "το θέαμα παρουσιάζεται σαν μια τεράστια, αδιαφιλονίκητη κι απλησίαστη θετικότητα. Το μόνο που λέει είναι " ό,τι φαίνεται είναι καλό, ό,τι είναι καλό φαίνεται." Η στάση που αξιωματικά απαιτεί είναι αυτή η παθητική αποδοχή την οποία έχει κιόλας κερδίσει, καθώς εμφανίζεται χωρίς να σηκώνει αντιρρήσεις, μονοπωλώντας την φαινομενικότητα."¹⁵



(00:05:06)

Έτσι, όταν ο γιατρός στην Terlingua ρωτά "ξέρεις σε ποια πλευρά των συνόρων βρίσκεσαι;" ο Wenders καδράρει μια πινακίδα έξω από την κλινική. Τα σήματα είναι αυτά που ορίζουν και αποδεικνύουν την πραγματικότητα. Η δυνατότητα τοπικού προσδιορισμού επαφίεται αποκλειστικά στην ύπαρξη ή όχι σημάτων.

“Αν πατώντας το πόδι μου στην Τρούδη δεν διάβαζα το όνομα της πόλης γραμμένο με μεγάλα γράμματα, θα πίστευα πως είχα φτάσει στο ίδιο αεροδρόμιο από το οποίο είχα ξεκινήσει. Τα προάστια που με έβαλαν να διασχίσω δεν ήταν διαφορετικά από εκείνα τα άλλα, είχαν τα ίδια κιτρινωπά και πρασινωπά σίτια. Ακολουθώντας τις ίδιες ενδείξεις γύριζα στα ίδια παρτέρια των ίδιων πλατειών. Οι δρόμοι του κέντρου επιδείκνυανπραμάτειες συσκευασίες επιγραφές που δεν διέφεραν σε τίποτα μεταξύ τους.



(00:18:03)

Ήταν η πρώτη φορά που ερχόμουν στην Τρούδη αλλά γνώριζα ήδη το ξενοδοχείο στο οποίο έτυχε να κατέβω είχα ήδη ακούσει και πει τους διαλόγους που έκανα με αγοραστές και πωλητές παλιοσιδερικών η μέρα μου τελείωνε ίδια με άλλες μέρες, κοιτάζοντας μέσα από τα ίδια ποτήρια τους ίδιους λικνιζόμενους ομφαλούς.

Γιατί να έρθει κανείς στην Τρούδη; αναρωτιόμουν. Και ήδη ήθελα να ξαναφύγω.

"Μπορείς να πάρεις το αεροπλάνο όποτε θες", μου είπαν, "αλλά θα φτάσεις σε μια άλλη Τρούδη, ολόγεια σημείο προς σημείο ο κόσμος έχει καλυφθεί από μια μοναδική Τρούδη που δεν έχει αρχή, δεν έχει τέλος το μόνο που αλλάζει είναι το όνομά της στο αεροδρόμιο".¹⁶

Στο ταξίδι για το Los Angeles ο Travis αποπειράται να αφήσει το όριο του αυτοκινητοδρόμου που ορίζεται από τα motel και τα εμπορικά σημεία, με αποτέλεσμα ο αδερφός του να τον ρωτήσει "Σε πειράζει να μου πεις που κατευθυνόμαστε;[] Δεν υπάρχει τίποτα εκεί έξω"

"Πού είμαστε Travis; [] Γιατί βγήκαμε από τον αυτοκινητόδρομο; Μα δεν μπορώ να κοιμηθώ ούτε πέντε λεπτά χωρίς κάποια κρίση; Γιατί κατέβηκες;"

Ο Watt αισθάνεται να απειλείται διότι βρίσκεται σε μια πόλη χωρίς σήματα και φοβάται γιατί βρίσκεται σε ένα μέρος που δεν έχει όνομα. Τα σήματα στην ταινία αυτή καθιστούν το τοπίο αναγνωρίσιμο και γνωστό. Ο τόπος καθορίζεται αποκλειστικά από την πινακίδα, μια δε διαθέτει ιδιαίτερα γεωγραφικά χαρακτηριστικά και όλες οι πόλεις έχουν ομογενοποιηθεί.

Η πραγματικότητα, φυσικά, είναι ότι κάθε μικρή πόλη, ακόμη και το οικόπεδο του Travis είναι γεωγραφικά ορισμένη και κατέχει θέση στο χάρτη. Η ιδιαίτερη φύση της γεωγραφίας καταρρέει μέσω της κινηματογράφησης του Wim Wenders. Αυτό που έχει σημασία είναι τα σήματα. Η Kuzniar αναφέρει πως "αυτό που έχει σημασία δεν είναι η κατεύθυνση, αλλά η ανεμπόδιστη ροή των εικόνων πάνω από το παρμπρίζ."¹⁷

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Baudrillard, Jean, 2004, Αμερική, (μτφ.) Νικόλας Χρηστάκης, Futura, Αθήνα, σελ. 34
2. ό.π., σελ. 118
3. ό.π., σελ. 14
4. Perec, Georges, 2000, Χορείες χώρων, (μτφ.) Κυριακίδης, Αχιλλέας, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα, σελ. 111
5. Augé, Marc, 1995, Non-places, Introduction to an anthropology of supermodernity, (trans.) Howe, John, Verso, London, σελ. 77
6. Kolker, Robert Phillip και Beicken, Peter, 1993, The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire, Cambridge University Press, σελ. 131
7. <http://thehungrysuitcase.com/geography-and-time-wim-wenderss-search-forplace/>
8. Baudrillard, Jean, 2004, Αμερική, (μτφ.) Νικόλας Χρηστάκης, Futura, Αθήνα, Αμερική, σελ. 15
9. Bégout, Bruce, 2003, Lieu commun: Le motel americain, Editions Allia, Paris
10. Jameson, Fredric, 1999, Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, (μτφ.) Βάρσος, Γιώργος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα
11. Cook, Roger. F., 1997, Postmodern Culture and Film Narrative: Paris, Texas and Beyond, σελ. 121-135 στο (επιμ.) Cook, Roger. F. και Gemünden, Gerd, The Cinema of Wim Wenders, Image, Narrative and the Postmodern Condition, Wayne State University Press, Michigan
12. Jameson, Fredric, 1999, Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, (μτφ.) Βάρσος, Γιώργος, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα
13. Venturi, Robert, Scott Brown, Denise και Izenour, Steven, 1977, Learning from Las Vegas, The forgotten Symbolism of Architectural Form, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, σελ. 18
14. Bégout, Bruce, 2003, Lieu commun: Le motel americain, Editions Allia, Paris, σελ.47
15. (επιμ.) Ιωαννίδης, Γιάννης Δ., 1999, Ο ολοκληρωμένος Διαχωρισμός, σελ. 366-375 στο Internationale Situationniste, Το ξεπέρασμα της τέχνης, Ανθολογία Κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς, (μτφ.) Ιωαννίδης, Γιάννης Δ., Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα
16. Καλβίνο, Ίταλο, 2004, Οι αόρατες πόλεις, (μτφ.) Χρυσστομίδης, Ανταίος, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, σελ. 159
17. Kuzniar, Alice, 1997, Wenders' s Windshields, σελ. 222-239 στο (επιμ.) Cook, Roger. F. και Gemünden, Gerd, The Cinema of Wim Wenders, Image, Narrative and the Postmodern Condition, Wayne State University Press, Michigan, σελ. 225

IV. Συμπεράσματα για τα αδρανή τοπία στη συνθήκη της διάχυτης πόλης

Οι τύποι του αδρανούς τοπίου

Στις τρεις ταινίες αυτής της κατηγορίας παρουσιάζονται τα αδρανή τοπία της διάχυτης πόλης σε τρεις διαφορετικές χρονικές περιόδους.

Η Chinatown ορίζει την αρχή του φαινομένου της αστικής διάχυσης τη δεκαετία του 1920 ταυτόχρονα με την ανάδυση του φορντικού μοντέλου. Καθώς οι συσχετισμοί ισχύος είναι ακόμη ανοικτοί και η μορφή της πόλης δεν έχει παγιωθεί, παρατηρούμε το φυσικό τοπίο πρώιμα ληλατημένο και σε συνεχή μετάβαση. Το αναπαριστώμενο περιβάλλον αποτελεί τον προάγγελο για τη μετέπειτα ανεξέλεγκτη εξάπλωση της πόλης. Στο πλαίσιο της διαμάχης για τον έλεγχο του νερού παρατηρούμε τη διαμόρφωση υπολειμματικών τοπίων υποδομών, τα οποία ενέχουν κάποιο βαθμό επικινδυνότητας και αντανακλούν τις κοινωνικοοικονομικές διεκδικήσεις.

Το Blue Velvet είναι μια ταινία για την προαστικοποίηση, η οποία εντατικοποιήθηκε στην Αμερική τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Το αδρανές τοπίο αναπαρίσταται ως το υπόστρωμα του καθημερινού περιβάλλοντος μιας μικρής κωμόπολης. Το τρομακτικό και το παράξενο προκύπτει ως υπέρ-οικεία εμπειρία και διερευνάται η έννοια της ετεροτοπίας, της ενδεχόμενης επίθεσης αντιθετικών συνιστωσών στον ίδιο χώρο. Τέλος, ακροθιγώς παρουσιάζεται η κατάρρευση του φορντικού συστήματος ως αιτία παραγωγής αδρανών τοπίων.

Το Paris, Texas παρουσιάζει το αδρανές τοπίο του περιαστικού χώρου των διάχυτων αμερικανικών πόλεων και καταδεικνύει την υπερέκθεση που κυριαρχεί στη μεταμοντέρνα αμερικανική μητρόπολη, η οποία κατακλύζεται από billboards και σημαίνοντα, τα οποία οδηγούν στην εξάλειψη της γεωγραφικής ιδιαιτερότητας. Ακόμη, παρουσιάζει τους κενούς χώρους και τους μη-τόπους που σχετίζονται με τη χρήση του αυτοκινήτου (drive-ins και parking LOTS).

Η περιπλανητική διαδικασία

Και στις τρεις ταινίες το αυτοκίνητο είναι παρόν ως μέσο μετακίνησης των χαρακτήρων διαδραματίζοντας κάθε φορά διαφορετικό ρόλο.

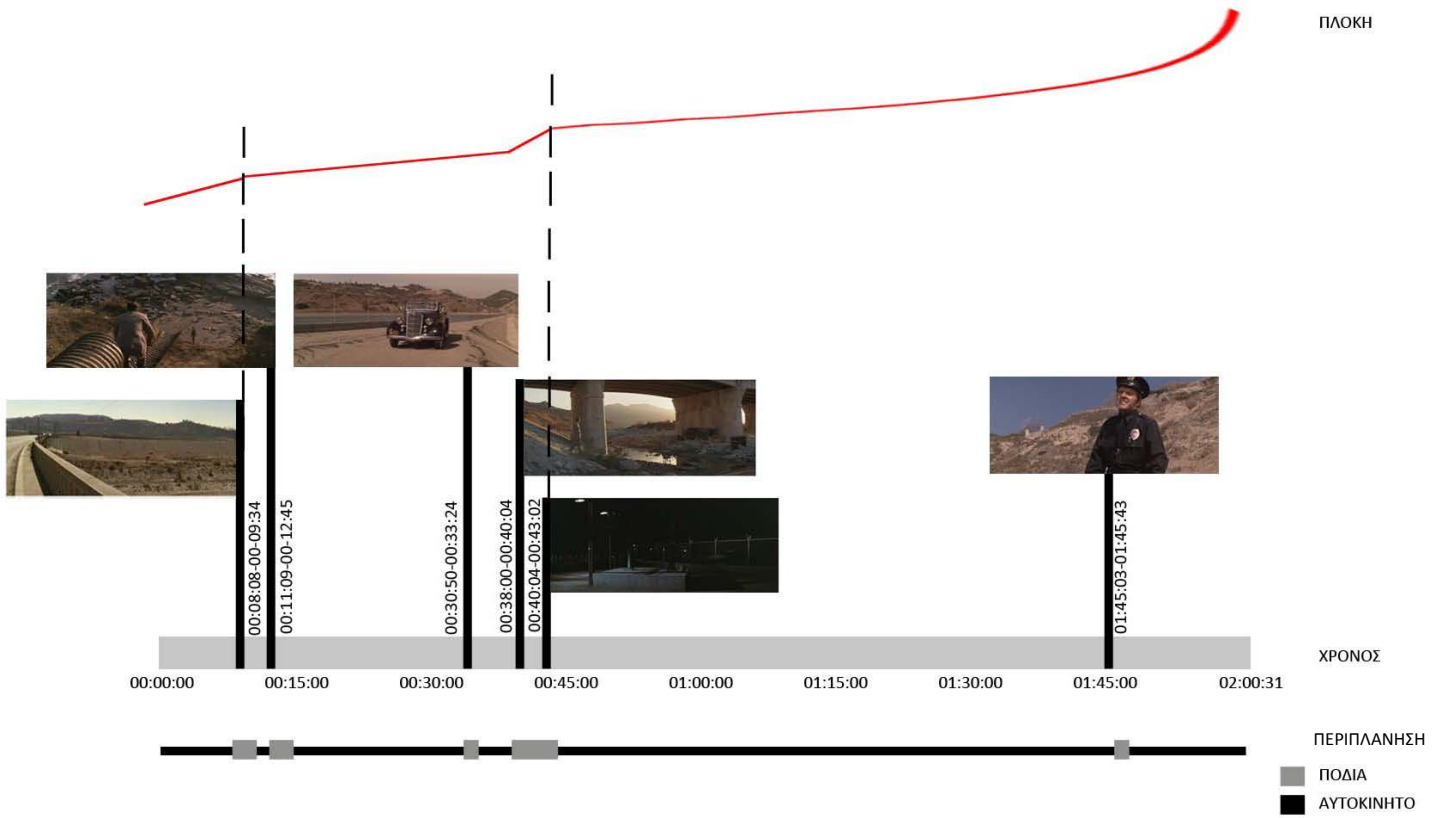
Στην Chinatown το αυτοκίνητο αποτελεί το μόνο μέσο μετακίνησης στην ευρύτερη περιοχή του Los Angeles. Όταν, όμως, ο κεντρικός χαρακτήρας φθάνει στα αδρανή τοπία εγκαταλείπει το αυτοκίνητο και κινείται στο χώρο αφού πρώτα παρατηρεί από απόσταση. Έτσι, παρατηρείται η μετάβαση από το διαμεσολαβημένο βλέμμα στην επί τόπου ανάγνωση των χωρικών στοιχείων.

Στο Blue Velvet το αυτοκίνητο χρησιμοποιείται για τις απλές καθημερινές μετακινήσεις στον ίδιο βαθμό που οι χαρακτήρες περπατούν. Οι ανατροπές στην πλοκή και οι κορύφωση της δράσης πραγματοποιούνται όταν ο κεντρικός χαρακτήρας βαδίζει. Ακόμη και όταν σημαντικές διαδικασίες εκτυλίσσονται εντός κάποιου οχήματος εκτονώνονται πάντα εκτός αυτού.

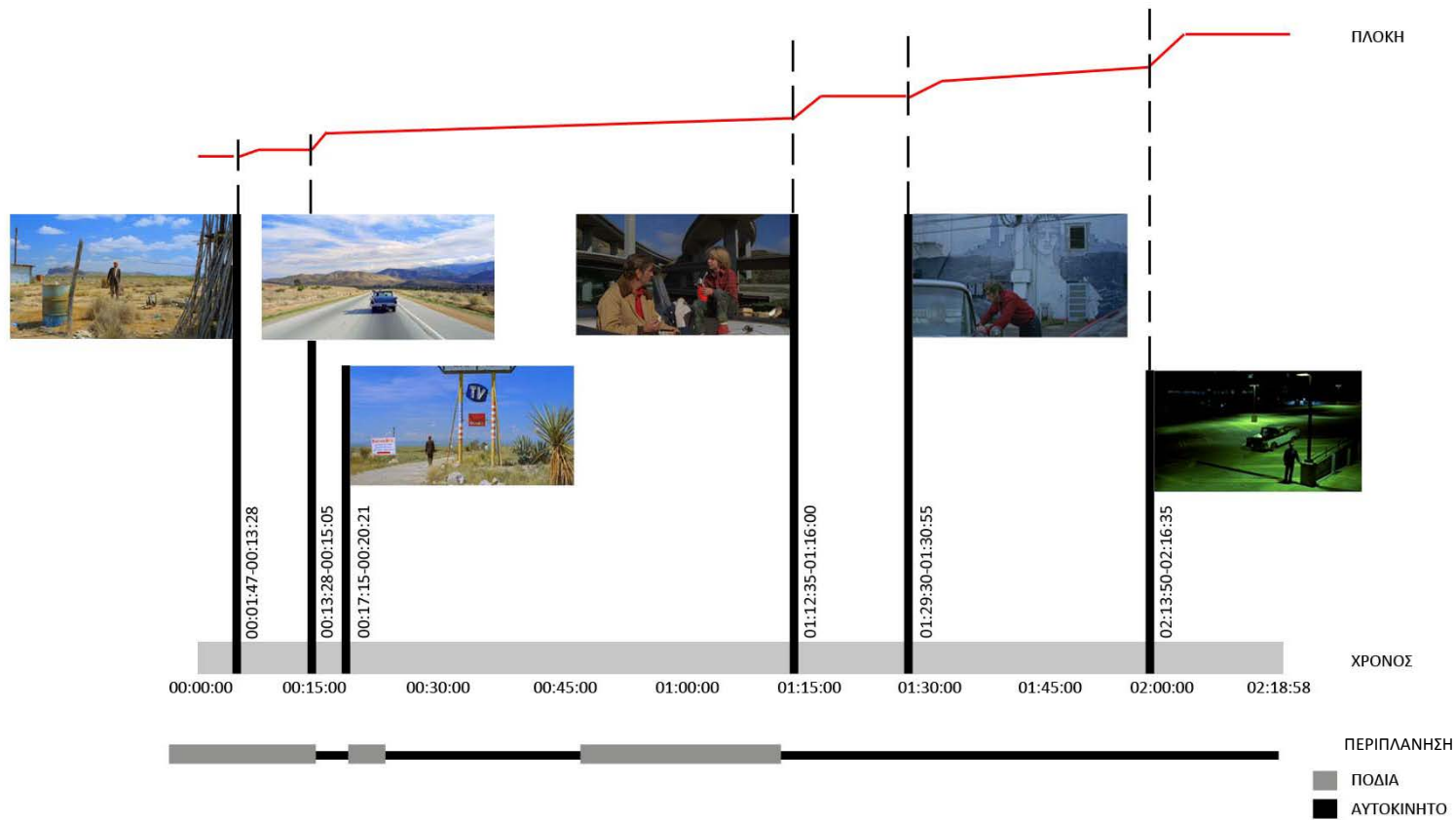
Στο Paris, Texas το αυτοκίνητο διαχωρίζει τον κεντρικό χαρακτήρα από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Η χρήση του αυτοκινήτου θεωρείται αυτονόητη. Ο κεντρικός χαρακτήρας ανατρέπει αυτή την πρακτική, περιπλανώμενος στην έρημο, αλλά και περπατώντας στην πόλη. Τελικά, η περιπατητική διαδικασία, η οποία προσομοιώνει τη νομαδική κίνηση, με την έννοια της προσχεδιασμένης επιστροφής και της ανάγνωσης σημείων κατά τη διαδρομή, μετατρέπεται σε περιπλάνηση (errantry) με το αυτοκίνητο, η οποία σχετίζεται με την απουσία νοήματος και αντιπροσωπεύει την αμνησιακή κατάσταση της σύγχρονης μητρόπολης.

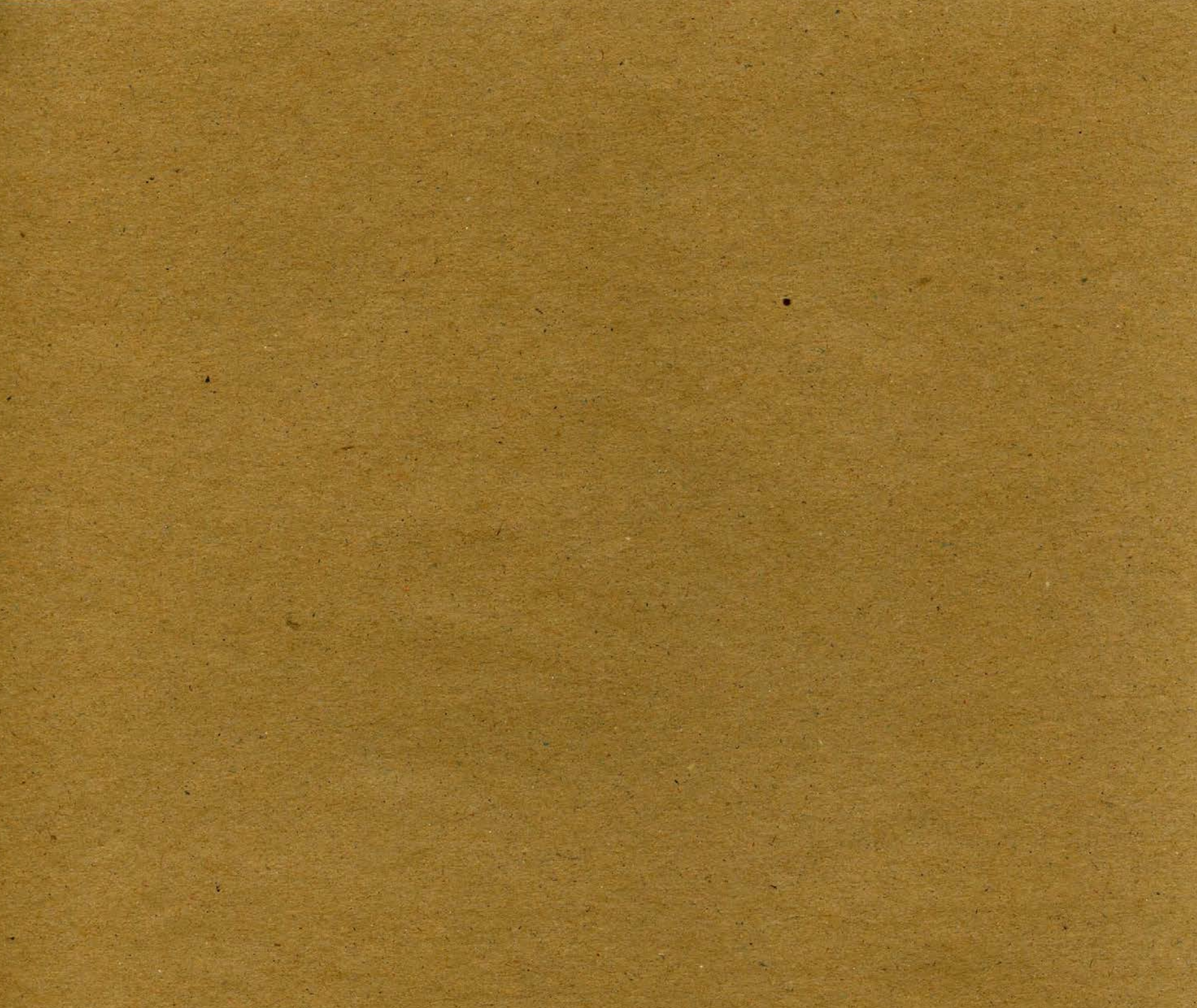
Σχέση του δράματος με το αδρανές τοπίο

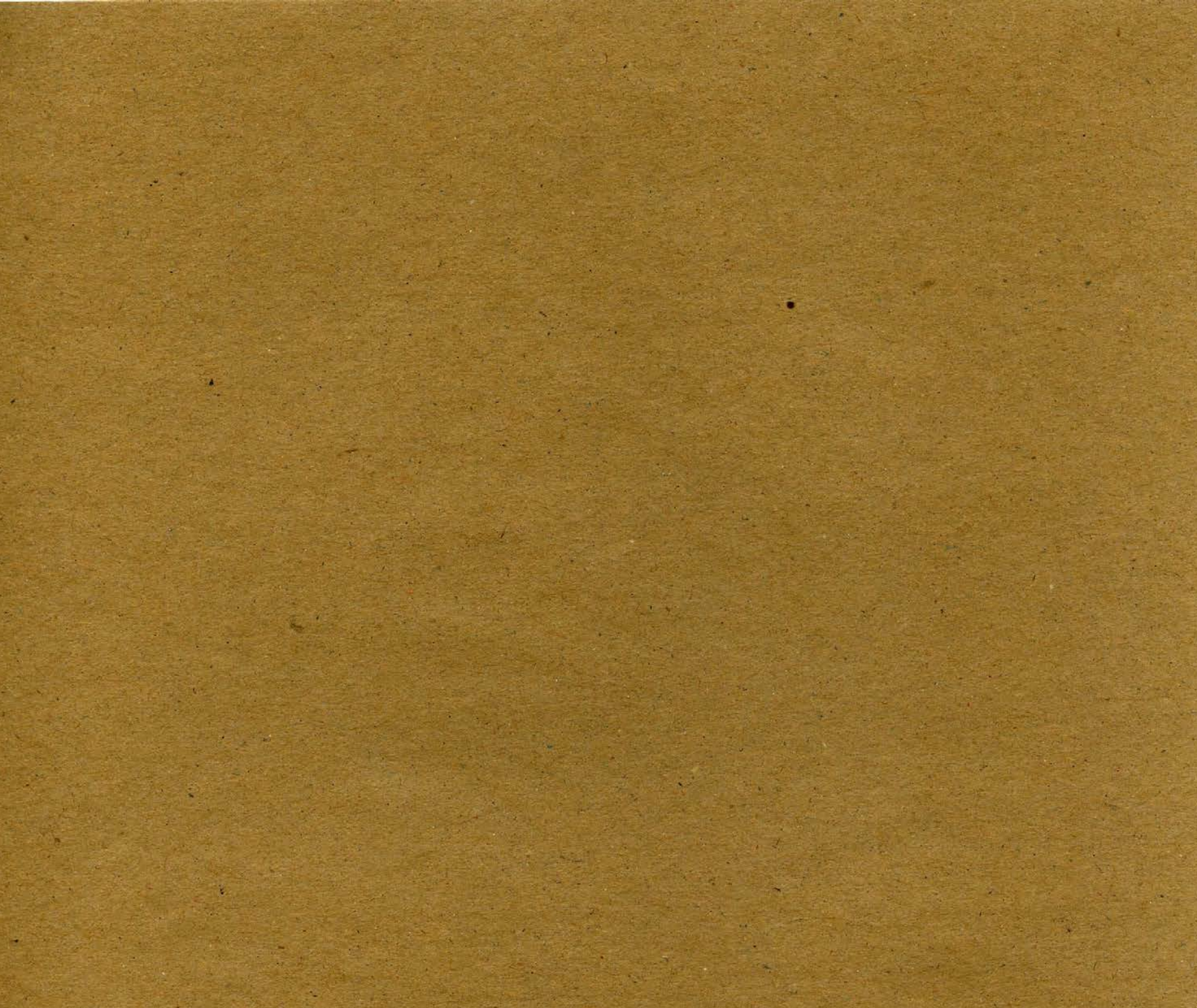
Από την ανάλυση παρατηρούμε πως το αδρανές τοπίο στο Blue Velvet και στην Chinatown παρουσιάζεται ως χώρος επικινδυνότητας ενισχύοντας το ύφος των ταινιών ως noir, ενώ στο Paris, Texas τονίζεται το αδρανές τοπίο ως χώρος περιπλάνησης και προοπτικών. Και στις τρεις ταινίες υπάρχει έντονη αλληλεξάρτηση ανάμεσα στην αναπαράσταση των αδρανών τοπίων και την κορύφωση της δράσης.











4. ΤΟ ΑΔΡΑΝΕΣ ΤΟΠΙΟ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΩΝ ΔΙΚΤΥΩΝ

I. COLLATERAL

(Michael Mann, 2004)



(01:11:15)

"Το να πετάς πάνω από το Los Angeles τη νύχτα είναι κάτι το μοναδικό. Ένα είδος φωτεινής, γεωμετρικής, διάπυρης απεραντοσύνης που εκτείνεται όσο πιάνει το μάτι, που εκρήγνυται στα διαστήματα που αφήνουν τα σύννεφα. [] Ποτέ το βλέμμα δεν έχει παραδοθεί σε τέτοια έκταση, η ίδια η θάλασσα δε δίνει αυτή την εντύπωση, διότι δεν είναι γεωμετρικά διηρημένη. Ούτε η ακανόνιστη, διασκορπισμένη μαρμαρυγή των ευρωπαϊκών πόλεων δίνει παραλλήλους, σημεία διαφυγής, εναέριες προοπτικές. Είναι πόλεις του Μεσαίωνα. Αυτή εδώ συμπυκνώνει μέσα στη νύχτα όλη τη μελλοντική γεωμετρία των δικτύων ανθρώπινων σχέσεων, που είναι φλογισμένες μέσα στην αφαίρεσή τους, φωτεινές μέσα στην έκτασή τους, αστρικές μέσα στον εναέριο πολλαπλασιασμό τους."

Jean Baudrillard, Αμερική¹

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Ο Vincent φθάνει στο Los Angeles για να εκτελέσει πέντε βασικούς μάρτυρες μια δικαστικής υπόθεσης. Ο Max είναι δώδεκα χρόνια οδηγός ταξί σε αυτή τη πόλη και μαζεύει λεφτά για να ανοίξει την δική του εταιρεία με λιμουζίνες. Ο πρώτος, πείθει τον δεύτερο να μισθώσει το ταξί του για ολόκληρο το βράδυ, μέχρι να τελειώσει τις «επισκέψεις». Κάτι όμως πάει στραβά και ο Max βρίσκεται εντελώς προ εκπλήξεως, αναγκασμένος να συνοδεύει τον πληρωμένο δολοφόνο και να του κάνει τα «θελήματα» μέχρι αυτός να τελειώσει τη δουλειά του.

Το περιβάλλον

Η ταινία εκτυλίσσεται στο σύγχρονο Los Angeles.

Το είδος

Πρόκειται για μια ταινία εγκλήματος.

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Η ταινία κατορθώνει να δώσει μια αληθοφανή οπτική αίσθηση του LA το βράδυ. Η κάμερα ακολουθεί την πορεία του ταξί σε μια νυκτερινή διαδρομή από το κέντρο της πόλης, ανάμεσα σε ουρανοξύστες και σε παρόδους με χαμηλό φωτισμό προς τα προάστια και τα φθηνά motels.

Οι ηθοποιοί συχνά απεικονίζονται απέναντι στο μεγάλο, ευρύ αστικό τοπίο του Los Angeles. Το κυρίαρχο βλέμμα είναι η προοπτική από το αεροπλάνο. Οι λήψεις bird-eye παρουσιάζουν τους κόμβους και τις διασταυρώσεις των αυτοκινητόδρομων. Μέσω του bird-eye view το LA παρουσιάζεται ως μια αχανής μητρόπολη.

Η αποσπασματική και απαθής φύση Vincent αγκυρώνεται στα ασύμμετρα πλάνα συγκεκριμένων σκηνών. Πριν από την εκτέλεση του πρώτου θύματος το ασύμμετρο καδράρισμα ενισχύει τον εικονογραφικό ρόλο της πόλης ως στοιχείου film noir. Ακόμη απεικονίζεται η αποξένωση που αισθάνεται σε σχέση με την πόλη. Η στάση του διαπνέεται από έντονη φυγόκεντρη διάθεση.



(00:13:14)



(00:18:12)

Μέσω του ρυθμού εναλλαγής των πλάνων παρουσιάζεται η αποστέρηση του τόπου από τα εγγενή χαρακτηριστικά του.

Στην ταινία, ο Max λειτουργεί ως το "διπλό" του Vincent. Με τον τρόπο αυτό, το Los Angeles παρουσιάζεται ως η χώρα της γρήγορης αλλαγής και της πολύπλευρης ταυτότητας παγιώνεται ως σύμβολο των μεταμοντέρνων αστικών προβλημάτων.²

Οι κεντρικές θεματικές

Η ταινία επαναφέρει το θέμα των απομονωμένων ατόμων στα μεταμοντέρνα περιβάλλοντα. Η αποσυνδεδεμένη φύση της πόλης αντιστοιχεί στη συμπεριφορά του Vincent. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο χαρακτήρας: *"Όποτε είμαι εδώ ανυπομονώ να φύγω. Είναι πολύ διάχυτη, ασύνδετη...17 εκατομμύρια άνθρωποι. Αν ήταν χώρα θα ήταν η πέμπτη μεγαλύτερη οικονομική δύναμη στον κόσμο και κανείς δε γνωρίζει τον άλλο. Διαβάζω για αυτόν τον τύπο. Μπαίνει στο MTA εδώ και πεθαίνει. Έξι ώρες βρίσκεται στον υπόγειο σιδηρόδρομο προτού κάποιος το παρατηρήσει. Αυτό το πτώμα γυρίζει στο LA, άνθρωποι ανεβαίνουν και κατεβαίνουν, κάθονται δίπλα του, κανείς δεν το προσέχει."*

Ο Michael J. Anderson³ συνδέει την αποστασιοποιημένη συμπεριφορά του Vincent με τη συνολική ρητορική της ταινίας. Όπως αναφέρει "η εστίαση στον σχεδιασμό της πόλης, αν και ορισμένες φορές υπερβαίνει τις άμεσες αφηγηματικές ανάγκες της ταινίας, απηχεί στο ηθικό περιβάλλον της... Πράγματι, ακόμη και το σύστημα αξιών που εκφράζεται από τον Vincent αντιπροσωπεύει στιγμιότυπα του μεταμοντερνισμού. Η χρήση του νυκτερινού αστικού τοπίου δεν είναι απλή αυτοαναφερόμενη ενασχόληση του σκηνοθέτη, αλλά επίσης προέκταση του μεταμοντέρνου κόσμου που ορίζει τη ρητορική της ταινίας."

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

Το Collateral είναι μια ταινία για την πόλη. Οι γεωγραφικές δομές παρουσιάζονται ως βασικά στοιχεία της ταινίας. Ο Max και ο Vincent ταξιδεύουν τόσο στο κέντρο, όσο και στην ευρύτερη περιοχή του Los Angeles. Τα τοπία που απεικονίζονται δεν εξαρτώνται απλά από την αφήγηση, αλλά εμπλουτίζουν αισθητικά την ταινία και ορίζουν την πλοκή. Το Los Angeles απεικονίζεται ως ασύνδετη πόλη.

1. Το Los Angeles ως οριζόντια διάχυτη πόλη

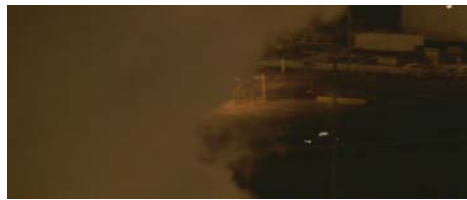
Η αποστασιοποιημένη συμπεριφορά του Vincent αντανακλάται στο αστικό περιβάλλον. Η ταινία λειτουργεί, κατά τον Michael Atkinson ως μια αποκαλυπτική άποψη της πρώτης μεταβιομηχανικής αστικής διάχυσης στον κόσμο.⁴

Τον τελευταίο αιώνα το αστικό περιβάλλον των αμερικανικών πόλεων έχει εξελιχθεί από πυκνό και κατακόρυφο σε οριζόντιο τοπίο. Η οριζόντια πόλη καταλαμβάνει μια μεγάλη επιφάνεια για να στεγάσει ένα μικρότερο αριθμό κατοίκων, με αποτέλεσμα το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειάς της να λειτουργεί ως υπόλειμμα, χωρίς κάποια συγκεκριμένη λειτουργία. Ο όρος που περιγράφει αυτή την κατάσταση είναι, σύμφωνα με τον Alan Berger, η αστική διάχυση (urban sprawl).⁵ Αναφέρεται στην απουσία ενσυνείδητων σχεδιαστικών αποφάσεων και στη διαμόρφωση του αστικού χώρου κυρίως με βάση τις επιταγές της οικονομίας.

Το Los Angeles παρουσιάζεται στην ταινία ως μια μεταφορνική βιομηχανική μητρόπολη. Αποτελείται από μικρότερα υπό-κέντρα και είναι χωρισμένο σε διαφορετικές περιοχές. Οι γειτονιές αυτές έχουν διαφορετικό χαρακτήρα και είναι ασύνδετες μεταξύ τους. Οι διάφορες λειτουργίες διασπείρονται χωρίς συγκεκριμένη πάντα οργάνωση και προγραμματισμό σε όλη την έκταση. Έτσι, η πόλη αποτελεί ένα ετερογενές τοπίο, το οποίο συνίσταται από αντιθετικά τοπία. Στην ταινία διαφαίνεται, επομένως, αυτός ο πολυσχιδής χαρακτήρας της πόλης, καθώς και ο ρόλος του αυτοκινητόδρομου ως συνδετικού στοιχείου όλων των διάσπαρτων περιοχών.



(00:55:30)



(00:55:31)



(00:55:35)

Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η σκηνή κατά την οποία κατευθύνονται προς το club El Rodeo περνώντας μέσα από ένα απρόσωπο και μη κατοικημένο περιβάλλον. Το club βρίσκεται στο κέντρο μιας περιοχής διυλιστηρίων πετρελαίου.



(01:11:21)



(01:11:23)

Αποχωρώντας από το club διέρχονται από μια κενή περιοχή. Το μόνο στοιχείο που φαίνεται να την ενοποιεί με την πόλη είναι ο αυτοκινητόδρομος. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της πορείας με το αυτοκίνητο δεν είναι δυνατό να προσδιορίσει κανείς με σαφήνεια τα όρια ανάμεσα στο κέντρο της πόλης και την περιφέρεια που έχει συμπεριλάβει λόγω της εξάπλωσής της, στο πλαίσιο του φαινομένου της διάχυσης.

Πάνω στο ζήτημα της ρευστότητας των συνόρων ο γεωγράφος Pierce Lewis⁶ αναφέρει πως, πλέον, η πόλη είναι τόσο διάχυτη ώστε έχει γίνει μια "γαλαξιακή μητρόπολη" με την έννοια ότι η μορφή της προσομοιώνει ένα γαλαξία με αστέρια και πλανήτες, με κενά ανάμεσά τους και τη βαρυτική έλξη να τα συγκρατεί στο ίδιο σύστημα αναφοράς. Αυτές τις μεγάλες κενές περιοχές τις ονομάζει νέο μητροπολιτικό ιστό (new metropolitan tissue). Πρόκειται για τις εκτάσεις που βρίσκονται σε απόσταση από το κέντρο. Το στοιχείο που τονίζεται δεν είναι η αντιθετική σχέση ανάμεσα στο κενό και το πλήρες, αλλά η φύση των δυνάμεων που διατηρούν τη μορφή της πόλης, ως αναφορικού συστήματος των συνιστωσών αυτών. Εν προκειμένω η δύναμη που αντιτίθεται στον φυγόκεντρο χαρακτήρα του Los Angeles είναι η ίδια η αιτία δημιουργίας του, δηλαδή τα δίκτυα, οι υποδομές και τα μεταφορικά μέσα. Όπως αναφέρει και η Doreen Massey⁷ "προσγειωθήκαμε σε μια αβαθή οριζοντιότητα άμεσων συνδέσεων."

Επίσης, μέσω της κινηματογράφησης, στο Collateral παρουσιάζεται το δίπολο stimdross, δηλαδή των "ενεργών"(stim) και "υπολειμματικών"(dross) χώρων. Ο Lars Leryp διακρίνει αυτές τις δυο χωρικές κατηγορίες ως συνθετικούς παράγοντες της αστικοποιημένης επιφάνειας της πόλης, την οποία περιγράφει ως "διάτρητη επιφάνεια" (holey plane).⁸ Οι δυο αυτές μορφές αν και διαφορετικές λειτουργούν συμπληρωματικά. Οι ενεργές περιοχές ή αλλιώς περιοχές διέγερσης εμπεριέχουν το σύνολο των

θεσμοθετημένων χρήσεων και δραστηριοτήτων. Αντίθετα, οι υπολειμματικές, ανενεργές περιοχές είναι οι ενδιάμεσοι χώροι, οι οποίοι δεν προορίζονται για κάποια συγκεκριμένη λειτουργία.



(01:48:24)

2. Το αδρανές τοπίο της "αυτοπίας" και ο εγκλωβισμός στον "στιγμιότυπικό πολιτισμό"

Ο Reyner Banham θεωρεί το Los Angeles μια αυτοπία(autopia), αναγνωρίζοντας το σύστημα του αυτοκινητόδρομου ως μια ανεξάρτητη συνιστώσα της πόλης, την οποία αναφέρει ως "τέταρτη οικολογία".⁹ Το αυτοκίνητο καθίσταται κατοικήσιμος χώρος. Το Los Angeles σχετίζεται με το ταξίδι, με την απόσταση ανάμεσα στις διαφορετικές γειτονιές του, με τη ζωή μέσα σε ένα αυτοκίνητο. Η πόλη βασίζεται στις μεταφορές. Όπως αναφέρει, το γεγονός ότι τα parking LOTS, τα drive-ins δεν έχουν καταστρέψει τη μορφή της πόλης οφείλεται στο ότι η πόλη δεν διαθέτει αστική μορφή με την παραδοσιακή έννοια.¹⁰

Ο αυτοκινητόδρομος κυριαρχεί στο κάδρο. Η κουλτούρα του αυτοκινήτου συμπιέζει την ταχύτητα, το χρόνο και την κλίμακα, αδιαφορώντας για την αναφορά στον τόπο. Υπό αυτό το πρίσμα, το Los Angeles είναι μια μητρόπολη η οποία μπορεί να αναπαραχθεί οπουδήποτε, συνεχώς επεκτεινόμενη μαζί με το οδικό δίκτυο.



(00:05:57)

Η εμπειρία του χρόνου που αντιστοιχεί στο σύγχρονο Los Angeles καθορίζεται από τον πολιτισμό του στιγμιότυπου.¹¹ Ολόκληρο το πολυδιάστατο φάσμα των "στιγμών" της πόλης συμπυκνώνεται σε μια στιγμή, εμφανίζεται και εξαφανίζεται από το οπτικό πεδίο με ιλιγγιώδη ταχύτητα, ανάλογη της ταχύτητας του αυτοκινήτου. Δεν υφίσταται πλέον καμιά σύνδεση ανάμεσα στο πριν και το μετά. Ο χρόνος ορίζεται ως άναρθρος και μη συνεκτικός. Η εμπειρία του χρόνου ως ενός διαρκούς στιγμιοτυπικού παρόντος είναι μια εμπειρία που καταργεί οποιαδήποτε απόσταση ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Η συνθήκη αυτή συνοδεύεται σαφώς από το συνεχές εικόνων.

Η ταινία ακολουθεί αυτή τη στιγμιοτυπική απεικόνιση. Η εκμηδένιση του χρόνου, συνδέεται με την εξαφάνιση του ενδιαμέσου χώρου. Οι χαρακτήρες επιβιβάζονται στο ταξί και παρατηρούμε μόνο την αφετηρία και το τέλος της διαδρομής. Οι ενδιαμέσοι χώροι της διαδρομής παρουσιάζονται στον πραγματικό χρόνο κίνησης του αυτοκινήτου και γι αυτό δε γίνονται εύκολα αντιληπτοί από το θεατή.

Με άλλα λόγια, χώρος παρουσιάζεται ως ένα απόσπασμα, ικανό να χωρέσει στο παράθυρο του αυτοκινήτου. Η ταχύτητα αναιρεί τις διαστάσεις επιβάλλοντας τη μετατροπή των χωρικών στοιχείων σε απλές φωτεινές χρωματικές λωρίδες που μόλις με την άκρη

του ματιού οι κύριοι χαρακτήρες προλαβαίνουν να δουν από το τζάμι του αυτοκινήτου. Έτσι, μέσω της κινηματογράφησης γίνεται αντιληπτή η πόλη μέσα από την κίνηση.



(00:04:56)



(00:04:56)



(00:04:57)

Η συνθήκη της στιγμιοτυπικής αντίληψης του χώρου μέσα από την κίνηση με το αυτοκίνητο ανατρέπεται, καθώς η αφήγηση προχωρά προς την κορύφωση της δράσης και η αντιπαράθεση των χαρακτήρων εντείνεται. Αρχικά, ο Max κατευθύνεται προς μια υπέργεια διάβαση, προκειμένου να καταστρέψει τα αρχεία του Vincent.

Το αυτοκίνητο ως κύριο μέσο μεταφοράς, και χώρος διαβίωσης -για τον Max- αναιρείται, καθώς σε μια θεαματική σκηνή ο Max το καταστρέφει προσκρούοντας επίτηδες σε ένα άλλο παρκαρισμένο όχημα. Από το σημείο εκείνο και μετά οι χαρακτήρες κινούνται με τα πόδια.



(00:50:51)



(00:50:53)

3. Τα αστικά κενά στην κλίμακα της πόλης



(00:08:55)



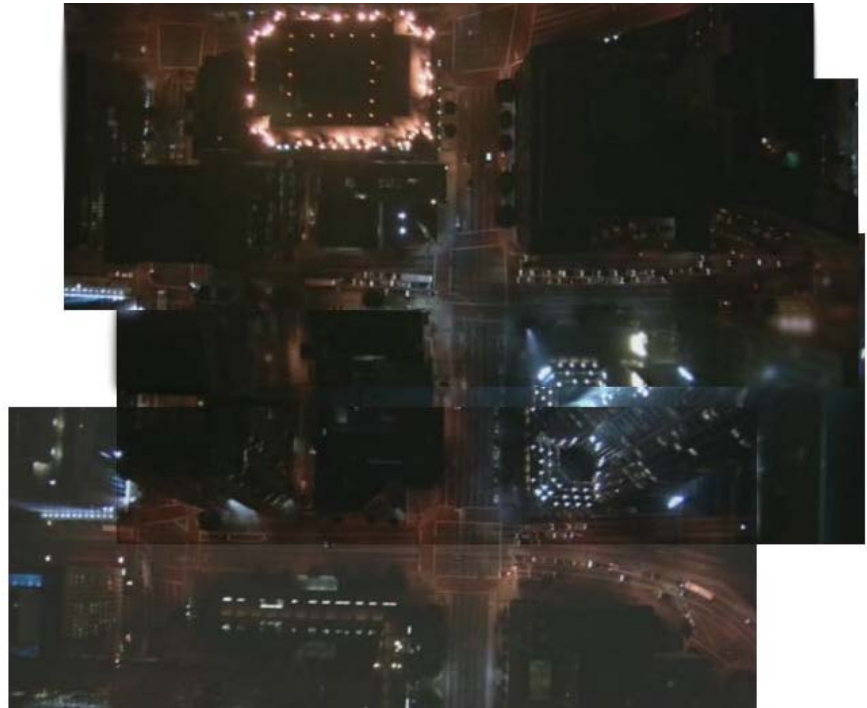
(00:08:57)



(00:09:01)



(00:09:05)





(00:14:10)



(00:14:14)





(00:03:36)



(00:03:38)



(00:03:39)



Το κτισμένο περιβάλλον της πόλης παρουσιάζεται μέσα από τα bird-eye-view πλάνα μη συνεκτικό και ασύνδετο. Αυτό λειτουργεί αντιστικτικά προς το συνδετικό ρόλο των δικτύων, αν και στην ουσία προκαλείται ακριβώς από τον παροξυσμό της χρήσης του αυτοκινήτου. Ο Michael Mann καταδεικνύει τους αμήχανους κενούς χώρους του άκτιστου περιβάλλοντος ανάμεσα στα παράγωγα της οικοδομικής δραστηριότητας. Μάλιστα, η εξέλιξη της ιστορίας προωθείται από τους ενδιάμεσους χώρους της πόλης, καθώς εκεί πραγματοποιούνται τα σημαντικά γεγονότα. Το αστικό τοπίο, λοιπόν, ενισχύει και διαμορφώνει την πορεία της αφήγησης. Απεικονίζονται σε μεγάλο βαθμό τα περιορισμένα σε έκταση αστικά κενά και κυρίως οι χώροι στάθμευσης.

Σε μια πάροδο κάποιας παρηκμασμένης γειτονιάς, ο Max ανακαλύπτει λόγω της τυχαίας πτώσης του θύματος του Vincent στο αυτοκίνητό του την πραγματική ιδιότητα του επιβήτη του.



(00:17:17)



(00:20:57)

Αργότερα παρακολουθούμε μια σκηνή, κατά την οποία ο Vincent αναγκάζει τον Max να σταθμεύσει το ταξί σε έναν σκοτεινό παράδρομο, όπου τον αφήνει δεμένο με χειροπέδες μέσα στο αυτοκίνητο, προκειμένου να εντοπίσει και να σκοτώσει έναν ακόμη μάρτυρα.



(00:28:48)



(00:33:49)



(00:34:19)

Επίσης σε πολύ μεγάλο βαθμό παρουσιάζονται οι χώροι στάθμευσης ως κενά τετράγωνα στην πόλη. Οι χώροι αυτοί κατηγοριοποιούνται από τον Alan Berger ως parking LOTS.¹² Ενδεικτική είναι η σκηνή της καταδίωξης του taxi από την αστυνομία, παρατηρούμε τους κενούς χώρους, μέσω του bird-eye-view, από μικρό, όμως, ύψος.



(01:12:31)



(01:22:07)



(01:22:26)

Πέρα από τη γρήγορη διαδοχή των χώρων αυτών στις bird-eye view λήψεις, υπάρχουν ορισμένες σκηνές που εκτυλίσσονται εκεί. Παραδείγματος χάριν, καθώς η ένταση και η αντιπαράθεση ανάμεσα στους χαρακτήρες κορυφώνεται, ο Max, αφού έχει κλέψει όλα τα στοιχεία του Vincent, προσπαθεί να ξεφύγει τρέχοντας σε έναν υπαίθριο χώρο στάθμευσης.



(00:50:46)



(01:31:48)



(01:32:09)

Ακόμη, μετά τη δεύτερη αντιπαράθεση των χαρακτήρων και την καταστροφή του taxi, ο Vincent κατευθύνεται προς το τελευταίο του θύμα. Ο Max τον κυνηγά και καταλήγει σε έναν ακόμη χώρο στάθμευσης, αυτή τη φορά στο δώμα κάποιου κτηρίου, απέναντι από το κτήριο γραφείων όπου βρίσκεται ο Vincent.

4. Το μετρό ως μη-τόπος και χώρος κορύφωσης της αντιπαράθεσης

Η απεικόνιση χώρων και γεωγραφικών δομών αποτελεί βασικό στοιχείο της ταινίας και μπορεί να συσχετισθεί με τους μη-τόπους της υπερνεωτερικότητας που περιγράφει ο Marc Augé.¹³ Συγκεκριμένα, ορίζει το 1995 τον μη-τόπο, ως ένα χώρο που "δεν μπορεί να ορισθεί ως αναφορικός, η ιστορικός, ή σχετικό με την ταυτότητα".¹⁴ Οι μη-τόποι διαχωρίζουν τους ανθρώπους από την ταυτότητά τους δημιουργώντας ομάδες μαζών, μετακινούμενους, περαστικούς, αγοραστές, καταναλωτές. Είναι οι σύγχρονοι χώροι στους οποίους κανείς παραμένει για λίγο, ανώνυμος μεταξύ ανωνύμων. Αντίθετα με τους συμβατικούς "ανθρωπολογικούς χώρους", οι οποίοι, ορίζονται στη σχέση τους με άλλους τόπους, τη σχέση τους με την ιστορία και τη σχέση τους με την ταυτότητα που "στεγάζουν"¹⁵, οι μη τόποι αιωρούνται σε μια ιδιότυπη αυτονομία έξω από το χώρο και το χρόνο.

Ο Marc Augé αναφέρει πως ο μη τόπος είναι προϊόν της υπερνεωτερικότητας (supermodernity) και ότι απορρέει από τις επιταγές της ζωής σε κατάσταση υπερβολής. Η υπερνεωτερικότητα χαρακτηρίζεται από την πληθώρα νοημάτων και σημασιών. "Η υπερνεωτερικότητα (supermodernity) δε σηματοδοτεί την άρνηση της αφήγησης και της ταυτότητας, αλλά τον πολλαπλασιασμό τους σε έναν κατακλυσμό του χώρου, του χρόνου, και του γεγονότος".¹⁶

Πράγματι το Los Angeles αποτελεί μια γεωγραφία ταυτόχρονων σχέσεων και νοημάτων που συνδέονται μεταξύ τους χωρικά παρά χρονικά. Η μεταμοντέρνα πόλη έχει συμβατικά θεωρητικοποιηθεί ως τόπος της διαφοράς, της αποσπασματικότητας, της διαμάχης

και της πολλαπλότητας και όπως αναφέρουν τα σχόλια των Edward Soja και Mike Featherstone αναπαρίσταται περισσότερο με χωρικούς παρά με χρονικούς όρους.¹⁷

Στο Collateral οι μη τόποι αποτελούν χώρους μεγάλης σημασίας. Η ταινία ξεκινά με τη φευγαλέα απεικόνιση των ανθρώπων στο αεροδρόμιο και καταλήγει στον υπόγειο σιδηρόδρομο. Η λειτουργία των υπόγειων σταθμών ως μη τόπων είναι ιδιαίτερης σημασίας για την προώθηση της ιστορίας, καθώς εκεί λαμβάνει χώρα η κορύφωση της αντιπαράθεσης μεταξύ των δυο ηρώων. Το μετρό δε δίνει την αίσθηση ότι επικοινωνεί με το περιβάλλον. Παρουσιάζεται πλήρως αποκομμένο από αυτό.



(01:41:37)



(01:41:41)



(01:42:40)

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Baudrillard, Jean, 2004, Αμερική, (μτφ.) Νικόλας Χρηστάκης, Futura, Αθήνα, σελ.59-60
2. http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/collateral_subjectivity/
3. <http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/collateral/>
4. http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/collateral_subjectivity/
5. Berger, Alan, 2006, Drosscape, Wasting Land in urban America, Princeton Architectural Press, New York, σελ.21
6. ό.π., σελ.28
7. Massey, Doreen, 2008, Για το χώρο, (μτφρ.) Μπιμπλή, Ιωάννα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σελ. 133
8. Berger, Alan, 2006, Drosscape, Wasting Land in urban America, Princeton Architectural Press, New York, σελ.37
9. Banham, Reyner, 2001, Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies, University of California Press, σελ. 195
10. ό.π., σελ. 37
11. Σταυρίδης, Σταύρος, 2009, Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σελ. 277
12. Berger, Alan, 2006, Drosscape, Wasting Land in urban America, Princeton Architectural Press, New York, σελ.158
13. Augé, Marc, 1995, Non-places, Introduction to an anthropology of supermodernity, (trans.) Howe, John, Verso, London
14. ό.π., σελ. 77
15. ό.π.
16. Collins, Samuel, 1996, "Head Out On the Highway": Anthropological Encounters with the Supermodern, Postmodern Culture, Vol. 7, No.1
17. Mahoney, Elisabeth, 1997, The People in Parentheses, Space under pressure in the post modern city, σελ.169-186 στο (επιμ.) Clarke, David B., The Cinematic City, Taylor & Francis e-Library, σελ. 169

II. THE MATRIX

(Andy και Lana Wachowski, 1999)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Ο Thomas Anderson είναι ένας άνδρας που ζει δυο ζωές. Την ημέρα εργάζεται ως προγραμματιστής σε μια εταιρία και τη νύχτα είναι ένας hacker με το όνομα Neo. Ο Neo αμφέβαλε πάντα για την πραγματικότητά του, αλλά η αλήθεια απέχει από οτιδήποτε μπορεί να φαντάζεται. Γίνεται στόχος για την αστυνομία, όταν έρχεται σε επαφή με τον Morpheus, έναν περιβόητο hacker, ο οποίος θεωρείται τρομοκράτης από την κυβέρνηση και καταζητείται. Ο Morpheus φέρνει το Neo στον αληθινό κόσμο, ο οποίος έχει μετατραπεί σε ένα ληλατημένο χερσότοπο. Εκεί, οι περισσότεροι άνθρωποι είναι αιχμάλωτοι μηχανών και τους παρέχουν την απαραίτητη ενέργεια. Οι μηχανές έχουν φυλακίσει το μυαλό των ανθρώπων σε έναν εικονικό κόσμο που ονομάζεται Matrix. Ο Neo γίνεται μέλος της μικρής ομάδας ελεύθερων ανθρώπων που, με αρχηγό το Morpheus, επιστρέφουν στο Matrix για να αντιμετωπίσουν υπερδύναμα υπολογιστικά προγράμματα, τα οποία προσπαθούν να καταστείλουν την επανάσταση και να κρατήσουν τους ανθρώπους σε αιχμαλωσία.¹

Το περιβάλλον

Η ιστορία εκτυλίσσεται σε μια μελλοντική στιγμή στην κατεστραμμένη από τους υπολογιστές γη.

Το είδος

Το cyberpunk είναι ένα μεταμοντέρνο είδος επιστημονικής φαντασίας, γνωστό για την εστίασή του στην "υψηλή τεχνολογία και τη χαμηλή ζωή». Παρουσιάζει το κοντινό, και όχι το μακρινό, μέλλον.²

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Στη συγκεκριμένη ταινία παρατηρούμε την ικανότητα του σινεμά να συσπειρώνει ή να επιταχύνει το χρόνο γύρω από τα γεγονότα που αφηγείται. Αυτό υλοποιείται μέσω του montage και ενός ειδικού εφέ, του bullet time, κατά το οποίο ο θεατής βλέπει μια σκηνή να εκτυλίσσεται σε αργή κίνηση ενώ η κάμερα περιστρέφεται γύρω από το κέντρο της σκηνής με κανονική ταχύτητα.³

Η πλοκή χαρακτηρίζεται από μακρά διαλογικά μέρη και ακολουθεί τη λογική των adventure video games- είναι διακρίνεται δηλαδή σε υποκεφάλαια στα οποία μεταβαίνει ο κεντρικό χαρακτήρας αφού υλοποιήσει κάποια βήματα.

Οι κεντρικές θεματικές

Η έννοια του ομοιώματος και η άρνηση του Πραγματικού

*"Αν κάποτε ήμασταν ικανοί να δούμε το παραμύθι του Borges, στο οποίο οι χαρτογράφοι της Αυτοκρατορίας σχεδίαζαν έναν χάρτη τόσο λεπτομερή που κατέληγε να καταλαμβάνει ολόκληρη την εδαφική έκταση...το παραμύθι έχει τώρα επιστρέψει σε εμάς, και δεν κατέχει τίποτα, παρά την διακριτική γοητεία ενός ομοιώματος δεύτερης τάξης. Είναι το αληθινό, και όχι ο χάρτης, του οποίου τα ίχνη επιμένουν εδώ και εκεί στις ερήμους που δεν είναι πια αυτές της Αυτοκρατορίας, αλλά οι δικές μας. Οι έρημοι του ίδιου του πραγματικού."*⁴

Η ιδέα της ταινίας βασίζεται στο κείμενο του και αναφέρεται στην εξαφάνιση του αληθινού και την αντικατάστασή του από το υπεραληθινό. Συγκεκριμένα, η πραγματικότητα αντικαθίσταται από την εικονική πραγματικότητα (virtual reality) ή υπερπραγματικότητα (hyperreality), η οποία συγκροτείται από ομοιώματα (simulacra). Καθώς το ομοίωμα έχει χάσει τη σχέση του με το αυθεντικό, η αναπαραστατική λειτουργία του εικονικού έχει αρθεί και κατ' επέκτασιν και η αναφορά του στο πραγματικό.

Κατά τον Slavoj Žižek,⁵ η εικονική πραγματικότητα απλά γενικεύει τη διαδικασία προσφοράς ενός αντικειμένου αποστερημένου της ουσίας του: παρέχει την ίδια την πραγματικότητα χωρίς την ουσία της, χωρίς τον αυθεντικό πυρήνα του Πραγματικού. Επομένως, η εικονική πραγματικότητα βιώνεται ως πραγματικότητα χωρίς να είναι. Το αποκορύφωμα αυτής της λογικής απεικονίζεται στο Matrix: η υλική πραγματικότητα που όλοι βιώνουν είναι μια εικονική πραγματικότητα, η οποία παράγεται και συντονίζεται από ένα γιγαντιαίο υπολογιστή στον οποίο συνδέονται όλοι. Στην πραγματικότητα ο κόσμος είναι ένα έρημο τοπίο γεμάτο καμένα ερείπια.

Η αλληγορία του σπηλαίου

"Σκέψου τώρα, είπα εγώ, ποια μορφή θα μπορούσε να πάρει η απαλλαγή τους από τα δεσμά και η γιατρεία τους από την πλάνη και την αφροσύνη, αν, όπως είναι φυσικό, τους συνέβαιναν τα εξής: Κάθε φορά που κάποιος από αυτούς θα λυνόταν και θα αναγκαζόταν ξαφνικά να σηκωθεί και να στριφογυρίζει το κεφάλι και να περπατάει και να βλέπει προς τα πάνω το φως (d) -και όλα αυτά πονώντας πολύ και αδυνατώντας από την εκτυφλωτική λάμψη να κοιτάζει εκείνα τα πράγματα που ως τώρα έβλεπε τις σκιές τους- τι φαντάζεσαι πως θα έλεγε ο άνθρωπος αυτός αν κάποιος του έλεγε ότι όσα έβλεπε τότε ήταν ανοησίες κι ότι τώρα είναι κάπως πιο κοντά στην πραγματικότητα και έχοντας στραφεί σε αντικείμενα πιο πραγματικά βλέπει τώρα σωστότερα; Ιδίως μάλιστα αν δείχνοντάς του καθένα από τα αντικείμενα που θα περνούσαν από μπροστά τον ρωτούσε και τον υποχρέωνε να απαντήσει τι

*είναι το καθένα τους. Δεν νομίζεις ότι ο άνθρωπος εκείνος θα τα έχανε και θα πίστευε ότι όσα έβλεπε τότε ήταν αληθινότερα από ό,τι αυτά που του έδειχναν τώρα;"*⁶

Η ιστορία του Neo, ο οποίος απελευθερώνεται από το Matrix για να γνωρίσει την "έρημο του Πραγματικού" μπορεί να παραλληλιστεί με την αλληγορία του σπηλαίου, την οποία περιγράφει ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία*.

Από την στιγμή της γέννησής τους κάποιοι άνθρωποι βρίσκονται φυλακισμένοι σε ένα υπόγειο οίκημα, το οποίο μοιάζει με σπηλιά, δεμένοι με αλυσίδες στο λαιμό, τα χέρια και τα πόδια, ώστε να παραμένουν ακινητοποιημένοι και να κοιτούν μόνο προς τα εμπρός τους. Πίσω τους καίει μια φωτιά. Ανάμεσα στους δεσμώτες και τη φωτιά περνάει ένας δρόμος, παράλληλα στον οποίο είναι κτισμένο ένα τειχάκι πάνω από το οποίο κάποιοι άνθρωποι μεταφέρουν κατασκευάσματα. Οι σκιές των αντικειμένων αυτών γίνονται ορατά από τους φυλακισμένους, οι οποίοι θεωρούν ότι οι φωνές των ανθρώπων σχετίζονται με τις σκιές. Ο αντίλαλος που φθάνει στο δεσμοτήριο φαντάζει στους δεσμώτες ως φωνή των σκιών που περνά μπροστά τους. Οι φυλακισμένοι αρχίζουν να αποδίδουν αυτά τα σχήματα με όρους και έννοιες, ενώ πιστεύουν ότι οι σκιές αυτές είναι πραγματικές. Κάποια μέρα ένας από τους φυλακισμένους απελευθερώνεται και βγαίνει στο φως, όπου παρατηρεί τα πράγματα όπως πραγματικά είναι. Αντί να παραμείνει στον εξωτερικό κόσμο επιστρέφει στην σπηλιά για να το αποκαλύψει στους υπόλοιπους δεσμώτες οι οποίο τον χλευάζουν και θεωρούν ότι τρελάθηκε.

Ο κόσμος μέσα στο σπήλαιο εκφράζει την εμμονή στα "αισθητά πράγματα", όσων δηλαδή οι άνθρωποι μπορούν να αντιληφθούν με τις αισθήσεις τους, ενώ η άνοδος στον πραγματικό κόσμο και η όραση των αληθινών Ιδεών υπό το φως του Ήλιου οδηγούν στην εναρμόνιση των τριών τμημάτων της ψυχής και την ενδυνάμωση του λογιστικού.

Αντίστοιχα και ο Neo, όταν κάποια μέρα απελευθερώνεται από το Matrix, βλέπει τον εαυτό του φυλακισμένο με μαύρα καλώδια που τροφοδοτούν την παραισθησιακή προβολή εικόνων στο Matrix. Άρα, η μετάβαση από το Matrix στον πραγματικό κόσμο ταυτίζεται με το πέρασμα από τις αισθήσεις στη λογική. Με τον τρόπο αυτό, πριμοδοτείται η πρόσληψη μέσω του νου και όχι μέσω των αισθήσεων.

Σύμφωνα με τον Slavoj Žižek,⁷ η επιστροφή στην πραγματικότητα δεν είναι κάτι απλό. Το πραγματικό που επιστρέφει έχει την ιδιότητα (ενός ακόμη) ομοιώματος: ακριβώς επειδή είναι πραγματικό, δηλαδή, λόγω του τραυματικού και υπερβολικού χαρακτήρα του, δεν είναι κανείς σε θέση να το εντάξει στην πραγματικότητά του, και επομένως είναι υποχρεωμένος να το βιώνει ως εφιάλτη.

Όπως δηλώνεται και στην ταινία, πολλοί από τους ανθρώπους που είναι συνδεδεμένοι στο Matrix δεν είναι έτοιμοι να δεχθούν και να αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα. Δεν είναι έτοιμοι να αποσυνδεθούν. Ακόμη, στο Matrix η εφιαλτική φύση του πραγματικού αποκτά κυριολεκτική σημασία και αντιπαρατίθεται στον επίπλαστο κόσμο, ο οποίος είναι στην ουσία ονειρικός.

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

Το Matrix διακρίνεται σε δυο διαφορετικές διαστάσεις: στον ονειρικό κόσμο και στον κατεστραμμένο πραγματικό κόσμο. Η μετακίνηση ανάμεσα στους δυο κόσμους πραγματοποιείται μέσω του υπολογιστή και ποικίλων προγραμμάτων. Πρόκειται για μια τεχνολογική πλατφόρμα μετάβασης, η οποία λειτουργεί ως επιφάνεια διαμεσολάβησης και αποτελεί το όριο ανάμεσα στο πραγματικό και το ομοίωμα. Με τον τρόπο αυτό πραγματοποιείται το drifting από τον έναν κόσμο στον άλλο.

1. Η έρημος του πραγματικού

Πρόκειται για το γεωγραφικώς ορισμένο αδρανές τοπίο, το οποίο διαθέτει χωρικές συνιστώσες. Είναι το Πραγματικό δευτέρου επιπέδου (θεωρώντας ως πραγματικό πρώτου επιπέδου τη μορφή της γης όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, το πρωτότυπο, δηλαδή, το οποίο εκλείπει πλέον).

Το αληθινό έχει αποκτήσει χαρακτηριστικά ερήμου, δηλαδή είναι ένα σχεδόν νεκρό περιβάλλον. Η γη με τη γνωστή μορφή της έχει χαθεί. Ο πραγματικός κόσμος είναι ένας πυρηνικός χερσότοπος, οι πόλεις είναι απανθρακωμένες και άδειες. Όλα είναι καμένα από τον πόλεμο μεταξύ ανθρώπων και μηχανών. Η ύπαρξη διασφαλίζεται με τα ελάχιστα μέσα και κυριαρχεί η συνεχής απειλή του θανάτου. Η ζωή είναι εφικτή μόνο κάτω από την επιφάνεια της γης.

Ο πραγματικός κόσμος που απεικονίζεται στην ταινία περιορίζεται στον διεκπαιρωτικό του χαρακτήρα. Οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και οι ρομποτικές μηχανές, οι οποίες έχουν αιχμαλωτίσει την ανθρωπότητα επιτελούν τις εργασίες τους, ανατρέφουν τους ανθρώπους, συντηρούν το Matrix και "τρέχουν" προγράμματα ανίχνευσης των λιποτακτών που στοχεύουν στη διακοπή της εργασίας των τεχνολογικών συστημάτων.

2. Ο ονειρικός κόσμος

Παρά την καταστροφή του πραγματικού κόσμου, υπάρχει ένα ακριβές αντίγραφο της μορφής της γης όπως τη γνωρίζουμε υπάρχει με τη μορφή υπολογιστικού προγράμματος. Πρόκειται για το Matrix, ένα ομοίωμα, δηλαδή αντίγραφο χωρίς πρωτότυπο. Οι άνθρωποι ζουν σε αυτό το περιβάλλον, το οποίο αποτελεί τη δική του πραγματικότητα. Είναι ένας χάρτης του οποίου οι συνιστώσες είναι ψηφιακές. Ο τόπος εκλείπει.

Στην πραγματικότητα ο κόσμος στο Matrix είναι bits. Ουσιαστικά το σύνολο των δραστηριοτήτων εκτυλίσσεται μέσα σε ένα κλειστό κουτί. Εμφανίζονται συχνά κάποια μικρά πράσινα στοιχεία ψηφιοποίησης (digits) τα οποία ρέουν στην οθόνη,

δημιουργώντας βάθος και παραπέμποντας στα στοιχεία δομής των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Επομένως, ο εικονικός κόσμος στην ουσία δεν έχει "εδώ". Ο χώρος αποτελεί μια υπόνοια χώρου, η οποία γίνεται αντιληπτή μόνο εγκεφαλικά. Το Matrix είναι ένας καθηλωτικός, διαμεσολαβημένος κόσμος που εμποδίζει τον άνθρωπο να δει την πραγματικότητα. Πρόκειται για μια νοητική εικόνα, που λειτουργεί όπως ένα όνειρο.

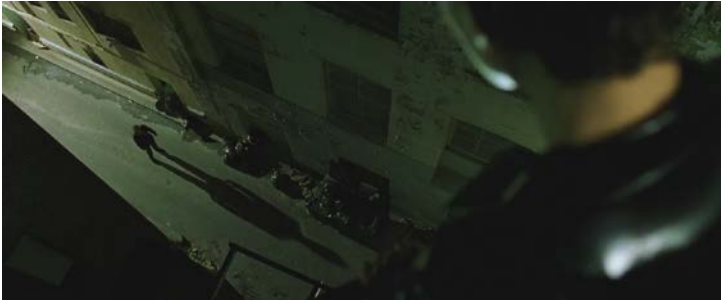
Ακόμη, στην ταινία παρουσιάζονται οι δυστοπικές τοποθεσίες της παρακμής. Ο κόσμος στο Matrix υπόκειται σε συχνές αλλαγές και αναμορφώσεις. Οι καθημερινές αλλοιώσεις του δομημένου περιβάλλοντος αντανακλούν την απουσία μνήμης.⁸ Ο χώρος στο Matrix μεταβάλλεται και η μορφή της πόλης δεν είναι σταθερή. Σε κάθε περίπτωση, όμως, παρόλο που η ιστορία τοποθετείται σε μια μελλοντική κατάσταση η πόλη είναι ίδια με την πόλη του παρόντος απλά με πιο έντονα τα σημάδια της παρακμής.⁹

Τα αστικά κενά ως κατώφλια μετάβασης

Οι χαρακτήρες της ταινίας κινούνται ανάμεσα στον ονειρικό και τον πραγματικό κόσμο. Τα κατώφλια μετάβασης είναι οι υπολειμματικοί χώροι της πόλης του Matrix, δηλαδή, κυρίως μεμονωμένα αστικά κενά. Ακόμη οι περιοχές αυτές είναι τα σημεία στα οποία πραγματοποιούνται οι μάχες με τους φύλακες του συστήματος του Matrix. Ακόμη, παρατηρούμε μοναχικά υποκείμενα σε κενούς αστικούς χώρους. Έτσι, εγείρει το ζήτημα της αίσθησης της αποξένωσης στο δημόσιο χώρο. Η πόλη αναπαρίσταται κυρίως τη νύχτα και με βροχή, στοιχεία που εντείνουν την απεικόνισή της ως ζοφερού και επικίνδυνου περιβάλλοντος.

Η ταινία ξεκινά με μια σκηνή στην οποία παρακολουθούμε την καταδίωξη της Trinity, ενός από τους κεντρικούς χαρακτήρες και την κίνησή της μέσω ενός δικτύου ενδιάμεσων χώρων προς την έξοδο από το Matrix. Στην αρχή βλέπουμε ένα έρημο σοκάκι ανάμεσα στις πίσω όψεις των κτηρίων. Ο χώρος δίνει την αίσθηση της εγκατάλειψης. Στη συνέχεια, η καταδίωξη πραγματοποιείται στα εγκαταλελειμμένα δώματα των κτηρίων.

Η κινηματογράφηση της πόλης μέσω των εναέριων λήψεων καταδεικνύει τους αναξιοποίητους χώρους των δωματίων σε έναν ιδιότυπο και διάσπαρτο κενό χώρο που διαμορφώνει ένα "δίκτυο" κενών στην πόλη. Από την στιγμή που η πόλη έχει αναπτυχθεί καθ' ύψος, τα δώματα των χαμηλών κτηρίων αποτελούν το "νέο έδαφος".



(00:03:55)



(00:03:56)



(00:04:02)



(00:04:07)



(00:04:12)



(00:04:58)

Αντίστοιχο είναι το τοπίο και στην σκηνή της καταδίωξης του Νεο μέσα από στενά περάσματα που εκπίπτουν του κεντρικού σχεδιασμού της πόλης, και ανοικτούς αδιαμόρφωτους χώρους που αποτελούν μικρής κλίμακας κενά.



(02:00:02)



(02:00:02)



(02:00:09)

Η κάμερα ακολουθώντας τους χαρακτήρες καταγράφει το δίκτυο ανάμεσα στις πίσω όψεις των κτηρίων και δίνει την αίσθηση της εγκατάλειψης. Οι περισσότεροι δρόμοι έχουν μετατραπεί σε χώρους απορριμμάτων και δεν είναι κατοικήσιμοι. Η καταδίωξη διαγράφει μια πορεία η οποία ξεφεύγει από τις παγιωμένες διαδρομές που υλοποιούν οι κάτοικοι και αποκαλύπτει την πίσω όψη του αστικού μετώπου ως ένα κρυφό υπολειμματικό τοπίο, στο οποίο διαδραματίζονται επικίνδυνες καταστάσεις και απροσδόκητες συναναστροφές.



(02:00:51)



(02:00:57)

Μετά τη διάσωση του Morpheus, ο Neo καταλήγει σε έναν υπόγειο σταθμό μετρό, το οποίο παρουσιάζεται ως ζοφερός και επικίνδυνος χώρος. Στην σκηνή αυτή καλείται να αντιμετωπίσει μόνος του έναν από τους φύλακες του Matrix. Ο μη-τόπος παρουσιάζεται ως χώρος επικινδυνότητας.



(01:52:58)



(01:54:31)



(01:54:46)



(01:54:48)

Το μετρό δεν αποτελεί ένα απλό μέσο μεταφοράς. Η κατάδυση στη γη τού προσδίδει και ένα χαρακτήρα μεταφυσικό, καθώς οι χώροι που διατρέχει κατά τις υπόγειες διαδρομές του, είναι χώροι που στο συλλογικό ασυνείδητο είναι ταυτισμένοι με το μυστήριο, το χθόνιο και το σκοτεινό.

Η συγκεκριμένη σκηνή διαιώνίζει αυτό το μύθο του μετρό ως τόπου αιφνίδιων συναντήσεων και συναναστροφών, αλλά και ως μέσου μεταφοράς σε υπερβατικές διαστάσεις. Επίσης, ο μητροπολιτικός σιδηρόδρομος έχει περάσει στο συλλογικό ασυνείδητο χώρος των αναπάντεχων συμβάντων, ενώ οι γραμμές του συμβολικά παρουσιάζονται και ως διασταυρώσεις διαφορετικών πεπρωμένων και βίων.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. http://www.imdb.com/title/tt0133093/?ref=sr_1
2. <http://en.wikipedia.org/wiki/Cyberpunk>
3. http://el.wikipedia.org/wiki/The_Matrix
4. Baudrillard, Jean, 1994, Simulation and Simulacra, (trans.) Glaser, Sheila Faria, The University of Michigan Press, σελ. 1
5. Žižek, Slavoj, 2002, Welcome to the deserto of the Real! Five essays on September 11 and related dates, Verso, London, σελ.11
6. http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/corpora/anthology/content.html?m=1&t=530
7. Žižek, Slavoj, 2002, Welcome to the deserto of the Real! Five essays on September 11 and related dates, Verso, London, σελ.19
8. Mennel, Barbara, 2008, Cities and cinema, Routledge, New York, σελ.142
9. ό.π., σελ.142

III. Συμπεράσματα για τα αδρανή τοπία στην πόλη των δικτύων

Οι τύποι του αδρανούς τοπίου

Το Collateral είναι μια ταινία για τη σύγχρονη μητροπολιτική περιοχή του Los Angeles, το οποίο παρουσιάζεται ως μια μεταφορντική πόλη με μικρά υπό-κέντρα. Η διαδικασία της αστικής διάχυσης βρίσκεται στο τελευταίο στάδιο. Η ανάγνωση του αδρανούς τοπίου πραγματοποιείται στο πλαίσιο της οριζόντιας αυτής εξάπλωσης, η οποία διαμορφώνει μια παλλόμενη πόλη στην οποία οι χώροι έντασης αναπτύσσονται ταυτόχρονα με τους υπολειμματικούς χώρους. Τέλος, σε μεγάλο βαθμό παρουσιάζονται αστικά κενά, κυρίως parking LOTS, καθώς και μη-τόποι της υπερνεωτερικότητας.

Το Matrix αν και στηρίζεται σε ένα μετά-αποκαλυπτικό σενάριο παρουσιάζει μια μεταμοντέρνα πόλη, η οποία συνιστά τον εικονικό κόσμο. Στο περιβάλλον αυτό, παρουσιάζονται αστικά κενά και παρηκμασμένες γειτονιές της πόλης, καθώς και μη-τόποι. Τονίζεται, έτσι, ο ρόλος του αδρανούς τοπίου ως αντιτιθέμενου στην κοινωνία του θεάματος.

Στο Collateral τα αδρανή τοπία παρουσιάζονται ως αναπόσπαστο τμήμα της γαλακτικής μητρόπολης και έτσι είναι πλήρως ενσωματωμένα στο σύνολο της πόλης. Αντίθετα, στο Matrix, η κινηματογράφηση παρουσιάζει τους χώρους αυτούς σε ένα αυτόνομο πλαίσιο, εξαφανίζοντας οποιονδήποτε συσχετισμό με την παραγωγική πλευρά της πόλης.

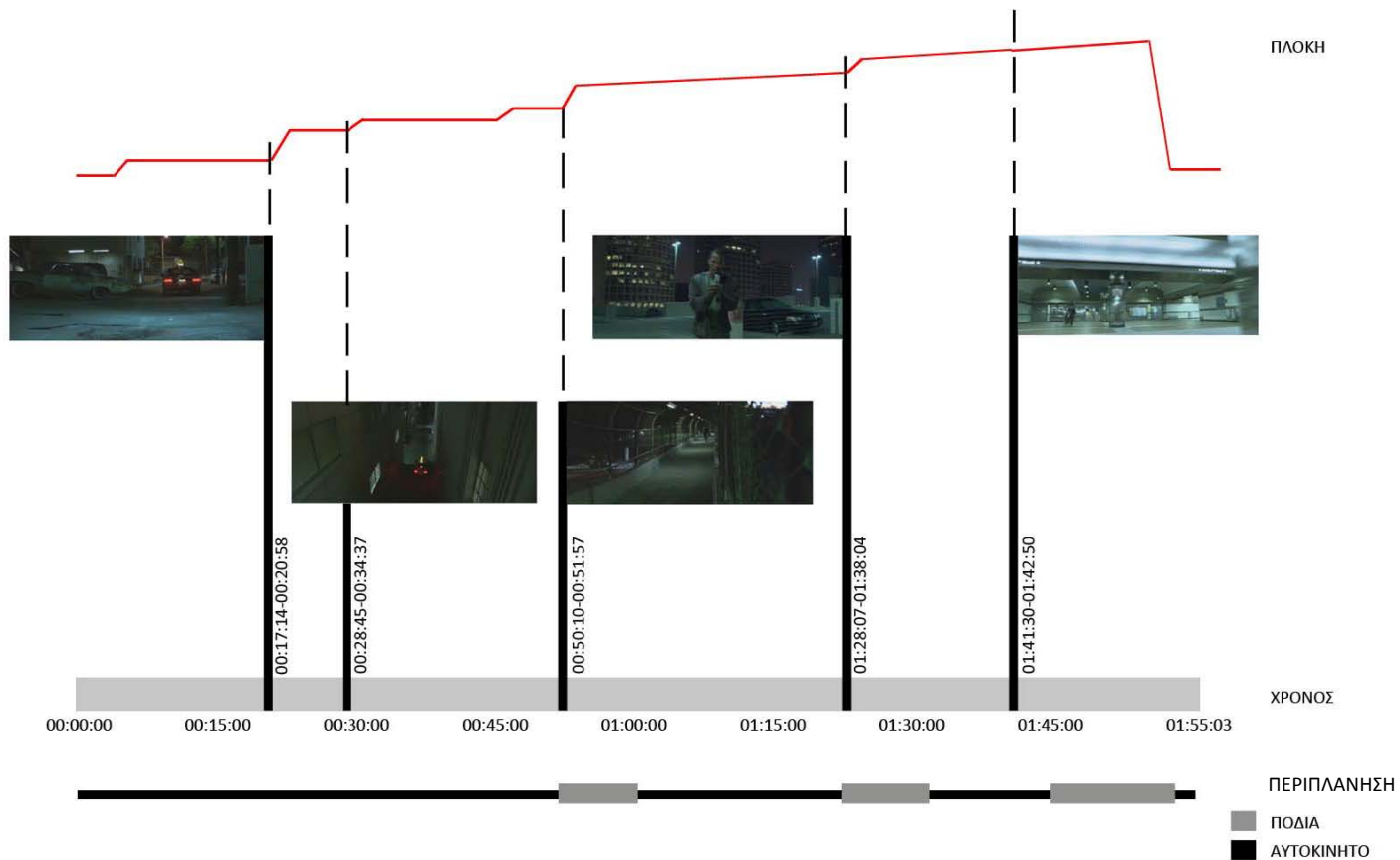
Η περιπλανητική διαδικασία

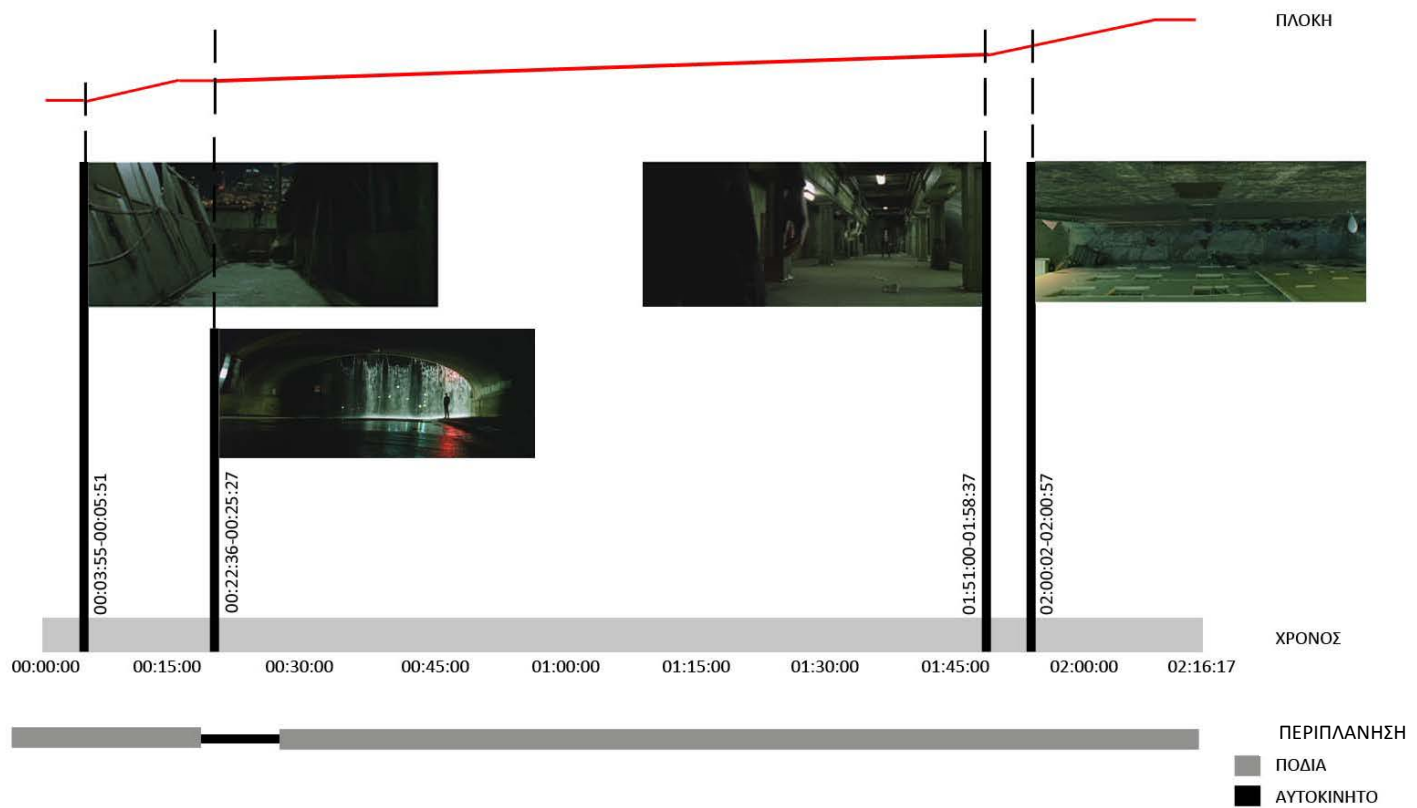
Η κινηματογράφηση στο Collateral ακολουθεί το ταξί κατά την πορεία του στο νυκτερινό μητροπολιτικό Los Angeles. Στην ταινία παρουσιάζεται το οδικό δίκτυο της πόλης και δίνεται έμφαση στη ροή και τη μετακίνηση. Οι χαρακτήρες κατεβαίνουν από το αυτοκίνητο και αρχίζουν να κινούνται με τα πόδια, κατά την κορύφωση της ιστορίας και την όξυνση της αντιπαράθεσής τους.

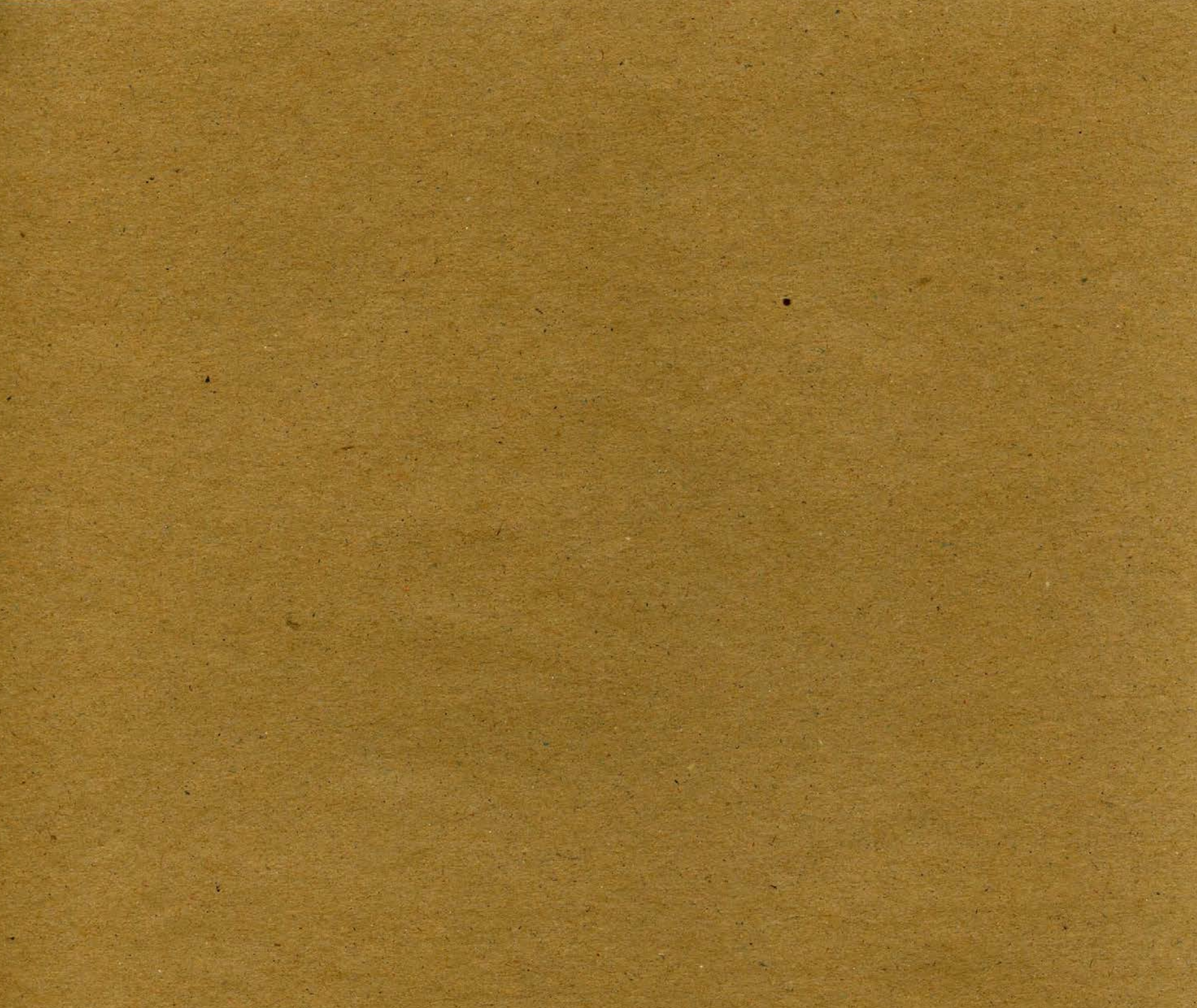
Η κινηματογράφηση στο Matrix δεν παρουσιάζει τη διαδικασία μετάβασης από μια τοποθεσία σε μια άλλη, όταν αυτή πραγματοποιείται με το αυτοκίνητο. Η κίνηση των ηρώων παρουσιάζεται μόνο όταν περπατούν ή τρέχουν. Ακόμη, παρουσιάζονται χώροι οι οποίοι αποτελούν τα κατώφλια μετάβασης από τον πραγματικό στον εικονικό κόσμο. Έτσι, προκύπτει μια στατική απεικόνιση. Σε πολλές σκηνές, δηλαδή, δεν παρουσιάζεται μετακίνηση αλλά κίνηση σε σταθερό σημείο. Παράλληλα, επισημαίνεται η κίνηση των χαρακτήρων εντός ενός άλλου δικτύου κενών χώρων, στον υπερυψωμένο χώρο των δωματίων και στα σοκάκια που περιβάλλονται από τις πίσω όψεις των κτηρίων.

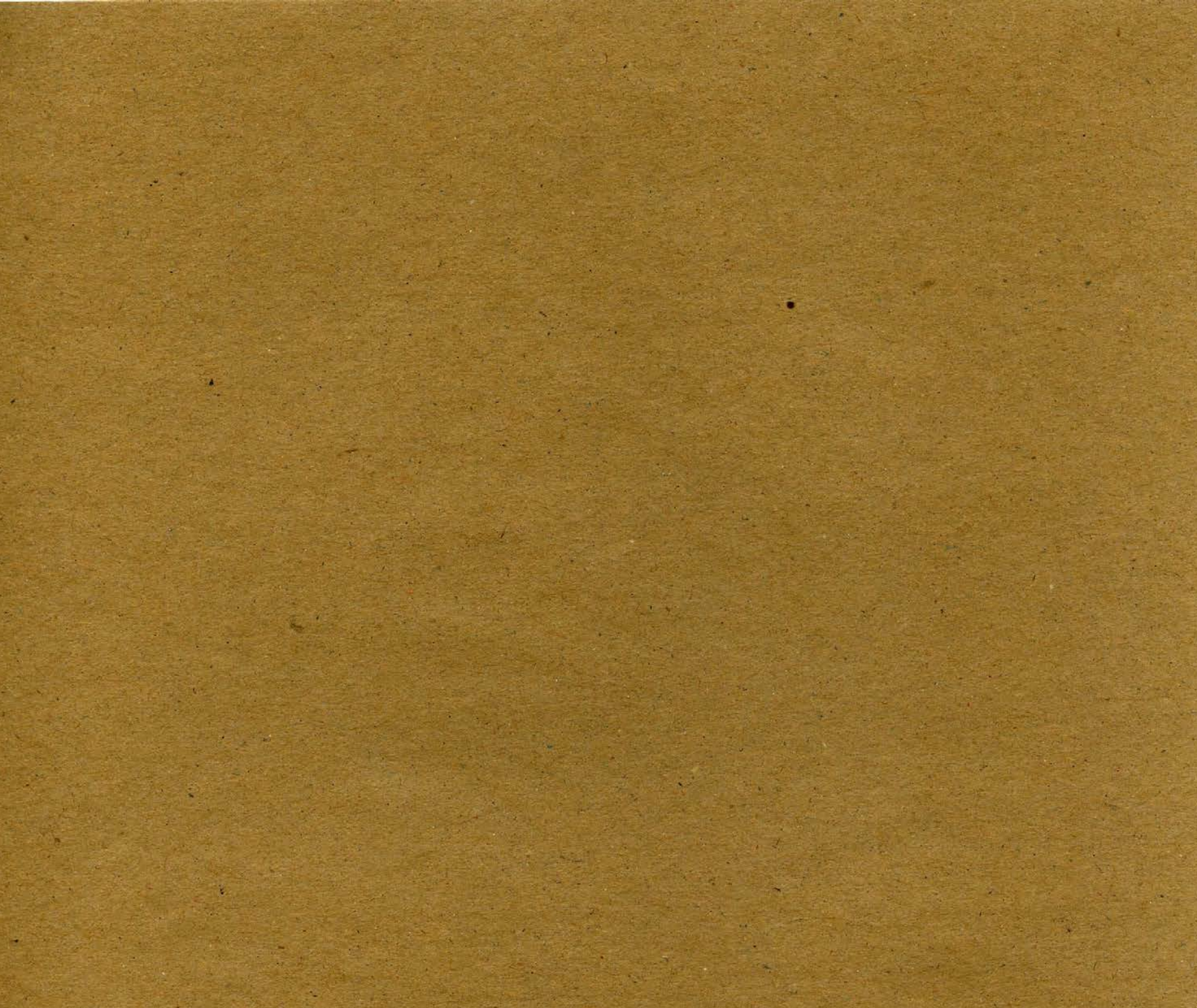
Σχέση του δράματος με το αδρανές τοπίο

Όσον αφορά στην σχέση της πλοκής με το αδρανές τοπίο, παρατηρούμε ότι και στις δυο ταινίες η υπόθεση κορυφώνεται σε μη-τόπους, με κοινή αναφορά τον υπόγειο σιδηρόδρομο, στον οποίο λαμβάνει χώρα τόσο η τελική αντιπαράθεση του Max με τον Vincent, όσο και η αντιμετώπιση των φυλάκων του Matrix από τον Neo, ο οποίος καλείται για πρώτη φορά να αντεπεξέλθει μόνος. Πέρα, όμως, από τις στιγμές της κορύφωσης το αδρανές τοπίο προωθεί την εξέλιξη της ιστορίας καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας.









5. ΤΟ ΑΔΡΑΝΕΣ ΤΟΠΙΟ ΣΤΟ ΜΕΤΑ-ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

I. LA JETEE

(Chris Marker, 1962)

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

*"Αυτή είναι η ιστορία ενός άνδρα που στιγματίστηκε από μια εικόνα της παιδικής του ηλικίας. Η βίαιη σκηνή, της οποίας το νόημα δε θα καταλάβαινε παρά πολύ αργότερα, συνέβη στη μεγάλη αποβάθρα στο Orly, μερικά χρόνια πριν από την έναρξη του Τρίτου Παγκοσμίου Πολέμου."*¹

Όσοι πιστεύουν ότι είναι οι νικητές αυτού του πολέμου χρησιμοποιούν τους υπόλοιπους ως πειραματόζωα για ταξίδια στο χρόνο, τα οποία τους εξασφαλίζουν τις απαραίτητες πρώτες ύλες. Η ομάδα επιστημόνων που υλοποιεί τα πειράματα πιστεύει ότι μπορεί ακόμη και να αποτρέψει τον πόλεμο μέσω των ταξιδιών στο παρελθόν και το μέλλον.

Όμως, το σοκ για όσους υποβάλλονταν στη διαδικασία ήταν μεγάλο, καθώς το μυαλό τους αρνούταν να προχωρήσει. Για αυτό οι επιστήμονες άρχισαν να διαλέγουν άτομα με έντονες αναμνήσεις, ώστε να μπορούν εύκολα να τις ανακτήσουν. Ο κεντρικός χαρακτήρας έχει μια πολύ ισχυρή ανάμνηση από την παιδική του ηλικία, η οποία κυριαρχείται από την εικόνα μιας γυναίκας που βλέπει έναν άνδρα να πεθαίνει. Στα ταξίδια του ζει αρκετές στιγμές μαζί της και αδυνατεί να διαχωρίσει την πραγματικότητα από τη φαντασία.

Στο τέλος επιστρέφει στη στιγμή της πρώιμης ανάμνησής του και συνειδητοποιεί ότι είναι ο ίδιος ο άνδρας που πεθαίνει.

Η αφήγηση είναι κυκλική: το ταξίδι στο χρόνο είναι εφικτό επειδή ο άνδρας βλέπει τον εαυτό του να πεθαίνει. Η χωροχρονική σύγχυση υλοποιείται στο επίπεδο της αφήγησης.

Το περιβάλλον

Η ιστορία εκτυλίσσεται στο κατεστραμμένο από τον Τρίτο Παγκόσμιο Πόλεμο, Παρίσι του μέλλοντος.

Το είδος

Πρόκειται για μια ταινία επιστημονικής φαντασίας, αν και η προσέγγισή της παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες. Το αφηγηματικό κείμενο δανείζεται περισσότερα στοιχεία από το ντοκυμαντέρ. Η ταινία παρουσιάζεται ως ντοκυμαντέρ το οποίο προέρχεται από το μέλλον.²

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Η ταινία είναι ένα photo roman, δηλαδή, η ιστορία που περιγράφεται κινηματογραφείται ως μια διαδοχή από εικόνες (frames). Μόνο σε μια σύντομη λήψη η εικόνα κινείται.

Η στιγμιοτυπική απεικόνιση είναι βασισμένη στη στιγμιοτυπική-φωτογραφική κινηματογράφιση. Ο καθοριστικός παράγοντας της ταινίας είναι η διαχείριση του χρόνου. Η ταινία στηρίζεται στην ιδέα ότι η μνήμη δε δομείται ως μια συνεχής αφηγηματική ροή, αλλά ως μια σειρά από ασυνεχή στιγμιότυπα (snapshots). Η προσέγγιση αυτή είναι κοντά στην παρουσίαση της ταινίας.

Παρόλ' αυτά, υπάρχει μια μοναδική λήψη που ενσωματώνει πραγματική κίνηση, μια σύντομη στιγμή κατά την οποία τα μάτια της γυναίκας ανοιγοκλείνουν. Εκ πρώτης όψεως δηλώνει πως τα ταξίδια στο χρόνο είναι αληθινές αναμνήσεις του παρελθόντος, δηλαδή του πραγματικού.³ Η σκηνή αυτή θολώνει τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία.

Ακόμη, η σκηνή αυτή εστιάζει στο βλέμμα, το οποίο επιστρέφει στο θεατή, μέσω της ταύτισής του με τον κεντρικό χαρακτήρα. Η έμφαση στο βλέμμα επισημαίνει τη λειτουργία του ως αντιληπτικού εργαλείου.



(18:43)

επιστρέφουν στις αναμνήσεις από την καταστροφή του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Τα ακουστικά effects είναι δελεαστικά.

Ο θεατρικός λόγος και η φωτογραφική εικόνα έρχονται σε έντονη αντίστιξη. Η εικόνα παγώνει στις σκηνές δράσης, μετατρέποντας τα γεμάτα ένταση καρέ σε φωτογραφικά κάδρα με τονισμένα τα στοιχεία της βίας και του σοκ αλλά χωρίς την κινητική τους γοητεία. Έτσι, η προώθηση της αφήγησης εξασφαλίζεται μέσω της χρήσης του montage και της φωνής του αφηγητή.⁴

Η μουσική και η αφήγηση ενισχύουν την ταύτιση της ταινίας με την πραγματικότητα. Ακούγονται ψίθυροι στα γερμανικά. Με τον τρόπο αυτό, οι θεατές

Οι κεντρικές θεματικές

Η ταινία ασχολείται με το προσωπικό, ψυχολογικό ταξίδι μέσα από την επανάληψη μιας τραυματικής ανάμνησης και τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ του χρόνου και του χώρου.⁵ Καταδεικνύεται το vertigo (υπαρξιακός ίλιγγος) του ήρωα. Δεν μπορεί να προσδιορίσει τον εαυτό του. Βρίσκεται παγιδευμένος σε μια αμνησιακή κατάσταση, με μια μόνο ζωντανή μνήμη, την οποία τελικά συγχέει με την πραγματικότητα.

Ακόμη, διερευνάται η κοινωνική μνήμη, η οποία είναι επηρεασμένη από το τραύμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.⁶ Ο θεατής καλείται, δηλαδή, να αναβιώνει κατ' επανάληψη, όχι μόνο την ανάμνηση του χαρακτήρα, αλλά και τη δική του τραυματική μνήμη από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι κτηνωδίες του Τρίτου Παγκοσμίου Πολέμου και το ερειπωμένο Παρίσι φέρνουν στο προσκήνιο τον τρόπο και τη φρίκη του πρόσφατου πολέμου. Οι θεατές βιώνουν πάλι αυτή την πραγματικότητα μέσα από τις παγωμένες φωτογραφίες.

B. Οι συνιστώσες του ασαφούς πεδίου

1. Η στιγμιοτυπική παρουσίαση του χώρου και η ελεύθερη περιπλάνηση του βλέμματος σε αυτόν

Οι χωρικές συνιστώσες μιας φωτογραφίας συχνά περιορίζονται στην έννοια της εικόνας ως στιγμής που διαχωρίζεται από το αόριστο χωρικό συνεχές, το οποίο συνιστά την εμπειρία μας με το πραγματικό. Σε μια φωτογραφία ο χρόνος παραμένει παγωμένος. Ο χρόνος μετατρέπεται κατά κάποιον τρόπο στον χώρο που έχει δεσμεύσει η εικόνα. Η παγωμένη στιγμή της φωτογραφίας επιδέχεται μια εκ νέου ανάγνωση υπό διαφορετική οπτική γωνία.

Κάθε στιγμιότυπο απεικονίζει ένα διαφορετικό απόσπασμα ενός κατά τα άλλα συνεκτικού χώρου. Η φωτογραφική παρουσίαση επιτρέπει στο θεατή να μένει αρκετά σε κάθε χώρο και να κινεί το βλέμμα του ελεύθερα εντός αυτού. Οπότε, παρόλο που παρέχει μια πολύ συγκεκριμένη, και ενδεχομένως περιορισμένη, οπτική του χώρου, επιτρέπει, κυρίως λόγω του χρόνου εναλλαγής των φωτογραφιών, την ελεύθερη περιπλάνηση του βλέμματος εντός του επιλεγέντος κάδρου. Δηλαδή, η φωτογραφική στάση της ταινίας παρουσιάζει το χώρο του δισταγμού, στον οποίο ο θεατής μπορεί να ερευνησει το κάδρο όπως και στην στερεοσκοπική εμπειρία, οδηγούμενος στην αντίληψη μιας τρισδιάστατης εικόνας. Το κάδρο μετατρέπεται στον ελάχιστο κοινό παρανομαστή.⁷

Η ελευθερία νοητικής κίνησης αντιτίθεται στην "πραγματική" ικανότητα κίνησης των χαρακτήρων. Η φανταστική κοινωνία της ταινίας δε διαθέτει κανένα μέσο που να της επιτρέπει να κινείται στο φυσικό χώρο.⁸ Με τον τρόπο αυτό, καταδεικνύεται ο εγκλωβισμός της ανθρωπότητας σε ένα δυστοπικό, υπόγειο χώρο. Είναι, δηλαδή, καταδικασμένη σε διαρκή στάση και ακινησία.

Η ταινία υλοποιεί τη μετατροπή των χωρικών θραυσμάτων, των φωτογραφιών, στον ψευδαισθησιακό χρόνο. Ο χώρος προηγείται και η νόηση του χρόνου προκύπτει μέσα από αυτόν. Στην ταινία παρουσιάζονται δυο χώροι: ο πραγματικός χώρος και ο ψευδαισθησιακός χώρος στον οποίο ταξιδεύει ο χαρακτήρας.

2. Το έρημο Παρίσι ως το αδρανές τοπίο των ερειπίων

Η ιστορία εκτυλίσσεται σε ένα μετά-αποκαλυπτικό περιβάλλον. Ο πραγματικός χώρος είναι το κατεστραμμένο από τον Τρίτο Παγκόσμιο Πόλεμο Παρίσι, το οποίο παρουσιάζεται ως μια μελλοντική προβολή της πόλης και προέκταση των χαρακτηριστικών της με βάση τη μορφή της κατά τη δεκαετία του 1960. Μετά το τέλος του πολέμου, ο κόσμος στο επίπεδο της γης δεν ήταν πια κατοικήσιμος, καθώς ήταν γεμάτος ραδιενέργεια και ερείπια. Τα κτήρια είχαν καταστραφεί ολοσχερώς. Ο χώρος δε διέθετε πλέον καμία από τις προηγούμενες ποιότητές του. Εντός ενός λεπτού, παρουσιάζεται η μετατροπή της ιστορικής πόλης του Παρισιού σε αδρανές τοπίο, το οποίο κατακλύζεται από ερείπια.



(03:17)



(03:21)



(03:27)



(03:30)



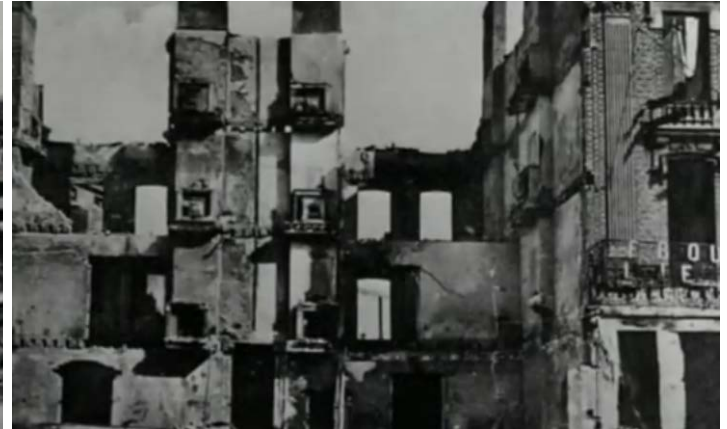
(03:35)



(03:39)



(03:43)



(03:48)



(03:53)



(11:00)

Οι άνθρωποι, επομένως, έχουν αποκλειστεί από το χώρο. Όσοι έχουν επιβιώσει, ζουν υπογείως σε σκοτεινές κατακόμβες που μοιάζουν με εργαστήρια. Η πόλη του παρόντος είναι ένα δίκτυο από υπόγειες σήραγγες.

3. Οι μη τόποι ως χώροι συνάντησης

α. η επίσκεψη στο μουσείο φυσικής ιστορίας

Τη δέκατη πέμπτη ημέρα συναντιούνται σε ένα μουσείο φυσικής ιστορίας. Βρίσκονται ανάμεσα σε ταριχευμένα ζώα από κάποια άλλη εποχή, τα οποία πλέον έχουν εξαφανιστεί. Με τον τρόπο αυτόν τονίζεται η αχρονικότητα. Ο θεατής πραγματοποιεί την ταύτιση ανάμεσα στα ακίνητα ζώα και τους χαρακτήρες.

Τα μουσεία λειτουργούν ως μεταφορικές κατασκευές για την υποκειμενική στιγμιαία μνήμη, το χρόνο και το νόημα. Όπως αναφέρει και η αφήγηση "περισσότερες εικόνες σκορπίζονται και αναμειγνύονται: ένα μουσείο, ίσως και το μουσείο της μνήμης του."⁹ Η σκηνή η οποία διαδραματίζεται στο μουσείο φυσικής ιστορίας υποδηλώνει πως η μνήμη του χαρακτήρα τη στιγμή εκείνη παρουσιάζεται συνεκτική όπως και τα ταριχευμένα ζώα που εκτίθενται. Ακόμη αντιπροσωπεύει το είδος της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα σε εκείνον και τη γυναίκα των παιδικών του χρόνων. Ο χρόνος φαίνεται, δηλαδή, να έχει σταματήσει, όπως αναφέρει και ο αφηγητής "δεν έχουν αναμνήσεις, ούτε σχέδια και ο χρόνος κτίζεται γύρω τους ανώδυνα".¹⁰ Ακόμη, το μουσείο φυσικής ιστορίας περιγράφεται ως χώρος γεμάτος με "διαχρονικά ζώα".

Συνεπώς, τονίζεται η στασιμότητα και ο παγωμένος χρόνος. Ο χώρος είναι άδειος και τα σώματα των χαρακτήρων χωρίζονται από τα παρατιθέμενα ζώα.



(19:03)



(19:06)



(19:11)



(19:14)

β. Η αποβάθρα του αεροδρομίου Orly



(00:26)

Ο βασικός χώρος της ταινίας είναι η αποβάθρα του Orly. Συνεχώς επιστρέφουμε εκεί, καθώς αποτελεί το χώρο της πρώιμης ανάμνησης του χαρακτήρα. Η μακριά προβλήτα φθάνει μέχρι τον αεροδιάδρομο. Το τοπίο αυτό παρουσιάζεται ως ένας μοντέρνος μη τόπος κατασκευασμένος από το κυρίαρχο υλικό της εποχής, το μπετόν.¹¹



(01:53)



(02:12)



(11:26)

Μετά από πολυήμερες προσπάθειες τη δέκατη έκτη ημέρα φθάνει στην αποβάθρα των αναμνήσεών του. Είναι άδεια. Ο ψευδαισθησιακός χρόνος των χωροχρονικών ταξιδιών και της κατοίκησης της πρώιμης ανάμνησης του χαρακτήρα θα μπορούσε να θεωρηθεί, είναι ένα είδος μη χρόνου εγκλωβισμένου σε ένα μη τόπο της μνήμης. Τα σώματα είναι απομακρυσμένα και δεν υπάρχει καμιά επικοινωνία μεταξύ τους. Η μεγάλη κλίμακα του χώρου προορίζεται για την εξυπηρέτηση του πλήθους. Όταν η συνθήκη αυτή εκπίπτει, ο χαρακτήρας του χώρου ως μη-τόπου εντείνεται και οι ελάχιστοι άνθρωποι που παρατηρούμε φαίνεται να χάνουν την υπόστασή τους λόγω της υπερμεγέθους κλίμακας.



(25:39)



(25:45)



(26:19)

Μετά το ταξίδι στο μέλλον είναι αποφασισμένος να επιστρέψει για πάντα στο παρελθόν, στην αποβάθρα του αεροδρομίου. Οι άνθρωποι του μέλλοντος ταξίδευαν και αυτοί στο χρόνο, εύκολα χωρίς παρακωλύσεις, και του εξασφάλισαν αυτή τη δυνατότητα. Έτσι, ο κεντρικός χαρακτήρας γυρίζει για μια ακόμη φορά στην αποβάθρα του Orly πριν από το ξέσπασμα του Τρίτου Παγκοσμίου Πολέμου. Συνειδητοποιεί ότι εκεί πρέπει να βρίσκεται και ο εαυτός του ως παιδί να παρατηρεί τα αεροπλάνα. Πρώτα, όμως, βλέπει τη γυναίκα στην άκρη της αποβάθρας, αλλά, καθώς κατευθύνεται προς το μέρος της, εντοπίζει τον άνδρα από το υπόγειο εργαστήριο και καταλαβαίνει ότι ο χρόνος είναι αναπόδραστος. Συνειδητοποιεί ότι ο ως παιδί είχε δει τον εαυτό του να πεθαίνει. Ο κύκλος της αφήγησης κλείνει στο μη τόπο της αποβάθρας του Orly, όπου πραγματοποιείται η κορύφωση της ιστορίας.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Marker, Chris, 1962, σενάριο για την ταινία *La jetée*
<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/sf/ScriptLaJetee.html>
2. <http://zoetrope0.wordpress.com/2007/06/25/time-memory-and-time-travel-in-chris-markers-la-jetee/>
3. <http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/stereo/pres/cinema2.htm>
4. <http://www.filmschoolrejects.com/features/criterion-files-387-la-jetee.php>
5. <http://zoetrope0.wordpress.com/2007/06/25/time-memory-and-time-travel-in-chris-markers-la-jetee/>
6. Witt-Jauch, Martina, 2012, Image Versus Imagination: Memory's Theatre of Cruelty in Chris Marker's *La Jetée*, Goettingen University, Alphaville: Journal of film and screen media, Issue 4, σελ.7
7. <http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/stereo/pres/cinema2.htm>
8. ό.π.
9. Chris Marker, 1962, σενάριο για την ταινία *La jetée*
<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/sf/ScriptLaJetee.html>
10. ό.π.
11. Ballard, J.G., 1966, *La jetée*: Academy one Editorial

II. STALKER

(Andrei Tarkovsky, 1979)



"Το βέβαιο είναι ότι ο μουντός εκείνος άνθρωπος φίλησε τη λάσπη, σκαρφάλωσε στην όχθη χωρίς να παραμερίσει (ίσως χωρίς να αισθανθεί) τα κοφτερά χαμόδεντρα που του πλήγωναν τη σάρκα και γλίστρησε, ζαλισμένος και ματωμένος, ως τον κυκλικό περίβολο που πάνω του δεσπόζει ένα πέτρινο άλογο ή τίγρη και που, κάποτε, είχε το χρώμα της φωτιάς και τώρα το χρώμα της στάχτης. Αυτός ο κύκλος είναι κάποιος ναός που κατασπαράχτηκε, παλιά, από τις πυρκαγιές και τον βεβήλωσε το βαλτωμένο δάσος, και που το θεό του δεν τον τιμούνε πια οι άνθρωποι. Ο ξένος ξάπλωσε κάτω απ' το βάθρο. Τον ξύπνησε ο ήλιος ψηλά. Σιγουρεύτηκε, χωρίς να παραξενευτεί, πως οι πληγές του είχαν γιατρευτεί. Έκλεισε τα ξεθωριασμένα του μάτια και κοιμήθηκε, όχι γιατί δεν άντεχε το σώμα του, αλλά γιατί έτσι είχε αποφασίσει. Ήξερε ότι εκείνος ο ναός ήταν ο τόπος που ζητούσε ο ακατανίκητος σκοπός του. Ήξερε ότι τα πυκνά δέντρα δεν μπορούσαν να στραγγαλίσουν τα ερείπια ενός άλλου ναού, στην κάτω μεριά του ποταμού, ενός ναού κάποιων θεών που κήκαν και πέθαναν κι εκείνοι. Ήξερε ότι αυτό που έβιαζε ήταν ο ύπνος."

[]

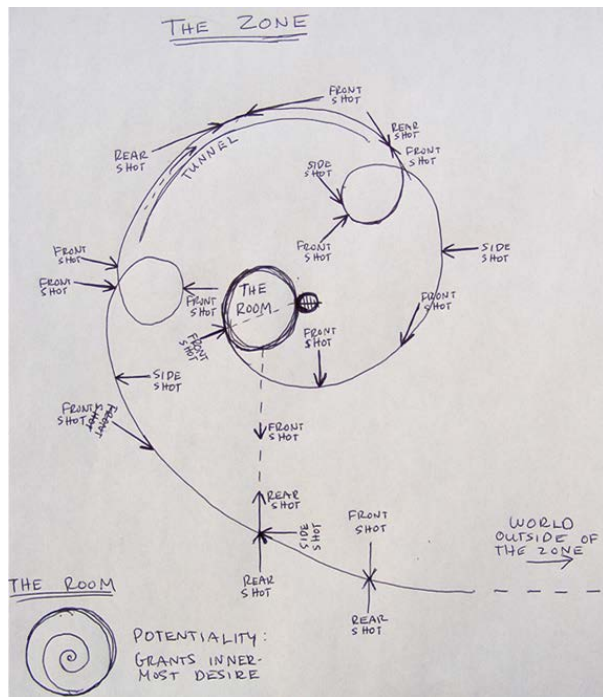
"Αλαφρωμένος, έντρομος, ταπεινός, κατάλαβε ότι κι ο ίδιος ήταν όνειρο που κάποιος άλλος το ονειρευόταν."³

Τα κυκλικά ερείπια, Jorge Luis Borges

A. Γενικά χαρακτηριστικά

Το σενάριο και η αφηγηματική τεχνική

Οι χαρακτήρες στην ταινία του Tarkovsky τοποθετούνται σε ένα μελλοντικό κατεστραμμένο τοπίο, στα ερείπια που μια μυστηριώδης ξένη οντότητα άφησε πίσω της. Τόσο το περιβάλλον από το οποίο προέρχονται (πόλη), όσο και η περιοχή στην οποία ταξιδεύουν (Ζώνη) είναι γεμάτα από τα συντρίμια ενός μετά-αποκαλυπτικού γεγονότος. Συγκεκριμένα πρόκειται για ένα κατεστραμμένο βιομηχανικό τοπίο, ικανό να αναμορφώνει τον εαυτό του από χρόνο σε χρόνο, ενεργοποιούμενο καθώς οι άνθρωποι κινούνται μέσα του. Ακόμη και τα φαινομενικά παρθενικά λιβάδια είναι ναρκοπέδια όπου καταλήγουν τσιζίνες από το πυροβολικό και τηλεγραφικοί στύλοι. Στο κέντρο της μολυσμένης αυτής περιοχής φημολογείται ότι υπάρχει ένα δωμάτιο, το οποίο υλοποιεί τη βαθύτερη επιθυμία όποιου εισέλθει σε αυτό. Ο Stalker είναι μια περιθωριακή φιγούρα, που οδηγεί το συγγραφέα και τον επιστήμονα στη Ζώνη.



(Stilwell, Sarah, Andrei Tarkovsky's Stalker: matter, soul and folded surfaces)

Ο χώρος και η αφήγηση είναι ένας κύκλος που παρουσιάζεται απατηλά ως ευθεία γραμμή. Υλοποιείται η κύρτωση του χωροχρόνου. Η κίνηση προς το σπίτι των επιθυμιών είναι μια λαβυρινθώδης πορεία.¹

Στη θεωρία του κινηματογράφου, τα διηγητικά και μη διηγητικά στοιχεία αποτελούν συστατικά της αφήγησης που αντιστοίχως είναι εσωτερικά και εξωτερικά στον αφηγηματικό κόσμο της ταινίας. Στο Stalker οι χαρακτήρες, η τοποθεσία, οι πράξεις και τα γεγονότα είναι όλα διηγητικά στοιχεία. Ο Tarkovsky συνεχώς χρησιμοποιεί πλάνα που εξετάζουν το διηγητικό πλούτο του κόσμου στον οποίο κατοικούν οι χαρακτήρες, καθιστώντας τη συναισθητική εμπειρία της αρχιτεκτονικής και του τοπίου μια υπερκαθορισμένη υλικότητα, συνεχώς παρούσα. Καθώς η κάμερα κινείται, συνήθως αργά, πάνω από μια σκηνή, οι συμφυείς οπτικοί και ακουστικοί ρυθμοί της εικόνας παρουσιάζουν έναν αφηγηματικό ρυθμό που είναι εγγενώς χωρικός. Κάθε θραύσμα του παρηκμασμένου κόσμου έχει χρόνο να εμφανιστεί ως επιχείρημα για τα διαχρονικά γεγονότα εντροπίας.²

Το περιβάλλον

Η ταινία εκτυλίσσεται σε μια μικρή βιομηχανική πόλη ύστερα από κάποια καταστροφή. Πρόκειται για ένα μετά-αποκαλυπτικό περιβάλλον, το οποίο φαίνεται από διάφορες συνδηλώσεις και έμμεσες αναφορές να βρίσκεται στη Σοβιετική Ένωση.

Το είδος

Πρόκειται για μια ιδιότυπη ταινία επιστημονικής φαντασίας.

Η mise-en-scène και η κατεύθυνση του βλέμματος

Η ονειρική ατμόσφαιρα και η απόκοσμη ποιότητα που διαπνέουν την ταινία υλοποιούνται μέσω της πλήρους ενσωμάτωσης της κάμερας, του ήχου, του χρώματος και του διαλόγου. Ο ζοφερός και καταπιεστικός κόσμος έξω από τη Ζώνη κινηματογραφείται σε απόχρωση σέπια. Αντίθετα η Ζώνη κινηματογραφείται έγχρωμα, σε μια ομοιογενή αλλά εντυπωσιακή λήψη, η οποία συμβολίζει την είσοδο των τριών ηρώων στο ανοίκειο, εν δυνάμει απελευθερωτικό και εκ διαμέτρου αντίθετο χώρο από αυτό που προέρχονται.

Παρατηρούμε ακόμη ότι το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας αποτελείται από μεγάλα πλάνα και αργή κίνηση της κάμερας, προκειμένου να αποδοθεί η αίσθηση της περιπλάνησης στη Ζώνη σχεδόν σε πραγματικό χρόνο.

Οι κεντρικές θεματικές

Η ταινία εστιάζει στο εσωτερικό ταξίδι των ηρώων. Η περιπλάνησή τους στην απαγορευμένη περιοχή της Ζώνης αποτελεί αφορμή για το προσωπικό τους ταξίδι αυτογνωσίας. Ακόμη, παρατηρούμε ότι βασικό ζήτημα είναι η αμφισβήτηση και η αντιστροφή των παγιωμένων σταθερών και ρόλων.

B. Οι συνιστώσες του αδρανούς τοπίου

1. Το αδρανές τοπίο των βιομηχανικών ερειπίων

Η ταινία έχει γυριστεί κατά ένα μεγάλο μέρος γύρω από τους δυο εγκαταλελειμμένους υδροηλεκτρικούς σταθμούς και ένα παλιό εργοστάσιο χημικών στο μεταβιομηχανικό αδρανές τοπίο του Tallinn, την εποχή του Brezhnev. Απεικονίζει ένα ρημαγμένο μέλλον στο οποίο οι πολίτες είναι απεγνωσμένοι για την απελευθέρωση από τους περιορισμούς μιας καταπιεστικής κοινωνίας. Η αφήγηση της ταινίας διαμορφώνει μια ελεγειακή οπτική για τα υπολείμματα του παρελθόντος, ένα απτό παρόν και ένα ονειρεμένο μέλλον.

Η έννοια της εντροπίας, εγγενής των αδρανών τοπίων, παρουσιάζεται ιδιαίτερα έντονα. Σύμφωνα με αυτή, κάθε μεταβολή παράγει μια ανεξέλεγκτη ποσότητα ενέργειας, η οποία δε χρησιμοποιείται.⁴ Η σύνδεση της έννοιας της εντροπίας με την υπαρξιακή αντίληψη ενός τοπίου πραγματοποιήθηκε από τον Robert Smithson. Στα αδρανή τοπία η εντροπία σχετίζεται με το πλεόνασμα και το υπόλειμμα. Πιο συγκεκριμένα οι τόποι αυτοί αποτελούν την εγγραφή μιας αρχαιολογίας του μέλλοντος, με την έννοια της αντιστροφής της χρονικής ακολουθίας. Το μέλλον των αδρανών τοπίων ταυτίζεται με την ανεστραμμένη θέαση του παρελθόντος τους. Η περιπλάνηση στη Ζώνη είναι περιπλάνηση σε μια γη που την έχει ξεχάσει ο χρόνος, στην οποία το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον αντικαθίστανται από διαφορετικά χρονοδιαγράμματα.

Το εντροπικό αδρανές τοπίο δημιουργεί σε κάθε διαδικασία μεταβολής του νέα ερείπια. Τα ανεστραμμένα ερείπια δεν ακολουθούν τη λογική ακολουθία, δηλαδή δεν είναι κτίσματα που κατέρρευσαν μετά την κατασκευή τους, αλλά βρίσκονται εκεί λίγο πριν από την επανασηματοδότηση και επανάχρησή τους.

Η πόλη από την οποία οι τρεις ήρωες ξεκινούν το ταξίδι τους προς τη Ζώνη παρουσιάζεται ως ένα βιομηχανικό τοπίο. Είναι ένας μεταβιομηχανικός ερημότοπος με μπετονένια τούνελ και σιδηροδρομικές γραμμές γεμάτες θολό νερό και με άγρια βλάστηση ανάμεσα στα εγκαταλελειμμένα εργοστάσια. Οι χαρακτήρες ταξιδεύουν ανάμεσα σε παρηκμασμένα, μισοκατεστραμμένα κτήρια, ανθρακαποθήκες σκεπασμένες με χόρτα και ποτάμια με ρύπους. Η φύση και ο βιομηχανικός πολιτισμός επικαλύπτονται, μέσω της κοινής τους αποσύνθεσης: ο αποσυντιθέμενος πολιτισμός βρίσκεται στη διαδικασία αποκατάστασής του από την αποσυντιθέμενη φύση και όχι την εξιδανικευμένη αρμονική φύση.

Πρόκειται για μια από τις πρώτες ταινίες που απεικονίζουν τη μεταβιομηχανική αισθητική. Είναι ένας χώρος παρακμής και ερειπίων όπου ό,τι είχε πραγματικά σημασία έχει χαθεί. Αντιστοίχως αναφέρεται σε έναν μετά-ανθρώπινο πληθυσμό.



(00:12:30)



(00:21:35)

Από τη στιγμή που οι χαρακτήρες απομακρύνονται από το μπαρ προκειμένου να ξεκινήσουν την πορεία προς τη Ζώνη, οι συνεχείς λήψεις της περιπλάνησής τους εστιάζουν στο σημαδεμένο σκυρόδεμα, τη λάσπη και τη βρωμιά, τον σκουριασμένο μηχανισμό, τη χαμηλή βλάστηση. Αυτές οι λήψεις έχουν το δικό τους διακριτό ρυθμό, όπως το επαναλαμβανόμενο κελάηδισμα των πουλιών και το σφύριγμα του ανέμου. Υποχρεώνουν το θεατή να κοιτάξει τις βουβές λεπτομέρειες του τοπίου. Αρχικά του αστικού και στη συνέχεια του υβριδικού τοπίου της Ζώνης. Η κινηματογράφηση αποκαλύπτει πως τίποτα δεν είναι ανέπαφο, ούτε στους χώρους των βιομηχανικών εγκαταστάσεων και των υποδομών της πόλης, αλλά ούτε και στο "φυσικό" περιβάλλον της Ζώνης.



(00:20:24)

Οι τρεις χαρακτήρες βγαίνουν από το μπαρ και βρίσκονται σε ένα μέρος που δεν ήταν ορατό κατά την είσοδό τους. Έτσι από μια γενική λήψη καθιέρεται ένα jeep ανάμεσα σε τοίχους βιομηχανικών ερειπίων.

Ύστερα είμαστε αντιμετωπίζονται με την παράξενη εικόνα ενός βαγονιού ελέγχου των σιδηροδρόμων, σε μια μυστηριώδη διαδρομή που περνάει μέσα από το εργοστάσιο και από τις θέσεις που ξεφεύγουν από την άποψη της κάμερας, και αιωρείται πάνω από έναν ρηχό βάλτο γεμάτο σκορπισμένα συντρίμια.



(00:32:15)

Κατά τη διάρκεια της διαδρομής με το βαγόνι η κάμερα εστιάζει στα πρόσωπα των χαρακτήρων, ενώ το τοπίο παρουσιάζεται εκτός εστίασης σε ένα δεύτερο επίπεδο. Κάποια στιγμή, όταν η κάμερα στρέφει πως τον χώρο, βλέπουμε μια έρημη ομιχλώδη άβυσσο από νεκρά δέντρα και βιομηχανικά απόβλητα. Η κάμερα επιστρέφει στη συνέχεια στα κοντινά στους χαρακτήρες μέχρι να τελειώσει η σκηνή.



(00:35:22)

Η εικόνα ξαφνικά αποκτά χρώμα και βλέπουμε πυκνό πράσινο φύλλωμα να περιβάλλει μερικές μεμονωμένες κομμένες γραμμές ρεύματος. Το αυτοκίνητο σταματά μαζί με την κάμερα. Η κάμερα παραμένει στάσιμη καταγράφοντας τον αέρα που κινεί τα φύλλα. Στη συνέχεια με μια οριζόντια κίνηση (pan) αποκαλύπτει μια λίμνη στο βάθος. Σε ένα σημείο βρίσκεται ένα παλιό σκουριασμένο αυτοκίνητο πλήρως αφομοιωμένο από το περιβάλλον. Έπειτα με το αυτοκίνητο να παραμένει στο πλάνο βλέπουμε τους χαρακτήρες να παρατηρούν το τοπίο.

Καθώς ξεκινούν το ταξίδι τους στη Ζώνη για να φθάσουν στο δωμάτιο, η κάμερα ξεκινά να εστιάζει στο σκουριασμένο αυτοκίνητο. Δεν υπάρχει κέντρο εστίασης, καθώς δεν υπάρχει και συγκεκριμένος σκοπός ή προσανατολισμός σε αυτή τη διαδρομή. Πρόκειται για μια ελεύθερη περιπλάνηση. Η κάμερα συνεχίζει να εστιάζει και τα κατάλοιπα της ανθρώπινης παρουσίας στη Ζώνη παρουσιάζονται πλήρως αφομοιωμένα από τη φύση, η οποία διακρίνεται από έναν αλλοτριωμένο χαρακτήρα.



(00:36:56)



(00:46:50)



(00:47:40)

Στη συνέχεια βλέπουμε τους τρεις χαρακτήρες να καθιέρωνται από το παράθυρο του αυτοκινήτου. Η εστίαση συνεχίζει μέχρι να πάψει το παράθυρο του αυτοκινήτου να είναι ορατό. Μόλις οι χαρακτήρες βγουν από το κάδρο, η κάμερα συνεχίζει να εστιάζει και στο επίκεντρο βρίσκονται τώρα τα σκουριασμένα τανκ στο κέντρο ενός κτήματος. Απεικονίζονται, λοιπόν, τα εκτοπισμένα απομεινάρια της ανθρώπινης παρουσίας ως τμήματα του περιβάλλοντος.

Το περιβάλλον της Ζώνης μπορεί να χαρακτηριστεί ως "τοπίο παράβασης" (landscapes of transgression). Ο Gil Doron αναφέρει ως "τοπία παράβασης" τις εγκαταλελειμμένες εκτάσεις στις οποίες η φύση έχει αρχίσει να αναδομεί το κτισμένο ή το ερειπωμένο περιβάλλον.⁵



(00:48:13)



(00:48:22)



(00:48:54)

Αυτό το ατροφικό τοπίο της πόλης και της Ζώνης, με τα βιομηχανικά του οικοδομήματα, εγκαταλελειμμένα tanks που κατακλύζονται από έντονη βλάστηση, σκορπισμένα συντρίμια και ένα χημικά δηλητηριασμένο ποτάμι παρέχει στους ήρωες ένα αναπάντεχο περιβάλλον το οποίο καλούνται να κατοικήσουν.

Στη συνέχεια της ταινίας κινηματογραφούνται περισσότερο τα κτίσματα και σταδιακά μεταβαίνουμε προς την απεικόνιση του κλειστού χώρου. Κάποια στιγμή ο Stalker αρχίζει να κινείται κατά μήκος ενός κατεστραμμένου τοίχου ενός ερειπωμένου κτίσματος προκειμένου φθάσει σε κάποια σήραγγα. Η κάμερα κάνει ραπ για να τον ακολουθήσει. Δεν αποκαλύπτεται ο προορισμός του, ούτε κάποιο άλλο στοιχείο του χώρου πέρα από τον τοίχο. Οι τοίχοι είναι διαβρωμένοι και διαγράφονται μεγάλες σκιές. Η κίνησή του χαρακτηρίζεται γενικά από επιφυλακτικότητα. Τα μεγάλα πλάνα επιτρέπουν την ανάγνωση των ιχνών και του βαθμού καταστροφής του βιομηχανικού ερειπίου.



(01:01:55)



(01:02:07)



(01:02:18)



(01:02:29)

Το τελευταίο τμήμα της πορείας προς το κτήριο που στεγάζει το δωμάτιο των επιθυμιών είναι μια μεγάλη βρώμικη και σκοτεινή σήραγγα, η οποία καλύπτεται από παγοκρυστάλλους και οδηγεί προς ένα λαμπρό φως. Η σκηνή αυτή έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον ανοικτό χώρο της Ζώνης. Ακόμη, σηματοδοτεί το πέρασμα στους κλειστούς χώρους της ταινίας. Ο ήχος (νερό που στάζει, τρίξιμο του γυαλιού στο νερό και άλλοι απροσδιόριστοι ήχοι) είναι το στοιχείο που καθιστά τη σήραγγα επικίνδυνο χώρο. Στην άλλη πλευρά της υπάρχει μια πόρτα. Έτσι, ο πραγματικός χώρος κρύβεται και η χωρική συνέχεια διασπάται.



(01:25:17)



(01:34:25)



(01:35:56)



(01:36:17)

Η σήραγγα σηματοδοτεί επίσης τη διαδικασία μετάβασης στο Δωμάτιο των Επιθυμιών. Πρόκειται για μια συμβολική πορεία εξαγνισμού προκειμένου να γίνουν αποδεκτοί από τη Ζώνη και να τους επιτραπεί η είσοδος στο Δωμάτιο. Το υγρό στοιχείο εντείνει αυτή τη διάσταση. Κατά κάποιο τρόπο, ολόκληρη η πορεία προσομοιώνει το Καθατήριο προκειμένου να καταστεί επιτρεπτή η ανάβαση στο Δωμάτιο.

Η πορεία των τριών χαρακτήρων προς το δωμάτιο είναι πολύ σημαντική. "Το Καθατήριο δοξάζει το ανθρώπινο βάδισμα, το μέτρο και το ρυθμό του περπατήματος, το πόδι και το σχήμα του."⁶

Μετά την έξοδο από τη Ζώνη, οι χαρακτήρες επιστρέφουν στο μπαρ όπου είχαν συναντηθεί για να πρώτη φορά. Αφού χωρίσουν ο Stalker αποχωρεί με την οικογένεια του προκειμένου να επιστρέψουν στο σπίτι τους. Περπατούν σε ένα χερσότοπο, ως ότου φαίνεται κάτι που μοιάζει με επιφάνεια νερού. Η κάμερα οπισθοχωρεί, αποκαλύπτοντας μια λίμνη καλυμμένη με πάγο, και στο φόντο ένα μεγάλο εργοστάσιο, το οποίο αποβάλλει σύννεφα καπνού ή ατμού. Ο περιβάλλον χώρος παρουσιάζεται μολυσμένος και γεμάτος απόβλητα.

2. Η Ζώνη ως τόπος αντιστροφής της σειράς αιτιότητας και νομαδικό υποκείμενο

Η Ζώνη αποτελεί έναν χώρο «ρευστό», όπου η μαθηματική έννοια του χρόνου έχει χάσει την τρέχουσα σημασία της και εμφανίζεται μια έντονη παρέκκλιση απ' τους αποδεκτούς και μετρημένους νόμους της Φύσης.⁷ Κυριαρχούν παράξενες αλλαγές στις ηλεκτρομαγνητικές δυνάμεις, εμπόδια, ψευδαισθήσεις και συγκεντρώσεις της βαρύτητας που μπορούν να συντρίψουν το άτομο. Μεταλλάσσεται αυθαίρετα εκτός των νόμων της φυσικής και αποτελεί ένα τοπίο που μεταβάλλεται, τρέχει και ρέει στις μορφές μικρών χόρτων, ρυακιών και σκυλιών. Οι ανθρώπινες συναντήσεις με αυτές τις αβέβαιες συνδηλώσεις είναι τρομακτικές, αποπροσανατολιστικές, ακόμη και τρελές. Στη Ζώνη το παράφρον παραμένει ένα πλεονέκτημα έναντι του λογικού. Ό,τι φαίνεται παράλογο, άσχημο, απεχθές ή τρομακτικό είναι στην πραγματικότητα γεμάτο με την προοπτική μιας διαφορετικής προσέγγισης στις συνθήκες της ύπαρξης που μπορούν να αναδυθούν.

Η Ζώνη λειτουργεί ως τόπος πιθανότητας όσο κανείς άλλος: η καταστροφή είναι πιθανή, αλλά η λύτρωση είναι δυνατή και η πραγμάτωση του άγνωστου και του τρομακτικού μπορεί να αλλάξει τα πράγματα με ενδιαφέρον τρόπο. Η είσοδος στη Ζώνη είναι επικίνδυνη, αλλά χωρίς αυτή αίρεται η πιθανότητα να βρει κανείς αυτό που επιθυμεί περισσότερο: δηλαδή αυτό που φοβάται περισσότερο. Ακόμη, η διείσδυση σε αυτή σχετίζεται με την ανακάλυψη της φύσης των ονείρων και της πολυπλοκότητας των επιθυμιών.

Σε αυτόν τον οδυνηρά όμορφο ερημότοπο, μόνο η κατάπληξη και η εναπόθεση της πίστης στο άγνωστο μπορούν να οδηγήσουν την αποσύνθεση όλων αυτών που κάποτε φάνταζαν λογικά. Αυτό καθιστά εφικτή, ξανά, την εμπλοκή με το φόβο του παραλόγου και τη ψύχωση που σχετίζεται με οντολογικούς προσανατολισμούς προηγουμένως άγνωστους. Είναι στην πραγματικότητα σκόπιμο και αποφασιστικό. Παρέχει την πιθανότητα της κίνησης πέρα από τα όρια που δεσμεύουν το υποκείμενο σε καταπιεστικά, καθιστώντας πιθανές τις αλλαγές στην αντίληψη. Έτσι, ο τόπος της αγωνίας μπορεί να οδηγήσει στην έκσταση και να είναι ένας παράδεισος.

Ακόμη, η Ζώνη αντιδρά με μια τρελή ενέργεια που παραδοσιακά δεν αποδίδεται σε τοπίο. Εμπλέκει τους ανθρώπους ανασυντάσσοντας το έδαφός της, επιτρέποντας τη διείσδυση αυτών που επιθυμεί σε αυτό. Επεκτείνει ή συρρικνώνει τα όριά της και αλλοιώνει συνεχώς τη σύστασή της προεκβάλλοντας τα συναισθήματά της για τους περιηγητές σε αυτή. Συνεπώς, το περιπλανώμενο υποκείμενο επηρεάζει την κινητικότητα του χώρου, αλλά και αντιστρόφως, η ρευστότητα του τοπίου καθορίζει όχι μόνο την περιπλάνηση, αλλά και τη συμπεριφορά των υποκειμένων.

Με τον τρόπο αυτό, το αδρανές τοπίο αποκτά τη δική του νομαδική ταυτότητα, καθώς αλλάζει μέσω της επίδρασης των νομαδικών ανθρώπινων υποκειμένων σε αυτό. Η Braidotti περιγράφει τη «νομαδική ταυτότητα», ως την ανάκτηση της πολλαπλότητας των εαυτών που έχουν αποκηρυχθεί από την κυρίαρχη κουλτούρα. Η νομαδική υποκειμενικότητα σχετίζεται με την ταυτόχρονη συνύπαρξη πολύπλοκων και πολυσχιδών ταυτοτήτων.⁸ Η Ζώνη λειτουργεί όντως ως νομαδικό υποκείμενο, καθώς βρίσκεται συνεχώς σε μια διαδικασία εξέλιξης και αντιτίθεται στην σταθεροποίησή της.

Η νομαδική κίνηση πραγματοποιείται μέσα από το τρομακτικό, το κατεστραμμένο και το θαυμαστό, τα οποία ενσαρκώνει η Ζώνη, λόγω της διάλυσης του γνωστού.

Η Ζώνη ξεκινά να συγχέει ενοποιημένα χαρακτηριστικά τα οποία αφορούν τα είδη, την προσωπικότητα και τα κίνητρα. Διαμορφώνει, έτσι, ένα είδος έντασης, η οποία καταλύει τη διαδικασία αλλαγής και κίνησης από το καθολικό, το οικείο και το ταξινομημένο στο συγκλονιστικό, το πολλαπλό και το ασταθές. Η Ζώνη είναι ο τόπος του καθαρού ενδεχομένου, στον οποίο αυτό που μπορεί να υπάρξει δεν περιορίζεται σε αυτό που είναι ήδη διαθέσιμο και κατανοητό. Σε αυτόν το χώρο τόσο τα ανθρώπινα υποκείμενα, όσο και το τοπίο ξεκινούν να βιώνουν το πορώδες της ταυτότητας, την ενσωμάτωση στην υποκειμενικότητα του "άλλου", όπου η αποσπασματικότητα, η αβεβαιότητα και η σχετικότητα ορίζουν με εμφατική εγγύτητα τη συνάντηση. Αυτό μπορεί να καταστήσει τα στενά και αποτελεσματωμένα συστήματα κατανόησης παραγωγικές εμπειρίες σχετικότητας που μας οδηγούν στην κατανόηση του εαυτού μας ως μετά-ανθρώπου.⁹

Η έντονη κινητικότητα υλοποιείται μέσα από την έμφαση στην παρουσίαση του υγρού στοιχείου. Ο Tarkovsky αναφέρει πως "το νερό είναι ένα μυστήριο στοιχείο λόγω της δομής του. Μπορεί να μεταφέρει την κίνηση και την αίσθηση της αλλαγής και της ροής."¹⁰

Παράλληλα, εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες του μονοχρωματικού σχεδιασμού με αποτέλεσμα να αποδώσει την αίσθηση ότι η δράση διαδραματίζεται μέσα στο νερό. Με τον τρόπο αυτό ενισχύει το χαρακτήρα της Ζώνης ως ρευστού αδρανούς τοπίου, που υπόκειται σε συνεχείς αλλοιώσεις.¹¹

Η αλλοτριότητα της Ζώνης γίνεται απτή μέσω της χρήσης του χώρου και του χρόνου. Ο χώρος είναι συχνά μη παραστατικός και ασαφής. Παρουσιάζονται τα ιδιαίτερα μικροσκοπικά αποσπάσματά του, χωρίς να υλοποιείται πάντα η σύνδεσή τους σε ένα χωρικό σύνολο. Ακόμη, υπάρχουν σκηνές, κατά τις οποίες ο θεατής καλείται να συνθέσει τις τμηματικές αναπαραστάσεις του χώρου σε ένα ενιαίο σύνολο.



(01:19:00)



(01:19:16)

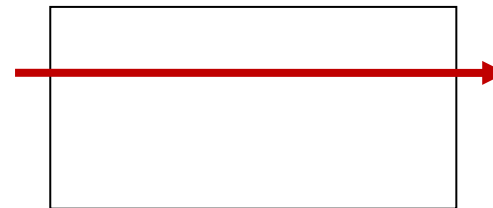
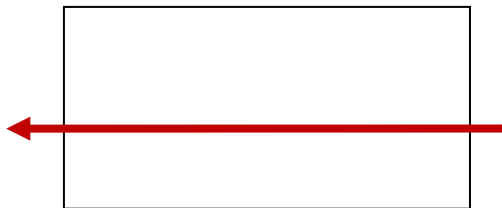


(01:19:29)



(01:20:14)

Μετά την άφιξη των χαρακτήρων στη Ζώνη, ένα μέρος του χώρου παρουσιάζεται μέσω της οριζόντιας κίνησης της κάμερας. Οι πραγματικές διαστάσεις του όμως δεν αποκαλύπτονται και αυτό καθίσταται σαφώς με την ακόλουθη πάλι οριζόντια κίνηση προς την αντίθετη κατεύθυνση αυτή τη φορά. Η αλλαγή του ύψους λήψης παρουσιάζει επιπλέον στοιχεία στην πλευρά του χώρου που ήδη παρουσιάστηκε. [(00:36:56-00:37:31)]





Ακολουθεί μια σκηνή στην οποία παρουσιάζεται στο φόντο ένα ακόμη βιομηχανικό ερείπιο το οποίο δεν είναι ορατό σε κανένα από τα προηγούμενα πλάνα της ταινίας ή επόμενα πλάνα της ταινίας. Έτσι, μέσω της κίνησης της κάμερας, το περιβάλλον της Ζώνης παρουσιάζεται μεταβαλλόμενο και ψευδαισθησιακό.



(00:43:34)



(00:41:04)



(00:45:34)

Εδώ βλέπουμε το προηγούμενο και το επόμενο πλάνο. Με την κίνηση της κάμερας και την αλλαγή γωνίας λήψης ο Tarkovsky διαταράσσει τη χωρική μας αντίληψη. Τα χαρακτηριστικά της Ζώνης παρουσιάζονται μεταβλητά. Το περιβάλλον φαίνεται να ορίζεται συνεχώς εκ νέου.

Η Ζώνη μπορεί να παραλληλιστεί με τη ψυχή και το υποσυνείδητο, ή τον εσωτερικό προσωπικό χώρο ο οποίος διαχωρίζεται από την εξωτερική κοινωνική πραγματικότητα, και από όλους τους τομείς στους οποίους το σύγχρονο συνειδητό έχει χάσει την κυριαρχία του. Πρόκειται για το περιφρουρούμενο περιβάλλον στο οποίο η κοινωνία εναποθέτει το φαντασιακό της. Αυτός ο κατεστραμμένος τόπος ξυπνά το ξένο στον άνθρωπο, θολώνοντας τα όρια μεταξύ του εαυτού και του τέρατος, δημιουργώντας ένα χώρο ο οποίος εμπεριέχει την έννοια του μετασχηματισμού, μιας δημιουργικής δραστηριότητας με μεγάλο βαθμό σχετικότητας και μη σαφώς πεπερασμένης.

Στην πραγματικότητα, όμως, το όριο ανάμεσα στην καθημερινή πραγματικότητα και το "φαντασματικό" χώρο αίρεται. Όπως αναφέρει ο Žižek "η Ζώνη είναι στην ουσία ίδια με την κοινή μας πραγματικότητα, αυτό που της προσφέρει την αύρα του μυστηρίου είναι το όριο, το γεγονός ότι χαρακτηρίζεται ως δυσπρόσιτη και απαγορευμένη. Εν συντομία ο μυστικισμός έγκειται στην αντιστροφή της σειράς αιτιότητας: η Ζώνη δεν είναι απαγορευμένη επειδή έχει συγκεκριμένες ιδιότητες, [...] παρουσιάζει αυτές τις ιδιότητες επειδή ορίζεται ως απαγορευμένη. Αυτό που προηγείται είναι η εξαίρεση μιας πτυχής του πραγματικού από την καθημερινή πραγματικότητα και η αναγόρευσή του σε απαγορευμένη Ζώνη".¹²

Συνεχίζει αναφέροντας πως "η Ζώνη δεν είναι ένας καθαρά νοητικός χώρος στον οποίο συναντά ή προβάλλει κανείς την αλήθεια για τον εαυτό του, αλλά η φυσική παρουσία, το Πραγματικό μιας απόλυτης Ετερότητας ασύμβατης με τους κανόνες και τους νόμους του δικού μας κόσμου." Υπό αυτή την έννοια, η Ζώνη διαθέτει αλλόκοτες ιδιότητες και συνδέεται με τις συνιστώσες του ονειρικού εσωτερικού ταξιδιού. Η Ζώνη καθορίζεται από μεγάλο βαθμό υποκειμενικότητας.

3. Η Ζώνη ως χώρος της ανοίκειας εμπειρίας

Η περιπλάνηση στη Ζώνη είναι μια εμπειρία του ανοίκειου. "Το ανοίκειο είναι κάτι που έπρεπε να μείνει κρυμμένο αλλά έχει έρθει στο φως".¹³ Η μετάβαση στην ανοίκεια κατάσταση σχετίζεται με την αίσθηση της αποξένωσης. Το ανοίκειο ορίζεται από το βαθμό εμπλοκής της φαντασίας με την πραγματικότητα. Κατά την προσέγγιση του τελικού προορισμού, ο αριθμός των παλινδρομήσεων ανάμεσα στις αντιθετικές καταστάσεις του διπόλου πληθαίνει. Έτσι, το ίδιο το Δωμάτιο καταλήγει η πραγμάτωση της έννοιας.

Ο χώρος βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη. Η Ζώνη ενσωματώνει πολλά από τα χαρακτηριστικά τα οποία σύμφωνα με τον Freud οδηγούν στην ανοίκεια εμπειρία: τη μετάβαση από την οικειότητα στην αποξένωση, την επαναφορά του απωθημένου και την επανάληψη. Στη Ζώνη κατά την κίνηση προς το δωμάτιο η πορεία χαρακτηρίζεται από την επανάληψη διαδικασιών, τόπων και στοιχείων. Η κατάσταση αυτή προσομοιώνει την ονειρική. Η επανάληψη δρα δηλαδή καταναγκαστικά.

Το σπίτι, όπου στεγάζεται το Δωμάτιο, παρουσιάζεται από την στιγμή που φθάνουν στη Ζώνη ως απομακρυσμένο. Η κινηματογράφηση προσομοιώνει τη φαντασιακή εικόνα του στοιχειωμένου σπιτιού, που αποτελεί έναν από τους κυρίαρχους αρχιτεκτονικούς ανοίκειους χώρους κατά τον Antony Vidler.¹⁴ Ξεκινώντας από την μικροσκοπική παρουσίαση των ανθρώπινων ιχνών, στη συνέχεια ενός αραχνιασμένου κορμού δένδρου, το travelling καταλήγει σε ένα κτίσμα. Αρχικά τα κλαδιά του δένδρου παραμένουν εντός του κάδρου, διατηρώντας έτσι την οπτική τουλάχιστον εγγύτητα του "εδώ" με το "εκεί" αλλά σύντομα το κτίσμα παρουσιάζεται σε ένα γενικό αποστασιοποιημένο πλάνο.



(00:41:48)



(00:41:57)



(00:42:05)



(00:42:13)



(00:42:18)

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Stilwell, Sarah, Andrei Tarkovsky's Stalker: matter, soul and folded surfaces, σελ. 7
http://www.sfu.ca/sca/global/pdf/Sarah_Stilwell_Stalker.pdf
2. Pickersgill, Dr Sean, A Memory of Entropy: Architecture in Tarkovsky's Stalker, στο Book of Abstracts, Interstices Symposium, University of Tasmania Launceston, (25-27.11.2011), σελ. 21
3. Borges, Jorge Luis, Τα κυκλικά ερείπια
<http://www.acsu.buffalo.edu/~jatill/175/CircularRuins.htm>
4. Τζιρτζιλιάκης, Γιώργος, 2005, Το εδαφικό εργαστήριο του "διευρυμένου πεδίου", Αρχιτέκτονες, τ.49, Αθήνα, σελ.54
5. Doron, Gil, 2000, The Dead Zone and the Architecture of Transgression, στο City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action Vol. 4, Issue 2, σελ. 255
6. Mandelstam, Osip, Conversations about Dante, (trans.) Brown, Clarence, στο Chatwin, Bruce, 1988, The Songlines, Penguin Books, σελ.230
7. Ραφαηλίδης, Βασίλης, 3/12/1981, Λεξικό ταινιών τόμος IV, στην εφημερίδα το Βήμα, Αθήνα
8. Watkins, Mary, Adoption and Identity: Nomadic Possibilities for Re-Conceiving the Self
<http://www.pacifica.edu/gems/watkins/adoptionidentity.pdf>
9. <http://www.smallwonderfound.org/wonders/pages/cine-stalker-wonders2.html>
10. Mitchell, Tony, Winter 1982-1983, Tarkovsky in Italy, σελ. 54-56, στο Sight and Sound
11. Bordwell, David και Thompson, Kristin, 2004, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου, (μτφ.) Κοκκινίδη, Κατερίνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σελ. 245
12. Žižek, Slavoj, September 1999, The Thing from Inner Space, Mainview
<http://www.lacan.com/zizekthing.htm>
13. Freud, Sigmund, 1919, The uncanny, σελ. 4
http://www.nasaht.com.au/web_images/08%20Freud.pdf
14. Vidler, Anthony, 1992, The architectural uncanny: Essays in the Modern Unhomely, Cambridge MIT Press, Massachusetts

III. Συμπεράσματα για τα αδρανή τοπία στο μετά-αποκαλυπτικό περιβάλλον

Οι τύποι του αδρανούς τοπίου

Και οι δυο ταινίες αναφέρονται σε ένα μετά-αποκαλυπτικό περιβάλλον. Στο *La jetée* παρουσιάζεται η αποβάθρα του αεροδρομίου Orly και το μουσείο φυσικής ιστορίας ως μη-τόποι. Ακόμη, παρατηρείται το αδρανές τοπίο των ερειπίων μετά την καταστροφή του πολέμου. Στο *Stalker* παρουσιάζεται το αδρανές τοπίο των βιομηχανικών ερειπίων και η Ζώνη ως "τοπίο παράβασης", στο οποίο η φύση αποδομεί τα ίχνη του ανθρώπινου περιβάλλοντος.

Η περιπλανητική διαδικασία

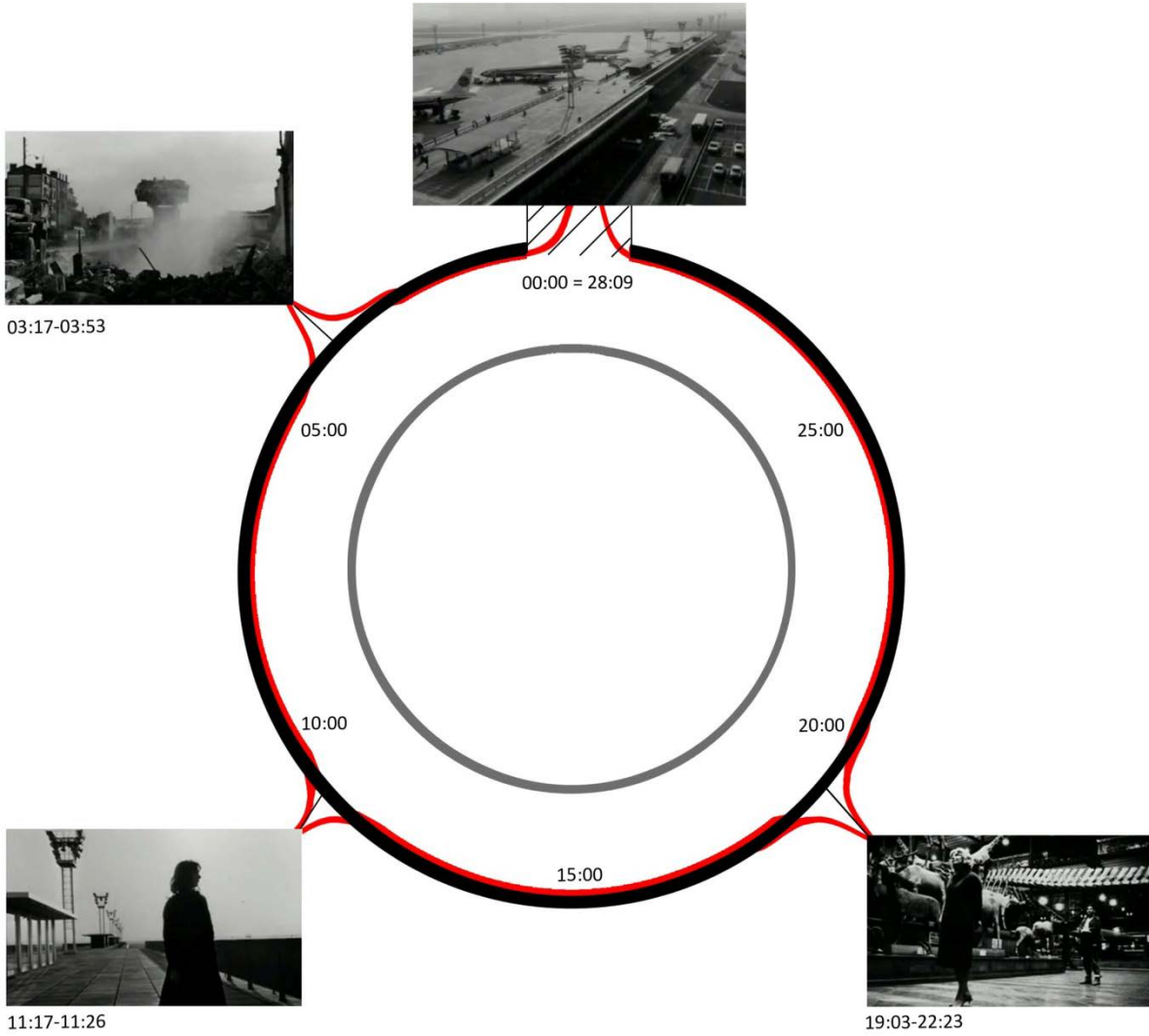
Στην ταινία *La jetée* η περιπλάνηση πραγματοποιείται στον ονειρικό κόσμο. Εκεί ο χαρακτήρας με εξαίρεση ένα σύντομο περίπατο στο κέντρο του Παρισιού, ο οποίος θυμίζει την αμέριμνη *flâneurie*, παρασύρεται στην έρημη αποβάθρα του Orly και σε ένα άδειο μουσείο φυσικής ιστορίας το οποίο μέσω της κινηματογράφησης παρουσιάζεται ως μη-τόπος. Στην ουσία δε διαγράφει πορείες στο χώρο αλλά κινείται στις δυο αυτές τοποθεσίες. Αυτό ενισχύεται από τη στιγμιοτυπική αναπαράσταση.

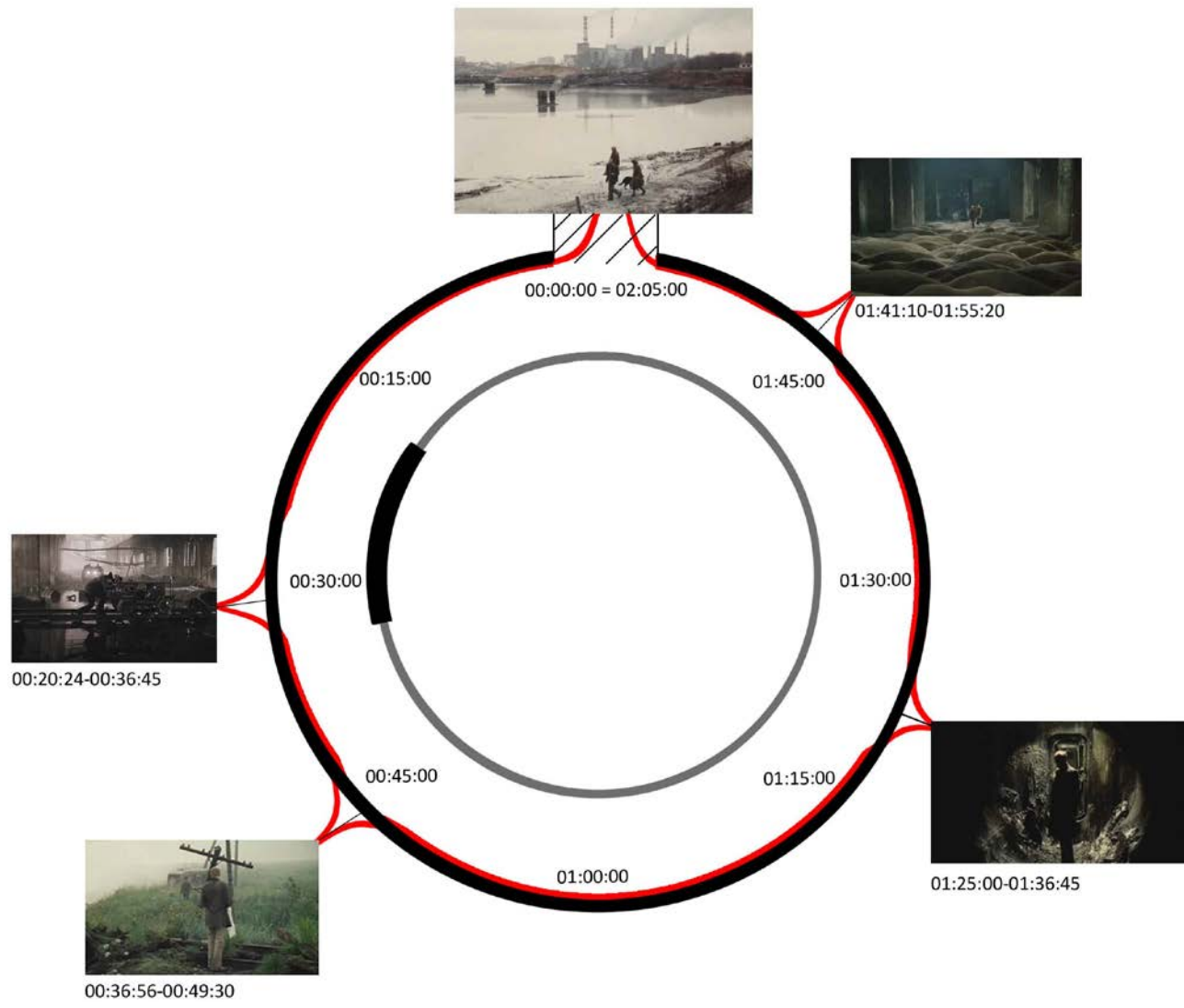
Στο *Stalker*, τόσο η εγκαταλελειμμένη βιομηχανική πόλη όσο και η περιφέρεια της Ζώνης αποτελούν αδρανή τοπία διαφορετικού βαθμού εμπλοκής με το φυσικό περιβάλλον. Οι χαρακτήρες χρησιμοποιούν ένα αυτοκίνητο για τη μετάβαση από την πόλη στα σύνορα με τη Ζώνη και από εκεί ένα μικρό βαγόνι για να φθάσουν στην ίδια τη Ζώνη. Η κίνηση με τα δυο οχήματα πραγματοποιείται με πολύ αργούς ρυθμούς και το βλέμμα προσεγγίζει το βλέμμα του περιπατητή.

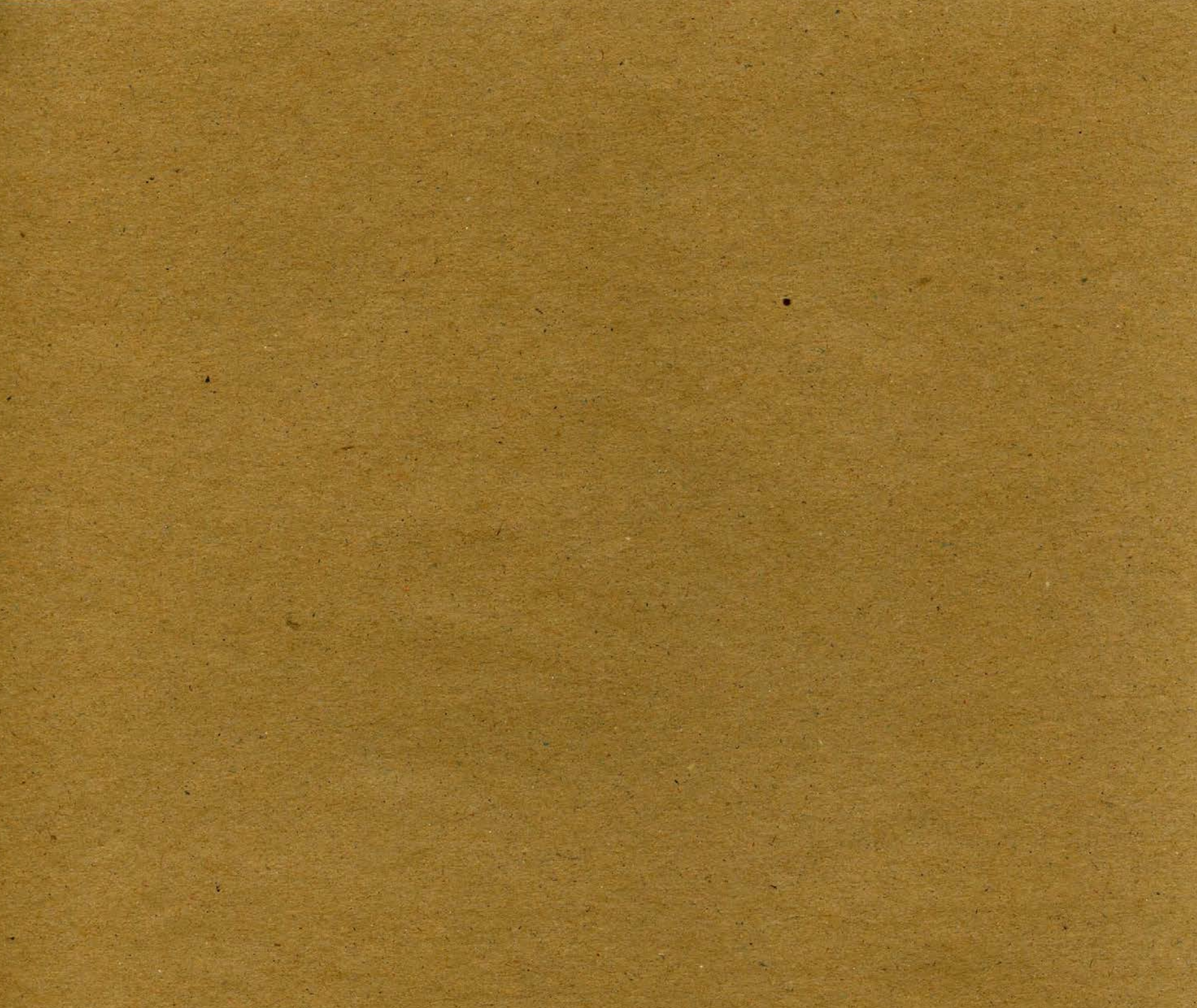
Η σχέση του δράματος με το αδρανές τοπίο

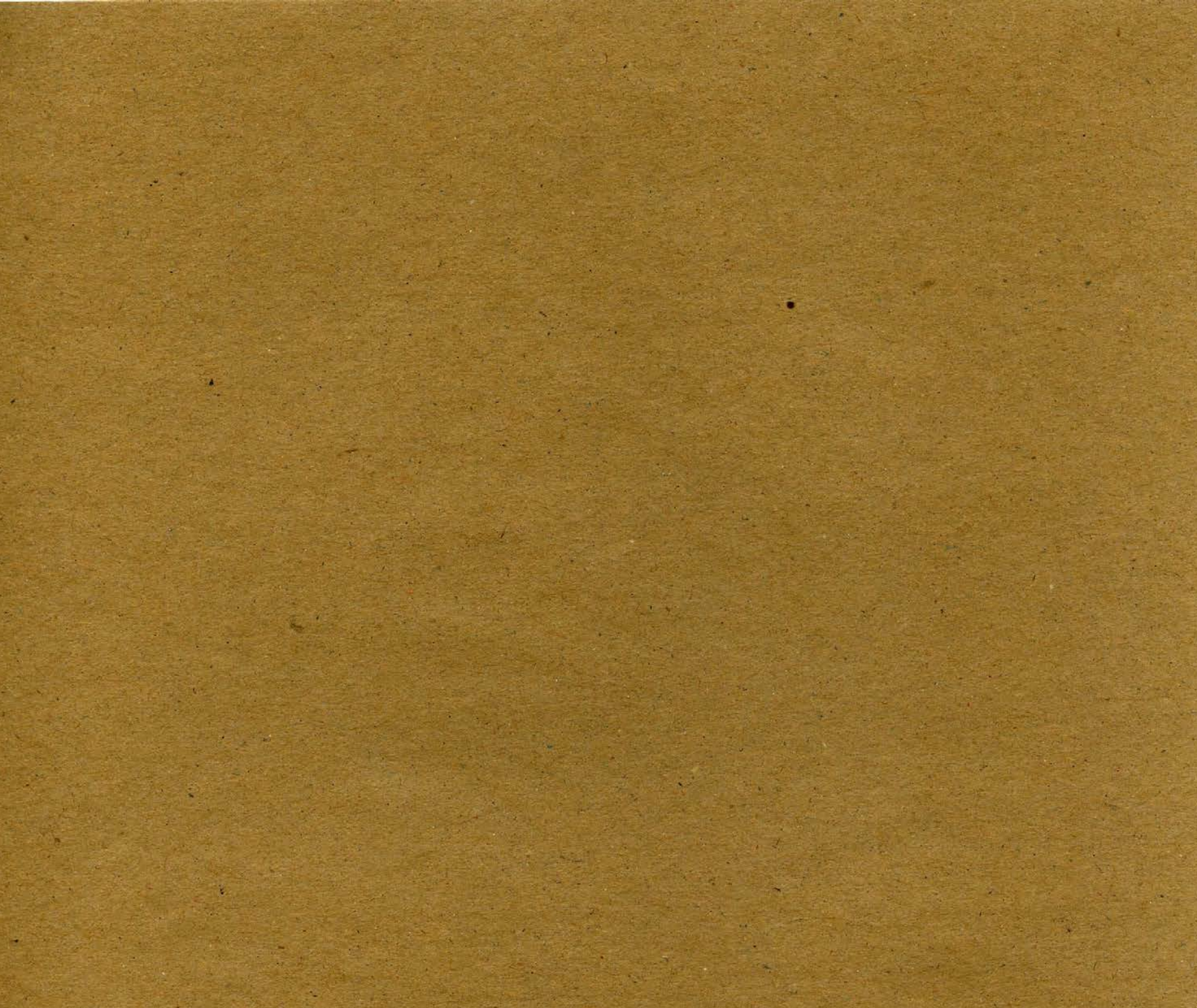
Η αφήγηση και στις δυο ταινίες είναι κυκλική. Στο *La jetée* το ταξίδι στο χρόνο είναι εφικτό επειδή ο άνδρας βλέπει τον εαυτό του να πεθαίνει. Η κενή αποβάθρα λειτουργεί ως *Leitmotiv*. Πραγματοποιείται, δηλαδή, κατά τη διάρκεια της ταινίας μια επαναλαμβανόμενη εμφάνιση του ίδιου αδρανούς τοπίου, το οποίο αποτελεί αφορμή για την εκκίνηση της ιστορίας καθώς και το χώρο στον οποίο κορυφώνεται, με την αρχή και το τέλος να συμπίπτουν.

Στο *Stalker* η ταινία ακολουθεί πάλι μια κυκλική πορεία. Μετά την εξόρμηση προς την απαγορευμένη περιοχή της Ζώνης οι χαρακτήρες επιστρέφουν στη βιομηχανική περιοχή από όπου ξεκίνησαν την περιπλάνηση. Το αδρανές τοπίο της Ζώνης προωθεί το υπαρξιακό ταξίδι των χαρακτήρων και οδηγεί στις συγκρούσεις μεταξύ τους. Η περιπλάνηση στη Ζώνη είναι το δράμα της πορείας προς το ανοίκειο.









Συμπεράσματα

Ύστερα από την αναλυτική διερεύνηση της αναπαράστασης των υπολειμματικών χώρων στις υπό μελέτη ταινίες, προκύπτουν διαφορετικοί τύποι αδρανών τοπίων συναρτήσει της χρονικής περιόδου και του εντοπισμού της εκάστοτε πόλης σε διαφορετικές περιοχές.

Σε κάθε περίπτωση, η τοποθέτηση των ασαφών πεδίων στο προσκήνιο αποκαλύπτει μια διαφορετική οπτική, δεδομένου ότι η αντίληψή μας γενικά εστιάζει στις μορφές παρά στο κενό. Οι χώροι που απεικονίζονται επικαλούνται, κατά συνέπεια, τον στοχασμό του θεατή.

Ολοένα περισσότερο, η ύπαρξη ενός πυκνού και συνεκτικού αστικού πυρήνα υποχωρεί. Το αδρανές τοπίο εκφράζει τη δυνατότητα της πόλης να εγκολπώνεται νέα στοιχεία. Αποτελεί, δηλαδή, το επιδερμικό σύστημα του αστικού ιστού, το οποίο δέχεται τις νέες κοινωνικοοικονομικές προσλαμβάνουσες και επιτρέπει την αναδιάρθρωση της σύστασής του. Πρόκειται για χώρο ευέλικτο και "ελαστικό".

Τα αδρανή τοπία βρίσκονται σε μεταβατική κατάσταση και σε συνεχή αναμονή για οικειοποίηση και ενεργοποίηση. Προκύπτουν από την αλλαγή στη δομή των πόλεων και αποτελούν εγκαταλελειμμένους χώρους, οι οποίοι έχουν απολέσει την ταυτότητά τους. Συγκεκριμένα η ανάδυσή τους είναι συνυφασμένη με την οριζόντια εξάπλωση, μέσω της οποίας αίρεται ο διαχωρισμός ανάμεσα στις χωρικές ποιότητες: πόλη, προάστιο, ύπαιθρος, καθώς και με την παρακμή βιομηχανικών περιοχών.

Η συνθήκη της αστικής διάχυσης επηρεάζει σαφώς τη συμπεριφορά των μεμονωμένων ατόμων, προκαλώντας κυρίως αισθήματα αποξένωσης και αλλοτρίωσης. Τα σύγχρονα οδικά δίκτυα και οι επιταχυνόμενες μεταφορές προσπαθούν να λειτουργήσουν ενοποιητικά, αλλά στην ουσία εντείνουν την αποσπασματική αντίληψη του χώρου και λειτουργούν εντός ενός στιγμιοτυπικού πολιτισμού, στον οποίο κάθε στιγμή βιώνεται ως παρόν αποκομμένο από την ιστορική συνέχεια.

Σε αντίθεση προς την αμνησιακή κατάσταση της αστικής διάχυσης, τα αδρανή τοπία τα οποία εντοπίζονται στα όρια της πόλης αποτελούν χώρους στους οποίους εγγράφεται η συλλογική μνήμη και ολοκληρώνεται η ιστορική συνείδηση των πολιτών. Στους χώρους αυτούς δε διαφαίνεται μόνο η καταγεγραμμένη ιστορία του νικητή, αλλά και η εκδοχή του ηττημένου.

Ακόμη, η εξέλιξη της δράσης στο αδρανές τοπίο εγείρει ερωτήματα σχετικά με τον ενεργητικό του χαρακτήρα και τη λειτουργία του στις καθημερινές δραστηριότητες του αστικού συνόλου. Οι υπολειμματικοί χώροι είναι όντως απαραίτητοι για την απέκδυση των στοιχείων τα οποία απορρίπτει το παραγωγικό και ευνομούμενο σύστημα της πόλης. Παρά την ασάφειά τους και την συχνή

ταύτισή τους με το επικίνδυνο και το ανοίκειο, οι χώροι αυτοί δεν είναι ουσιαστικά αρνητικά φορτισμένοι, απλά αντανακλούν μια διαφορετική οπτική της πόλης, καθιστώντας το θύλακα της απωθόμενης μνήμης και επιθυμίας. Αντίθετα, τα αδρανή τοπία των πόλεων συμβάλλουν στη διατήρηση της ισορροπίας του αστικού συστήματος. Επιτρέπουν την αποτελεσματική λειτουργία των παραγωγικών μηχανισμών και παραμένουν το κενό από το οποίο μπορεί κανείς να διακρίνει την πόλη και τον αστικό ορίζοντα. Επομένως, η διαδικασία παραγωγής υπολειμματικών χώρων είναι αυτονόητη και φυσική και αντανακλά την πορεία του χρόνου.

Μέσα από την εστίαση στα συγκεκριμένα κινηματογραφικά παραδείγματα, παρατηρούμε ότι κάθε ταινία διαμορφώνει μια διαφορετική αισθητική του αποσπάσματος. Η αποσπασματική φύση αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό της αφήγησης και ανταποκρίνεται πλήρως στην αναπαράσταση της αποσπασματικότητας του χώρου. Ακόμη, διαπιστώνουμε μια έντονη σχέση ανάμεσα στη συχνότητα εμφάνισης των αδρανών τοπίων και την κορύφωση της ιστορίας. Συγκεκριμένα, σε όλες τις ταινίες το αδρανές τοπίο εκφράζει ένα δράμα. Η αφήγηση εγγράφεται στον κενό χώρο, ο οποίος αποτελεί την σκηνή για την κορύφωση του δράματος και η κινηματογράφηση επιτρέπει την παρατήρηση των εντροπικών διαδικασιών που λαμβάνουν χώρα εκεί. Δηλαδή, το αδρανές τοπίο αποτελεί καταλυτικό στοιχείο για την ανατροπή της ιστορίας και το "σπάσιμο" της πλοκής, στοιχεία τα οποία προωθούν την εξέλιξη και ολοκλήρωση της ταινίας. Οι στιγμές της κορύφωσης και της ανατροπής συνοδεύονται από την εγκατάλειψη του αυτοκινήτου ως μεταφορικού μέσου και την εγγύτερη προσέγγιση του τοπίου μέσω του σώματος και της περιπατητικής διαδικασίας. Έτσι, τονίζεται η σημασία της περιπλάνησης με τα πόδια ως αντιληπτικού μηχανισμού του αδρανούς τοπίου.

Οι κοινές βασικές θεματικές των αφηγήσεων που προκύπτουν μέσα από τις διαφορετικές προσεγγίσεις των αδρανών τοπίων είναι η αλλοτρίωση, η αποξένωση και ο αποκλεισμός. Πράγματι οι κεντρικοί χαρακτήρες των ταινιών παρουσιάζονται αποκλεισμένοι από διάφορες επιβεβλημένες και παγιωμένες πρακτικές της κοινωνίας. Απεικονίζονται ως χαμένα άτομα εντός κάποιου περιβάλλοντος το οποίο δεν μπορούν να αντιληφθούν πλήρως και το οποίο φαίνεται να τους απορρίπτει. Σε όλα τα παραδείγματα παρατηρείται η έννοια της αποξένωσης, από την μαρξιστική προσέγγιση των νεορεαλιστών στη φαινομενολογική προσέγγιση του Wim Wenders και τον αλλοτριωμένο ήρωα του Chris Marker. Τα αδρανή τοπία είναι οι χώροι στους οποίους πραγματοποιείται η ενίσχυση ή η υπέρβαση του αποκλεισμού. Παρατηρούμε δηλαδή το στερεότυπο του ήρωα που φεύγει στην έρημο για να ξαναβρεί τον εαυτό του και επιστρέφει δυνατότερος και "φωτισμένος", αλλά και το ζήτημα του χώρου-αδιεξόδου, ο οποίος ενισχύει την απομόνωση των χαρακτήρων.

Σε αντίθεση με τη φωτογραφία, ο κινηματογράφος προσφέρει τη δυνατότητα για κινούμενη εικόνα και συνεπώς αποτελεί ένα μέσο το οποίο δύναται να προσφέρει μια διαμεσολαβημένη, από την κινηματογραφική κάμερα, περιπατητική διαδικασία. Έτσι, διαμορφώνει μια πιο έντονη διαλεκτική σχέση με το θεατή, καθώς παρέχει τη δυνατότητα ταύτισης με τους χαρακτήρες. Ακόμη, εμπλέκει τη συνιστώσα του χρόνου και αποτελεί ένα εργαλείο ικανό να εγκολπώνεται το φάσμα των πιθανών χωρικών μεταβολών.

Στις ταινίες που μελετήθηκαν παρατηρήσαμε ότι οι σκηνοθέτες χρησιμοποίησαν ιδιαίτερα τα μονοπλάνα προκειμένου να προσδώσουν την αίσθηση του πραγματικού χρόνου. Με τον τρόπο αυτό, η αναπαράσταση φαίνεται να αγκυρώνεται στην πραγματικότητα και να αίρεται η αποστασιοποίηση του θεατή. Από την άλλη πλευρά, τα παραδείγματα στιγμιτυπικής κινηματογράφησης, όπως το *La Jetée*, καθώς και η εφαρμογή φρενήρους montage, όπως στις σκηνές καταδίωξης στο *Matrix* και στο *Collateral*, μεταδίδουν την αίσθηση των ρυθμών μετάβασης στη σύγχρονη πόλη.

Και οι δυο μορφές αναπαράστασης λειτουργούν επικουρικά για την αντίληψη του χώρου, προσομοιώνοντας δυο διαφορετικούς χρόνους: την περιπατητική ταχύτητα μετάβασης και την ταχύτητα της αποσπασματικής εμπειρίας. Πρόκειται για τις δυο βασικές εμπειρίες του σύγχρονου ανθρώπου, οι οποίες εμπλέκουν το θεατή με διαφορετικό τρόπο. Συνεπώς, η αναπαράσταση του πολυσχιδούς χαρακτήρα των αδρανών τοπίων ενισχύεται από το γεγονός ότι σε κάθε ταινία, η κάμερα κινείται με διαφορετικό τρόπο και προς διαφορετική κατεύθυνση, ορίζοντας τη διαφορετική και παλλόμενη προσλαμβάνουσα του θεατή, ο οποίος προσαρμόζει το βλέμμα του σε διαφορετικές οπτικές και σε διαφορετικούς χρόνους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΑ

Ξένη Βιβλιογραφία

- Augé, Marc, Non-places, Introduction to an anthropology of supermodernity, (trans.) Howe, John, Verso, London, 1995
- Berger, Alan, Drosscape, Wasting Land in urban America, Princeton Architectural Press, New York, 2006
- Careri, Francesco, Walkscapes, Walking as an aesthetic practice, Land&ScapeSeries, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- (επιμ.) Clarke, David B., The Cinematic City, Taylor & Francis e-Library, 2005
- Colafranceschi, Daniela, Landscape + 100 words to inhabit it, Land&ScapeSeries, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007
- De Solà-Morales Rubió, Ignasi, Terrain Vague, σελ. 118-123 στο (επιμ.) Davidson, Cynthia, Anyplace, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995
- Dudley Andrew, Concepts in Film Theory, Oxford University Press, 1984
- Galofaro, Luca, Artsapes, Art as an approach to contemporary landscape, Land&ScapeSeries, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- (επιμ.) Konstantaratos Myrto, Spaces in European Cinema, Intellect, Exeter, 2000
- Lynch, Kevin, The image of the city, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1960
- Mennel, Barbara, Cities and cinema, Routledge, New York, 2008

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Barthes, Roland, (μτφ.) Σπανός, Γιώργος, Εικόνα- Μουσική- Κείμενο, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007
- Baudrillard, Jean, (μτφ.) Νικόλας Χρηστάκης, Αμερική, Futura, Αθήνα, 2004
- Bordwell, David και Thompson, Kristin, (μτφ.) Κοκκινίδη, Κατερίνα, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2004
- Eliot, T.S., (μτφ.) Κύρου, Κλείτος, Η ρημαγμένη γη, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα, 1990
- Erstein, Jean, Το αδιαίρετο του χωρο-χρόνου, Η νόηση μιας μηχανής, μτφ. Μαριάννα Κουτάλου, Αιγόκερως, 1986
- Harvey, David, (μτφ.) Αστερίου, Ελένη, Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας, Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007

- Jameson, Fredric, (μτφ.) Βάρσος, Γιώργος, Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1999
- Massey, Doreen, (μτφ.) Μπιμπλή, Ιωάννα, Για το χώρο, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2008
- Perec, Georges, (μτφ.) Κυριακίδης Αχιλλέας, Χορείες χώρων, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα, 2000
- Stam, Robert, (μτφ.) Κακλαμάνη, Κατερίνα, Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2011
- Έκο, Ουμπέρτο, (μτφ.) Παπακωνσταντίνου, Αναστασία, Έξι περιπλανήσεις στο δάσος της αφήγησης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1994
- (επιμ.) Μωυσίδης, Βασίλης, Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κείμενα και συνεντεύξεις, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1988
- Στάθη, Ειρήνη, Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου, Αθήνα, Αιγόκερως, 1990
- Σταυρίδης, Σταύρος, Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2009

Άρθρα

- Barron, Patrick και Mariani, Manuela, Cinematic Space in Rome's Disabitato: Between Metropolis and Terrain Vague in the Films of Fellini, Antonioni, and Pasolini στο modernism/modernity, Vol. 18, No 2, σελ. 309-333, The Johns Hopkins University Press, 2011
- Ford, Hamish, 2012, Antonioni's Ambiguity: Challenging Realism in the Early 1960s Films, στο Cinemascope.it, Special Centenary Issue: Antonioni and the Mystery of Reality, No.18, July-December, 2011
- Lefebvre, Martin, On landscape in narrative cinema, pp 61-78 στο Canadian Journal of film studies, Volume 20, No 1, Spring 2011
- Shohat, Ella, Imagining Terra incognita, The disciplinary Gaze of the Empire, Public Culture , Volume 3 (2), Duke University Press, 1991
- Βενετσιάνου, Όλγα και Μπαζαίου, Ναταλία, Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο, Αρχιτέκτονες Περιοδικό του ΣΑΔΑΣ-ΠΕΑ , τεύχος 53 – περίοδος Β, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος, 2005

Διαδικτυακές πηγές

- Burch, Noel, Theory of Film Practice, Spatial and Temporal Articulations, 1981
<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/TFP/1Articulations.html>
- Levesque, Luc, The 'terrain vague' as material – some observations, 2002
http://www.amarrages.com/textes_terrain.html

L' ECLISSE

Ξένη Βιβλιογραφία

- Chatman, Seymour Benjamin, The great tetralogy, Settings and Environments, σελ.99-113, στο Chatman, Seymour Benjamin, Antonioni Or, The Surface of the World, University of California Press, 1985
- Pinkus, Karen, Empty Spaces, Decolonization in Italy, στο (επιμ.) Palumbo, Patrizia, A place in the sun: Africa in Italian colonial culture from post-unification to the present, University of California Press, 2003
- Schwarzer, Mitchell, The consuming landscape, σελ.197-215 στο (επιμ.) Lamster, Mark, Architecture and Film, Princeton Architectural Press, New York, 2000

Άρθρα

- Harrison, Thomas και Carrey, Sarah, The world outside the window- Antonioni's architectonics of space and time, στο Italian Culture, Vol. 29, No. 1, σελ. 37-51, Maney Publishing, 2011
- Heathcote, Edwin, Modernism as enemy, σελ. 20-25 στο (επιμ.) Bob Fear "Architecture + Film II", AD Architectural Design, Vol. 70, No.1, New York, 2000
- Perez, Gilberto, The Point of view of a stranger: an essay on Antonioni's Eclipse, στο The Hudson Review, Vol.44, No.2, σελ. 234-262, The Hudson Review Inc., 1991

IL DESERTO ROSSO

Ξένη Βιβλιογραφία

- Pomerance, Murray, Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight reflection on cinema, University of California Press, 2011

Ελληνική Βιβλιογραφία

- (επιμ.) Ουμπέρτο, Έκο, Το Υψηλό, (μτφ.) Χρυσστομίδης, Ανταίος, σελ.275-297 στο (επιμ.) Ουμπέρτο, Έκο, 2006, Ιστορία της ομορφιάς, , Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2006

Άρθρα

- Gandy, Matthew, Landscapes of delinquency in Michelangelo Antonioni's Red Desert, Transactions of The Institute of British Geographers - TRANS INST BRIT GEOGR, Vol. 28, No 2, 2003

Διαδικτυακές πηγές

- <http://www.dvdbeaver.com/film/articles/redesert3.htm>
- <http://arianeandgwen.wordpress.com/category/academic-work/film-and-urban-space-in-italy/du-brouillard-a-la-poussiere/>
- <http://www.filmsufi.com/2010/09/visit-to-radar-installation-in-red.html>

DER HIMMEL ÜBER BERLIN

Ξένα Βιβλιογραφία

- Buck-Morss, Susan, The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991
- Kracauer, Siegfried, Theory of film, the redemption of physical reality, Oxford University Press, New York, 1960
- Sandercock, Leoni, Towards cosmopolis: Planning for Multicultural Cities, John Wiley and Sons, New York, 1998

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Γλύκατζη-Αρβελέρ, Ελένη, Η ιστορία και η ιστοριογραφία ως βασικά μαθήματα πολιτισμού, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, Αθήνα, Ιανουάριος 1995
- Rilke, Rainer Maria, (μτφ). Σελαβής, Σωτήρης, Οι ελεγείες του Ντουίνο, Εκδόσεις Περισπωμένη, 2011
- (επιμ.) Σταυρίδης, Σταύρος, Μνήμη και εμπειρία του χώρου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006

Άρθρα

- Kolstrup, Søren, Wings of Desire: Space, Memory and Identity, στο POV8, No 8, , Δεκέμβριος 1999
- Akkerman, Abraham, Urban void and the deconstruction of neo-platonic city-form, στο Ethics, Place and Environment, Vol.12, No 2, Ιούνιος 2009

- Huyssen Andreas, The voids of Berlin, σελ. 57-81 στο Critical Inquiry, Vol. 24, No 1, The University of Chicago Press, Autumn 1997

LADRI DI BICICLETTA

Ξένη Βιβλιογραφία

- Barber, Stephen, Projected Cities, Cinema and Urban Space, Reaktion Books, London, 2002
- Shiel, Mark, Italian Neorealism, Rebuilding the Cinematic City, Wallflower, London, 2006

Διαδικτυακές πηγές

- <http://everything2.com/title/The+Bicycle+Thief>
- http://www.reverseshot.com/article/bicycle_thieves
- Piepergerdes, Brent J., Re-envisioning the Nation: Film Neorealism and the Postwar Italian Condition
<http://www.acme-journal.org/vol6/BJP.pdf>

LA HAINE

Ξένη Βιβλιογραφία

- Fiedler, Adrian, Poaching on public space: urban autonomous zones in the French banlieu films, στο (επιμ.) Fitzmaurice, Tony και Shiel, Mark, Cinema and the City, Film and Urban Societies in Global Context, Blackwell, Oxford, 2001
- Foucault, Michel, συνέντευξη με τον Paul Rabinow, στο Space, Knowledge and Power, στο (επιμ.) Faubion, James D., Essential Works of Foucault (1954-1984) Vol.3: Power, New Press, 2001
- Penz, François, The City Being Itself?, The case of Paris in La Haine, στο (επιμ.) Marcus, Alan και Neumann Dietrich, Visualizing the City, Routledge, 2007

Άρθρα

- Mottet, Jean, Entre présent et possible : la difficile recomposition du paysage de la banlieue dans le film de Mathieu Kassovitz, La Haine, σελ.71-86, στο Cinémas : revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies, Vol. 12, No. 1, 2001

CHINATOWN

Ξένη βιβλιογραφία

- Berman, Marshall, All that is solid melts into air, The Experience of Modernity, Verso, London, 1983
- Davis, Mike, City of Quartz, Excavating the Future in Los Angeles, Verso, London, 2006

Άρθρα

- Scott, Ian S., "Either you bring the water to L.A. or you bring L.A. to the water", Politics, Perceptions and the Pursuit of History in Roman Polanski's *Chinatown*, European Journal of American Studies, Vol. 2, 2007

Διαδικτυακές πηγές

- http://green.blogs.nytimes.com/2012/04/25/the-water-fight-that-inspired-chinatown/?_r=0
- <http://horrornews.net/24677/film-review-chinatown-1974/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0071315/>
- <http://grolschfilmworks.com/ca/features/the-la-river-on-film>

BLUE VELVET

Ξένη Βιβλιογραφία

- Douglas, Mary, Purity and Danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo, Routledge, London, 2002
- Mulvey, Laura, Netherworlds and the Unconscious: Oedipus and Blue Velvet, στο Mulvey, Laura, Fetishism and Curiosity, British Film Institute and Indiana University Press, 1996

Άρθρα

- Bainbridge, Jason, Soiling Suburbia, Lynch, Solondz and the Power of Dirt, M/C Journal, Vol. 9, Issue 5, 2006
- Creed, Barbara, A journey through Blue Velvet, Film, Fantasy and the female spectator, New Formations, No 6, Winter 1988

- Pfeil, Fred, Revolting yet conversed: Family noir in Blue Velvet and Terminator 2, Postmodern Culture, Vol. 2, No 3, 1992

Διαδικτυακές πηγές

- <http://cine.gr/film.asp?id=692&page=4>
- <http://areviewofonesown.wordpress.com/2013/01/24/blue-velvet-revisited/>

PARIS, TEXAS

Ξένη Βιβλιογραφία

- Bégout, Bruce, Lieu commun: Le motel americain, Editions Allia, Paris, 2003
- (επιμ.) Cook, Roger. F. και Gemünden, Gerd, The Cinema of Wim Wenders, Image, Narrative and the Postmodern Condition, Wayne State University Press, Michigan, 1977
- Kolker, Robert Phillip και Beicken, Peter, The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire, Cambridge University Press, 1993
- Venturi, Robert, Scott Brown, Denise και Izenour, Steven, Learning from Las Vegas, The forgotten Symbolism of Architectural Form, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1977

Ελληνική Βιβλιογραφία

- (επιμ.) Ιωαννίδης, Γιάννης Δ., 1999, Ο ολοκληρωμένος Διαχωρισμός, σελ. 366-375 στο Internationale Situationniste, Το ξεπέρασμα της τέχνης, Ανθολογία Κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς, (μτφ.) Ιωαννίδης, Γιάννης Δ., Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα
- Καλβίνο, Ίταλο, Οι αόρατες πόλεις, (μτφ.) Χρυσστομίδης, Ανταίος, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2004

Διαδικτυακές πηγές

- <http://thehungrysuitcase.com/geography-and-time-wim-wenderss-search-for-place/>

COLLATERAL

Ξένη Βιβλιογραφία

- Banham, Reyner, Los Angeles, the architecture of four ecologies, University of California Press, 2001

Άρθρα

- Collins, Samuel, "Head Out On the Highway": Anthropological Encounters with the Supermodern, Postmodern Culture, Vol. 7, No.1, 1996

Διαδικτυακές πηγές

- http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/collateral_subjectivity/
- <http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/collateral/>

THE MATRIX

Ξένη βιβλιογραφία

- Baudrillard, Jean, Simulation and Simulacra, translated by Sheila Faria Glaser, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994
- Žižek, Slavoj, Welcome to the deserto of the Real! Five essays on September 11 and related dates, Verso, London, 2002

Διαδικτυακές πηγές

- http://www.imdb.com/title/tt0133093/?ref_=sr_1
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Cyberpunk>

LA JETEE

Άρθρα

- Ballard, J.G., 1966, La jetée: Academy one Editorial
- Witt-Jauch, Martina, Image Versus Imagination: Memory's Theatre of Cruelty in Chris Marker's La Jetée, Goettingen University, Alphaville: Journal of film and screen media, Issue 4, Winter 2012

Διαδικτυακές πηγές

- <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/stereo/pres/cinema2.htm>
- <http://www.filmschoolrejects.com/features/criterion-files-387-la-jetee.php>
- Marker, Chris, σενάριο για την ταινία *La jetée*, 1962
<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/sf/ScriptLaJetee.html>
- <http://zoetrope0.wordpress.com/2007/06/25/time-memory-and-time-travel-in-chris-markers-la-jetee/>

STALKER

Ξένη Βιβλιογραφία

- Mandelstam, Osip, Conversations about Dante, (trans.) Brown, Clarence, στο Chatwin, Bruce, The Songlines, Penguin Books, 1988
- Pickersgill, Dr Sean, A Memory of Entropy: Architecture in Tarkovsky's Stalker, στο Book of Abstracts, Interstices Symposium, University of Tasmania Launceston, (25-27.11.2011)
- Vidler, Anthony, The architectural uncanny: Essays in the Modern Unhomely, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992

Άρθρα

- Doron, Gil, The Dead Zone and the Architecture of Transgression, στο City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action Vol. 4, Issue 2, 2000
- Mitchell, Tony, Tarkovsky in Italy, σελ. 54-56, στο Sight and Sound, Winter 1982-1983

- Ραφαηλίδης, Βασίλης, Λεξικό ταινιών τόμος IV, στην εφημερίδα το Βήμα, Αθήνα, 3/12/1981
- Τζιρτζιλάκης, Γιώργος, Το εδαφικό εργαστήριο του “διευρυμένου πεδίου”, Αρχιτέκτονες, τ.49, Αθήνα, 2005

Διαδικτυακές πηγές

- Borges, Jorge Luis, Τα κυκλικά ερείπια
<http://www.acsu.buffalo.edu/~jatill/175/CircularRuins.htm>
- Stilwell, Sarah, Andrei Tarkovsky's Stalker: matter, soul and folded surfaces
http://www.sfu.ca/sca/global/pdf/Sarah_Stilwell_Stalker.pdf
- Watkins, Mary, Adoption and Identity: Nomadic Possibilities for Re-Conceiving the Self
<http://www.pacifica.edu/gems/watkins/adoptionidentity.pdf>
- <http://www.smallwonderfound.org/wonders/pages/cine-stalker-wonders2.html>
- Žižek, Slavoj, September 1999, The Thing from Inner Space, Mainview
<http://www.lacan.com/zizekthing.htm>
- Freud, Sigmund, The uncanny
http://www.nasht.com.au/web_images/08%20Freud.pdf

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- Antonioni, Michelangelo, L' eclisse, 1962
- Antonioni, Michelangelo, Il deserto rosso, 1964
- De Sica, Vittorio, Ladri di biciclette, 1948
- Kassovitz, Mathieu, La haine, 1995
- Lynch, David, Blue Velvet, 1986
- Mann, Michael, Collateral, 2004
- Marker, Chris, La jetee, 1962
- Polanski, Roman Chinatown, 1974
- Tarkovsky, Andrei, Stalker, 1979
- Wachowski, Andy and Lana, The Matrix, 1999
- Wenders, Wim, Paris, Texas, 1984
- Wenders, Wim, Der Himmel uber Berlin, 1987

