





ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ  
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2013-14

*ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ*

## **ΤΟΠΙΑ ΑΠΟΞΕΝΩΣΗΣ**

**Ο κινηματογραφικός χώρος στην τετραλογία του Αντονιόνι**

ΧΑΪΚΑΛΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ-ΑΓΓΕΛΙΚΗ Α.Μ. 1125  
ΠΑΤΡΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2014

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ  
ΠΑΝΟΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ

0. Πρόλογος	
i. Ερευνητικό ερώτημα	5
ii. Μεθοδολογία	7
iii. Περίληψη κεφαλαίων	7
1. Κινηματογράφος και αρχιτεκτονική	10
1.1. Χώρος, τόπος και κινηματογράφος	12
1.2. Ιστορική εξέλιξη της σχέσης πόλης-κινηματογράφου	15
1.3. Αστικά τοπία στον κινηματογράφο το '60	17
2. Ο κινηματογράφος του Αντονιόνι και ο ιταλικός νεορεαλισμός	20
2.1. Οι συνθήκες στη μεταπολεμική Ιταλία	22
2.2. Ο ιταλικός νεορεαλισμός	24
2.3. Ο κινηματογράφος του Αντονιόνι	28
3. Ανάλυση της τετραλογίας του Αντονιόνι σε σχέση με την αρχιτεκτονική	30
3.1. Η τετραλογία του Αντονιόνι	32
3.1.1 Γενικά	32
3.1.2 Στοιχεία για την κινηματογραφική αφήγηση	34
3.2. Ανάλυση του χώρου και του τρόπου κινηματογράφησης επιλεγμένων σκηνών	38
3.2.1 Γενικά	39
3.2.2 Ανάλυση σκηνών	40
3.3. Ταξινόμηση των σκηνών-κριτική ανάλυσή τους	88
3.3.1 Γενικά	89
3.3.2 Η κυριαρχία του κενού	90
3.3.3 Η κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής	92
3.3.4 Τοπία ανοικοδόμησης	96
3.3.5 Ο πρωταγωνιστικός ρόλος των αρχιτεκτονικών στοιχείων	100
3.3.6 Το αρχιτεκτονικό περίβλημα ως όριο	104
3.3.7 Ο συμβολικός ρόλος των ανοιγμάτων	106
4. Συμπεράσματα	110
5. Βιβλιογραφία	118

## Προοίμιο

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος οφείλεται αρχικά στο μεγάλο ενδιαφέρον μου για τον κινηματογράφο και τη σκηνοθεσία. Ύστερα, μεγάλη συμβολή είχε το μάθημα Ειδικά Θέματα Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής 3, στο τέταρτο έτος, μέσα από το οποίο ήρθα σε επαφή με τη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική, και πιο συγκεκριμένα με τον κινηματογράφο του Αντονιόνι. Αυτή η πρώτη επαφή, προκάλεσε την περιέργεια μου για την βαθύτερη μελέτη του έργου του Αντονιόνι, και έθεσε το πλαίσιο για την ευρύτερη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο το αστικό περιβάλλον αναπαριστάται στην μεγάλη οθόνη του κινηματογράφου.

## Ευχαριστίες

Για τη διεκπεραίωση της παρούσας ερευνητικής εργασίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή Πάνο Δραγώνα και τους Οικονόμου Φλωρεντία, Αντωνία Στυλιανού και Tareq Hassan για τη βοήθεια και την πολύτιμη συμβολή τους στην ολοκλήρωση της.

## 0. Πρόλογος

### ι.Ερευνητικό ερώτημα

Αντικείμενο έρευνας της εργασίας είναι η αναπαράσταση του αστικού περιβάλλοντος στο κινηματογραφικό έργο του Μικελάντζελο Αντονιόνι. Μελετώντας το έργο του, παρατηρούμε πως η αρχιτεκτονική έχει ιδιαίτερα έντονη παρουσία στις ταινίες του. Σε αντίθεση με άλλους σκηνοθέτες που διαχειρίζονται το αστικό τοπίο ως ένα πλαίσιο στο οποίο δρουν και κυριαρχούν οι χαρακτήρες, ο Αντονιόνι συχνά προσδίδει περισσότερη έμφαση και σημασία στα κτίρια, στους τοίχους και στα παράθυρα, παρά στους ίδιους τους πρωταγωνιστές. Το σενάριο στα έργα του αποτελεί δευτερευούσης σημασίας και στην ουσία αποτελούνταν από ίχνη ή απλά σημειώσεις. Θεωρούσε ότι το πρόβλημα με τα σενάρια ήταν ότι επικεντρώνονται στην γλώσσα των λέξεων η οποία έχει πολύ σημαντικούς περιορισμούς. Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος “Αυτό είναι το όριο του σεναρίου: Να δώσει λέξεις σε γεγονότα που απορρίπτουν τις λέξεις”. Ως “άνθρωπος των εικόνων”, το σενάριο των ταινιών διαμορφωνόταν στο πλατό σε άμεση επικοινωνία και αλληλεπίδραση με τα μηνύματα και το κλίμα που όριζε το περιβάλλον. Τα στοιχεία του περιβάλλοντος όριζαν το κλίμα και “μιλούσαν” για τον σκηνοθέτη, μεταδίδοντας στους θεατές τα μηνύματα που ήθελε να εκφράσει. Τα μηνύματα αυτά δεν αφορούν μόνο τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών, όπως η αγάπη, η λύπη, η απελπισία, αλλά και βαθύτερες αισθήσεις που αφορούν την αποξένωση, την απομόνωση, τις επιπτώσεις που μπορεί να έχει το εξωτερικό περιβάλλον στην ψυχολογία του ατόμου και την απώλεια ταυτότητας που βιώνει ο άνθρωπος στην μεταπολεμική κοινωνία.

Τελικά, έχει μείνει στην ιστορία του κινηματογράφου γνωστός ως ο σκηνοθέτης ο οποίος καταφέρνει, μέσα από την αρχιτεκτονική κινηματογραφική γλώσσα του, να αποδώσει καλύτερα από κάθε άλλον σκηνοθέτη την αποξένωση του ανθρώπου στη σύγχρονη αστική κοινωνία.

Στόχος της έρευνας είναι η ερμηνεία της σημασίας που έχει η πόλη για τον Αντονιόνι στο μεταπολεμικό περιβάλλον. Αυτό θα επιτευχθεί μέσω της μελέτης της αναπαράστασης της μεταπολεμικής πόλης και της αρχιτεκτονικής μέσα από το σημαντικότερο έργο του, την τετραλογία που περιλαμβάνει τις εξής ταινίες : *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse* και *Il deserto rosso*. Με αυτόν τον τρόπο θα γίνει προσπάθεια να αποσαφηνισθούν οι συμβολισμοί και τα ζητήματα τα οποία αφορούσαν τον Αντονιόνι σχετικά με την κοινωνία της μεταπολεμικής εποχής. Πιο συγκεκριμένα, θα πραγματοποιηθεί ανάλυση συγκεκριμένων σκηνών, στις οποίες κυριαρχεί η παρουσία της πόλης και της αρχιτεκτονικής, όσον αφορά την επιλογή, την χρήση του χώρου και τον τρόπο κινηματογράφησης του, και τέλος θα γίνει κριτική ανάλυση των σκηνών αυτών, η οποία θα οδηγήσει στα συμπεράσματα σχετικά με τον ρόλο της μεταπολεμικής πόλης για τον Αντονιόνι.

## Purpose of research

The subject of this particular research is the way in which the urban landscape is being represented in the work of Italian director, Michelangelo Antonioni. Through the study of his work we come to the realization that architecture has an especially dominating presence in his films. In contrast to other directors, that use the urban landscape simply as the context in which the characters act, Antonioni usually places his focus and attention on buildings, walls and windows, rather than the main characters. Scripts in his films were of secondary importance and were usually composed out of traces or merely notes. He considered that the problem with scripts is that it focuses on the language of words, which has serious limitations. As he has said himself "These are the limits of script, to give words to events that refuse words.". As "a man of images", the scripts of his films were formed on set, in direct connection and interaction to the messages and the mood that dictated the environment. The elements of the setting would "speak" for the director, transmitting to the audiences the messages that he wanted to express. These messages didn't just include the feelings of the lead characters like love, sadness and despair, but at the same time deeper senses concerning alienation, isolation, the impact that the surrounding environment can have on the psychology of a person and the loss of identity that the man experiences in postwar society. Overall, he is known in the history of cinema, as the director which succeeded, through his architectural cinematic language, to convey the alienation of the man in modern urban society, better than any other director.

Main goal of this research is the interpretation of the significance that the city has for Antonioni. This will be accomplished through the study of the representation of the postwar city and architecture in his most important work, the tetralogy which includes: *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse* and *Il deserto rosso*. Through this approach, the symbolisms and the issues in the postwar society, which concerned Antonioni, shall be clarified. Specifically, there will be analysis of certain scenes in which prevails the presence of the city and architecture, concerning the choice, the use and the manner of filming of the urban environment. Finally, this analysis will lead to conclusions regarding the role of the postwar city for Antonioni.

## ii. Μεθοδολογία

Η διεξαγωγή της έρευνας ξεκίνησε με βιβλιογραφική έρευνα, αρχικά σχετικά με τη σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο, την έννοια του κινηματογραφικού χώρου και μια γενική μελέτη σχετικά με μεθόδους ανάλυσης κινηματογραφικών έργων. Στην πορεία η βιβλιογραφική έρευνα επικεντρώθηκε στο έργο του Αντονιόνι, και συγκεκριμένα σε υλικό που αφορούσε την βασική τετραλογία του. Η έρευνα αυτή συνοδεύτηκε με την παρακολούθηση του συνολικού έργου του Αντονιόνι, με έμφαση στην τετραλογία, καθώς και άλλων έργων σημαντικών σκηνοθετών της ίδιας εποχής, όπως ο Βιτόριο Ντε Σίκα, για την καλύτερη κατανόηση του κινηματογραφικού και κοινωνικού κλίματος της εποχής. Στην πορεία έγινε επιλογή συγκεκριμένων σκηνών από την τετραλογία του Αντονιόνι οι οποίες αναλύθηκαν, σχετικά με τον κινηματογραφικό τους χώρο και τον τρόπο κινηματογράφησης τους, με την παράλληλη δημιουργία προσωπικών διαγραμμάτων, τα οποία βοήθησαν στην ανάλυση και την κατανόηση τους. Τέλος, ακολούθησε κριτική ερμηνεία των σκηνών αυτών.

## iii. Περίληψη κεφαλαίων

### Κεφάλαιο 1

Το πρώτο κεφάλαιο της ερευνητικής εργασίας έχει ως σκοπό να εισάγει την έννοια του κινηματογραφικού χώρου και να αναλύσει τη σχέση της αρχιτεκτονικής και του κινηματογράφου, από τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου, μέχρι την μοντέρνα εποχή.

### Κεφάλαιο 2

Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά τις ιστορικές συνθήκες της μεταπολεμικής περιόδου στην Ιταλία και το κινηματογραφικό κίνημα που άνθισε την περίοδο μετά το τέλος του ΄Β Παγκοσμίου Πολέμου, το κίνημα του Ιταλικού νεορεαλισμού, του οποίου αποτελεί σημαντικός εκπρόσωπος. Σκοπός της ανάλυσης της εποχής αυτής είναι να γίνουν κατανοητές οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν την εποχή εκείνη και η αρχιτεκτονική που την χαρακτήριζε, ώστε να είναι ξεκάθαρες οι συνθήκες οι οποίες συνέβαλλαν στην διαμόρφωση του ιδιαίτερου ύφους του σκηνοθέτη.

### Κεφάλαιο 3

Το τρίτο κεφάλαιο, επικεντρώνεται στην ανάλυση της τετραλογίας του Αντονιόνι. Αρχικά γίνεται μια γενική εισαγωγή στο συνολικό του έργο, όσον αφορά την κινηματογραφική τεχνική και θεματολογία. Στην πορεία, στο κεφάλαιο 3.2. γίνεται ανάλυση του χώρου και του τρόπου κινηματογράφησης συγκεκριμένων σκηνών, οι οποίες έχουν επιλεγεί λόγω του κυρίαρχου ρόλου της αναπαράστασης αρχιτεκτονικών στοιχείων σε αυτές, τόσο οπτικά, στην σύνθεση των κινηματογραφικών κάδρων, όσο και θεματικά, στον πρωταγωνιστικό ρόλο που έχουν, καθώς το



ενδιαφέρον μετατοπίζεται, από την συνήθη κινηματογραφική αφήγηση, στον χώρο. Το κείμενο συνοδεύεται από διαγράμματα και εικονογράφηση, που στοχεύουν στην καλύτερη κατανόηση του ρόλου της αρχιτεκτονικής. Τέλος, στο κεφάλαιο 3.3 οι σκηνές ταξινομούνται σε κατηγορίες, ανάλογα με την θεματική την οποία αφορούν, και ακολουθεί η κριτική ανάλυσή τους.

#### **Κεφάλαιο 4**

Στο τελευταίο κεφάλαιο, αναλύονται τα συμπεράσματα τα οποία προκύπτουν από την ανάλυση των σκηνών της τετραλογίας, η οποία προηγήθηκε στο 3ο κεφάλαιο. Τα συμπεράσματα αναφέρονται στην ερμηνεία της σημασίας και του ρόλου που έχει η πόλη στο μεταπολεμικό περιβάλλον για τον Αντονιόνι, μέσα από την μελέτη των τρόπων που αναπαρίσταται στην τετραλογία. Συγκεκριμένα αναλύεται η χρήση του αστικού περιβάλλοντος και στοιχείων αρχιτεκτονικής ως πλάγιο μέσο για να δηλώσει τους κοινωνικούς και πολιτικούς προβληματισμούς του, εστιάζοντας στην εικόνα της μεταπολεμικής πόλης και των αστικών δομών που την αποτελούν, όπως εμφανίζονται μέσα από την τετραλογία. Τέλος, ερμηνεύεται η αιτία που κρύβεται πίσω από τον τρόπο αναπαράστασης της πόλης, ως εξωτερική έκφραση της ψυχολογίας των πρωταγωνιστών, ορίζοντας μια καινούρια κατηγορία του νεορεαλιστικού κινήματος, του εσωτερικού νεορεαλισμού, που αφορά την βαθύτερη εσωτερική μελέτη και διερεύνηση του ατόμου, και την μετάφραση αυτών των προβληματισμών στο αστικό περιβάλλον.

1. Κινηματογράφος και αρχιτεκτονική



## 1. Εισαγωγή στην σχέση χώρου και κινηματογράφου

### 1.1. Χώρος, τόπος και κινηματογράφος

Προτού μιλήσουμε για τον κινηματογραφικό χώρο, θα πρέπει να εξετάσουμε γενικότερα την έννοια του χώρου:

Για τη φιλοσοφία, ο **χώρος** είναι θεμελιώδης έννοια. Παράλληλα με την έννοια του χρόνου, διαμορφώνει το πλαίσιο μέσα στο οποίο υπάρχουν όλα τα υλικά σώματα και καθορίζεται η θέση τους. Για την γεωμετρία, αποτελεί το τρισδιάστατο σύστημα αναφοράς που χρησιμοποιείται για να προσδιοριστεί η θέση ενός σημείου. Ταυτόχρονα, χώρος μπορεί να θεωρηθεί οποιαδήποτε τρισδιάστατη έκταση, κενή ή διαθέσιμη, με συγκεκριμένο σκοπό και χρήση. Γενικά, δηλαδή, ορίζεται ως ο τόπος όπου κάτι ζει, υπάρχει ή διεξάγεται.

Ο χώρος μπορεί να χωριστεί σε δύο κατηγορίες, σύμφωνα με τον Henri Lefebvre, τον μαθηματικό ή υλικό και τον κοινωνικό χώρο. Η έννοια του μαθηματικού χώρου αναδύθηκε μέσω της καρτεσιανής φιλοσοφίας και επιστήμης. Ο κοινωνικός χώρος παράγεται από τις κοινωνίες και δομείται από τις αντιθέσεις που προκύπτουν από κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες.

Η αρχιτεκτονική αποτελεί το σημείο ένωσης του μαθηματικού ή υλικού και του κοινωνικού χώρου εφόσον κάθε κτίριο καταλαμβάνει και αναδιαρθρώνει, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά, κάποια ποσότητα υλικού χώρου και ταυτόχρονα συμβάλει στην διαμόρφωση του κοινωνικού χώρου καθώς αποτελεί εκδήλωση των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών στον υλικό κόσμο. Μόλις αυτός ο κοινωνικός και μαθηματικός χώρος καταληφθεί από άτομα, τότε μετατρέπεται από χώρο σε τόπος σύμφωνα με τον φιλόσοφο

Edward Casey.<sup>1</sup> Η ανάλυση του τόπου αποκαλύπτει κάποια πολύ σημαντικά στοιχεία ορισμού του :

1. Η ιδέα του τόπου, ειδικά σε σύνδεση με άλλα στοιχεία και άλλους τόπους, είναι απόλυτα θεμελιώδης. Μπορούμε να περιγράψουμε έναν τόπο όσον αφορά τα εσωτερικά χαρακτηριστικά και την εξωτερική σύνδεση με άλλους τόπους. Επομένως η έννοια του τόπου επεκτείνεται τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά.
2. Ο τόπος αφορά την ενσωμάτωση στοιχείων από την φύση και την κουλτούρα, τα οποία τον κάνουν μοναδικό.
3. Αν και ο κάθε τόπος είναι μοναδικός, όλοι αποτελούν κομμάτι ενός δικτύου κυκλοφορίας.
4. Οι τόποι αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου χώρου και αποτελούν σημεία εστίασης μιας ευρύτερης χωρικής οργάνωσης.
5. Οι τόποι συνεχώς εξελίσσονται νέα στοιχεία προστίθενται και παλαιότερα εξαφανίζονται, καθώς υπάρχει ιστορική και πολιτισμική εξέλιξη.

6. Οι τόποι έχουν νόημα. Χαρακτηρίζονται από τις αντιλήψεις των ατόμων που τους κατοικούν τις συγκεκριμένες χρονικές περιόδους.<sup>2</sup>

Μέσα από αυτά τα στοιχεία μπορούμε να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα σχετικά με την σύνδεση του χώρου και του κινηματογράφου, και την σημασία των εικονιζόμενων τόπων στην τέχνη του κινηματογράφου. Η έννοια του χώρου συνδέεται αναπόσπαστα με τις διαφορετικές μορφές της τέχνης, είτε μιλάμε για την ζωγραφική και τον κινηματογράφο, είτε για την λογοτεχνία. Ο χώρος δεν αποτελεί μόνο το περιβάλλον των ιστοριών και των θεμάτων που απεικονίζονται αλλά συχνά παράγει σε μεγάλο βαθμό την κινηματογραφική ή λογοτεχνική αφήγηση, καθώς μέσα από

1. David Forgacs, "Antonioni: Space, Place, Sexuality", Myrto Konstantarakos(Ed.), *Spaces in European Cinema* (Intellect, 2000), σσ. 103

2. Edward Relph, *Place and Placelessness* (Pion Limited, 1976), σσ.3

τις ιδιόμορφες συνθήκες που ισχύουν σε αυτόν και τον ορίζουν, συχνά υφάινεται και η ίδια η υπόθεση. Μπορούμε να πούμε ότι ο κινηματογράφος αποδίδει την δυναμική του αρχιτεκτονικού χώρου με μεγαλύτερη επιτυχία από ότι οι άλλες μορφές της τέχνης, αν και η συνηθισμένη ανάλυση των έργων δεν εστιάζει στα χωρικά στοιχεία, αλλά στα αφηγηματικά. Το περιβάλλον μπορεί να παίξει έναν τεράστιο ρόλο στην ανάπτυξη διαφόρων παραγόντων ενός έργου, ιδεολογικών, αφηγηματικών αλλά και καλλιτεχνικών. Ο χώρος δεν καταγράφεται απλά ως το φόντο μιας σκηνής, αλλά αποκτά δύναμη και έλεγχο και ορίζει τον τόπο στο οποίο εκφράζονται αντικρουόμενες ιδέες σχετικά με τα κοινωνικά φαινόμενα.<sup>3</sup>

Παράλληλα, ο κινηματογράφος συνδέεται με την αρχιτεκτονική με δύο ακόμα τρόπους. Πρώτον, και οι δύο περιπτώσεις δεν γίνεται να υλοποιηθούν χωρίς τη δημιουργική διαδικασία της σύλληψης της ιδέας και της σύνθεσης, σε άμεση σχέση βέβαια με τον τρόπο που θα υλοποιηθούν. Δεύτερον, και οι δύο διαθέτουν τεράστια εσωτερική περιπλοκότητα και επομένως δεν είναι εφικτό να γίνουν πλήρως αντιληπτοί μόνο μέσω της μελέτης της εξωτερικής τους εικόνας. Ο κινηματογράφος πρέπει να ενσωματώσει μια τεράστια ποσότητα από αισθητικά αδιάφορα αντικείμενα και να εφαρμόσει περίπλοκες τεχνικές προκειμένου να προκύψει ένα καλαίσθητο αποτέλεσμα, το οποίο να μεταδίδει ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Αντίστοιχα, η αρχιτεκτονική απαιτεί ένα τεράστιο σύνολο από δομικά υλικά και τεχνική εφαρμογή προκειμένου να προκύψει ένα αποτέλεσμα με την επιθυμητή μορφή.

Αν και οι προσεγγίσεις ποικίλλουν, στις υπάρχουσες και όλο και αυξανόμενες μελέτες της σχέσης ανάμεσα στον κινηματογράφο και την πόλη, κυριαρχεί η μελέτη της πόλης ως αναπαράσταση. Αυτό

3. David Forgacs, "Antonioni: Space, Place, Sexuality", Myrto Konstantarakos(Ed.), *Spaces in European Cinema* (Intellect, 2000), σσ. 1

σημαίνει ότι η πόλη δεν είναι απλά ένα κτισμένο περιβάλλον, αλλά μπορεί να ορισθεί ως ο χώρος που παράγεται από την αλληλεπίδραση ιστορικών, κοινωνικών, παραγωγικών, πολιτικών και γεωγραφικών θεσμών. Επιπλέον, είναι αδύνατον το δομημένο περιβάλλον να γίνει αντιληπτό ξέχωρα από την έννοια της αναπαράστασης, καθώς οι οικοδομικές, χωρικές και αρχιτεκτονικές πρακτικές είναι αναπαραστάσεις και το ίδιο ισχύει και για τα αποτελέσματα τους στο χώρο. Επομένως, η πόλη και ο κινηματογράφος, ο οποίος ορίζει μια μορφή τέχνης καθαρά αναπαραστατικής, συνδέονται σε μεγάλο βαθμό και η μελέτη της σχέσης τους παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον.

Παράλληλα με τον τρόπο που το αστικό περιβάλλον επηρέασε τον κινηματογράφο, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα. Αυτή η νέα μορφή τέχνης είχε ως αποτέλεσμα να φέρει σε επαφή τους θεατές με στοιχεία της καθημερινότητας και του κόσμου γενικότερα τα οποία μέχρι προσφάτως είχαν διαφύγει της προσοχής τους, ή δεν γνώριζαν καν ότι υπήρχαν. Ο κινηματογράφος είναι ταυτόχρονα ένα μέσο και ένα αντικείμενο αναπαράστασης. Οι δυνατότητες που παρέχει για μετασχηματισμούς στην κλίμακα, στην προοπτική, στην ταχύτητα και την βραδύτητα, για απογύμνωση της εικόνας από ήχο, μυρωδιά και χρώμα παρέχει τη δυνατότητα να βιώσουμε την πραγματικότητα με έναν καινούριο και διαφορετικό τρόπο.<sup>4</sup>

Περilhπτικά, λοιπόν, η σύνδεση ανάμεσα στον αρχιτεκτονικό τόπο και το κινηματογράφο είναι αναπόσπαστη. Αρχικά, παρουσιάζει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον ο τόπος ο οποίος αποτυπώνεται στο πλάνο και η σύνδεση την οποία έχει αυτό με τους τόπους οι οποίοι προηγήθηκαν / ακολουθούν, καθώς και με τα

4. David B. Clarke, *The Cinematic City* (Routledge, 1997), σσ. 2

στοιχεία τα οποία κρύβονται έξω από τα το αυστηρό πλαίσιο των τεσσάρων πλευρών του κινηματογραφικού κάδρου. Ο τόπος, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, ενσωματώνει στοιχεία από την φύση και την κουλτούρα που τον κάνουν μοναδικό. Επομένως, το περιβάλλον το οποίο προβάλλεται σε μία κινηματογραφική ταινία αποκαλύπτει τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες της κάθε εποχής και γι' αυτόν τον λόγο αποτέλεσε σημείο εστίασης για πολλούς σκηνοθέτες, ειδικά την δεκαετία του '60. Κατά συνέπεια, καταλαβαίνουμε ότι ο κινηματογραφικός τόπος διαθέτει μια ιστορική διάσταση, η οποία είναι μοναδική σε κάθε εποχή και άρα το αστικό περιβάλλον είναι το ιδανικό υπόβαθρο για να οριστεί το κλίμα της κάθε εποχής στην μεγάλη οθόνη.

Τέλος, είναι εμφανής η αλληλένδετη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον κινηματογραφικό τόπο και τους πρωταγωνιστές ενός έργου: τα άτομα επηρεάζουν το περιβάλλον στο οποίο κατοικούν και προβάλλουν σε αυτό τις αντιλήψεις τους, δίνοντας του επιπλέον νόημα. Παράλληλα, όμως, ο τόπος επηρεάζει σε τεράστιο βαθμό τους χαρακτήρες και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό που σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να τους οδηγήσει σε ψυχολογικές διαταραχές (*Il deserto rosso*, 1964 , *Journey to Italy*, 1954). Ο κινηματογράφος, λοιπόν, είναι μια χωρική μορφή τέχνης, καθώς λειτουργεί και γίνεται καλύτερα αντιληπτός στα πλαίσια της οργάνωσης του χώρου. Μας ενδιαφέρει, δηλαδή, τόσο στα πλαίσια του χώρου που χρησιμοποιείται στις ταινίες, όσο της συμβολής που έχει ο κινηματογράφος στον υπαρκτό χώρο, δηλαδή στην κοινωνία.<sup>5</sup>

---

5. Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context (Studies in Urban and Social Change)* (Wiley-Blackwell, March 2001), σσ. 5-6



Εικ.1. The Fountainhead(1949, King Vidor)

## 1.2 Ιστορική εξέλιξη της σχέσης πόλης-κινηματογράφου

Η εξέλιξη της ανάπτυξης του κινηματογράφου συνδέεται στενά με αυτή της ανάπτυξης των μοντέρνων πόλεων. Ταυτόχρονα, οι πόλεις συνδέονται με την εξάπλωση των κινηματογράφων στο αστικό περιβάλλον ως μέσα ψυχαγωγίας και διασκέδασης. Οι ταινίες μικρού μήκους εναλλάσσονταν με ζωντανές παραστάσεις σε αίθουσες μουσικής και σε θέατρα και υπήρχαν και περιοδεύουσες κινηματογραφικές παραστάσεις προτού οι κινηματογραφικές αίθουσες αποκτήσουν τον δικό τους σταθερό χώρο στην πόλη.

Στην αρχή της ιστορίας του κινηματογράφου, η πόλη είχε το ρόλο τόσο του περιβάλλοντος όσο και του θεάματος. Οι πρωτοποροί κινηματογραφιστές, όπως οι αδελφοί Lumiere, ο Skladanowsky, ο Edison, ο Friese-Green και ο Notari, συνήθιζαν να καταγράφουν με τις κάμερές τους το αστικό θέαμα. Με λίγα λόγια, το κινηματογραφικό κοινό εγκατέλειπε τους πολυσύχναστους δρόμους και συγκεντρωνόταν στις κινηματογραφικές αίθουσες για να παρακολουθήσει στην οθόνη σκηνές από πολυσύχναστους δρόμους.

Ο ενθουσιασμός για το συναρπαστικό θέαμα του μοντερνισμού σύντομα εξαφανίστηκε. Μετά το 1918, η πόλη στον κινηματογράφο δεν χρησιμοποιείται πλέον ως μέρος για διασκέδαση, αλλά ως υπόβραθρο σενάριου τρόμου για τους φοβισμένους κατοίκους. Η αλλαγή αυτή στη σχέση του κινηματογράφου και του τρόπου αναπαράστασης της πόλης καταγράφεται ιδανικά στα έργα του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το *Metropolis* (1927) του Fritz Lang, με το δυστοπικό αστικό

περιβάλλον, και εκφράζει την μια σκοτεινή και στοιχειωμένη εικόνα της εποχής.

Μια διαφορετική και πιο αισιόδοξη αντιμετώπιση της μοντέρνας αστικής ζωής προβλήθηκε την δεκαετία του είκοσι από ένα καινούριο κινηματογραφικό είδος, των “city symphonies”. Παρά τις διαφορετικές προσεγγίσεις, τα έργα αυτά είχαν ως κοινό θέμα την μεγαλούπολη, ως ενσάρκωση της προόδου και του μοντερνισμού, εξυμνώντας τους ταχύτετους ρυθμούς διαβίωσης σε αυτές. Παρόμοια αντιμετώπιση της πόλης συναντάμε και στις ταινίες των Ντανατίστων και των Σουρεαλιστών.

Μια κλασική εκδοχή αναπαράστασης της πόλης στον κινηματογράφο υπάρχει στο σινεμά του Χόλυγουντ, το οποίο ανθίζει και κυριαρχεί την εποχή από το 1930 μέχρι το 1948. Ιδανικό παράδειγμα τα *film noir*, των οποίων τα θέματα και η πλοκή γεννιούνται από ένα συγκεκριμένο αστικό τοπίο, αυτό του υπόκοσμου της πόλης την νύχτα. Χαρακτηριστικό στοιχείο του κινηματογράφου του Χόλυγουντ ήταν η χρήση τεχνητών σκηνικών και τα γυρίσματα μέσα σε στούντιο, πράγμα το οποίο πρόκειται να ανατραπεί αργότερα την περίοδο του μοντερνισμού (1950-1980), με τρανταχτό παράδειγμα τα κινήματα του ιταλικού νεορεαλισμού και του γαλλικού νέου κύματος.

Η επιστημονική φαντασία, η οποία υπάρχει ήδη από το 1902 με το *A trip to the moon* του Georges Melies, αλλά γίνεται ευρέως γνωστή ως είδος με το πρώτο της μεγάλο μήκος έργο, *Metropolis* (1927), αφορά κυρίως τα ουτοπικά, και τις πιο πολλές φορές δυστοπικά, οράματα του αστικού τοπίου του μοντερνισμού. Γενικότερα, η αντίθεση ανάμεσα στα δύο αυτά οράματα κυριαρχεί στην ιστορία της σχέσης της πόλης και του κινηματογράφου, σε όλα τα είδη τα οποία αναφέρθηκαν πιο πάνω.<sup>6</sup> Τόσο τα ουτοπικά όσο και

6. Ewa Mazierska and Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid : Postmodern cities*,

τα δυστοπικά τοπία κυριαρχούνται από μια ιστορική και προσωρινή αίσθηση, η οποία προκύπτει από την υπόθεση ότι κινούμαστε προς ένα κόσμο ο οποίος είναι είτε πολύ καλύτερος είτε πολύ χειρότερος. Όπως και να έχει, όμως, οι συνθήκες για αυτό το μέλλον είναι ήδη υπαρκτές στο παρόν και η κάθε μια από τις δύο περιπτώσεις αποτελεί έναν τρόπο σχολιασμού του παρόντος.

Αν θεωρήσουμε, ακολουθώντας τον Fredric Jameson, ότι η αρχιτεκτονική του μοντερνισμού ήταν ουτοπική, τότε η νέα αρχιτεκτονική του μεταμοντέρνου σίγουρα δεν είναι. Αυτό μπορεί να λεχθεί και για τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται η αρχιτεκτονική και οι πόλεις στον μεταμοντέρνο κινηματογράφο, ειδικά σε έργα που αφορούν δυστοπικά οράματα του μέλλοντος όπως το *Blade Runner* (1982) του Ridley Scott, το *The Matrix* (1999) των Andy and Larry Wachowski και το *Dark City* (1998) του Alex Proyas. Σε πολλά από τα έργα της εποχής αυτής τόσο οι χαρακτήρες όσο και η πλοκή χαρακτηρίζονται από εσωτερική πολυπλοκότητα και δυσκολία στην κατανόησή τους. Τα όρια ανάμεσα σε πραγματικό και μη χάνονται και αυτό είναι έκδηλο και στην αναπαράσταση του αστικού περιβάλλοντος. Η έννοια της πραγματικότητας είναι πλέον ασαφής και οι αστικοί χώροι που παρουσιάζονται μπορεί να είναι πραγματικοί ή και ψηφιακές αναπαραστάσεις. Τα δυστοπικά τοπία της εποχής αυτής προκαλούν σύγχυση τόσο στους πρωταγωνιστές όσο και στους θεατές.

Παράλληλα, τα αστικά τοπία χρησιμοποιήθηκαν από τους κινηματογραφιστές για να αποδώσουν τις ταξικές διαφορές, χρησιμοποιώντας γενικότερα ουτοπικές εικόνες για τις ανώτερες τάξεις και τις δυστοπικές εικόνες για τις πιο φτωχές. Η κατακόρυφη οργάνωση του Hausmann στην ανακαίνιση του Παρισιού, όπου η υπόγεια οργάνωση του με τους υπονόμους και τον

*European cinema* (I.B.Tauris, 2002), σσ. 3-5

υπόγειο σιδηρόδρομο αποκαλύπτουν μια κρυμμένη μορφή του μοντερνισμού, βρήκαν θέση ως υπόβαθρο σε πολλές ταινίες σχετικά με την πόλη του Παρισιού. Η κατακόρυφη οργάνωση απόκτησε συμβολική και μεταφορική σημασία γενικότερα σε πολλές ταινίες εντός και εκτός του Παρισιού όπως στο *Metropolis* του Fritz Lang (1927), στο *Third Man* του Carol Reed (1949) και στο *Superman* του Richard Donner (1978). Στις ταινίες αυτές αποτυπώνονται οι ηθικές αξίες και ιδεολογίες και ο ταξικός διαχωρισμός στον αστικό σκελετό του «πάνω» και του «κάτω» κόσμου.

Ορισμένα στοιχεία του αστικού ιστού, όπως ο δρόμος, τα μπαρ και ο ορίζοντας, ήταν χαρακτηριστικά σημάδια της πόλης στις αρχές του κινηματογράφου. Ειδικά οι δρόμοι αποτελούσαν ένα προνομιακό σκηνικό για την ανάπτυξη των σκηνών δράσης. Σε πολλές ταινίες που εξελίσσονταν σε πόλεις, τα πλάνα των δρόμων αποτέλεσαν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο, χωρίς να εξελίσσουν όμως την πλοκή. Αυτό είναι εμφανές σε πολλά έργα από διαφορετικές χώρες και χρονικές περιόδους όπως το *Berlin: Symphony of a Great City* (1927) του Walter Ruttmann, το *The 400 Blows* (1959) του François Truffaut, το *Accatone* (1961) του Pier Paolo Pasolini, το *The Harder They Come* (1972) του Perry Henzell, το *The Horse* (1982) του Ali Özgentürk, το *Happy Together* (1997) του Wong Kar-wei, και το *Journey to Jerusalem* (2003) του Ranan Alexandrowicz James. Το κοινό σημείο σε όλα αυτά τα έργα ήταν η εκτεταμένη χρήση πλάνων δρόμων οι οποίοι χρησιμεύουν στην οριοθέτηση του αστικού τοπίου και στην διαμόρφωση της υποκειμενικότητας των χαρακτήρων.<sup>7</sup>

7. Barbara Mennel, *Cities and Cinema* (Routledge, New York, 2008), σσ. 1-15



#### 1.4 Αστικά τοπία στον κινηματογράφο του '60

Ο Γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze, αναφέρει ότι ο κινηματογράφος περνάει κρίση, η οποία αφορά τη διαμόρφωση μιας νέας εικόνας του κινηματογράφου.<sup>8</sup> Η κρίση αυτή από την μια πλευρά είναι θεωρητική, και αφορά την ανάπτυξη μιας νέας κινηματογραφικής φιλοσοφίας. Από την άλλη πλευρά, αφορά την ανάπτυξη της κινηματογραφικής μορφής. Ο Deleuze χρονολογεί την κρίση αυτή στην περίοδο μετά το τέλος του Β παγκοσμίου πολέμου και τοποθετεί συγκεκριμένα την πρώτη εκδήλωση αυτής της κρίσης στην Ιταλία, στα τέλη της δεκαετίας του '40 και έπειτα, στο κίνημα το οποίο χαρακτηρίστηκε νεορεαλισμός. Μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο ο Deleuze ορίζει τα πέντε στοιχεία τα οποία τα οποία οδήγησαν στην διαμόρφωση της νέας εικόνας του. Τα στοιχεία αυτά είναι: η διασκορπιστική κατάσταση (*the dispersive situation*), οι ηθελημένα αδύναμοι δεσμοί (*the deliberately weak links*), η φόρμα της περιπλάνησης (*the voyage form*), η συνειδητοποίηση των στερεοτύπων (*the consciousness of clichés*), η καταγγελία της συνομοσίας (*the condemnation of the plot*).<sup>9</sup>

Στην περίπτωση της διασκορπιστικής κατάστασης, οι χαρακτήρες είναι πλέον πολλαπλοί, με αδύναμες παρεμβάσεις ο κάθε ένας στην πλοκή και είτε είναι όλοι σημαντικοί, με πολλαπλές πλοκές που αναπτύσσονται παράλληλα, είτε έχουν όλοι δευτερεύοντα ρόλο και ο πρωταγωνιστικός ρόλος αποδίδεται στο αστικό περιβάλλον.

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

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

Ύστερα, αναπτύσσονται ηθελημένα αδύναμοι δεσμοί ανάμεσα στους πρωταγωνιστές και το περιβάλλον τους. Οι χαρακτήρες υπόκεινται σε ορισμένα λευκά γεγονότα, όπως τα ονομάζει ο Deleuze, τα οποία στην ουσία είναι τελείως αδιάφορα για τα άτομα τα οποία υπόκεινται σε αυτά ή τα προκαλούν. Έτσι οι χαρακτήρες είναι αποκομμένοι και αποξενωμένοι από το περιβάλλον τους και προχωρούν σε πράξεις οι οποίες δεν υποκινούνται τόσο από τις έννοιες της αιτίας και του αποτελέσματος όσο από την τυχαιότητα. Το τρίτο στοιχείο, η φόρμα της περιπλάνησης αφορά την αντικατάσταση των κινητήριων πράξεων στις ζωές των πρωταγωνιστών από την περιπλάνηση, το ταξίδι μέσα από μια ηδονοβλεπτική, αργόσχολη ματιά, μέσα στο ανώνυμο περιβάλλον της αδιαφοροποίητης πόλης. Η συνειδητοποίηση των στερεοτύπων αναφέρεται στην παροδικότητα και την εξασθένηση των παλιών κινηματογραφικών θεματικών προτύπων του Αμερικανικού σινεμά. Ο Deleuze υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος την μεταπολεμική περίοδο χρησιμοποιεί επίτηδες κλισέ προκειμένου να αποδείξει ότι αυτού του είδους τα στοιχεία είναι πλέον ξεπερασμένα. Ο θεατής όταν έρχεται σε επαφή με τις στερεότυπες εικόνες, στις οποίες έχει ήδη εκτεθεί πολυάριθμες φορές, δεν επηρεάζεται και του προκαλούν όλο και περισσότερη αδιαφορία. Τέλος, η καταγγελία της συνομοσίας έχει να κάνει με την έλλειψη κάποιας υπεύθυνης κεντρικής δύναμης στα περιβάλλοντα στα οποία εξελίσσονται οι ταινίες. Αυτό σημαίνει ότι οι χαρακτήρες αναζητούν σε όλη τη διάρκεια του έργου το «κέντρο» για να καταφέρουν να λύσουν το μυστήριο που τους απασχολεί, χωρίς όμως να καταφέρνουν να το βρουν. Έτσι, εμποδίζεται η ολοκλήρωση της πλοκής. Η συνομοσία εκτείνεται σε όλο το αστικό περιβάλλον, χωρίς, όμως, να μπορεί να προσδιοριστεί η κεντρική δύναμη που την υποκινεί. Επομένως, πραγματοποιείται η διαμόρφωση μιας νέας

εικόνας του κινηματογράφου μέσα από αλλαγές οι οποίες αφορούν την διαμόρφωση των χαρακτήρων, την ανάπτυξη της πλοκής, την σχέση των χαρακτήρων με το περιβάλλον και την χρήση των στερεοτύπων.

Σε γενικότερο πλαίσιο, η αστικοποίηση που συνόδευσε την εξάπλωση του βιομηχανικού καπιταλισμού, αποτελεί μια εκδήλωση της στροφής προς έναν μοντέρνο τρόπο ζωής. Ο κινηματογράφος συνετέλεσε στην αλλαγή αυτή με την καταγραφή αλλά και τον σχολιασμό των μεταβολών της εποχής. Επομένως, συνέβαλε στους όλο και πιο ξέφρενους ρυθμούς της μοντέρνας αστικής ζωής, η οποία αποτελεί πηγή ενδιαφέροντος και θεμάτων για τα έργα του. Έτσι λοιπόν ο κινηματογράφος βοήθησε στην εξομάλυνση των πυρετωδών και ακανόνιστων ρυθμών της πόλης, στο καλούπωμα των νέων κοινωνικών δομών που αναπτύχθηκαν στους συνωστισμένους και ανώνυμους δρόμους των μεγαλουπόλεων, αλλά και στην καταγραφή και στην διαμόρφωση του κοινωνικού και υλικού χώρου που αντιπροσωπεύει η μοντέρνα πόλη. Ο μοντερνισμός είχε ως στόχο να επιβάλει μια εξορθολογισμένη τάξη στον κόσμο, μια τάξη η οποία θα εξάλειφε κάθε ίχνος αμφιθυμίας που χαρακτήριζε τις προηγούμενες εποχές. Παραδόξως, όμως, οδήγησε στην διαμόρφωση ενός νέου στοιχείου που χαρακτηρίζει τα μοντέρνα αστικά τοπία, αυτό του “άγνωστου”, του αποξενωμένου.<sup>10</sup>

Ο μοντερνισμός οδήγησε στη διάσπαση του κοινωνικού κόσμου, που συνοδεύτηκε από την διαμόρφωση ενός “αφηρημένου” και κατακερματισμένου κόσμου. Το σήμα κατατεθέν του “άγνωστου”, που ζει και κατοικεί στον κόσμο αυτό, είναι ότι είναι μεν άμεσα πλησίον κατά την έννοια του φυσικού χώρου, αλλά πολύ μακριά κατά την έννοια του κοινωνικού χώρου. Η αμφιθυμία του “άγνωστου” αντιπροσωπεύει την αστάθεια του μοντέρνου

κόσμου. Ο χώρος και ο χρόνος πλέον δεν ταυτίζονται, δεν είναι πλέον λειτουργικοί και συμπαγείς. Στα πλαίσια αυτού του κόσμου τα πάντα είναι εφήμερα και οι κάτοικοι είναι ξένοι, μεταξύ τους αλλά και προς τον εαυτό τους, και έντονα αλλοτριωμένοι. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, ο κινηματογράφος της δεκαετίας του ‘60 απέκτησε υπόβαθρο, θεματολογία και εικονική παρουσία.<sup>11</sup>

Η εικόνα των πόλεων στο Ευρωπαϊκό σινεμά άρχισε σταδιακά να γίνεται όλο και πιο θολή. Ο διαχωρισμός ανάμεσα στα προάστια και το κέντρο εξαφανίζεται σιγά σιγά και πολλοί σκηνοθέτες εμφανίζουν στις ταινίες τους λιγότερο δομημένες ή και τελείως αποδομημένες εικόνες του αστικού τοπίου.<sup>12</sup> Οι πόλεις κατακερματίζονται και παρουσιάζονται ως ανώνυμα και απροσδιόριστα αστικά περιβάλλοντα. Μια πλευρά αυτής της νέας αντιμετώπισης, είναι η επιλογή των παραγκουπόλεων ως υπόβαθρο, οι οποίες παρουσιάζονται τελείως αποκομμένες από το κέντρο, σαν ένας φανταστικός “τρίτος κόσμος”. Μια άλλη πλευρά, είναι η “κινηματογραφική καταστροφή της πόλης”, η οποία αποτελείται από τον αφανισμό των αστικοποιημένων τοπίων, τα οποία εκμηδενίζονται σε άσχημες σειρές από τυφλούς τοίχους. Οι πόλεις σταματούν να είναι αυτόνομες και συμπαγείς παρουσίες στις ταινίες και, αντίθετα, μετατρέπονται σε ανώνυμους χώρους. Σε έργα όπως το *Blow up* του Antonioni και το *Deux ou trois choses que je sais d'elle* του Godard, το Λονδίνο και το Παρίσι αντίστοιχα σχεδόν δεν αναγνωρίζονται.<sup>13</sup>

Αυτό συνδέεται άμεσα με τη θεωρία του τυχαίου χώρου

11. David B. Clarke, *The Cinematic City* (Routledge, New York, 1997), σσ. 3-4

12. Ewa Mazierska and Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid : Postmodern cities, European cinema* (I.B.Tauris, 2002), σσ. 5

13. Ewa Mazierska and Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid : Postmodern cities, European cinema* (I.B.Tauris, 2002), σσ. 236

του Deleuze, ή αλλιώς «espace quelconque». Μέρος της εκτεταμένης ερευνάς του σχετικά με τα χωρικά και χρονικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου, αποτελεί ο ορισμός αυτού του όρου, ο οποίος συνδέεται με την «απεδαφικοποίηση» η οποία εμφανίζεται πολύ έντονα στα αστικά τοπία του κινηματογράφου της εποχής αυτής. Η «απεδαφικοποίηση» αφορά την αποδυνάμωση των δεσμών ενός τόπου με την ταυτότητά του και τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά που την ορίζουν.<sup>14</sup>

Η θεωρία του Deleuze, αφορά έναν χώρο ο οποίος δεν είναι καθορισμένος, αλλά τυχαίος και ο οποίος δεν προσδιορίζεται από τα χαρακτηριστικά του αλλά από την αμηχανία του υποκειμένου όταν βρίσκεται μέσα σε αυτόν. Γι' αυτό, ο «espace quelconque» μπορεί να είναι οτιδήποτε, από ένα μνημείο μέχρι το λόμπι ενός ξενοδοχείου. Ταυτόχρονα, ο τυχαίος χώρος δεν είναι αξιοσημείωτος καθώς, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα στα χαρακτηριστικά του νέου κινηματογράφου του Deleuze, το κέντρο της εξουσίας, η βασική αρχή, είναι εξαιρετικά δύσκολο να γίνουν αντιληπτά. Ο χώρος που απεικονίζεται στην μεγάλη οθόνη είναι αφομοιωμένος και κατακερματισμένος, έχει αποσπαστεί από τις συντεταγμένες του και από τις μετρικές του σχέσεις.<sup>15</sup> Στον χώρο αυτό, οι χαρακτήρες εμφανίζονται αποπροσωποποιημένοι, αποστασιοποιημένοι και αποξενωμένοι από το περιβάλλον τους. Οι σκηνοθέτες, όπως για παράδειγμα ο Αντονιονι με τα εγκαταλελειμμένα αστικά του τοπία, χρησιμοποιούν τους ανώνυμους αυτούς χώρους προκειμένου να υποβιβάσουν ορισμένες προϋποθέσεις οι οποίες ήταν δεδομένες σχετικά με τον ρόλο και την ταυτότητα των χαρακτήρων, την πλοκή

14. Jeffrey A. Bell, "Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory", Iris no. 23, Άνοιξη 1997, <<http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n8bell>>

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

κ.τ.λ. Συγκεκριμένα η λειτουργία τους είναι να τοποθετήσουν τις προϋποθέσεις αυτές σε κατάσταση κρίσης και να αποδείξουν την ευκολία με την οποία μπορούν ανά πάσα στιγμή να επηρεαστούν από τις εξωτερικές απειλές που προέρχονται από το περιβάλλον.

Γενικότερα, ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος του μοντερνισμού ανταποκρίθηκε στις αλλαγές της αστικής δομής και του τρόπου ζωής της δεκαετίας του '60 με την δημιουργία ενός ασύνδετου, κομματιασμένου και σχεδόν αδιευκρίνιστου αστικού χώρου. Αυτή η τάση αναγνωρίζεται ακόμα και σήμερα στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο.



Εικ.2. The 400 Blows (1959, François Truffaut)

2. Ο κινηματογράφος του Αντονιόνι και ο ιταλικός νεορεαλισμός



## 2.1 Οι συνθήκες στη μεταπολεμική Ιταλία

Το τέλος του ΄Β Παγκοσμίου Πολέμου, βρήκε την Ιταλία σε κρίσιμη κατάσταση κατάστασή, σε κάθε πιθανό τομέα, οικονομικό, πολιτικό, πολιτιστικό. Οι συνθήκες φτώχειας εκτείνονταν σε όλη τη έκταση της χώρας η οποία είχε ρημαχτεί από τον πόλεμο. Σύντομα όμως αυτή η κατάσταση επρόκειτο να αλλάξει. Η περίοδος μετά το τέλος του πολέμου, μέχρι τα τέλη του ΄60, αποτέλεσε ακρογωνιαίο λίθο στην οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη της χώρας, η οποία μετατράπηκε από ένα φτωχό, κυρίως αγροτικό κράτος, σε μια βιομηχανική υπερδύναμη, η οποία παράλληλα γνώρισε τεράστιες αλλαγές στον τομέα του πολιτισμού και της κουλτούρας.

Μετά το τέλος του ΄Β Παγκοσμίου Πολέμου, η Ιταλία βρισκόταν σε λεηλατημένη κατάσταση και κατεχόταν από ξένες δυνάμεις, μια κατάσταση η οποία οδηγούσε στο να μεγαλώνει ακόμα περισσότερο η απόσταση όσον αφορά την ανάπτυξη ανάμεσα στην Ιταλία και τις πιο ανεπτυγμένες χώρες της Ευρώπης. Παρόλα αυτά, η γεωπολιτική λογική του Ψυχρού πολέμου, συνέβαλε έτσι ώστε η Ιταλία, μια χώρα σύνδεσμος ανάμεσα στην δυτική Ευρώπη και την Μεσόγειο, με ευάλωτη οικονομία, να αναδειχθεί σε πιθανός σύμμαχος από τις ΗΠΑ, η οποία παρείχε σημαντική οικονομική βοήθεια, μέσω του σχεδίου Μάρσαλ. Το πέρας του σχεδίου, που θα μπορούσε να σημαίνει το τέλος της ανάπτυξη της χώρας, συνέπεσε με τον Κορεάτικο πόλεμο(1950-1953), ο οποίος είχε τεράστια ζήτηση για μέταλλα και άλλα βιομηχανικά προϊόντα, οδηγώντας σε επιπλέον ανάπτυξη κάθε είδους βιομηχανίας στην χώρα. Επιπλέον, η ίδρυση της Ευρωπαϊκής Οικονομικής Κοινότητας, της οποίας η

Ιταλία ήταν ιδρυτικό μέλος, παρείχε ακόμα περισσότερες επενδύσεις και εξαγωγές. Οι συνθήκες αυτές, σε συνδυασμό με την παρουσία πολυπληθούς και χαμηλά αμειβόμενου εργατικού δυναμικού, οδήγησε στην αξιοθαύμαστη οικονομική ανάπτυξη της Ιταλίας, η οποία κράτησε μέχρι τις μαζικές απεργίες και την κοινωνική αναταραχή το 1969-70, τα οποία σε συνδυάστηκαν με την κρίση στο πετρέλαιο το 1973 και αποτέλεσαν το τέρμα μιας οικονομικής ανάπτυξης στην οποία δεν επρόκειτο να επανέλθει ξανά.<sup>16</sup>

Ο διπλασιασμός του Ιταλικού Ακαθάριστου Εγχώριου Προϊόντος, ανάμεσα στο 1950 και το 1962 είχε πολύ μεγάλη επίδραση στην κοινωνία και την κουλτούρα. Η Ιταλική κοινωνία, κυρίως αγροτική και αποκλεισμένη από τα οφέλη της σύγχρονης οικονομίας, κατά το πρώτο μισό του αιώνα, ξαφνικά πλημμύρισε με μια τεράστια ποικιλία από φθηνά καταναλωτικά αγαθά. Επηρεασμένη από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και από την Αμερική, η ιταλική κοινωνία σύντομα κυριαρχήθηκε από την έννοια του καταναλωτισμού, πράγμα που είχε επιπτώσεις στην ηθική ανάπτυξη της και κατακρίθηκε έντονα από διανοούμενους και κριτικούς της εποχής, όπως ο Πιερ Πάολο Πασολίνι και ο Λουτσιάνο Μπιανκάρντι.<sup>17</sup> Παράλληλα η ηθική μετάπτωση που ακολούθησε του καταναλωτισμού στην ιταλική κοινωνία, σχολιάστηκε έντονα στον κινηματογράφο, με έργα που άσκησαν κριτική στον εγωισμό και την ανηθικότητα που χαρακτηρίζουν την εποχή αυτή.

Οι καλλιτέχνες στην Ιταλία την μεταπολεμική περίοδο, προσπάθησαν να διαμορφώσουν μια καινούρια κουλτούρα η οποία θα αντικαθιστούσε την κατασκευασμένη από τα Μ.Μ.Ε.

16. "Italian economic miracle", Wikipedia, < [http://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_economic\\_miracle](http://en.wikipedia.org/wiki/Italian_economic_miracle)>

17. "Italian economic miracle", Wikipedia, < [http://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_economic\\_miracle](http://en.wikipedia.org/wiki/Italian_economic_miracle)>

και προπαγανδιστικής κουλτούρα της φασιστικής περιόδου. Έτσι, έχουμε την γέννηση ενός κινήματος στις ιταλικές τέχνες, το οποίο ξεκίνησε το '30, κυρίως με την λογοτεχνία, το οποίο άντλησε έμπνευση από την λογοτεχνία, την ζωγραφική, το θέατρο την όπερα και τον κινηματογράφο από τα τέλη του 19ου αι. μέχρι τις αρχές του 20ου . Το κοινό χαρακτηριστικό των τεχνών του νέου κινήματος είναι η ρεαλιστική και αυθεντική απεικόνιση της κοινωνικής δομής, των εθίμων, της ταυτότητας και του φυσικού τοπίου. Η παρουσίαση της φτώχειας και της ανεργίας, μέσα από τις τέχνες, οι οποίες χαρακτήριζαν το ιταλικό μεταπολεμικό περιβάλλον λειτουργεί επίσης ως στοιχείο κοινωνικής ισοστάθμισης, προβάλλοντας ότι όλοι οι πολίτες, ανεξάρτητα από την τάξη και την περιοχή όπου ζούσαν, αντιμετωπίζουν τον ίδιο αγώνα για επιβίωση. Οι μύθοι της πολιτιστικής οπισθοδρόμησης και της οικονομικής στασιμότητα που ιστορικά συνδέονται με το νότο, μετατρέπονται σε εθνικά θέματα. Ταυτόχρονα, όμως με την οικονομική ανάπτυξη και την άνοδο του καπιταλισμού και του καταναλωτισμού, πραγματοποιείται η ανάπτυξη και η προβολή της κυρίαρχης τάξης στην κοινωνική δομή της Ιταλίας, της μεσαιας αστικής τάξης.<sup>18</sup>

Στα πλαίσια των συγκεκριμένων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών συνθηκών σχηματίστηκε ένα από τα πιο σημαντικά κινήματα στον κινηματογράφο, το οποίο ξεχώρισε για την ισχυρή πολιτική του στάση και την χαρακτηριστική μορφολογία και θεματολογία, ο Νεορεαλισμός. Το συγκεκριμένο κίνημα χαρακτηρίζεται από την χωρίς συμβιβασμούς ρεαλιστική παρουσίαση της μεταπολεμικής φτώχειας, της ανεργίας, και των διασπασμένων οικογενειών. Παρά το γεγονός ότι ενσωματώνεται

στην συγκεκριμένη περίοδο της μεταπολεμικής ιταλικής ιστορίας, ο κινηματογράφος του Νεορεαλισμού είχε πολύτιμη επίδραση στα μεταγενέστερα ιταλικά και διεθνή κινηματογραφικά κινήματα, προκαλώντας τα κατεστημένα μοντέλα για την κοινωνία, τον τόπο, και την ταυτότητα.<sup>19</sup>



Εικ.3. Accattone(1961, Pier Paolo Pasolini)

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

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

## 2.2 Ιταλικός νεορεαλισμός

Ως ιταλικός νεορεαλισμός ορίζεται η εποχή μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο στον κινηματογράφο, η οποία χαρακτηρίζεται από την καταγραφή των ριζικών αλλαγών σε κοινωνικό, ηθικό και πολιτικό επίπεδο και μπορεί να θεωρηθεί ως μια σημαντική μεταβατική περίοδος που παρήγαγε ένα ιδιαίτερο στιλιστικό και φιλοσοφικό είδος κινηματογράφου. Εποχή άνθισης του ορίζεται το χρονικό διάστημα από το 1940 μέχρι τις αρχές του 1960. Η μελέτη αυτής της εποχής μας ενδιαφέρει καθώς ο Antonioni αποτελεί εκπρόσωπος της τελευταίας περιόδου της. Το μεγαλύτερο μέρος των έργων του συγκεκριμένου κύματος είχαν ως πρωταγωνιστές μέλη της φτώχης και εργατικής κοινωνίας, χρησιμοποιούσαν ερασιτέχνες ηθοποιούς, απέρριπταν την χρήση του στούντιο και προτιμούσαν το γύρισμα των σκηνών με φυσικό φωτισμό και ντεκόρ και εξέφραζαν τις αλλαγές στην ιταλική ψυχολογία και τις συνθήκες της καθημερινής ζωής οι οποίες περιλάμβαναν φτώχεια, καταπίεση, αδικία και απόγνωση. Σταδιακά, με την ανάπτυξη της βιομηχανίας και την οικονομική άνοδο του ιταλικού κράτους, ο νεορεαλισμός εξέλιξε την θεματολογία του και προχώρησε από τις βασικές ανάγκες και έννοιες της ανθρωπότητας, στην εξερεύνηση του ατόμου. Οι καινούριες ανάγκες του ατόμου, η αποξένωσή από την κοινωνία και οι δυσκολίες στην επικοινωνία αποτέλεσαν κεντρικά θέματα με τα οποία ασχολήθηκε ο ιταλικός κινηματογράφος από την δεκαετία του '60 και έπειτα.

Σε πολλά παραδείγματα αυτής της εποχής, όπως για παράδειγμα στα έργα του Roberto Rossellini [Εικ.4 σελ. 27],

αποτυπώνονται οι κατεστραμμένες από τον πόλεμο πόλεις, οι οποίες ορίζουν τις ζωές των πρωταγωνιστών και έχουν τεράστια επιρροή πάνω τους. Το αστικό περιβάλλον φτάνει σε ορισμένα σημεία να διαταράσσει πλήρως την ψυχολογία των πρωταγωνιστών, όπως της πρωταγωνίστριας στο *Journey to Italy* (1954), η οποία παθαίνει κρίση μετά την επαφή της με την πόλη της Νάπολης. Η νεορεαλιστική πόλη είναι περισσότερο περίπλοκη από ό,τι φαίνεται. Με την πρώτη ματιά αποτυπώνει την κατάσταση όπως είναι, στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Αλλά στην ουσία εκφράζει τον πόθο του σκηνοθέτη σχετικά με το πώς θέλει να γίνει. Ο νεορεαλισμός είναι πάνω από όλα κινηματογράφος αναδόμησης.<sup>20</sup> Ο θεωρητικός και κριτικός του κινηματογράφου Luigi Chiarini,<sup>21</sup> σύγκρινε το αποκαλυπτικό αντίκτυπο που είχε το κύμα του νεορεαλισμού σε αυτό των πρώτων κινηματογραφικών έργων, αν και ο κόσμος δεν παρουσιαζόταν μέσα από την εντυπωσιακή επιφάνειά του, αλλά μέσα από ένα βαθύτερο ανθρώπινο πλαίσιο, μέσα από έναν διάλογο ανάμεσα στην ειρήνη και τον πόλεμο, τον πολιτισμό και την βαρβαρότητα, την αντίδραση και την πρόοδο. Πλέον η βιομηχανική παραγωγή έχει μετατραπεί σε μια καλλιτεχνική αναπαράσταση.

Καθώς λοιπόν το κίνημα του νεορεαλισμού εξελισσόταν, ειδικά προς την τελευταία του περίοδο, αναδείχθηκε ως μια ευκαιρία για αυτό-εξερεύνηση και εκ νέου αξιολόγηση της ανθρωπίνης φύσης, σε κοινωνικό και υπαρξιακό επίπεδο. Ενώ στην αρχή, εστίαζε κυρίως στην απόδοση ρεαλιστικών εικόνων της καθημερινής ζωής, σταδιακά προχώρησε σε ένα μοντέρνο πειραματισμό, που

20. Geoffrey Nowell-Smith, "Cities: Real and Imagined", Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Studies in Urban and Social Change) (Wiley-Blackwell, March 2001), σσ. 99-107

21. Mark Shiel, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City* (Editions Wallflower Press, 2006), σσ. 9



αντιμετώπιζε με σκεπτικισμό τις «αληθινές» παραστάσεις και έτεινε κυρίως προς αφηρημένες εικόνες και εσωτερική φιλοσοφική έρευνα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Νύκτες της Καμπίρια του Φελίνι.

Παράλληλα ένα από τα κυρίαρχα θέματα που αφορούσαν τον νεορεαλισμό ήταν αυτό της πόλης και των διαδικασιών του μοντερνισμού : της μεταπολεμικής αναδόμησης, της βιομηχανοποίησης, της εκκοσμίκευσης, της αστικοποίησης· στοιχεία των οποίων η πόλη αποτελεί τον κύριο εκπρόσωπο. Αν και πολλά από τα έργα του κινήματος είχαν επιλέξει ως τοποθεσία την εξοχή, αυτά που είχαν ως υπόβαθρο την πόλη, μπορούν, χωρίς αμφιβολία να αποδώσουν καλύτερα την κατάσταση του μοντερνισμού στην καρδιά της πόλης η οποία επρόκειτο να καθορίσει τη ζωή της μεταπολεμικής ιταλικής κοινωνίας και να συνδέσει την χώρα με την οικονομία της παγκοσμιοποίησης και την πολιτισμική και κοινωνική πραγματικότητα της μεταπολεμικής εποχής. Παρόλα αυτά η ιταλική πόλη απαιτεί να γίνει αντιληπτή με διαφορετικό τρόπο από ό,τι οι άλλες πόλεις του μοντερνισμού. Αυτό συμβαίνει επειδή η αρχιτεκτονική δομή των ιταλικών πόλεων περιλαμβάνει διαφορετικά στρώματα αρχαίας, μεσαιωνικής και αναγεννησιακής ιστορίας, πέραν της σύγχρονης πόλης, τα οποία αποτελούν μια μόνιμη αναφορά στο παρελθόν και εμποδίζουν την κυριαρχία του μοντερνισμού.<sup>22</sup>

Κατά την δεκαετία του '50, πραγματοποιήθηκε μια ανεπαίσθητη αλλαγή στην σχέση του υποκειμένου του νεορεαλιστικού έργου και του αστικού περιβάλλοντός. Το άτομο δεν είναι πλέον δεν είναι εσωστρεφές λόγω μοναξιάς ή οικονομικής εξαθλίωσης, αλλά λόγω αποξένωσης. Με την οικονομική άνθηση που πραγματοποιείται, οι καθημερινοί ρυθμοί επιστρέφουν σε

22. Mark Shiel, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City* (Editions Wallflower Press, 2006), σσ. 66

φυσιολογικά επίπεδα και επικρατεί η υλιστική άνεση της ειρηνικής εποχής. Η ιταλική κοινωνία δεν χαρακτηρίζεται πλέον από αυστηρή λιτότητα, αλλά, αντιθέτως, η αυξανόμενη ευμάρεια τη διαλύει. Το Bellissima του Luchino Visconti αποκαλύπτει την εγωκεντρική ματαιοδοξία που προωθούν τα λαοφιλή έργα. Το The gold of Naples παρουσιάζει μια φαινομενικά εξαιρετικά χαρούμενη οικογένεια στη Νάπολη, η οποία όμως υποφέρει από εσωτερικές διαμάχες και παγίδες. Οι πρωταγωνιστές αυτών των νεορεαλιστικών έργων παραμένουν μέλη της κοινωνίας αλλά δεν συνδέονται πλέον τόσο στενά με τη μάζα του ιταλικού λαού. Οι κρίσεις που περνούν είναι πιο προσωπικές και ο τρόπος που απεικονίζονται στην μεγάλη οθόνη πιο στοχαστικός. Κανένα έργο δεν μπορεί να αποδώσει καλύτερα την ενσωμάτωση θεμάτων στον νεορεαλιστικό κινηματογράφο τα οποία αφορούν την αστική τάξη και την αστική αρχιτεκτονική, από το Cronaca di un amore, το οποίο παρουσίαζε την υπερβολική προσποίηση, την έλλειψη ανθρώπινης επαφής και την ασφυκτική πολυτέλεια που χαρακτήριζαν την τάξη αυτή. Τα αλλοτριωμένα κτίρια και χώροι του μητροπολιτικού Μιλάνου, που ενδιέφεραν τον Antonioni, μαρτυρούν τη σταδιακή έκλειψη της νεορεαλιστικής αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας την δεκαετία του '50 και την αντικατάστασή της από αυστηρούς ουρανοξύστες και εξορθολογισμένα κτίρια γραφείων και εργοστάσια. Υπάρχει χωρίς αμφιβολία σύνδεση ανάμεσα στις συνθήκες που ώθησαν την ανάπτυξη του νεορεαλισμού τόσο στον κινηματογράφο όσο και στην αρχιτεκτονική καθώς και στους ηθικούς και πνευματικούς προβληματισμούς που τους απασχολούσαν.<sup>23</sup>

Η όλο και μικρότερη δημοτικότητα των νεορεαλιστικών ταινιών κατά τα τελευταία έτη της δεκαετίας του 1940 εν μέρει

23. Mark Shiel, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City* (Editions Wallflower Press, 2006), σσ. 7-16, 63-125

οφείλεται στο γεγονός ότι το κοινό βαρέθηκε να έρχεται αντιμέτωπο με τις εικόνες και τα θέματα που σχετίζονται με τους μεταπολεμικούς αγώνες, ευνοώντας αντίθετα τα θεαματικά και μελοδραματικά έργα του αμερικανικού κινηματογράφου, ως συνέπεια της συμμετοχής των Ηνωμένων Πολιτειών στην ανοικοδόμηση του μεταπολεμικού ιταλικού κράτους. Παρόλα αυτά, η κρίση του νεορεαλισμού οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον ανέφικτο ιδεαλισμό που κρυβόταν πίσω από τα έργα του. Ο νεορεαλιστικός κινηματογράφος, συνολικά, πρόβαλε την πίστη του στο αναπόφευκτο της πραγματοποίησης της επιθυμητής εθνικής λαϊκής συμμαχίας η οποία θα ήταν ελεύθερη από ταξικούς, εθνικούς και περιφερειακούς ανταγωνισμούς.<sup>24</sup>

---

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



Fig.4. Il Generale Della Rovere (1959, Roberto Rossellini)

### 2.3 Ο κινηματογράφος του Αντονιόνι

Στην καθημερινή ζωή, η επαφή μας με την αρχιτεκτονική είναι βιωματική. Αποτελεί μέρος της ρουτίνας μας, μια ξαφνική ανακάλυψη ή το αντικείμενο μελέτης ή εξερεύνησης. Στον κινηματογράφο τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά. Η ματιά προς την αρχιτεκτονική είναι πιο σκηνοθετημένη και εξιδανικευμένη. Μπορεί να συνδεθεί με πρόσωπα και γεγονότα και να αποδώσει το κλίμα και την διάθεση σε μια δεδομένη κατάσταση.

Ελάχιστοι σκηνοθέτες έχουν χρησιμοποιήσει την αρχιτεκτονική στο έργο τους σε τέτοιο βαθμό όπως ο Αντονιόνι, ο οποίος μελέτησε την αρχιτεκτονική πριν ασχοληθεί με την σκηνοθεσία και παρέμεινε επηρεασμένος από την γοητεία της σε όλη τη διάρκεια του έργου του. Πολλές από τις ταινίες του απεικονίζουν διάσημα κτίρια ή τοποθεσίες και διαθέτουν αρχιτέκτονες ως χαρακτήρες.<sup>25</sup>

Μελετώντας το έργο του Αντονιόνι παρατηρούμε ότι ο σκοπός του δεν ήταν απλά να προβάλει την αρχιτεκτονική μέσα από τα έργα του για λόγους αισθητικής. Στην ουσία είναι έργα για την αρχιτεκτονική και την σχέση της με την ανθρώπινη φιγούρα. Στις σκηνές όπου αυτή παίζει πρωταρχικό ρόλο, ο χώρος αναδομείται και αναδιαμορφώνεται μέσα από ένα ιδιαίτερο οργανωτικό σύστημα. Το σύστημα αυτό περιλαμβάνει το παιχνίδι με την προοπτική, τις διαστάσεις και τα κάδρα, τον κατακερματισμό του πλάνου και της εικόνας, την συγκεκριμένη τοποθέτηση και επεξεργασία της κάμερας, που διασπούν και ανασυνθέτουν τον χώρο. Κατά αυτή

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

την έννοια θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα έργα του είναι ήδη αρχιτεκτονικά, χωρίς να προβούμε στην αναφορά και τον σχολιασμό των κτιρίων και των λοιπών αρχιτεκτονικών στοιχείων που υπάρχουν στις ταινίες του.

Γενικότερα, ο Αντονιόνι στο έργο του συγκρούστηκε και αμφισβήτησε πολλούς από τους κανόνες που ίσχυαν σχετικά με το πλάνο και το περιβάλλον στον συμβατικό κινηματογράφο, θέτοντας έτσι το παράδειγμα για πολλούς σκηνοθέτες που ακολούθησαν. Αρχικά, αμφισβήτησε το ρόλο που παίζει το αστικό περιβάλλον και επέκτεινε σε πολύ μεγάλο βαθμό τη σημασία του, δίνοντας του πρωταγωνιστικό ρόλο, σε αντίθεση με την συνηθισμένη αφήγηση όπου ήταν δεδομένο το ότι ο άνθρωπος θα είχε μεγαλύτερη σημασία. Η τυπική αντιμετώπιση ήταν οι εικονιζόμενοι χώροι να λειτουργούν σαν το φόντο πάνω στο οποίο εισέρχονται και δρουν οι πρωταγωνιστές. Οποιαδήποτε σκηνή από την οποία απουσίαζαν οι πρωταγωνιστές και απεικονιζόταν μόνο ο χώρος, θεωρούταν νεκρός χρόνος, ο οποίος επιβάρυνε την ταινία και δυσαρεστούσε τους θεατές, επόμενος η σκηνή κοβόταν αμέσως μόλις ο χαρακτήρας εγκατέλειπε την σκηνή.<sup>26</sup>

Ο Αντονιόνι αμφισβήτησε αυτήν την ανθρωποκεντρική τεχνική. Στα έργα του υπάρχουν εκτεταμένα πλάνα του αστικού περιβάλλοντος στα οποία ο άνθρωπος απουσιάζει τελείως δημιουργώντας έτσι ένταση ανάμεσα στον χώρο και τις ανθρώπινες φιγούρες. Σε άλλα σημεία η κάμερα παραμένει ακίνητη, καδράροντας το περιβάλλον, μετατρέποντας τον τρισδιάστατο χώρο σε δυσδιάστατο και η μόνη κίνηση είναι αυτή των πρωταγωνιστών, οι οποίοι είτε εισέρχονται είτε εξέρχονται από το πλάνο. Σε ορισμένες σκηνές, υπάρχει αυτή η φωτογραφική αποτύπωση του τόπου από την

26. David Forgacs "Antonioni: Space, Place, Sexuality", Myrto Konstantarakos(Ed.), *Spaces in European Cinema* (Intellect, 2000), σελ. 101-110

κάμερα, η οποία στην συνέχεια κινείται ελάχιστα για να αποκαλύψει τους χαρακτήρες οι οποίοι βρίσκονται λίγο πιο έξω από το αρχικό κάδρο. Σίγουρα δεν λείπουν και τα πλάνα στα οποία βλέπουμε μόνο τον περιβάλλοντα χώρο, τα οποία αντιπροσωπεύουν την ματιά του πρωταγωνιστή. Σε πολλές από αυτές τις περιπτώσεις, τα πλάνα κόβονται απότομα και ακολουθούν κάποια υπερβολικά κοντινά στους ίδιους του χαρακτήρες. Οι κινήσεις αυτές της κάμερας και η εναλλαγή των πλάνων είναι τυπικές στο έργο του Αντονιόνι, και προκαλούν στους θεατές μια ελαφριά αίσθηση αποπροσανατολισμού. Γενικότερα, η κινηματογραφική τεχνική του αποτελείται κυρίως από μακρινά και μεσαία πλάνα στα οποία η κάμερα κινείται πολύ αργά και τα οποία είναι ασυνήθιστα μεγάλης διάρκειας. Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται η αποξένωση του μοντέρνου ανθρώπου στο αστικό περιβάλλον του. Επίσης, ο Αντονιόνι αποφεύγει την χρήση κοντινών πλάνων στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών και την μελοδραματική ταύτιση με αυτούς, πράγμα που ισχύει τυπικά στον κινηματογράφο, προκειμένου να μην τους αποδώσει περισσότερη έμφαση από ότι σε ένα οποιοδήποτε αρχιτεκτονικό στοιχείο της σκηνής.

Η συχνή απουσία των ανθρωπίνων χαρακτήρων από τα πλάνα του Αντονιόνι αποκαλύπτει ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία του κινηματογράφου του, την ανάθεση πρωταγωνιστικού ρόλου σε άψυχα αντικείμενα του χώρου. Η απουσία αυτή των πρωταγωνιστών ωθεί τους θεατές να στρέψουν την προσοχή τους από την αφήγηση σε αντικείμενα, όπως ιστοί χωρίς σημαίες, σκαλωσιές, διαβάσεις, και στο χώρο, για παράδειγμα σε οικοδομές, γυάλινες προσόψεις, τοίχους, κτίρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής, χαλάσματα. Ένας θεατής ο οποίος παρακολουθεί με προσοχή ένα έργο του Αντονιόνι, σταδιακά συνειδητοποιεί την σύνδεση που έχουν πολλά από αυτά τα στοιχεία με την αφήγηση που προηγείται και έπεται, πέρα από

το ανεπαίσθητο νόημα που κρύβουν τα ίδια από μόνα τους. Κατά συνέπεια, μπορούμε να πούμε ότι τα πλάνα αυτά συνδέονται με την πλοκή και την αφήγηση, αλλά παράλληλα διαθέτουν και έναν δικό τους αυτόνομο χαρακτήρα στο έργο του. Αυτό το πετυχαίνει κυρίως με την λήψη πλάνων πολύ μεγάλης διάρκειας, από τα οποία λείπει η περιττή μετέπειτα επεξεργασία. Η τεχνική αυτή τονίζει τις υφές, τις επιφάνειες και τους όγκους του αστικού τοπίου, καθώς και τις συνέπειες που αυτό έχει στην ψυχосύνθεση των χαρακτήρων.

Για τον Αντονιόνι το κάδρο του πλάνου είναι κάτι παραπάνω από ένα απλό πλαίσιο. Όπως έχει αναφέρει και ο Lotman, τα όρια του πλάνου δεν περιορίζουν καλλιτεχνικά τον σκηνοθέτη, αλλά αντίθετα το σχήμα αυτό ορίζει ένα πολύ δημιουργικό πλαίσιο. Παράγει μια ολοκληρωμένη σύνθεση η οποία συνέχεια έρχεται σε σύγκρουση με τα όρια της και προσπαθεί να επεκταθεί έξω από αυτά.<sup>27</sup> Ο Αντονιόνι, συχνά χρησιμοποιεί το πλάνο, αναζητώντας ουσιαστικά το χώρο που υπάρχει έξω από αυτό, υπονοώντας την ύπαρξη κάποιου στοιχείου ακριβώς έξω από το όριό του. Αυτό όμως που τον απασχολούσε κυρίως ήταν τα διαφορετικά στοιχεία που «συγκρούονται» μέσα στο ίδιο το πλάνο. Αυτό αφορά ποικίλους παράγοντες, όπως η εναλλαγή πλάνων γεμάτων με αντικείμενα, με πλάνα τελείως άδεια, πλάνων προοπτικών και τρισδιάστατων, με πλάνα επίπεδα και δυσδιάστατα, η τοποθέτηση ανθρωπίνων φιγούρων στο όριο του πλάνου, σε πολύ κοντινή λήψη ή πλαισιωμένο από στοιχεία αρχιτεκτονικής. Γενικότερα, το κάδρο του πλάνου αποτελούσε έναν καμβά για τον Αντονιόνι, πάνω στον οποίο αποτύπωνε εξαιρετικά αρχιτεκτονικές συνθέσεις, με την μελετημένη τοποθέτηση της κάμερας και των πρωταγωνιστών μέσα στο αστικό ή φυσικό περιβάλλον.

---

27. David Forgacs "Antonioni: Space, Place, Sexuality", Myrto Konstantarakos(Ed.), *Spaces in European Cinema* (Intellect, 2000), σελ. 101-110

3. Ανάλυση της τετραλογίας του Αντονιόνι σε σχέση με την αρχιτεκτονική



### 3.1. Η τετραλογία του Αντονιόνι

#### 3.1.1 Γενικά

Αν θεωρήσουμε ότι η πορεία του έργου του Αντονιόνι χαρακτηρίζεται από πρωτοτυπία με ποικίλους και μερικές φορές δυσνόητους τρόπους, τότε σίγουρα τα τέσσερα κυρίαρχα έργα της ωριμότητας του- *L' avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, *Il deserto rosso*- βρίσκονται στον πυρήνα των κατορθωμάτων του. Τα τέσσερα αυτά έργα ορίζουν μια τετραλογία, αν και στην αρχή τα τρία πρώτα θεωρούνταν μια τριλογία. Στην πορεία, όμως, προστέθηκε και η τέταρτη ταινία η οποία εμφανίζει από τις προγενέστερες διαφορά μόνο στη χρήση του χρώματος και διαθέτει σημαντικές ομοιότητες στη θεματολογία, στην δομή της πλοκής και στην τυπολογία των χαρακτήρων.

Δια μέσου αυτής της τετραλογίας, γεννήθηκε η λεγόμενη «Αντονιονική τεχνική».<sup>28</sup> Η επιφάνεια του κόσμου αιχμαλωτίστηκε και ύστερα αποδόθηκε με δεξιοτεχνία. Η θεματολογία και η πλοκή, οι χαρακτήρες και η σκηνογραφία ενσωματώθηκαν με μια καινοτόμα και εξαιρετική σύνθεση σε ένα στυλ το οποίο στην πορεία επρόκειτο να γίνει δεκτό με μεγάλο θαυμασμό και αντικείμενο μίμησης από πολλούς σκηνοθέτες.

---

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





Εικ.5. L'eclisse(1962, Michelangelo Antonioni)

### 3.1.2 Στοιχεία για την κινηματογραφική αφήγηση

#### L'avventura

Με το L'avventura (1959) ο Αντονιόνι καθιερώθηκε ως ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του διεθνούς σινεμά. Η ιστορία αφορά της μυστηριώδη εξαφάνιση μια γυναίκας, της Άννα (Λέα Μασσάρι), στο ακατοίκητο νησί Lisca Bianca, στο οποίο είχε σαλπάρει με μια πολυτελή θαλαμηγό, και τις επιπτώσεις που θα είχε η εξαφάνισή της στον σύντροφό της Σάντρο (Γκαμπριέλε Φερζέτι) και στην καλύτερή της φίλη Κλαούντια (Μόνικα Βίττι). Τα συναισθήματα της Άννα για τον Σάντρο είναι αμφίθυμα, τον επιθυμεί και τον αποδιώχνει ταυτόχρονα. Η Κλαούντια φαίνεται να είναι η μόνη που επηρεάστηκε πραγματικά από της εξαφάνιση της φίλης της. Με εξαιρετική βιασύνη ο Σάντρο ελκύεται από την Κλαούντια και μετατοπίζει την προσοχή του σε αυτήν. Αν και αρχικά την σοκάρει, στην πορεία ανταποκρίνεται στα συναισθήματα του και περιπλανιούνται μαζί στη Σικελία ψάχνοντας την Άννα. Κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης τους, ο Σάντρο βλέπει μια ιερόδουλη την Gloria Perkins να προκαλεί ταραχή στην Μεσσίνα· παρατηρεί τον κατεστραμμένο γάμο ενός φαρμακοποιού και της γυναίκας του στην Τροϊνά· και σε μία στιγμή απογοήτευσης καταστρέφει το σκίτσο ενός φοιτητή αρχιτεκτονικής στο Νότο. Ως ζευγάρι πλέον και έχοντας ξεχάσει τελείως την Άννα ο Σάντρο και η Κλαούντια σμίγουν πάλι με τους φίλους με τους οποίους έκαναν την μοιραία κρουαζιέρα στην αρχή του έργου, τον Ραϊμόντο, την Πατρίτσια, τον Κορράντο και την Τζούλια, σε ένα ξενοδοχείο στην Ταορμίνια. Παρόλα αυτά, το πρώτο κιόλας βράδυ που βρίσκονται εκεί ο Σάντρο προδίδει την Κλαούντια με την Γκλόρια Πέρκινς που γνώρισε στην υποδοχή του

ξενοδοχείου. Στην τελευταία σκηνή, ο Σάντρο κλαίει με τύψεις σε μια εγκαταλελειμμένη πλατεία· η Κλαούντια τον πλησιάζει και τον τοποθετεί το χέρι της μαλακά στο κεφάλι του.



Εικ.6. Αφίσα από Midnight Marauder(28 Μαΐου, 2014)

## La notte

Το *La notte* (1961) διαπραγματεύεται τα προβλήματα στην αντίθετη πλευρά του φάσματος της αγάπης, αυτά ενός ζευγαριού που είναι πολλά χρόνια μαζί. Αναφέρεται στις δυσκολίες στο γάμο ενός επιτυχημένου μιλανέζου συγγραφέα, του Τζιοβάνι Ποντάνο (Μαρτσέλο Μαστρογιάνι), και της γυναίκας του Λίντια (Ζαν Μορό). Το έργο ξεκινάει με την επίσκεψη του ζευγαριού στον φίλο τους Τομμάσο ο οποίος πεθαίνει σε ένα νοσοκομείο. Μη μπορώντας να συγκρατήσει τα δάκρυα της η Λίντια αποχωρεί. Ο Τζιοβάνι, σύντομα την ακολουθεί, αλλά στην πορεία παρασύρεται στο δωμάτιο μιας νυμφομανούς που νοσηλεύεται στο νοσοκομείο αυτό. Μετά από μια ταραχώδη οδήγηση στην κίνηση, οι Ποντάνο φτάνουν σε ένα κοκτέιλ πάρτι προς τιμήν του καινούριου βιβλίου του Τζιοβάνι. Η Λίντια ξεγλιστράει για να κάνει μια μεγάλη βόλτα. Τελικά καταλήγει στην γειτονιά όπου βρισκόταν το πρώτο διαμέρισμα στο οποίο κατοικούσαν με τον Τζιοβάνι και του τηλεφωνεί ζητώντας του να την συναντήσει εκεί, ο οποίος το κάνει, χωρίς όμως να μοιράζεται τον ενθουσιασμό της. Το βράδυ καταλήγουν στο πάρτι ενός πάμπλουτου επιχειρηματία που γίνεται στην κατοικία του, το οποίο κρατάει όλο το βράδυ. Καθώς ο καθένας ακολουθεί τη δική του πορεία, ο Τζιοβάνι γνωρίζει την όμορφη Valentina, την κόρη του επιχειρηματία, ενώ την Λίντια προσεγγίζει ο γοητευτικός Roberto. Τελικά καμία από τις δύο περιπέτειες δεν οδηγεί σε κάποια σημαντική εξέλιξη και το ζευγάρι εγκαταλείπει το σπίτι περνώντας μέσα από ένα γήπεδο του γκολφ. Καθισμένοι κάτω, η Λίντια εξομολογείται στον Τζιοβάνι ότι ο Τομμάσο ήταν ερωτευμένος μαζί της και είχε προσπαθήσει να την βοηθήσει να αναπτύξει τις ικανότητες της όταν ήταν νέα, αλλά αυτή ήταν πού ανόητη για να τον εκτιμήσει. Ύστερα αποκαλύπτει ότι δεν

αγαπάει πια τον Τζιοβάνι· το μόνο που αισθάνεται είναι λύπηση. Αρνούμενος να δεχτεί την αλήθεια, ότι η σχέση τους έχει πλέον πεθάνει ο Τζιοβάνι της κάνει έρωτα εξαναγκαστικά καθώς η κάμερα απομακρύνεται.



Εικ.7. Αφίσα (1961)

## L'éclisse

Στο L'éclisse (1962), ο Αντονιόνι συνεχίζει την διερεύνηση του προβλήματος των συναισθηματικών σχέσεων. Κατά μια έννοια η οπτική του γωνία για την δυνατότητα να υπάρξουν τέτοιες σχέσεις είναι ακόμα πιο ζοφερή από ότι στις προηγούμενες δύο ταινίες, όπου τελικά, όποια και να ήταν η πιθανή εξέλιξή τους, τα ζευγάρια έμειναν τελικά μαζί. Αυτή η ταινία ξεκινάει με την λήξη μιας σχέσης και τελειώνει με την ανεξήγητη εξαφάνιση του ζευγαριού από την οθόνη. Η Βιτόρια (Μόνικα Βίττι), μια γυναίκα από τη Ρώμη στα τριάντα της, λήγει την σχέση των δύο ετών με τον Ρικάρντο (Φρανσίσκο Ραμπάλ), έναν πικρόχολο συγγραφέα στα τριάντα του. Αδυνατεί να του εξηγήσει την αιτία του χωρισμού, αν και η απάθειά του κάνει σαφείς τους λόγους στους θεατές. Σε μια επισκεψή της στη μητέρα της, η οποία ασχολείται μανιακά με το χρηματιστήριο, η Βιτόρια γνωρίζει τον Πιέρρο (Αλαίν Ντελόν), έναν δυναμικό και νέο χρηματιστή. Αυτός την κυνηγάει σθεναρά μέχρι που τελικά αυτή ενδίδει αλλά αρνείται να σκεφτεί το γάμο ή να αντιμετωπίσει τη σχέση τους ως κάτι παραπάνω από σωματική έλξη. Νοιάζεται για τον Πιέρρο, αλλά δεν συμμερίζεται το καταναλωτικό πρίσμα μέσα από το οποίο αυτός αντιμετωπίζει τη ζωή του. Έχοντας κάνει έρωτα ένα απόγευμα στο γραφείο του Πιέρρο, η Βιτόρια αποχωρεί και το κλίμα ξαφνικά γίνεται δυσάρεστο. Πριν χωρίσουν φιλιούνται και υπόσχονται να βρεθούν αργότερα εκείνο το απόγευμα και την επόμενη μέρα και την μεθεπόμενη. Αλλά όταν φτάνει η ώρα της συνάντησης τους και η κάμερα τους περιμένει στο συνηθισμένο σημείο συνάντησης τους, δεν εμφανίζεται κανένας. Αντίθετα, παρακολουθούμε εφτά λεπτά καθημερινής ζωής στο προάστιο EUR Της Ρώμης, μέσα από μια σειρά από πλάνα στα οποία το κλίμα είναι

παράδοξα τεταμένο και το οποίο γίνεται ακόμα πιο ζοφερό από την απουσία των πρωταγωνιστών. Η ταινία τελειώνει με ένα κοντινό πλάνο στο εκτυφλωτικό φως μιας λάμπας καθώς η μουσική φτάνει σε μια παράφωνα κορύφωση.



Εικ.8. Αφίσα(1962)

## Il deserto rosso

Το *Il deserto rosso* (1964), η πρώτη έγχρωμη ταινία του Αντονιόνι, διαπραγματεύεται την δυσμενή κατάσταση της Τζουλιάννα (Μόνικα Βίττι), η εξαιρετικά νευρωτική σύζυγος ενός μηχανικού στη Ραβέννα, Ούγκο (Κάρλο Ντε Πρα), με τον οποίο έχουν ένα γιο. Σε μια επίσκεψή της στο εργοστάσιο στο οποίο εργάζεται ο σύζυγός της γνωρίζει τον Κορράντο (Richard Harris), έναν άλλο μηχανικό που προσπαθεί να δημιουργήσει μια ομάδα από τεχνικούς για ένα έργο στην Παταγωνία. Ο Κορράντο γοητεύεται από την Τζουλιάννα και την επισκέπτεται στο άδειο μαγαζί το οποίο προσπαθεί να μετατρέψει σε μπουτίκ και την προσκαλεί να τον συνοδεύσει στην εξοχή ενώ αυτός θα ψάχνει για εργάτες. Στο ταξίδι αυτό, η Τζουλιάννα του μιλάει έμμεσα για τα ψυχολογικά της προβλήματα και για τη νοσηλεία της στο νοσοκομείο. Στην συνέχεια μεταφερόμαστε σε μια καλύβα δίπλα στο ποτάμι, όπου βρίσκονται η Τζουλιάννα, ο Ούγκο, ο Κορράντο και τρεις φίλοι τους ο Μαξ, η Λίντα και η Εμίλια. Η Τζουλιάννα προσπαθεί να χαλαρώσει αλλά όταν κανένας άλλος δεν επιβεβαιώνει την ύπαρξη μιας κραυγής που άκουσε παθαίνει κρίση και σχεδόν πέφτει με το αμάξι από μια αποβάθρα. Ένα πρωί ο γιος της ξυπνά με μια υποτιθέμενη παράλυση στα πόδια του. Προσπαθεί να τον παρηγορήσει λέγοντας του μια ιστορία για ένα νεαρό κορίτσι, αλλά στην πορεία ανακαλύπτει ότι ο γιος της την κορόιδεψε, πιθανόν για να αποφύγει το σχολείο. Πολύ ταραγμένη, πηγαίνει στο ξενοδοχείο του Κορράντο όπου κάνουν έρωτα. Αυτό φαίνεται να την ηρεμεί για λίγο και εγκαταλείπει τον Κορράντο, πιθανώς για πάντα. Στην τελευταία σκηνή, την βλέπουμε ξανά με το γιο της μπροστά από το εργοστάσιο, όπως και στην πρώτη σκηνή του έργου. Η ταινία κλείνει με το μήνυμα ότι υπάρχει ελπίδα για την Τζουλιάννα. Αν και δεν έχει

θεραπευτεί, ίσως να έχει αρχίσει να ανακαλύπτει πώς να αποφεύγει οτιδήποτε είναι αυτό που έχει προκαλέσει τη νευρώση της.



Εικ.9. Αφίσα(1964)



3.2. Ανάλυση του χώρου και του τρόπου κινηματογράφησης επιλεγμένων σκηνών

### 3.2.1 Γενικά

Είναι προφανές ότι ο Αντονιόνι είναι λάτρης και μελετητής της αρχιτεκτονικής, και όλα τα έργα του αποδεικνύουν ένα έντονο ενδιαφέρον για τα κτίρια και τους ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους. Η αρχιτεκτονική, στην αρχή της ιστορίας του κινηματογράφου έπαιξε τον παραδοσιακό ρόλο του αληθοφανούς υπόβαθρου. Την εποχή, όμως, της τετραλογίας, είχε αρχίσει να παίζει έναν πιο σημαντικό και νεωτεριστικό ρόλο. Σε συνέντευξή του το 1965 με τον Γκοντάρντ, ο Αντονιόνι δήλωσε “Αν και στα προγενέστερα έργα μου με ενδιέφεραν οι σχέσεις μεταξύ των ατόμων , τώρα πλέον με ενδιαφέρει η σχέση ανάμεσα στο άτομο και το περιβάλλον του (αν και όχι μόνο με αυτό), πράγμα το οποίο σημαίνει ότι κρατάω μια πολύ διαφορετική στάση ως προς την υπόθεση”. Πράγματι, η πλοκή αποκτά δευτερεύοντα ρόλο, που προκύπτει ως το αποτέλεσμα και όχι ως η αιτία, αυτού του νέου ενδιαφέροντος για το περιβάλλον. Το περιβάλλον αυτό μεταδίδει την αίσθηση του πως είναι να ζεις και να αντιλαμβάνεσαι τον μοντέρνο κόσμο.<sup>29</sup>

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα εστιάσει στην αναλυτική περιγραφή επιλεγμένων σκηνών από τα τέσσερα έργα, όσον αφορά τον κινηματογραφικό χώρο της κάθε σκηνής και τον τρόπο κινηματογράφησης του. Για κάθε σκηνή θα περιγράφονται τα βασικά συστατικά του χώρου και η ανάλυση θα συνοδεύεται από την ανάλογη εικονογράφηση, που θα εστιάζει στα χωρικά χαρακτηριστικά που εμφανίζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον.

---

29. Βασίλης Μωυσίδης (Μτφ.), *Μικαελάντζελο Αντονιόνι : Κείμενα και συνεντεύξεις* (εκδ. Αιγόκερος / Κινηματογράφος)

### 3.2.2 Ανάλυση σκηνών

#### Σκηνή 1: Η νεκρή πόλη στη Σικελία-*L'avventura*

Ο Σάντρο και η Κλαούντια, κατά την διάρκεια του ταξιδιού για την αναζήτηση της Άννας, φτάνουν σε μία εγκαταλελειμμένη πόλη στη Σικελία. Η πόλη αυτή αποτελεί μέρος του δημόσιου προγράμματος Cassa del Mezzogiorno και βρίσκεται κοντά στην πόλη Καλτανισέτα. Το πρόγραμμα αυτό αποτέλεσε μια προσπάθεια της ιταλικής κυβέρνησης να ενισχύσει την οικονομική ανέλιξη και πρόοδο της λιγότερο ανεπτυγμένης Νότιας Ιταλίας, η οποία ονομάζεται επίσης και Mezzogiorno. Το σχέδιο αυτό πραγματοποιήθηκε το 1950 με κύριο σκοπό την κατασκευή δημοσίων έργων και υποδομών, και για την παροχή πιστωτικών επιδοτήσεων και φορολογικών πλεονεκτημάτων για την προώθηση των επενδύσεων. Διαλύθηκε το 1984, αν και διατηρήθηκε και μετά από μεταγενέστερα, λιγότερα συγκεντρωτικά ιδρύματα.<sup>30</sup>

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, η εικόνα που καταγράφεται είναι μιας εγκαταλελειμμένης πόλης, στη μέση του πουθενά. Η πόλη αυτή αποτελείται από άδεια κτίρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής, με πόρτες και παράθυρα ερμητικά κλειστά. Δεν υπάρχει κανένα άνοιγμα προς τα έξω, κανένα σημάδι ανθρώπινης δραστηριότητας, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται από τον Αντονιόνι στην καταγραφή των κενών, σχεδόν στοιχειωμένων δρόμων που πλαισιώνονται από τα άδεια μονώροφα ή διώροφα κτίρια.

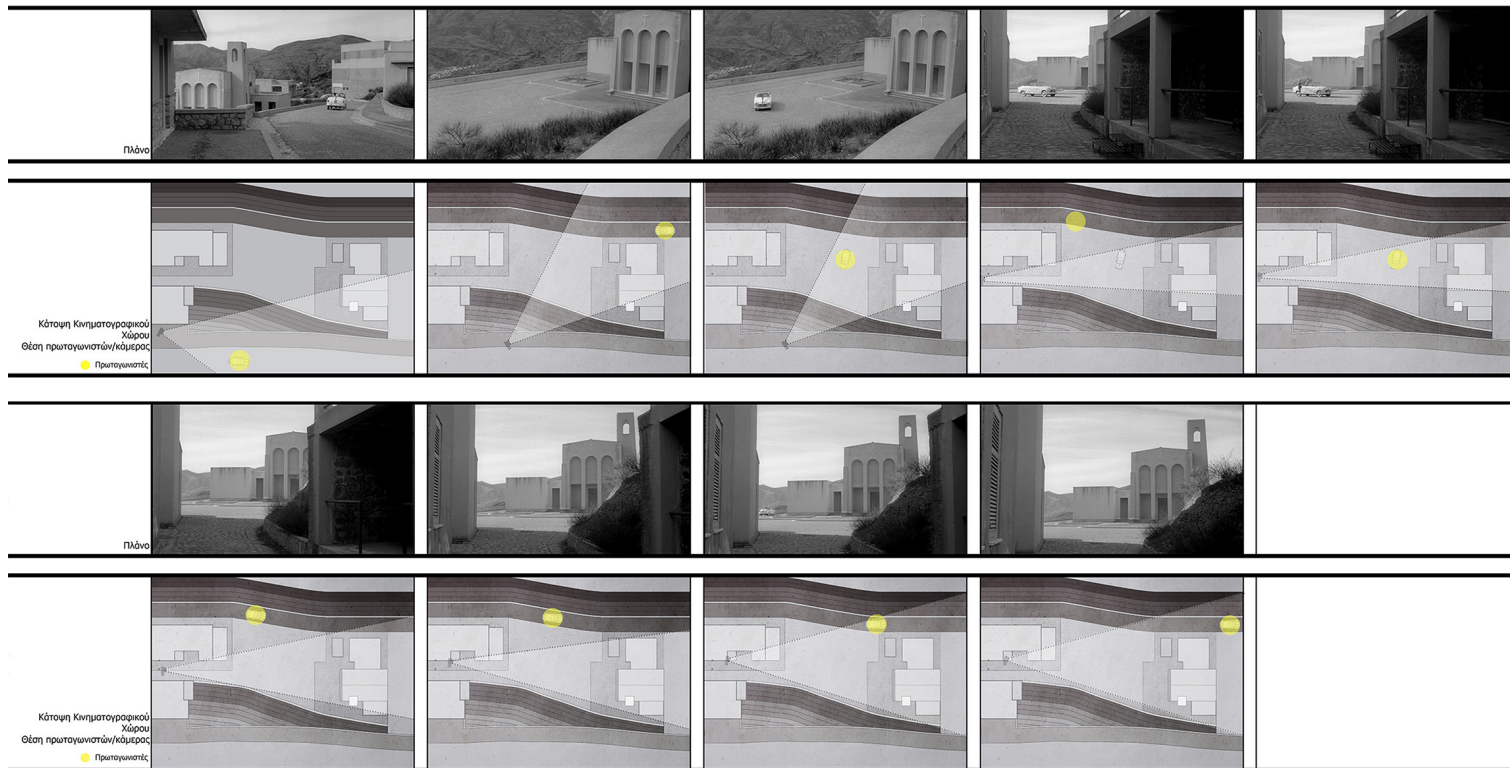
Ο τρόπος κινηματογράφησης των παραπάνω στοιχείων γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να τονίζεται ο έρημος χαρακτήρας της πόλης. Αρχικά παρακολουθούμε ορισμένα πλάνα όπου η κάμερα

30. "Cassa del Mezzogiorno", Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Cassa\\_per\\_il\\_Mezzogiorno](http://en.wikipedia.org/wiki/Cassa_per_il_Mezzogiorno)

«σκανάρει» την άδεια πόλη από ψηλά, προσφέροντας από την αρχή μια σαφή εικόνα στον θεατή σχετικά με το κλίμα που θα επικρατεί στην υπόλοιπη σκηνή. Στη συνέχεια ιδιαίτερη σημασία δίνεται στην καταγραφή των κλειστών πορτών και παραθύρων, σε κοντινό πλάνο από τα οποία μάταια προσπαθεί η Κλαούντια να κοιτάξει προς το εσωτερικό των σπιτιών. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον βρίσκεται στο τελευταίο κομμάτι της σκηνής όπου η κάμερα καδράρει ένα εγκαταλελειμμένο δρομάκι, στο τέλος του οποίου είναι σταματημένο το αμάξι των πρωταγωνιστών. Η κάμερα κινείται ελαφρώς κατά μήκος του δρόμου, δημιουργώντας την αίσθηση ότι η ίδια η πόλη παρακολουθεί τους πρωταγωνιστές,<sup>31</sup> οι οποίοι εγκαταλείπουν το πλάνο και ο θεατή συνεχίζει να παρακολουθεί τον άδειο αυτό δρόμο, ο οποίος πλέον αποκτά μία στοιχειωμένη διάσταση.[Εικ.10 σελ. 41]

31. David B. Clarke, *The Cinematic City* (Routledge, 1997) σελ. 134





Εικ.10. Διάγραμμα σχέσης κάμερας-κενού χώρου σε σύνδεση με τη θέση των πρωταγωνιστών

## Σκηνή 2 : Η Βιτόρια στην άδεια πλατεία-L'eclisse

Η Βιτόρια ψάχνοντας τον σκύλο της φίλης της, Μάρτα, ο οποίος ξέφυγε από το διαμέρισμά της δεύτερης, καταλήγει να κάνει βόλτα σε μια ερημική πλατεία στο προάστιο EUR της Ρώμης όπου βρίσκονται τα διαμερίσματά τους.<sup>32</sup>

Το μεγαλύτερο κομμάτι των γυρισμάτων του έργου πραγματοποιήθηκε στο προάστιο αυτό το οποίο αποτελεί μια οικιστική και επιχειρηματική περιοχή που βρίσκεται νότια του κέντρου της Ρώμης. Η περιοχή είχε αρχικά επιλεχθεί από τον Μπενίτο Μουσολίνι για να φιλοξενήσει την έκθεση του 1942 για τον εορτασμό των είκοσι χρόνων του Φασισμού. Το EUR είχε σχεδιαστεί επίσης με σκοπό την επέκταση της πόλης νοτιοδυτικά και προς την θάλασσα, και να αποτελέσει το νέο κέντρο της πόλης της Ρώμης. Η έκθεση όμως δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ καθώς ξέσπασε ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και έτσι η διαμόρφωση της περιοχής δεν ολοκληρώθηκε. Μετά το τέλος του πολέμου το ημιτελές προάστιο είχε υποστεί σοβαρές ζημιές, αλλά τελικά πάρθηκε η απόφαση να ολοκληρωθεί η κατασκευή του για να αποτελέσει ένα επιχειρηματικό κέντρο εκτός του κέντρου της πόλης, εγχείρημα το οποίο οι υπόλοιπες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες δεν ξεκίνησαν να οργανώνουν παρά δεκαετίες αργότερα. Το αρχιτεκτονικό αποτέλεσμα το οποίο προέκυψε ήταν βασισμένο στα αρχικά προπολεμικά σχέδια τα οποία ήταν αφαιρετικά νεοκλασικά. Τα υλικά τα οποία χρησιμοποιήθηκαν τελικά ήταν παραδοσιακά, μάρμαρο, ασβεστόλιθος και τόφφος, αλλά το τελικό αποτέλεσμα είναι πολύ μοντέρνο και εμπνευσμένο από το κίνημα του ρασιοναλισμού. Ουσιαστικά αποτελεί μια εικόνα μεγάλης κλίμακας της διαμόρφωσης που θα είχε η αστική Ιταλία

32. "Map of shooting locations, L'eclisse, Rome", <http://www.davidsaulrosenfeld.com/map.html>

αν δεν είχε καταρρεύσει το φασιστικό καθεστώς, με μεγάλους, αξονικά οργανωμένους δρόμους και αυστηρά, λιτά κτίρια.<sup>33</sup> Τόσο οι αρχιτέκτονες του Mussolini όσο και οι μεταπολεμικοί πολεοδόμοι είχαν ως σκοπό τη δημιουργία μιας ουτοπικής πόλης που θα αντικαθιστούσε το χάος και την συμφόρηση που επικρατούσε στην παλιά Ρώμη.

Η πλατεία του EUR στην οποία κάνει βόλτα η Βιτόρια, είναι τελείως άδεια και αποτελείται από μεγάλες κενές επιφάνειες με πλακόστρωση και ελάχιστη, αραιή βλάστηση.[Εικ.11 σελ. 43] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι κενοί στύλοι οι οποίοι είναι τοποθετημένοι στη σειρά σε μια ευθεία και κουνιούνται από τον αέρα δημιουργώντας έναν απόκοσμο ήχο.[Εικ.12 σελ. 44] Επίσης στην πλατεία αυτή υπάρχει ένα παράξενο ανθρωπόμορφο άγαλμα το οποίο κινεί την περιέργεια της Βιτόρια, η οποία κάνει ένα κύκλο γύρω του και το παρατηρεί.[Εικ.14 σελ. 46]

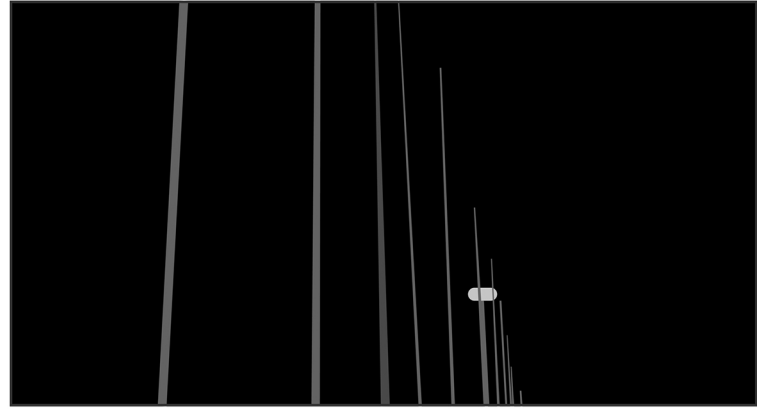
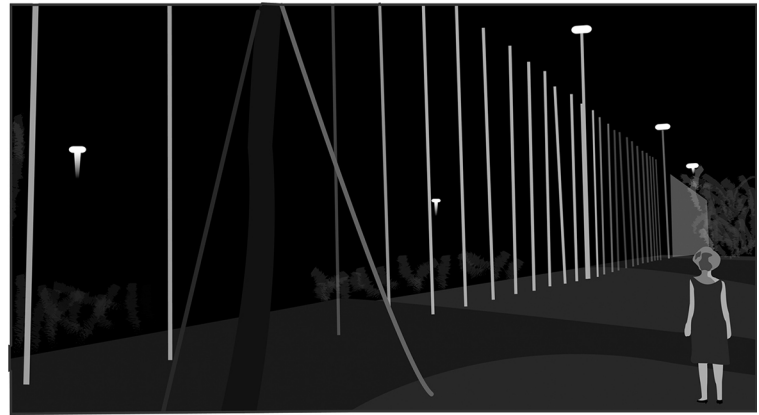
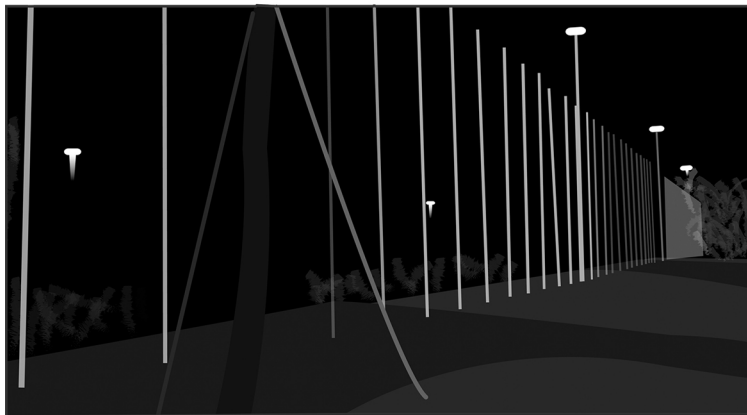
Η κάμερα παραμένει συνέχεια τελείως ακίνητη, ορίζοντας συνέχεια διαφορετικά πλάνα στα οποία φαίνεται η κενή πλατεία και τα στοιχεία που αναφέρονται στην προηγούμενη παράγραφο. Στα πλάνα αυτά, ο κενός χώρος καταλαμβάνονται στιγμιαία από την πρωταγωνίστρια η οποία εισέρχεται και μετά εξέρχεται από αυτά,[Εικ.11 σελ. 43] και έτσι η πλατεία αποκτά και πάλι τον έρημο χαρακτήρα της. Οι στύλοι καταγράφονται αρχικά με μακρινό πλάνο, όπου η γεωμετρία τους συγκρίνεται με την μικροσκοπική μορφή της πρωταγωνίστριας, και μετά σε κοντινό πλάνο, όπου φαίνεται η κίνησή τους.[Εικ.12 σελ. 44] Τα πλάνα του αγάλματος αποτυπώνουν συνέχεια την ιδιόρρυθμη ανθρωπόμορφη μορφή του σε σχέση με θέση της Βιτόρια : δεξιά του, ανάμεσα στα πόδια του και μετά αριστερά του.[Εικ.14 σελ. 46] Γενικότερα στα πλάνα του Αντονιόνι στη σκηνή αυτή, τα αντικείμενα που αναφέρθηκαν είναι

33. "EUR, Rome", Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/EUR,\\_Rome](http://en.wikipedia.org/wiki/EUR,_Rome)

τοποθετημένα κεντρικά στα πλάνα, πράγμα που τονίζει πολύ την ύπαρξή τους σε σχέση με τη μορφή της πρωταγωνίστριας.



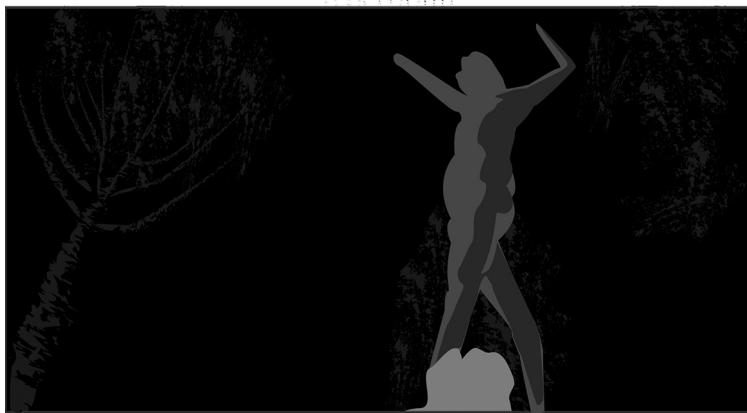
Εικ.11. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 1, Κάδρο 2  
Κάτω: Κάδρο 3, Κάδρο 4



Εικ.12. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 5, Κάδρο 6 Κάτω: Κάδρο 7, Κάδρο 8



Εικ.13. Κάρδο 9



Εικ.14. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 10, Κάδρο 11  
Κάτω: Κάδρο 12, Κάδρο 13



Εικ.15. Κάρδο 14

### Σκηνή 3 : Ο έρημος δρόμος στη Ραβέννα-II deserto rosso

Στην σκηνή αυτή ο Κοράντο, γοητευμένος από την πρωταγωνίστρια Τζουλιάνα αποφασίζει να την επισκεφτεί στο άδειο μαγαζί το οποίο επρόκειτο να ανοίξει αυτή σε έναν ερημικό δρόμο στη Ραβέννα, με σκοπό να της προτείνει να τον συνοδεύσει στο ταξίδι που θα έκανε στη Φεράρα.

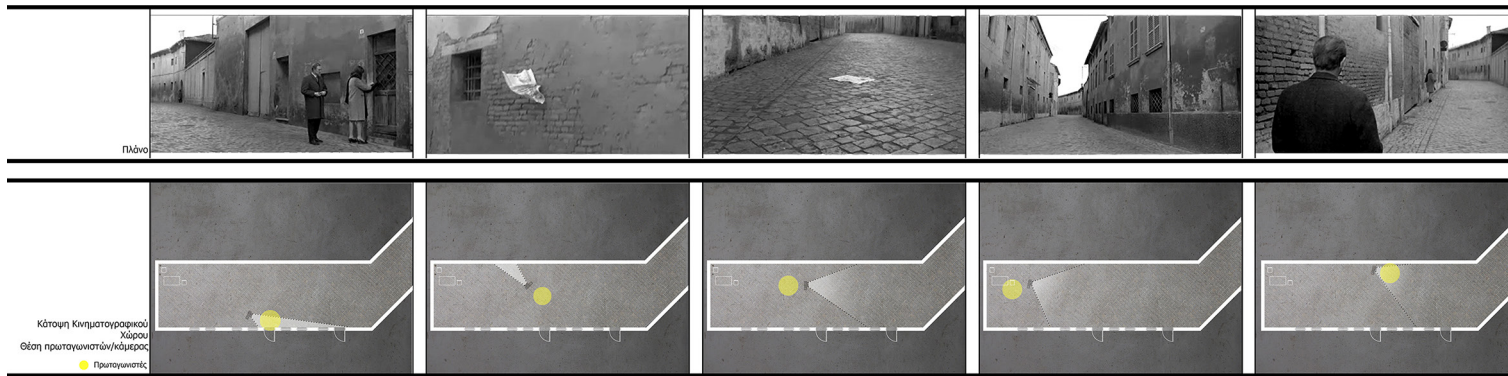
Η Ραβέννα είναι μία πόλη εξαιρετικής πολιτιστικής σημασίας, φυσικής ομορφιάς και αισθητικής, αφού άλλωστε συμπεριλαμβάνεται στη λίστα των Μνημείων Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO.<sup>34</sup> Ο Αντονιόνι όμως επέλεξε για τα γυρίσματα της ταινίας την βιομηχανοποιημένη περιοχή της κοιλάδας της Πιαλάσσα, εντός των ορίων της πόλης, και συγκεκριμένα για την σκηνή αυτή ένα έρημο δρομάκι όπου παρουσιάζεται μια «νεκρή» και εγκαταλελειμμένη εικόνα της πόλης.

Από τα χωρικά στοιχεία της σκηνής αυτή, αυτό που κεντρίζει περισσότερο την προσοχή είναι ο άδειος δρόμος ο οποίος περιβάλλεται από κλειστά κτίρια χωρίς ορατά ανοίγματα προς τα έξω. Οι πόρτες και τα παράθυρα που απεικονίζονται δεν είναι μόνο ερμητικά κλειστά, αλλά πολλά διαθέτουν και κάγκελα στην εξωτερική πλευρά, πράγμα που κάνει ακόμα πιο απρόσιτο το συγκεκριμένο σκηνικό. Σε ορισμένες περιπτώσεις αναγνωρίζουμε στους τοίχους τα περιγράμματα προϋπαρχόντων πορτών και παραθύρων, τα οποία όμως έχουν σβαστιστεί και το μόνο που έχει απομείνει είναι το πένθιμο ίχνος τους. Γενικότερα, η πόλη έχει έντονα εγκαταλελειμμένο χαρακτήρα, πράγμα που είναι μεγάλης σημασίας για τον Αντονιόνι, ο οποίος δίνει μεγάλη έμφαση στα νεκρά περιβλήματα των κτιρίων. Αυτό το πετυχαίνει με κοντινά πλάνα στους φθαρμένους τοίχους, στις κλειστές πόρτες και στα σφραγισμένα παράθυρα. Όλα αυτά τα

34. "Ravenna", Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ravenna>

στοιχεία συγκεντρώνονται σε ένα χαρακτηριστικό μετωπικό πλάνο όπου καθράρεται η νεκρή όψη του μαγαζιού της Τζουλιάνα. Τέλος, ο κύριος πρωταγωνιστής της σκηνής, ο άδειος δρόμος, καταγράφεται με μακρινά και προοπτικά πλάνα, τα οποία τονίζουν τον ερημικό χαρακτήρα του.





Εικ.16. Διάγραμμα σχέσης κάμερας-κενού χώρου σε σύνδεση με τη θέση των πρωταγωνιστών

#### Σκηνή 4 : Το εσωτερικό του εργοστασίου – Il deserto Rosso

Ο σύζυγος της πρωταγωνίστριας, της Τζουλιάννα, εργάζεται σε ένα εργοστάσιο και έχει μόλις υποδεχθεί τον Κοράντο, ο οποίος έχει καταφθάσει με σκοπό να συγκεντρώσει κάποιους εργάτες. Τότε, η νευρωτική Τζουλιάννα επισκέπτεται τον σύζυγό της στο εργοστάσιο, και επιτυγχάνεται η πρώτη γνωριμία ανάμεσα σε αυτήν και τον Κοράντο. Το εργοστάσιο βρίσκεται στην έντονα βιομηχανοποιημένη περιοχή της κοιλάδας της Πιαλάσσα, στην Ραβέννα.<sup>35</sup> Η περιοχή αυτή έρχεται σε αντίθεση με τον κλασικό χαρακτήρα της υπόλοιπης πόλης και παρουσιάζεται μολυσμένη και επιθετική.

Τα στοιχεία που μας ενδιαφέρουν στην σκηνή αυτή αφορούν την πολύπλοκη εσωτερική δομή του εργοστασίου. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται σε επιμέρους στοιχεία όπως μεταλλικοί σωλήνες, κολώνες και μηχανήματα, κάποια από τα οποία έχουν βαφτεί με έντονο χρώμα, πράγμα που τονίζει ακόμα περισσότερο τη γεωμετρία τους. Επίσης, τονισμένα εμφανίζονται και κάποια στοιχεία τα οποία κάνουν θόρυβο ή βγάζουν αέρα.[Εικ.18 σελ. 51]

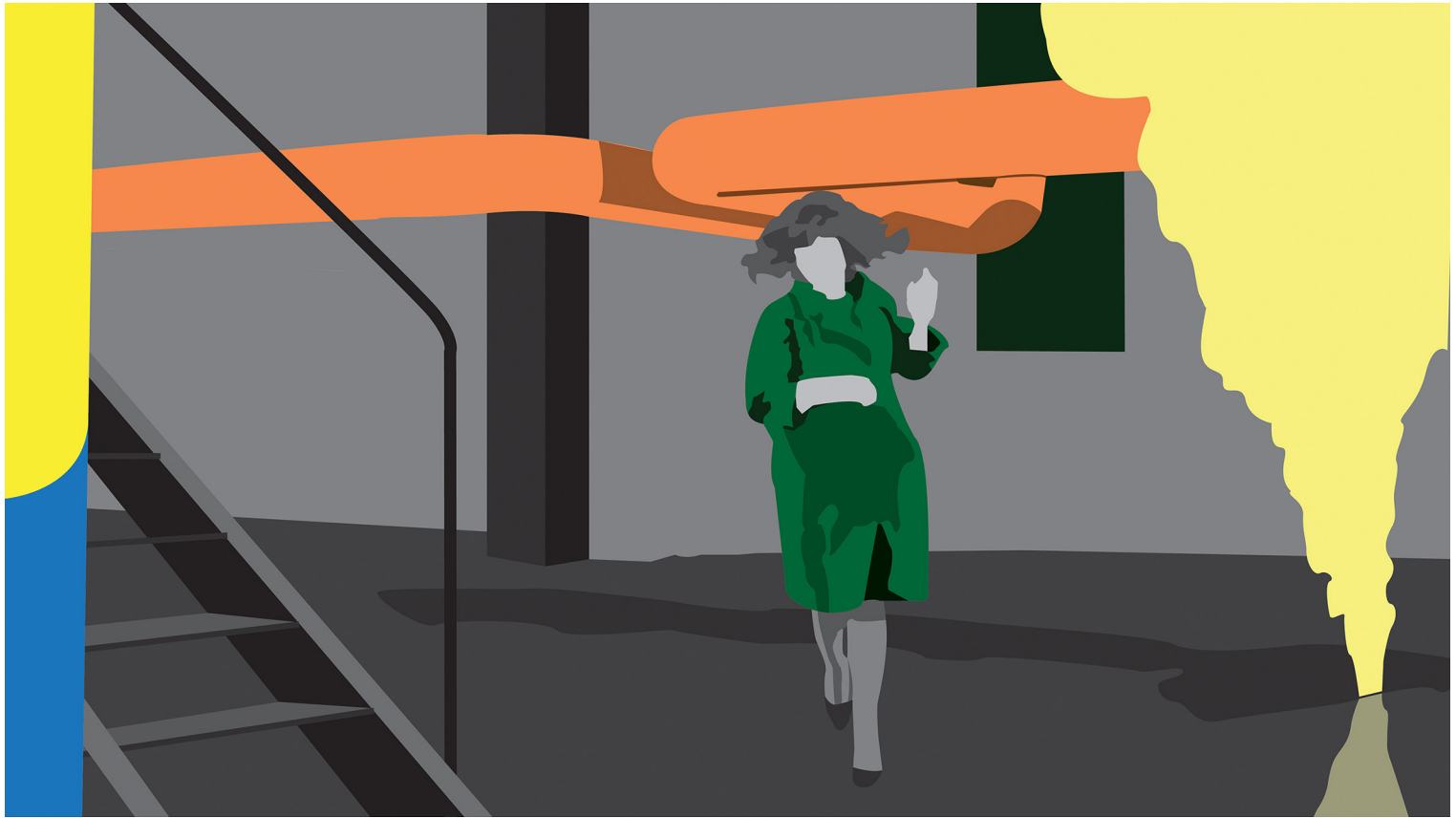
Στα πλάνα τα οποία συνθέτουν την σκηνή, κυριαρχούν τα στοιχεία που αναφέρθηκαν πιο πάνω, τα οποία καταλαμβάνουν κεντρική θέση στο κάδρο, ειδικά σε σχέση με την πρωταγωνίστρια η οποία αποτελεί μια μικρή μορφή μέσα στο εσωτερικό χάος. Ένας μπλε τοίχος, μια κίτρινη μεταλλική χειρολαβή ή ένας πορτοκαλί σωλήνας αποκτούν το δικό τους κοντινό πλάνο και τραβούν αυτομάτως τη ματιά του θεατή. Η κάμερα ακίνητη, συνέχεια καδράρει εκ νέου με μεσαία ή μακρινά πλάνα την δαιδαλώδη εσωτερική δομή του εργοστασίου, ενώ η Τζουλιάννα εισέρχεται από τη μία πλευρά του παραλληλόγραμμου κάδρου και εξέρχεται από μία άλλη. Γενικότερα, η κάμερα καταγράφει με διαδοχικά πλάνα

35. “Ravenna”, Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ravenna>

τα δομικά χαρακτηριστικά του εσωτερικού του εργοστασίου, αλλά με κατακεραματισμένο τρόπο, έτσι ώστε να μην αποκαλύπτεται μια πλήρης εικόνα στα μάτια του θεατή, αλλά αντίθετα, κομμάτια των χαστικών σωλήνων και μηχανημάτων, χωρίς να γίνεται ξεκάθαρο που αρχίζουν και που τελειώνουν ή ποια είναι η λειτουργία τους. Η Τζουλιάννα αντιμετωπίζει τα στοιχεία αυτά με φόβο, αλλά ο τρόπος που η κάμερα τα αντιμετωπίζει είναι τελείως διαφορετικός. Η καθαρή εστίαση, οι ευαίσθητες συνθέσεις και τα κάδρα τα οποία ορίζει αποκαλύπτουν κρυμμένες ομορφιές στην δομή και το χρώμα. [Εικ.17 σελ. 50]



Εικ.17. Το χρώμα στο εσωτερικό του εργοστασίου



Εικ.18. Το χρώμα στο εσωτερικό του εργοστασίου

## Σκηνή 5 : Ο γυάλινος ουρανοξύστης – La notte

Η πρώτη σκηνή της ταινίας La notte αποτελείται από ένα καθοδικό πλάνο της κάμερας καθ' ύψος του ουρανοξύστη Πιρέλλι στο Μιλάνο. Το κτίριο αυτό, την εποχή που γυρίστηκε η ταινία, ήταν το πιο ψηλό κτίριο της πόλης και έτσι η γυάλινη όψη του αντανακλούσε ανεμπόδιστα όλη την πόλη. Με την ολοκλήρωσή του το 1960, έγινε ένα από τα σύμβολα του Μιλάνου, αλλά και της εθνικής οικονομικής ανάπτυξης. Γενικότερα, το Μιλάνο είναι η πιο εκβιομηχανοποιημένη πόλη της Ιταλίας, ο μοντέρνος και εμπορικός χαρακτήρας της οποίας διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από το ύψος της κλασσικής αρχιτεκτονικής που υπάρχει στις υπόλοιπες ιταλικές πόλεις.<sup>36</sup>

Αυτό που έχει εξαιρετική σημασία στην σκηνή αυτή για την ανάλυσή της είναι ο τρόπος κινηματογράφησης της. Η κάμερα αρχικά είναι τοποθετημένη μέσα στον ανελκυστήρα στην κορυφή του ουρανοξύστη, κοιτώντας μέσα από το τζάμι προς τα έξω, προς την πόλη. Στην πορεία, στο μέσο περίπου της καθόδου, η κάμερα βγαίνει έξω από τον ανελκυστήρα και κοιτάει προς την πόλη, καταγράφοντας ταυτόχρονα και την αντανάκλασή της πάνω στο γυάλινο περίβλημα. [Εικ.19 σελ. 53]

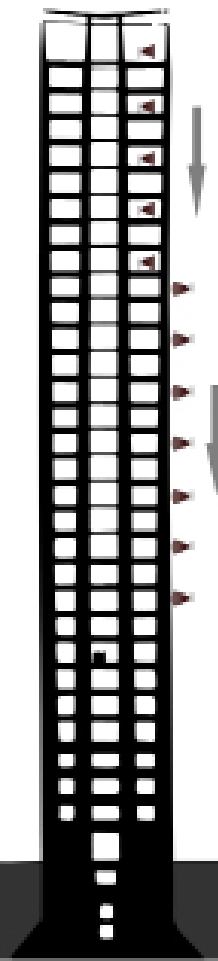
Υπάρχουν πολλά στοιχεία που παρουσιάζουν ενδιαφέρον στην σκηνή. Αρχικά, στο πρώτο μισό της σκηνής, πριν ξεκινήσει η κάθοδος, στα δύο πρώτα πλάνα της ταινίας, βλέπουμε την εικόνα της οροφή του κτιρίου σε σχέση με την πόλη που φαίνεται στο βάθος. Ύστερα, όταν ξεκινάει η κάθοδος δίνεται μεγάλη έμφαση στην εσωτερική δομή του ανελκυστήρα και κατ' επέκταση του κτιρίου : μεταλλικές κολώνες, δοκάρια κ.τ.λ. Παράλληλα μέσα από το τζάμι του ανελκυστήρα βλέπουμε την θέα της πόλης, αλλά δεν είναι

36. "Pirelli Tower", Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Pirelli\\_Tower](http://en.wikipedia.org/wiki/Pirelli_Tower)

αυτό το που έχει ενδιαφέρον, αλλά τα στοιχεία που αντανακλώνται στο τζάμι και αποκαλύπτουν δομικά στοιχεία του κτιρίου τα οποία δεν βλέπουμε ευθέως όπως ένα μαύρο μεταλλικό κλιμακοστάσιο, λευκές ράβδοι τοποθετημένες παράλληλα η μία κάτω από την άλλη και μεγάλους κενούς λευκούς τοίχους. Ξαφνικά, η κάμερα βγαίνει έξω από τον ανελκυστήρα, συνεχίζοντας την κάθοδο από το ίδιο σημείο, και πλέον βλέπουμε ξεκάθαρα την θέα της πόλης του Μιλάνου. Τώρα πια αποτυπώνεται καθαρά η εξωτερική δομή του ουρανοξύστη και βλέπουμε τον μεταλλικό κάρναβο του σκελετού και το γυάλινο περίβλημα το οποίο μπερδεύει τον θεατή σχετικά με το που τελειώνει η πραγματική πόλη και που ξεκινάει η αντανάκλαση. Τέλος, στο κέντρο του κάδρου, υπάρχει ένας μεγάλος δρόμος ο οποίος ξεχωρίζει οπτικά στην θέα της πόλης.

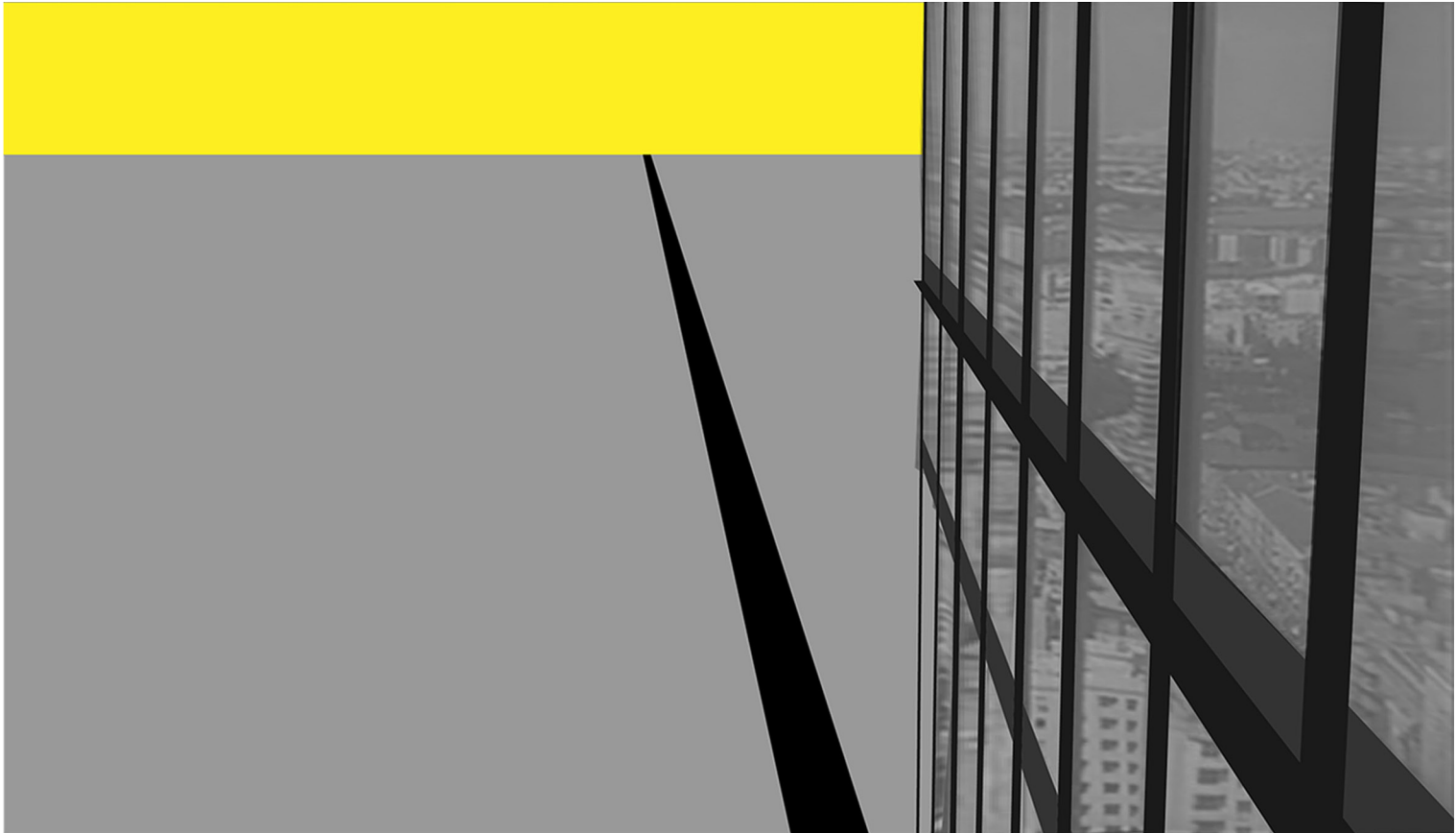
Ο τρόπος κινηματογράφησης των στοιχείων αυτών διαφέρει ανάλογα με την τοποθέτηση της κάμερας εσωτερικά ή εξωτερικά του ανελκυστήρα. Ενώ βρίσκεται εσωτερικά, η κάμερα ακίνητη καθάρει, με αρκετά κοντινό πλάνο, ένα συγκεκριμένο κομμάτι του γυαλιού του ανελκυστήρα. Με αυτόν τον τρόπο τα δομικά στοιχεία του εσωτερικού του ανελκυστήρα καταγράφονται κομματιασμένα, από μία πολύ κοντινή ματιά και αποκαλύπτεται μόνο ένα πολύ μικρό κομμάτι τους δυσκολεύοντας έτσι τον θεατή να κατανοήσει τον χώρο που βρίσκεται και το αντικείμενο που βλέπει. Παράλληλα, τα χωρικά στοιχεία που αντανακλώνται πάνω στο τζάμι, μπερδεύονται με την θέα της πόλης και επομένως η θέαση τόσο των στοιχείων αυτών όσο και της πόλης είναι δυσδιάκριτη. Η κάμερα τα καταγράφει μονίμως ακίνητη και έχοντας τα τοποθετημένα κεντρικά στο κάδρο. Μόλις η κάμερα βγει έξω από το κτίριο αλλάζουν τελείως οι συνθήκες κινηματογράφησης. Η κάμερα παραμένει ακίνητη, αλλά πλέον καταγράφει ανεμπόδιστα την εικόνα της πόλης. Τα περίβλημα

του ουρανοξύστη καταγράφεται προοπτικά, υπό γωνία στο δεξιό κομμάτι του πλάνου. Η μεγάλη οδός της πόλης είναι τοποθετημένη στο κέντρο του πλάνου και ο άξονας της λειτουργεί ως όριο και χωρίζει το πλάνο στα δύο. Αριστερά του άξονα υπάρχει η πραγματική πόλη, ενώ δεξιά του υπάρχει η πρόσοψη του ουρανοξύστη και η πλασματική πόλη που αντανακλάται πάνω στην γυάλινη πρόσοψή του η οποία λειτουργεί σαν καθρέφτης.[Εικ.20 σελ. 55]



Εικ.19. Κίνηση της κάμερας





Εικ.20. Ανάλυση του κινηματογραφικού κάδρου

## Σκηνή 6 : Η ανάπτυξη του μοντέρνου γύρω από την κλασσική κατοικία της Άννα – L'avventura

Στην σκηνή αυτή, βλέπουμε την Άννα, την πρωταγωνίστρια που στην πορεία θα εξαφανιστεί στο νησί Lisca Bianca, να μεταβαίνει από ένα παλιό κήπο σε ένα θορυβώδες και κενό αστικό χώρο. Εκεί, καθώς στέκεται σε ένα χωματόδρομο με φόντο γειτονικά εργοτάξια και τον τρούλο της Βασιλικής του αγίου Πέτρου, συναντιέται με τον πατέρα της, ο οποίος έχει μόλις σχολιάσει σε έναν από τους εργάτες ότι η γαλήνια βίλλα του σύντομα θα κατεδαφιστεί προκειμένου να δημιουργηθεί χώρος για την ανέγερση μοντέρνων συγκροτημάτων κατοικιών. Δευτερόλεπτα αργότερα, έχοντας ως φόντο αυτά τα απειλητικά μελλοντικά σχέδια, ο πατέρας της Άννα σχολιάζει την αυξανόμενη απόσταση ανάμεσα σε αυτόν και την κόρη του. Η διάλυση της οικογένειας πραγματοποιείται στο χώρο όπου καταρρέει το οικογενειακό σπίτι. Το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα τους τονίζεται από την στρατηγική τοποθέτησή τους στο χώρο : η Άννα τοποθετείται στην αριστερή πλευρά, με φόντο τα μοντέρνα και ανώνυμα συγκροτήματα, ενώ ο πατέρας της στην δεξιά πλευρά με φόντο τον τρούλο της Βασιλικής του αγίου Πέτρου.[Εικ.21 σελ. 57] Η παρουσία αυτού του αρχέτυπου στοιχείου, λειτουργεί ως αντίβαρο στο χάος που επικρατεί στην αρχιτεκτονική και την κοινωνία, μια αχτίδα ελπίδας από τις αξίες του μακρινού παρελθόντος. Ουσιαστικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως δύο διαφορετικά είδη αρχιτεκτονικής διαχωρίζονται από τον χωματόδρομο οποίος είναι τοποθετημένος στο κέντρο της σύνθεσης που πλάνου. Με αυτόν τον τρόπο υπάρχουν πλάνα όπου παρουσιάζονται ταυτόχρονα κτίρια κλασσικής αρχιτεκτονικής στην δεξιά πλευρά και κτίρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην αριστερή πλευρά.





Εικ.21. Ανάλυση του κινηματογραφικού κάδρου

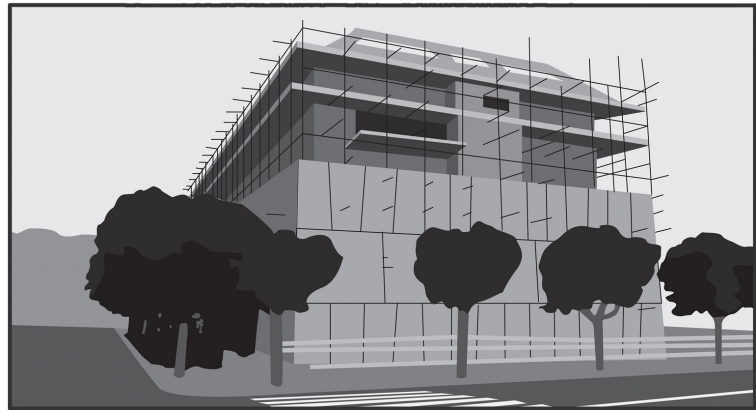
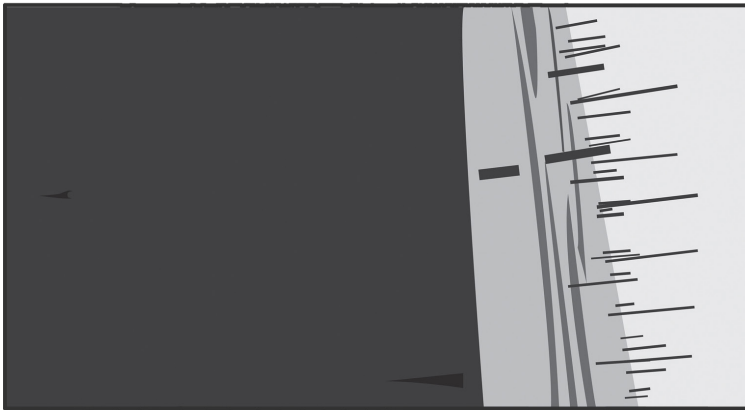
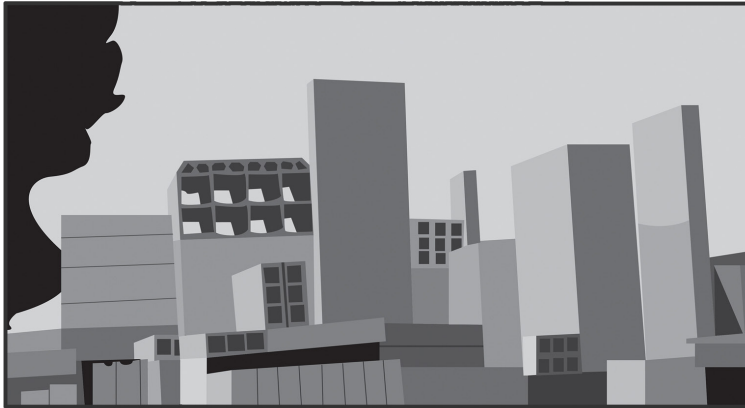
## Σκηνή 7 , 8: Η διασταύρωση στο νέο προάστιο – L'ecclisse

Στην πρώτη σκηνή η Βιτόρια και ο Πιέρρο συναντιούνται για το πρώτο τους ραντεβού κοντά στο σπίτι της Βιτόρια στο προάστιο EUR, πληροφορίες για το οποίο υπάρχουν στην ανάλυση της Σκηνής 2. Αφού κάνουν μια μεγάλη βόλτα, καταλήγουν σε μια διασταύρωση και διασχίζουν τις διαβάσεις. Ο Πιέρρο τότε ανακοινώνει στην Βιτόρια πως μόλις φτάσουν στο τέλος των διαβάσεων θα την φιλήσει και λίγο αργότερα χωρίζονται. Ύστερα, στην δεύτερη σκηνή, ξανασυναντιούνται για το δεύτερο ραντεβού τους στο ίδιο σημείο αλλά ο Πιέρο αργεί. Όσο η Βιτόρια τον περιμένει επεξεργάζεται το τοπίο γύρω της.

Στις δύο αυτές σκηνές υπάρχουν πάρα πολλά στοιχεία του αστικού περιβάλλοντος τα οποία εμφανίζουν ενδιαφέρον. Αρχικά, οι διαβάσεις, στα πλαίσια της αφήγησης, αποκτούν τελείως διαφορετικό νόημα από το πεζό και πρακτικό τους. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά ο χώρος της οικοδομής με τα διαφορετικά στοιχεία που τον αποτελούν : το υπό κατασκευή κτίριο που είναι καλυμμένο από ψάθα[Εικ.22 σελ. 59, Κάδρο 4], τα ξύλινα δοκάρια του κτιρίου τα οποία ξεπετάγονται μέσα από την ψάθα[Εικ.22 σελ. 59, Κάδρο 3], ένα βαρέλι με νερό που είναι τοποθετημένο δίπλα από τον προσωρινό ξύλινο φράκτη της οικοδομής[Εικ.22 σελ. 59, Κάδρο 2], τα τούβλα τα οποία είναι τοποθετημένα το ένα πάνω στο άλλο, σχηματίζοντας μια φανταστική πόλη[Εικ.22 σελ. 59, Κάδρο 1]. Παράλληλα, έμφαση δίνεται και στο περιβάλλον της κατασκευής, δηλαδή το προάστιο EUR. Η οικοδομή περιβάλλεται από πολύ μεγάλες οδούς, οι οποίες αντίστοιχα περιβάλλονται από πολυκατοικίες μοντέρνας αρχιτεκτονικής ή από εκτενείς άδειες πλατείες. Η βλάστηση επίσης είναι αραιή και ομοιόμορφη με δέντρα

τα οποία έχουν φυτευτεί στη σειρά.

Τα διαφορετικά αυτά στοιχεία της οικοδομής καταγράφονται με κεντρικά, μακρινά ή κοντινά πλάνα, ανάλογα με το μέγεθος των στοιχείων, και έχουν ως μοναδικό σκοπό την καταγραφή τους αδιαφορώντας τελείως για την θέση της πρωταγωνίστριας η οποία βρίσκεται μέσα στο κάδρο, αλλά είτε φαίνεται μόνο ένα μικρό κομμάτι της, για παράδειγμα η κορυφή του κεφαλιού της, είτε είναι τόσο μικρή σε σχέση με την υπόλοιπη σύνθεση που δύσκολα γίνεται αντιληπτή. Οι μεγάλοι οδοί κυκλοφορίας καταγράφονται με κεντρικά προοπτικά πλάνα και δίνουν την εντύπωση ότι συνεχίζονται επ' άπειρον. Γενικότερα, ο τρόπος κινηματογράφησης του χώρου ανοικοδόμησης του προσδίδει ένα τελείως καινούριο νόημα το οποίο θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.



Εικ.22. Στοιχεία του κινηματογραφικού χώρου. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 1, Κάδρο 2  
Κάτω: Κάδρο 3, Κάδρο 4

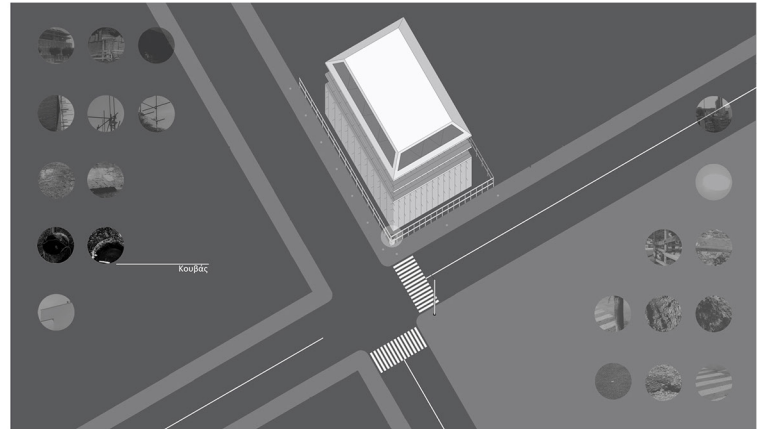
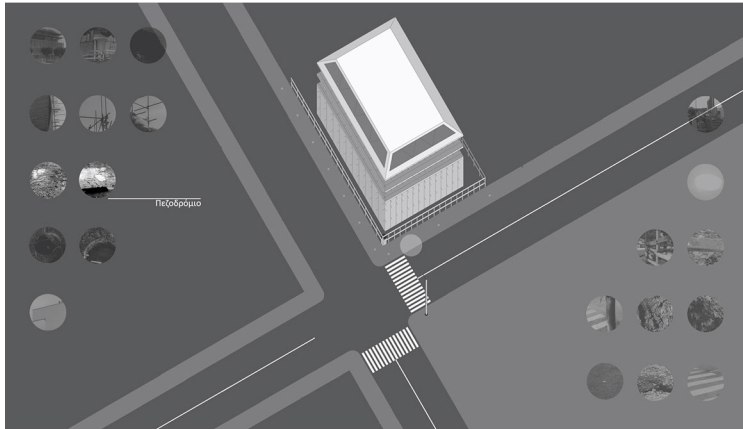
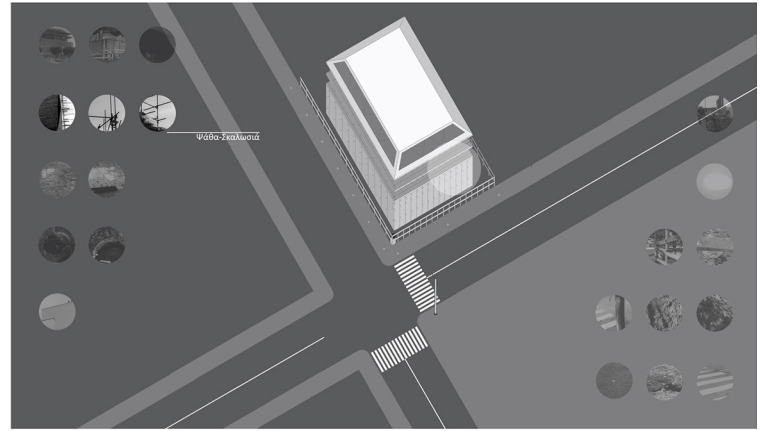
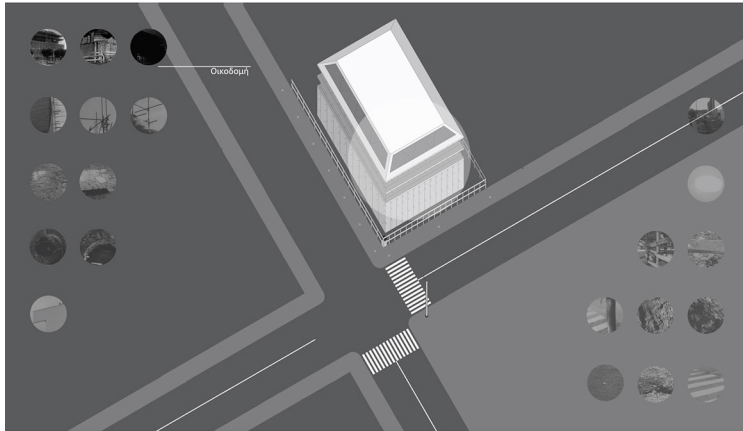
### Σκηνή 9 : Το έρημο προάστιο EUR – L' eclisse

Στην τελευταία σκηνή της ταινίας βλέπουμε αλληπάλληλα πλάνα από την διασταύρωση και γύρω από αυτήν, όπου οι δύο πρωταγωνιστές είχαν συμφωνήσει να συναντηθούν, αλλά όπου δεν εμφανίζονται ποτέ.

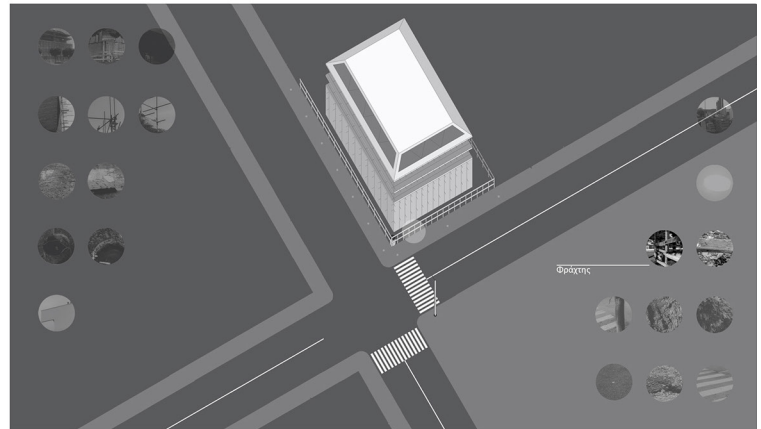
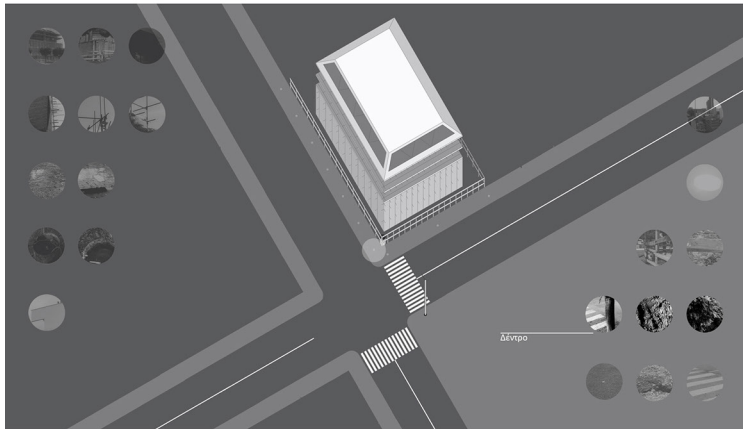
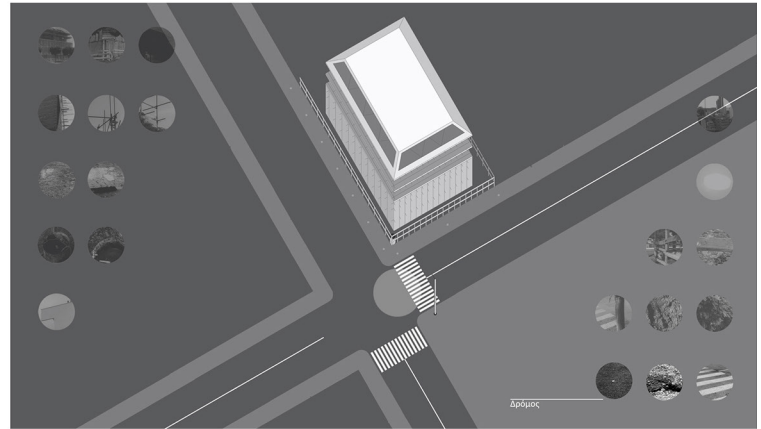
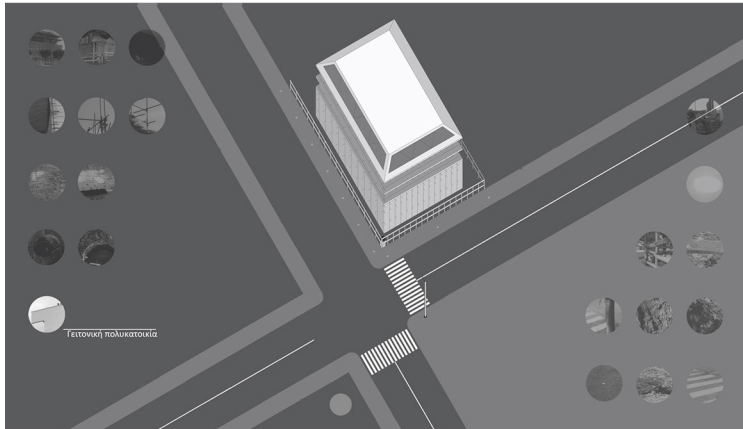
Ο χώρος είναι ο ίδιος με αυτόν που αναλύθηκε στην προηγούμενη σκηνή. Μόνο που τώρα τον εξετάζουμε πολύ πιο εξονυχιστικά. Βρισκόμαστε ακόμα στην ίδια διασταύρωση στο προάστιο του EUR η οποία καταλήγει σε μια οικοδομή. Απέναντι από την οικοδομή βρίσκεται μία τεράστια άδεια πλατεία και οι χώροι αυτοί περιβάλλονται από τεράστιες λωρίδες δρόμων. Τα κτίρια που έχουν ανοικοδομηθεί είναι μοντέρνας αρχιτεκτονικής και ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην σχέση των κενών-γεμάτων στοιχείων που δημιουργούνται από τις εσοχές των μπαλκονιών των κτιρίων αυτών, και γενικότερα στην εικόνα της πλάγιας όψης των πολυκατοικιών και τις οπτικές φυγές που δημιουργεί.[Εικ.24 σελ. 62, Κάδρο 5] Η οικοδομή εμφανίζεται συνέχεια καθώς και τα διάφορα στοιχεία που την αποτελούν, οι σκαλωσιές[Εικ.23 σελ. 61, Κάδρο 2], τα τσιμεντένια τούβλα που είναι στοιβαγμένα δίπλα της[Εικ.25 σελ. 63, Κάδρο 9] και το βαρέλι με το νερό στο οποίο στην προηγούμενη σκηνή που αναλύθηκε η Βιτόρια είχε πετάξει μέσα ένα κομμάτι ξύλο.[Εικ.23 σελ. 61, Κάδρο 4] Παράλληλα βλέπουμε αναλυτικά λεπτομέρειες από άλλα στοιχεία που συνθέτουν το αστικό τοπίο, όπως τα μεγάλα φώτα, τοποθετημένα στη σειρά [Εικ.25 σελ. 63, Κάδρο 10 ], ξύλινες προσωρινές κατασκευές που είναι κτισμένες η μια δίπλα στην άλλη, ακόμα και η άκρη του πεζοδρομίου στο σημείο που ενώνεται με τον δρόμο.[Εικ.23 σελ. 61, Κάδρο 3]

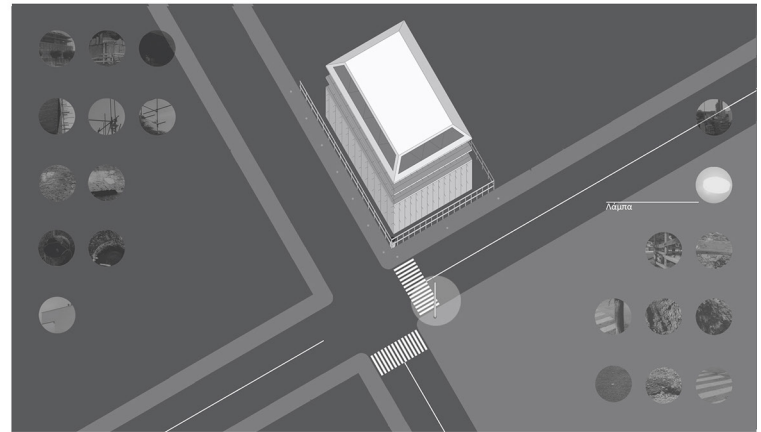
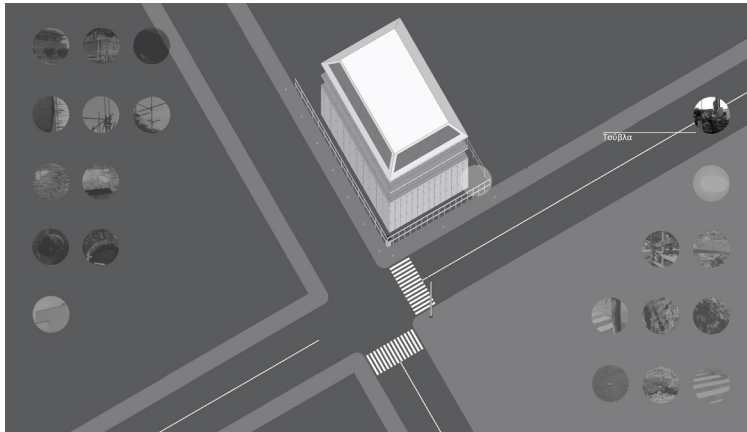
Η σκηνή αυτή διαθέτει τα ίδια πλάνα, τραβηγμένα με τον

ίδιο τρόπο όπως στην Σκηνή 7, 8, τα οποία επαναλαμβάνονται, αλλά με πολλά νέα να προστίθενται. Το σημείο αυτών των προαστίων απεικονίζεται με ποικίλα πλάνα : πανοραμικά, μακρινά από πολύ ψηλά ή προοπτικά. Κεντρικά πλάνα στις οδούς κίνησης εμφανίζονται συνέχεια ενώ οι μοντέρνες πολυκατοικίες καταγράφονται κυρίως με μεσαία πλάνα στο ύψος του ανθρώπινου ματιού. Η οικοδομή κρατά πρωταγωνιστική θέση και παρουσιάζεται από πολλές διαφορετικές οπτικές γωνίες, καθώς και σε διαφορετικές ώρες της ημέρας, το απόγευμα, υπό το φως του ηλίου, μέχρι και το βράδυ όταν έχει νυχτώσει τελείως και πλέον το μόνο που είναι ορατό είναι το περιγράμμα του στο φόντο του ουρανού.[Εικ.23 σελ. 61, Κάδρο 1] Τα διαφορετικά στοιχεία που πλαισιώνουν το κτίριο της οικοδομής για άλλη μια φορά απεικονίζονται με κεντρικά και κοντινά πρωταγωνιστικά πλάνα. Σε όλα αυτά τα πλάνα φαίνεται λες και η κάμερα έχει απορήσει και αυτή, όπως και οι θεατές, με την απουσία των πρωταγωνιστών και με επιμονή τους αναζητά στο σημείο όπου είχαν δώσει υπόσχεση να συναντηθούν, παρατηρώντας, καθώς περιμένει, τον χώρο που περιβάλλει το ερημικό σημείο της διασταύρωσης.



Εικ.23. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 1, Κάδρο 2  
Κάτω: Κάδρο 3, Κάδρο 4





Εικ.25. Από αριστερά προς τα δεξιά, Κάδρο 9, Κάδρο 10

## Σκηνή 10 : Ο μεγάλος κενός τοίχος – La notte

Στη σκηνή αυτή, η Λίντια ξεκινάει μια μεγάλη βόλτα μέσα από το μοντέρνο και αλλοτριωμένο Μιλάνο, ξεκινώντας από το κέντρο του και καταλήγοντας στην περιφέρειά, αλλά δεν καταφέρνει να αποδράσει από την μοντέρνα λαβή του. Αφού ξεφεύγει από ένα επιτηδευμένο πάρτι που γίνεται προς τιμήν του συζύγου της, συνεχίζει με ένα μακρύ περίπατο στους ανώνυμους δρόμους της μοντέρνας πόλης. Στην πορεία, συναντάει πολλούς ανθρώπους, αλλά αδυνατεί να συνδεθεί με οποιονδήποτε από αυτούς. Αντίθετα, αντικρίζει γυμνά κτίρια και μηχανήματα, παράφρονες σειρήνες και αεροπλάνα, σειρές από ομοιόμορφα παράθυρα και μπαλκόνια, μια πληθώρα από μορφές και ήχους τα οποία συμβάλλουν ακόμα περισσότερο στην αδυναμία της να συνδεθεί με το περιβάλλον της και στην εσωστρέφειά της.

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν απομακρύνει απλά το ένα άτομο από το άλλο, αλλά τους απομακρύνει επίσης από τη σύνδεση με το παρελθόν τους. Προσπαθώντας να διώξει από πάνω της την επαναλαμβανόμενη μοναξιά της μοντέρνας πόλης, η Λίντια καταλήγει σε ένα προάστιο της πόλης, όπου είχε ζήσει κάποτε τον έρωτά τον σύζυγό της. Πλέον, όμως, όλη η μαγεία έχει χαθεί από τον γραφικό τόπο αυτό. Η ανάπτυξη της μοντέρνας πόλης τον έχει εγκαταλείψει και τον έχει βυθίσει στην παρακμή.

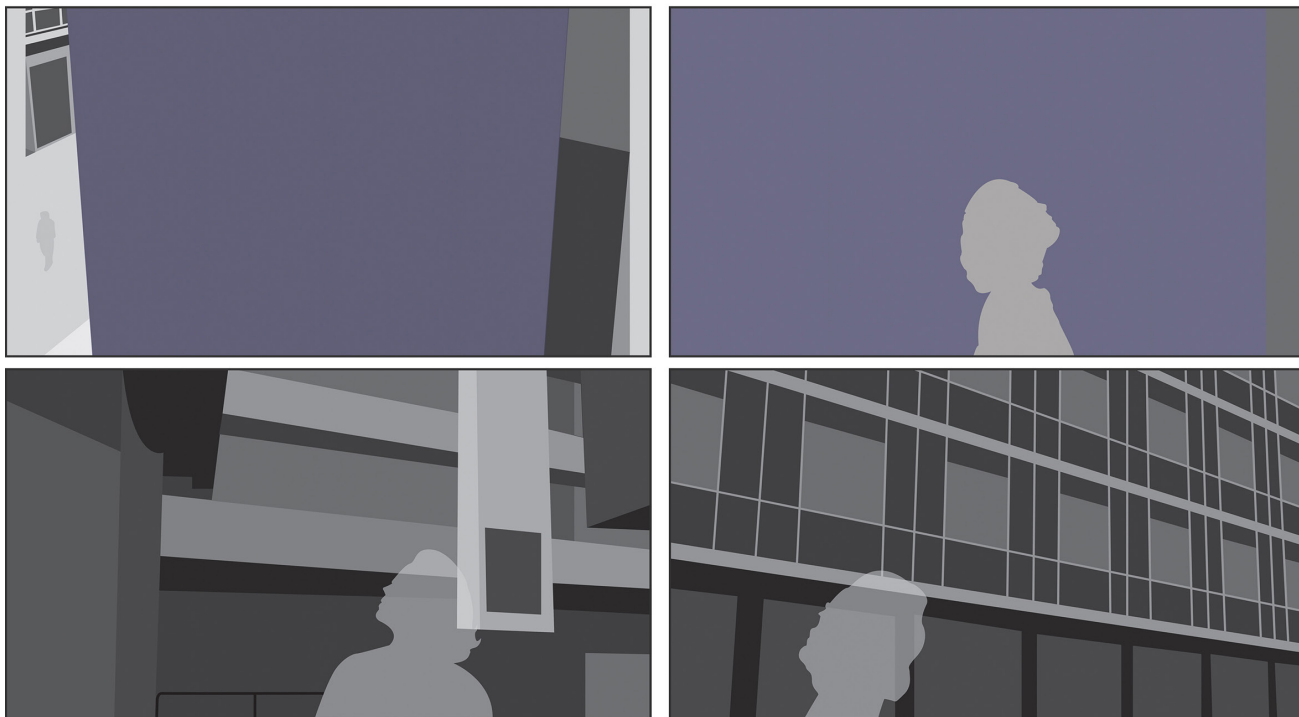
Κατά τη διάρκεια της βόλτας, φτάνει σε ένα σημείο όπου υπάρχει ένας άδειος δρόμος γεμάτος με κτίρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής και κοντοστέκεται για να τα παρατηρήσει και ύστερα προσπερνάει ένα γραφείο με γυάλινη πρόσοψη, αποσπώντας την προσοχή του εργαζομένου στο εσωτερικό. Ο τόπος αυτός μοιάζει με ξέφωτο ανάμεσα στα ομοιόμορφα μοντέρνα κτίρια τα οποία περικυκλώνουν

την πρωταγωνίστρια. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται σε διάφορα δομικά χαρακτηριστικά των κτιρίων και κυρίως σε ένα μεγάλο άδειο, τυφλό τοίχο.[Εικ.26 σελ. 65, Κάδρο 1] Τα κτίρια έχουν όλα τα ίδια χαρακτηριστικά, είναι φτιαγμένα από σκυρόδεμα, έχουν μεταλλικά στοιχεία στην πρόσοψή τους [Εικ.26 σελ. 65, Κάδρο 3]και διαθέτουν όμοια, μορφολογικά, παράθυρα να επαναλαμβάνονται στην όψη τους.[Εικ.26 σελ. 65, Κάδρο 4] Επίσης, ομοιομορφία δεν υπάρχει μόνο ανάμεσα στα κτίρια αλλά και ανάμεσα στα κτίρια και το δρόμο, καθώς μοιάζουν να είναι φτιαγμένα από το ίδιο υλικό και έτσι δεν είναι ευδιάκριτο που τελειώνει το ένα στοιχείο και που ξεκινά το άλλο. Τέλος, το γραφείο που προσπερνάει η Λίντια, αποσπώντας την προσοχή του εργαζομένου διαθέτει γυάλινη όψη η οποία καθρεφτίζει την εικόνα την πόλης και ταυτόχρονα τον κάνει ευάλωτο στη ματιά των αγνώστων, όπως για παράδειγμα τώρα της πρωταγωνίστριας.

Το στοιχείο που κυριαρχεί στην σκηνή αυτή, ο μεγάλος τυφλός τοίχος, καταγράφεται από την κάμερα με ένα μεγάλο κοντινό, κεντρικό πλάνο στο οποίο κεντρίζει το βλέμμα του θεατή, που ξεχνάει την πρωταγωνίστρια που ίσα που φαίνεται, μια μικρή φιγούρα, στην αριστερή πλευρά του πλάνου.[Εικ.26 σελ. 65, Κάδρο 1] Η κάμερα, ακίνητη, καταγράφει τα αρχιτεκτονικά στοιχεία κάθε φορά με ένα καινούριο κάδρο το οποίο είναι κοντινό στα στοιχεία που ενδιαφέρουν τον Αντονιόνι και έτσι το κάθε κτίριο απεικονίζεται κατακερματισμένο, χωρίς να γίνεται κατανοητό στο σύνολό του, καθώς αποκαλύπτονται μόνο ορισμένα από τα στοιχεία του σε κάθε εικόνα. Μέσα σε αυτά τα κατακερματισμένα πλάνα, οι ανθρώπινη φιγούρα της Λίντια είναι αμελητέου μεγέθους και χάνεται ανάμεσα στα γεωμετρικά σχήματα των δομικών στοιχείων των κτιρίων. Η σύνθεση του πλάνου είναι ταυτόχρονα καταπιεστική



και όμορφη, ένα παράδοξο χαρακτηριστικό του Αντονιόνι. Η μικροσκοπική ανθρώπινη μορφή, φαίνεται ακόμα πιο μικρή λόγω της ψηλής γωνίας της κάμερας, δεν αντιστοιχεί σε παραπάνω από το ένα όγδοο του ύψους του πλάνου. Η φιγούρα αποτελεί το κέντρο συγκλινόντων ευθείων γραμμών, που αποτελούν τους άξονες των γεωμετριών των κτιρίων και που τονίζονται ακόμα περισσότερο από άλλες κάθετες και παράλληλες ευθείες, και ορίζουν τέλεια ορθογώνια σε τόνους του λευκού και του γκριζου. Στο σύνολο η κάμερα είναι λες και ακολουθεί την ερευνητική ματιά της πρωταγωνίστριας και παρατηρούμε και εμείς μέσα από τα μάτια της τη αρχιτεκτονική δομή των κτιρίων γύρω της.



Εικ.26. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 1, Κάδρο 2  
Κάτω: Κάδρο 3, Κάδρο 4

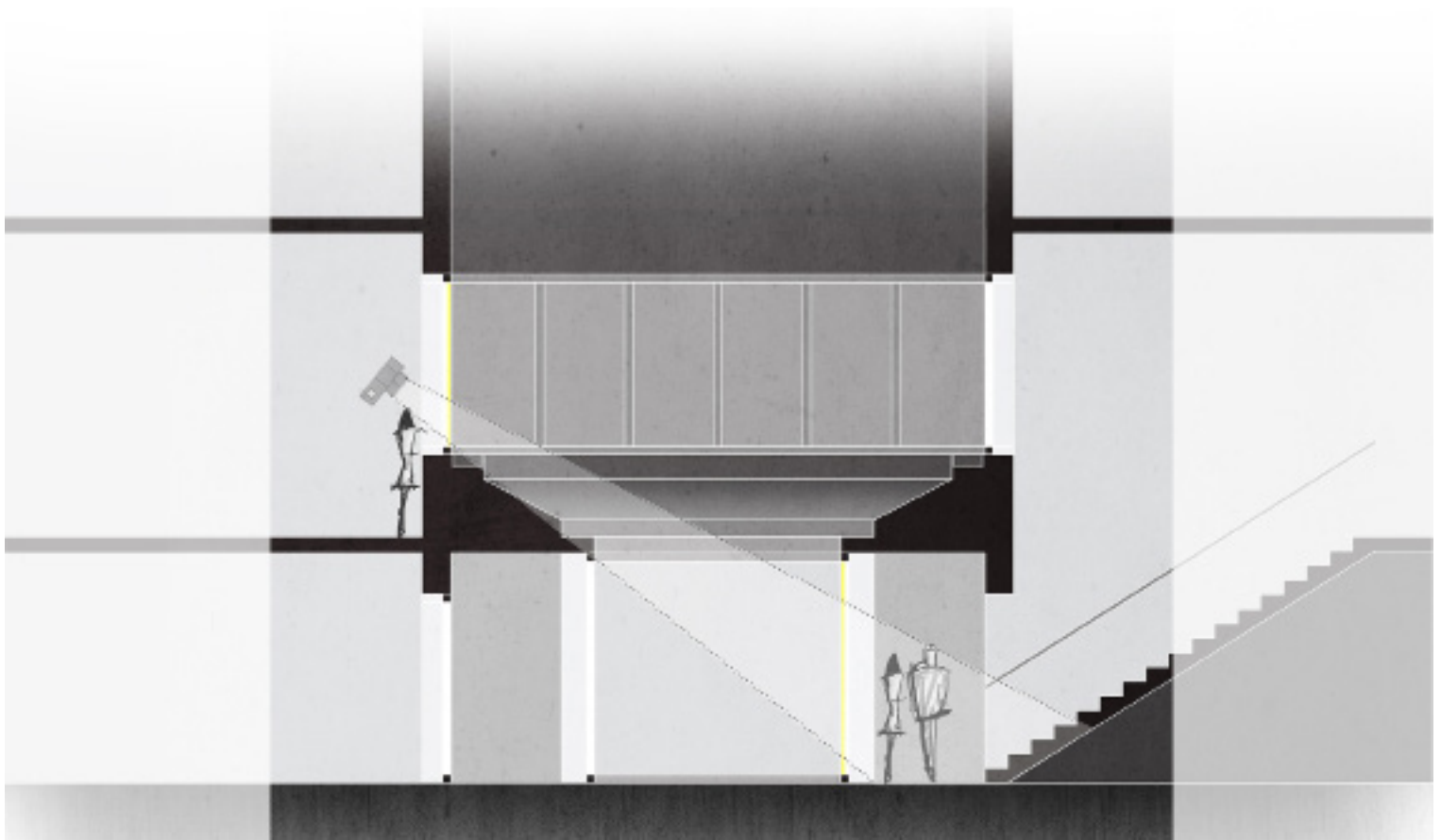
### Σκηνή 11 : Η κολώνα ως εμπόδιο – La notte

Η Λίντια και ο σύζυγός της Τζιοβάνι έχουν επισκεφθεί τη βίλα του άμπλουτου επιχειρηματία Γκεραρντίνι στο Μιλάνο, όπου γίνεται ένα πάρτι. Ο Τζιοβάνι μένει μόνος του με την κόρη του επιχειρηματία, τη Βαλεντίνα, στο εσωτερικό αίθριο της βίλας όπου συζητάνε και καταλήγουν να μοιράζονται ένα φιλί, ενώ η Λίντια τους παρακολουθεί από το πάνω επίπεδο.

Το περιβάλλον στην σκηνή αυτή αποτελείται από το εσωτερικό αυτό αίθριο της βίλας και πιο συγκεκριμένα από τις κολώνες και το τζάμι που περιβάλλουν την μια πλευρά του αίθριου, καθώς σε κανένα πλάνο δεν αποκαλύπτεται ολοκληρωμένα η δομή του προκειμένου να γίνει κατανοητό στο σύνολό του. Για άλλη μια φορά στο έργο του Αντονιόνι, μία αρχιτεκτονική δομή κινηματογραφείται κατακεραματισμένη και μόνο σε ένα πλάνο αποκαλύπτεται στον θεατή μια σειρά από τσιμεντένιες κολώνες, πράγμα που βοηθάει λίγο περισσότερο στην κατανόηση του χώρου. [Εικ.28 σελ. 68, Κάδρο 3] Η κολώνα στο κάδρο του πλάνου είναι συνέχεια τοποθετημένη κεντρικά και τα πλάνα είναι είτε μεσαία είτε πολύ κοντινά. [Εικ.29 σελ. 69] Έτσι λοιπόν λειτουργεί συνέχεια σαν άξονα συμμετρίας και διχοτόμησης στο κάδρο του πλάνου, καθώς οι πρωταγωνιστές είναι τοποθετημένοι εκατέρωθεν της. [Εικ.29 σελ. 69, Κάδρο 6] Αλλά δεν είναι άξονας τομής μόνο ανάμεσα στους πρωταγωνιστές αλλά και ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και στην αντανάκλασή του στην γυάλινη επιφάνεια. [Εικ.28 σελ. 68, Κάδρο 1]

Ένα στοιχείο που εμφανίζει πολύ ενδιαφέρον στην κινηματογράφιση της συγκεκριμένης σκηνής είναι το παιχνίδι του Αντονιόνι με τις αντανάκλασεις και την διαφάνεια των γυάλινων

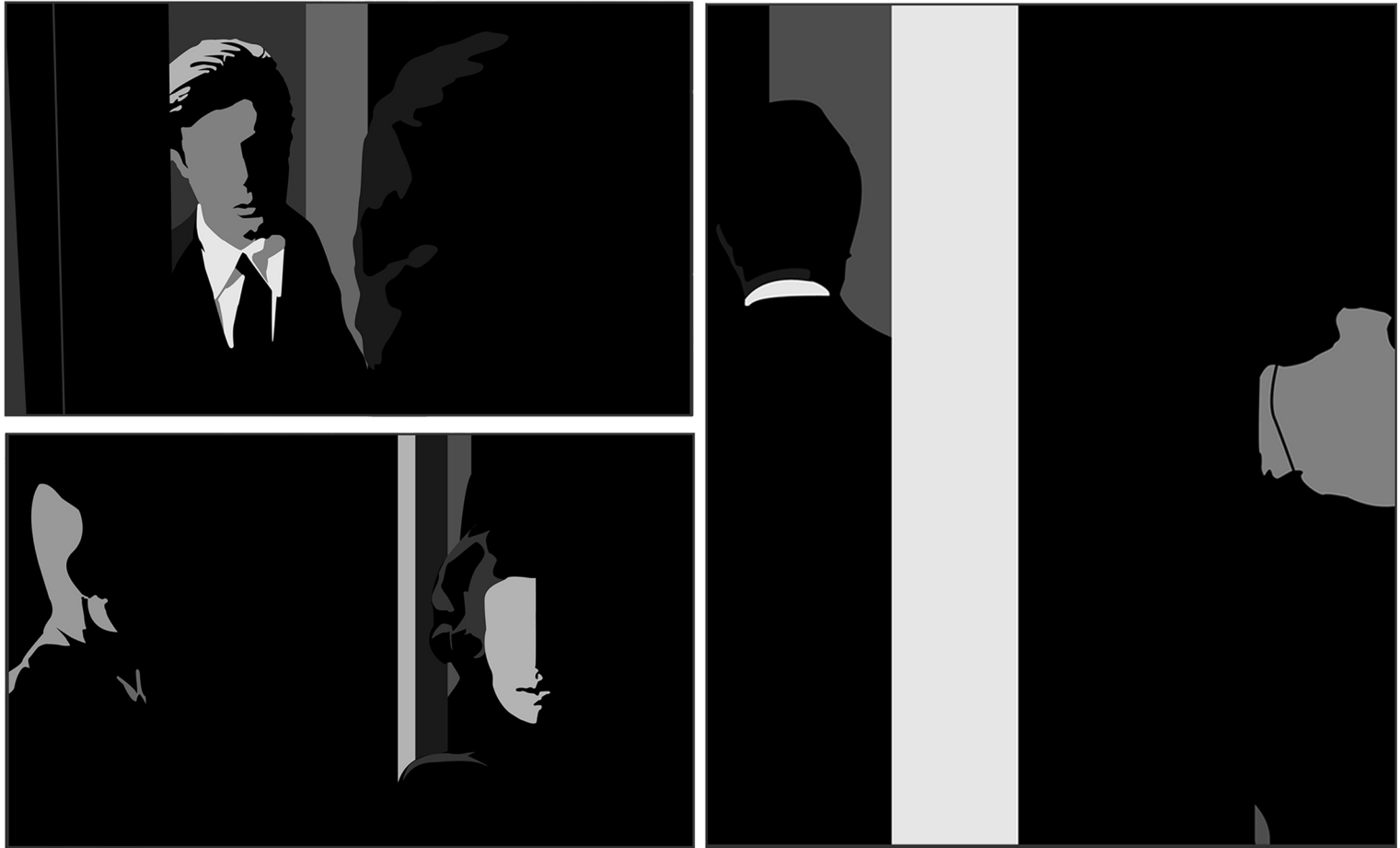
επιφανειών που βρίσκονται περιμετρικά του αίθριου. Η κάμερα κάνει κοντινά πλάνα στους πρωταγωνιστές, έτσι ώστε να μην είναι ορατά τα στοιχεία που τους περιβάλλουν, και με αυτόν τον τρόπο ο θεατής έχει την λανθασμένη εντύπωση ότι δεν υπάρχει καμία γεωμετρία ανάμεσα σε αυτούς και την κάμερα. Καθώς όμως το πλάνο αρχίζει και γίνεται πιο μακρινό, αποκαλύπτεται σταδιακά η πραγματική θέση της κάμερας και τα στρώματα που παρεμβάλλονται ανάμεσα σε αυτήν και τους πρωταγωνιστές: η κάμερα είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό μπαλκόνι που βρίσκεται πάνω από το αίθριο, στο οποίο είναι τοποθετημένη η Λίντια και παρακολουθεί τον Τζιοβάνι και την Βαλεντίνα, πίσω από 2 στρώματα γυαλιού, αυτό της κουπαστής του μπαλκονιού και αυτό του εσωτερικού αίθριου. [Εικ.27 σελ. 67] Σε άλλα πλάνα, η κάμερα καθάρει πάλι τη γυάλινη επιφάνεια, η ύπαρξη της οποίας γίνεται κατανοητή μόνο και μόνο λόγω των αντανάκλασεων των πρωταγωνιστών πάνω της και επειδή η Βαλεντίνα στηρίζεται πάνω σε αυτήν κατά τη διάρκεια της συζήτησης της με τον Τζιοβάνι. [Εικ.28 σελ. 68, Κάδρο 2]



Εικ.27. Τομή του εσωτερικού αιθρίου



Εικ.28. Αριστερά : Κάδρο 1, Κάδρο 2 Δεξιά : Κάδρο 3



Εικ.29. Αριστερά : Κάδρο 4, Κάδρο 5 Δεξιά : Κάδρο 6

## Σκηνή 12 : Η κολώνα στο χρηματιστήριο - L'éclisse

Στην σκηνή αυτή η Βιτόρια επισκέπτεται την μητέρα της η οποία ασχολείται φανατικά με το χρηματιστήριο, και γνωρίζει το νεαρό χρηματιστή Πιέρρο. Ο χώρος του χρηματιστηρίου, η αλλιώς Μπόρσα, βρίσκεται στην πλατφόρμα Ντι Πιετρά στην Ρώμη και στεγάζεται στον χώρο του ναού του Αδριανού. Ο ναός αυτός κτίστηκε το 145 μ.Χ. και στο εσωτερικό διαθέτει 13 κολώνες κατά μήκος, μια από τις οποίες πρωταγωνιστεί στην σκηνή αυτή. Τον 17ο αιώνα είχε μετατραπεί από τον αρχιτέκτονα Κάρλο Φοντάννα σε παπικό τελωνείο για τον πάπα Ιννοκέντιο Ι, μέχρι την σημερινή εποχή που φιλοξενεί το χρηματιστήριο της Ρώμης.<sup>37</sup>

Το στοιχείο του χώρου που συγκεντρώνει όλο το ενδιαφέρον στην σκηνή αυτή είναι η αρχαία ρωμαϊκή κολώνα. Στο κινηματογραφικό πλάνο, η κολώνα κρύβει μια την Βιτόρια,[Εικ.30 σελ. 71, Κάδρο 1] μια τον Πιέρρο,[Εικ.30 σελ. 71, Κάδρο 2] καθώς εναλλάσσεται η θέση της κάμερας πίσω από τον κάθε ένα αντίστοιχα, και πάντα κινηματογραφείται με πολύ κοντινά πλάνα πάνω της. Με αυτό τον τρόπο καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κάδρου και δεν γίνονται κατανοητές οι πραγματικές της διαστάσεις, καθώς βλέπουμε μόνο ένα πολύ μικρό κομμάτι της. Η σκηνή κλείνει μόλις τελειώσει η συζήτηση των πρωταγωνιστών με ένα μετωπικό μεσαίο πλάνο όπου η κολώνα είναι τοποθετημένη στην μέση ακριβώς του κάδρου και λειτουργεί σαν κεντρικός άξονας συμμετρίας του πλάνου, έχοντας τους δύο πρωταγωνιστές εκατέρωθεν της.[Εικ.30 σελ. 71, Κάδρο 4]

---

37. "Temple of Hadrian", A view on cities, <http://www.aviewoncities.com/rome/templeofhadrian.htm>



Εικ.30. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 1, Κάδρο 2  
Κάτω: Κάδρο 3, Κάδρο 4

### Σκηνή 13 : Το φιλί στην πόρτα - L'éclisse

Η Βιτόρια και ο Πιέρρο συναντιούνται για το δεύτερο ραντεβού τους στη διασταύρωση στο προάστιο EUR όπου είχαν δώσει το πρώτο τους φιλί και η Βιτόρια του ζητάει να την πάει στο σπίτι του. Αυτός για να την εντυπωσιάσει την πάει στο διαμέρισμα των γονιών του στην πιάτσα Καμπιτέλλι στο κέντρο της Ρώμης,<sup>38</sup> όπου συζητούν και στην πορεία μοιράζονται ένα φιλί έχοντας μια γυάλινη πόρτα ανάμεσά τους.

Το στοιχείο του χώρου στο οποίο δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην σκηνή αυτή είναι η γυάλινη πόρτα η οποία παρεμβάλλεται ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές. Η κάμερα καταγράφει με κοντινό πλάνο τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών και κατ' επέκταση μόνο ένα μικρό κομμάτι της πόρτας. Σε κάθε ένα από τα πλάνα που αποτελούν την σκηνή, η κάμερα στέκεται μια από την μία μεριά και μια από την αντίθετη μεριά της πόρτας, έτσι ώστε στην κάθε περίπτωση να βλέπουμε μόνο το πρόσωπο του ατόμου που βρίσκεται πίσω από το τζάμι. [Εικ.32 σελ. 73] Για άλλη μια φορά, όπως και στην Σκηνή 11, η κάμερα του Αντονιόνι παίζει με τις διαφάνειες και την ψευδαίσθηση ότι δεν υπάρχει εμπόδιο εκεί που στην ουσία υπάρχει.



Εικ.31. Η πόρτα ως εμπόδιο

38. "Map of shooting locations, L'éclisse, Rome", <http://www.davidsaulrosenfeld.com/map.html>





Εικ.32. Η πόρτα ως εμπόδιο

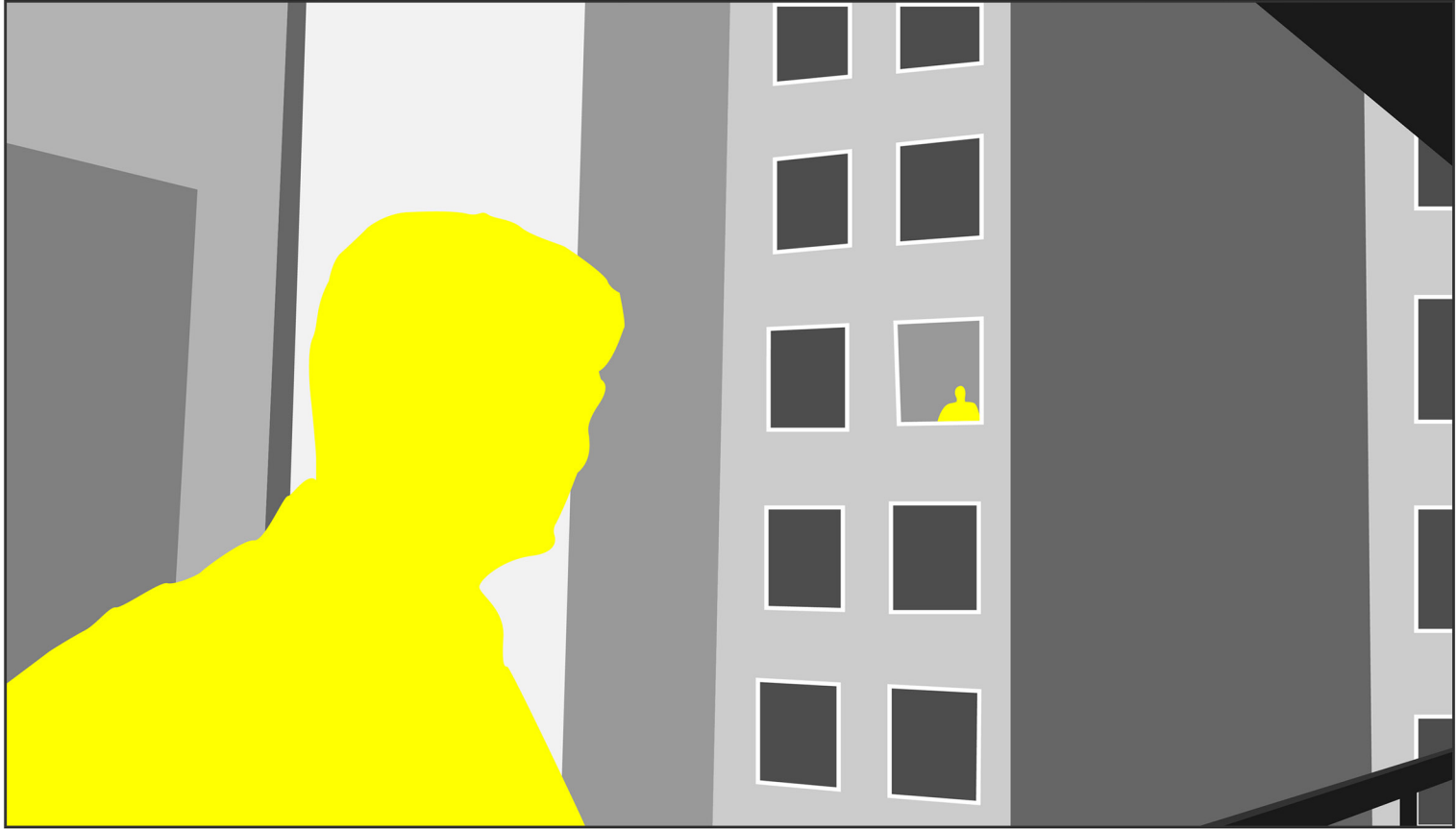
#### Σκηνή 14 : Το μοντέρνο διαμέρισμα – La notte

Ο Τζιοβάνι ξυπνάει στο άδειο διαμέρισμα, στο κέντρο του Μιλάνου, και ψάχνει την σύζυγό του. Βγαίνοντας στο μπαλκόνι της κουζίνας ρωτάει την γειτόνισσα τους μήπως την έχει δει, και παίρνοντας αρνητική απάντηση καταλήγει στο μπαλκόνι του σαλονιού, από το οποίο παρατηρεί τις γειτονικές πολυκατοικίες και διασταυρώνει το βλέμμα του με έναν άντρα που στέκεται στο παράθυρο της απέναντι πολυκατοικίας.

Το περιβάλλον της σκηνής αυτής αποτελείται από ορισμένους χώρους του διαμερίσματος του ζευγαριού, με ιδιαίτερη έμφαση στα ανοίγματα που διαθέτουν και πιο συγκεκριμένα στα μπαλκόνια. Το μπαλκόνι, λοιπόν, του διαμερίσματος των πρωταγωνιστών συνορεύει με το μπαλκόνι του διπλανού διαμερίσματος και υπάρχει ανεμπόδιση οπτική επαφή ανάμεσα στα δύο, αφού δεν υφίσταται κάποιο συμπαγές διαχωριστικό που να κρύβει τον χώρο του ενός από το άλλο, παρά μόνο κάποια σχετικά αραιά, λεπτά, μαύρα κάγκελα. Τα κάγκελα αυτά συνδέονται με αυτά του κλουβιού μέσα στο οποίο είναι κλεισμένο το καναρίνι της γειτόνισσας, που είναι τοποθετημένο στο μπαλκόνι της. Ύστερα ο Τζιοβάνι βγαίνει στο δεύτερο μπαλκόνι του σπιτιού και κοιτάει γύρω του όπου υπάρχουν παντού μοντέρνες πολυκατοικίες σαν την δική του. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στα αμέτρητα ομοίomorφα ανοίγματα τα οποία κατακλύζουν τις όψεις των πολυκατοικιών, σαν εκατοντάδες μικρά μάτια τα οποία παρακολουθούν τον πρωταγωνιστή. Η ανεμπόδιση ύπαρξη των οπτικών συνδέσεων στο περιβάλλον αυτό τονίζεται με την εικόνα ενός άντρα σε ένα γειτονικό παράθυρο ο οποίος διασταυρώνει τη ματιά του με τον πρωταγωνιστή.

Στο πλάνο όπου ο Τζιοβάνι συνομιλεί με την γειτόνισσά του,

η κάμερα είναι τοποθετημένη μία πίσω από αυτόν, μία πίσω από την γειτόνισσα. Έτσι βλέπουμε την όψη του ατόμου το οποίο βρίσκεται απέναντι από τον φακό της κάμερας να βρίσκεται πίσω από τα κάγκελα. Από το κινηματογραφικό κάδρο που βλέπουμε την όψη του πρωταγωνιστή, παρατηρούμε στην αριστερή πλευρά, το κλουβί του «φυλακισμένου» καναρινιού, ενώ στην δεξιά πλευρά του βλέπουμε φευγαλέα μια μικρή λωρίδα του «ελεύθερου» ανοικτού εξωτερικού χώρου, που βρίσκεται έξω από το μεγάλο μοντέρνο κλουβί που είναι αυτή η πολυκατοικία. Στην πορεία, όταν ο Τζιοβάνι βγαίνει έξω από το άλλο μπαλκόνι, το πλάνο γεμίζει από τα δεκάδες ανοίγματα που υπάρχουν στην μικρή αυτή λωρίδα της πολυκατοικίας, η οποία μπορεί να χωρέσει σε ένα μεσαίο κινηματογραφικό κάδρο. Έτσι δεν γίνεται κατανοητός ο συνολικός όγκος της πολυκατοικίας, αλλά τονίζονται τα ανοίγματα τα οποία επαναλαμβάνονται σε παράλληλες λωρίδες. Η οπτική επαφή ανάμεσα σε αυτά τα ανοίγματα τονίζεται με το κοντινό, κεντρικό πλάνο που γίνεται στο παράθυρο του άντρα που καπνίζει και ο οποίος κοιτάζεται με τον πρωταγωνιστή. [Εικ.33 σελ. 75] Αμέσως μετά ακολουθεί ένα κοντινό πλάνο στον Τζιοβάνι, με το παράθυρο αυτό να βρίσκεται στο φόντο, πράγμα το οποίο τονίζει ακόμα περισσότερο την οπτική σύνδεση και την έλλειψη ιδιωτικότητας που χαρακτηρίζει τις συνθήκες αυτές κατοίκησης.



Εικ.33. Οπτική σύνδεση

## Σκηνή 15 : Η γυάλινη είσοδος της πολυκατοικίας της Βιτόρια – L'ecclisse

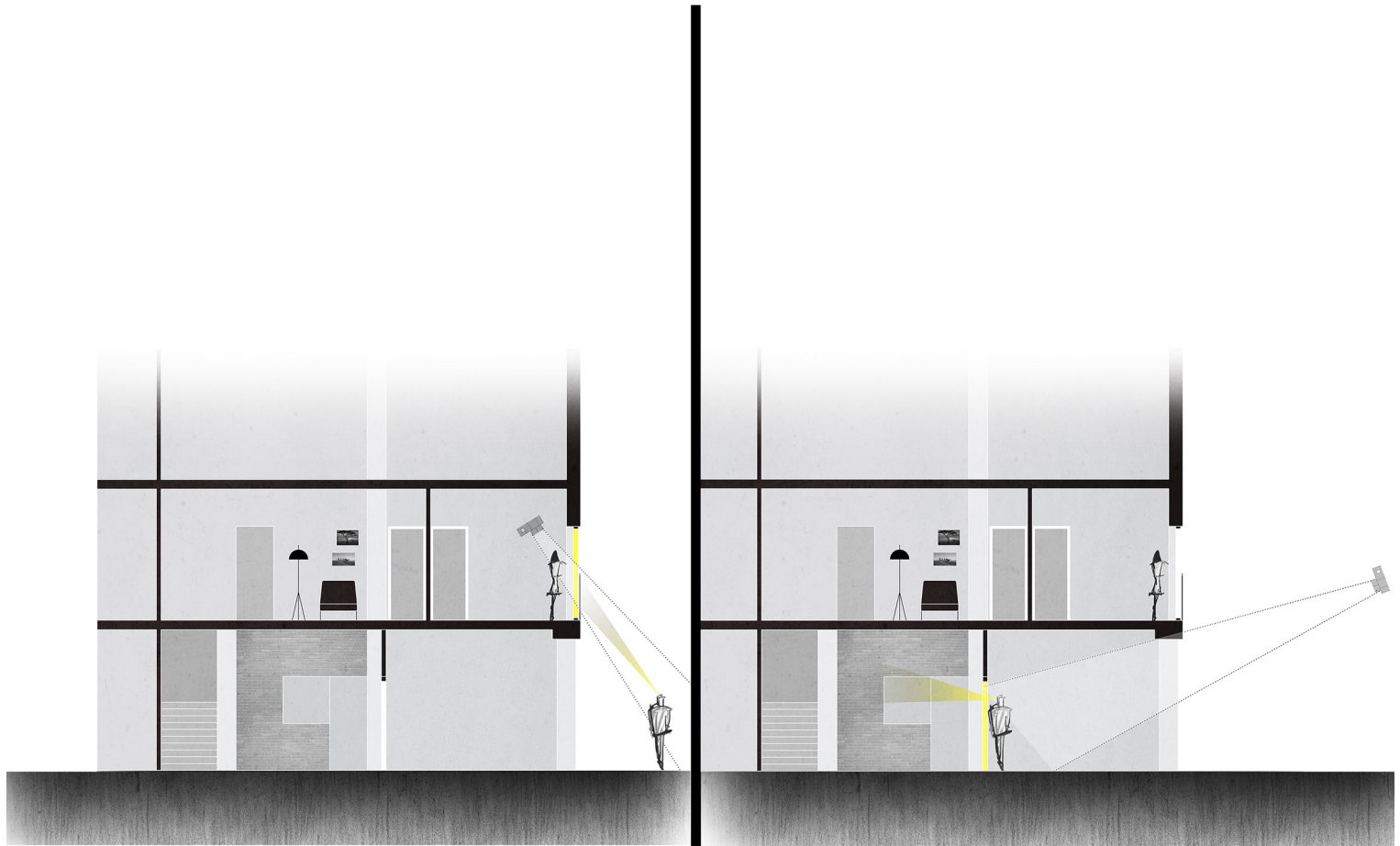
Στην σκηνή αυτή, αργά το βράδυ, μετά τον χωρισμό τους, ο Ρικάρντο επισκέπτεται την πολυκατοικία της Βιτόρια και προσπαθεί να την ξυπνήσει πετώντας της πετραδάκια στο μπαλκόνι της, χωρίς να γνωρίζει ότι αυτή τον παρακολουθεί κρυμμένη. Αφού αποτυγχάνει, προσπαθεί, πάλι χωρίς επιτυχία, να ανοίξει την γυάλινη πόρτα στην είσοδο της πολυκατοικίας.

Η πολυκατοικία της Βιτόρια βρίσκεται στο προάστιο EUR και είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κτιρίου της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του προαστίου.<sup>39</sup> Η είσοδός της αποτελείται από μεγάλες κολώνες και τοιχία από σκυρόδεμα τα οποία πλαισιώνουν μεγάλα κομμάτια γυαλιού. Το μπαλκόνι της πρωταγωνίστριας βρίσκεται ακριβώς πάνω από την γυάλινη αυτή είσοδο και επομένως είναι εκτεθειμένο σε κάποια αδιάκριτη περαστική ή μη ματιά. [Εικ.34 σελ. 77]

Η χωρική σχέση ανάμεσα στο μπαλκόνι και την είσοδο καταγράφεται από ένα μεσαίο πλάνο όπου ο φακός της κάμερα μεταβαίνει από τη θέα του μπαλκονιού, κατακόρυφα προς τα κάτω μέχρι να συναντήσει την είσοδο. Στην συνέχεια ακολουθεί ένα πλάνο όπου καθράρεται η γυάλινη είσοδος, καθώς και ένας διάδρομος ο οποίος βρίσκεται δίπλα από την είσοδο. Λόγω της διαφάνειας του υλικού, αλλά και του μεσαίου πλάνου, το μόνο που βλέπει ο θεατής από το κτίριο είναι ένα κομμάτι από τις κολώνες, δοκάρια και τα τοιχία, διακρίνοντας τη σχέση ανάμεσα στα κενά και τα πλήρη. Έτσι είναι δύσκολο να κατανοήσει από τον τρόπο κινηματογράφησης πού υπάρχει οντας κενό πέρασμα και πού υπάρχει γυαλί, δηλαδή

39. "Map of shooting locations, L'ecclisse, Rome", <http://www.davidsaulrosenfeld.com/map.html>

που τελειώνει η ελεύθερη πρόσβαση και αρχίζει ο ιδιωτικός χώρος. Γενικότερα, αυτός φαίνεται να είναι και ο σκοπός του Αντονιόνι στο πλάνο αυτό, η δημιουργία δηλαδή της ψευδαίσθησης στον Ρικάρντο ότι μπορεί να εισχωρήσει μέσα στον ιδιωτικό χώρο λόγω της οπτικής διαφάνειας που χαρακτηρίζει το μπαλκόνι και την είσοδο.



## Σκηνή 16 : Η συνάντηση στο διαμέρισμα του Σάντρο - L'avventura

Πριν ξεκινήσουν για την κρουαζιέρα, η Άννα και η Κλαούντια φτάνουν στο διαμέρισμα του Σάντρο, το οποίο είναι το διαμέρισμα της Λαίδης Μοντάγκ στην Ίσολα Τιμπερίνα, ένα μικρό νησάκι στον ποταμό Τίβερη, κοντά στο κέντρο της Ρώμης. Η Άννα και ο Σάντρο προχωρούν σε ερωτικές περιπτώξεις στο διαμέρισμα ενώ η Κλαούντια τους περιμένει έξω από το κτίριο.<sup>40</sup>

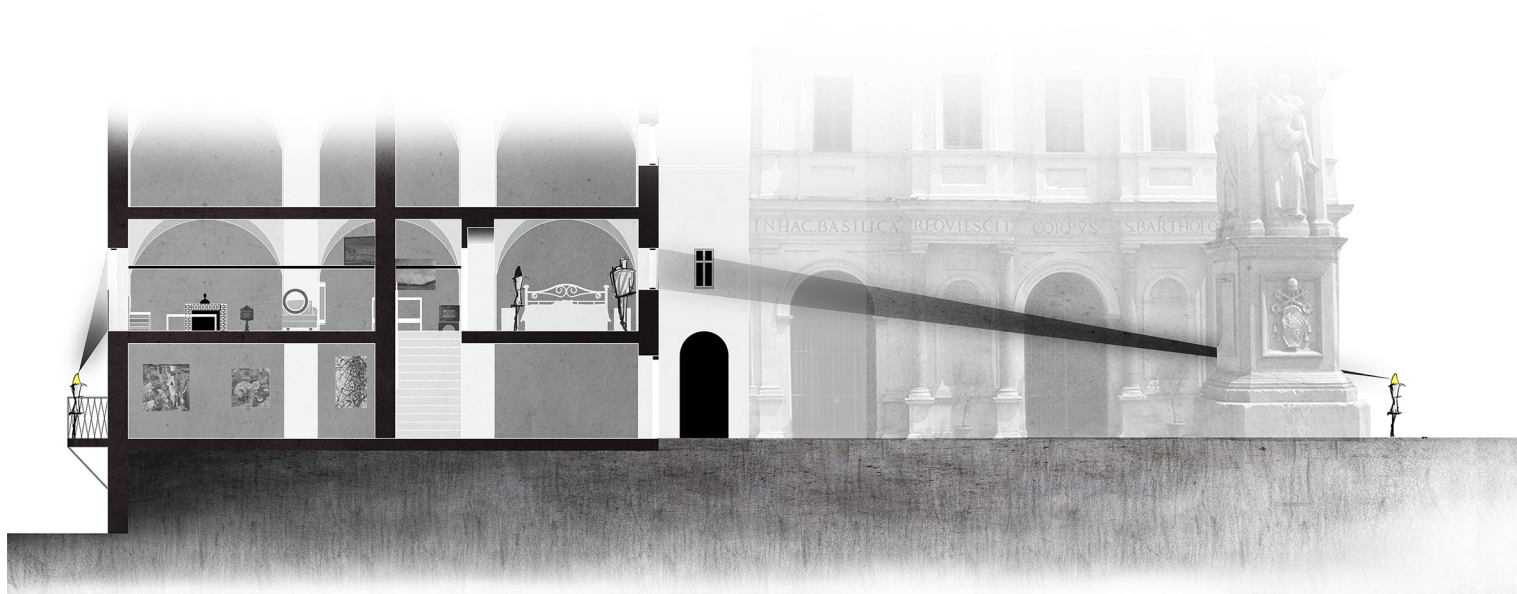
Το διαμέρισμα του Σάντρο βρίσκεται στον πρώτο όροφο του κτιρίου και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στα ανοίγματα τα οποία διαθέτει : την πόρτα του ισογείου, την μπαλκονόπορτα του σαλονιού και του διαδρόμου και το παράθυρο του υπνοδωματίου. Κάτω ακριβώς από το παράθυρο του υπνοδωματίου, το οποίο βλέπει στην κεντρική πλατεία στην οποία είχαν φτάσει οι κοπέλες, υπάρχει ένα μπαλκόνι το οποίο ανήκει στον χώρο μιας έκθεσης τέχνης την οποία επισκέπτεται η Κλαούντια όσο τους περιμένει.[Εικ.35 σελ. 79]

Όταν η Άννα μπαίνει στο διαμέρισμα, η πρώτη παρόρμησή της είναι να πλησιάσει τις πόρτες που οδηγούν στο μπαλκόνι και να τις ανοίξει. Ύστερα, σε μια κίνηση που χαρακτηρίζει τις γυναίκες στις ταινίες του Αντονιόνι, γυρνάει να αντικρύσει τον εσωτερικό χώρο στον οποίο βρίσκεται, ενώ στέκεται στο όριό του, δηλαδή στην κάσα της μπαλκονόπορτας. Τελικά, η Άννα και ο Σάντρο φιλιούνται και όταν συμβαίνει αυτό ο Αντονιόνι μετακινεί την κάμερα με στρατηγικό τρόπο έτσι ώστε να πλαϊσιώσει την Κλαούντια η οποία βρίσκεται έξω από το παράθυρο στο δρόμο.[Εικ.36 σελ. 80, Κάδρο 4] Η εσωτερική αυτή λήψη εναλλάσσεται συνέχεια με εξωτερικές, από την οπτική γωνία της Κλαούντια,[Εικ.37 σελ. 81, Κάδρο 7] μέχρι που τελικά αυτή εισέρχεται στο κτίριο, διστάζει στην είσοδο

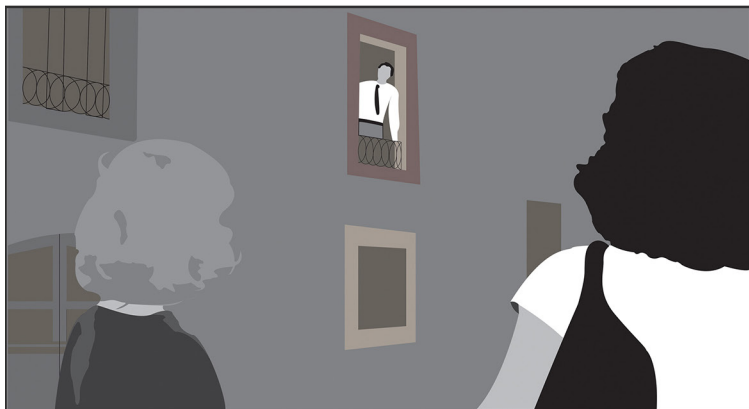
40. "L'Avventura film locations", The worldwide guide to movie locations, [http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#.U1jMB\\_I\\_ubU](http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#.U1jMB_I_ubU)

της πόρτας, δηλαδή στο όριο του εσωτερικού χώρου, κάνει στροφή και βγαίνει από το κτίριο, κλείνοντας την πόρτα πίσω της.[Εικ.37 σελ. 81, Κάδρο 8]

Το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της κινηματογράφησης της σκηνής αυτής είναι τα πλάνα στα οποία φαίνεται ταυτόχρονα ο ιδιωτικός και ο δημόσιος χώρος, με οπτικές συνδέσεις είτε από το διαμέρισμα προς τα έξω, μέσω των ανοιγμάτων,[Εικ.37 σελ. 81, Κάδρο 6] είτε από την πλατεία που βρίσκεται η Κλαούντια προς το διαμέρισμα, μέσω του παράθυρου του υπνοδωματίου.[Εικ.37 σελ. 81, Κάδρο 5] Ο κινηματογραφικός φακός συνέχεια καθράρει τα πλαίσια των ανοιγμάτων, με κεντρικά πλάνα και χαρακτηριστικά είναι τα γκρο πλάνα στο πρόσωπο της Άννα, με φόντο τις πόρτες και τα παράθυρα του διαδρόμου του διαμερίσματος, όλα ανοικτά και ευθυγραμμισμένα, τα οποία αποκαλύπτουν άλλη μια οπτική φυγή προς τον εξωτερικό χώρο.

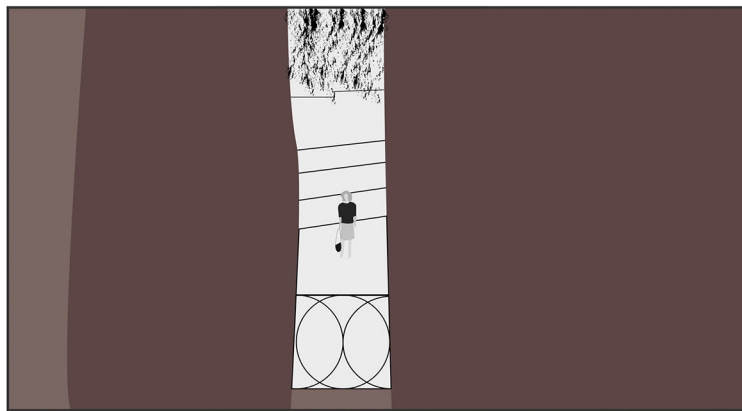


Εικ.35. Τομή του διαμερίσματος του Σάντρο



Εικ.36. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 1, Κάδρο 2  
Κάτω: Κάδρο 3, Κάδρο 4





Εικ.37. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 5, Κάδρο 6  
Κάτω: Κάδρο 7, Κάδρο 8

## Σκηνή 17 : Η σύνδεση της Κλαούντια με τα ανοίγματα - L'avventura

Η Σκηνή 16 ουσιαστικά αποτελείται από τέσσερα διαφορετικά πλάνα από διαφορετικές στιγμές στην ταινία, που όλα όμως μοιράζονται την ίδια μορφολογία και το ίδιο νοηματικό πλαίσιο. Πρωταγωνίστρια όλων αυτών των σκηνών δεν είναι άλλη από την Κλαούντια, και το σκηνικό αποτελείται πάντα από κάποιο άνοιγμα, μπαλκόνι ή παράθυρο, στο οποίο καταφεύγει η πρωταγωνίστρια προκειμένου να αναζητήσει με ανυπομονησία τον Σάντρο.

Η πρώτη σκηνή εξελίσσεται στην Λίσκα Μπιάνκα, το νησί στο οποίο χάθηκε η Άννα. Η Κλαούντια, ο Σάντρο και άλλος ένας φίλος τους και συνεπιβάτης της κρουαζιέρας αποφασίζουν να περάσουν τη νύχτα στην μοναδική καλύβα του νησιού, με την ελπίδα να εμφανιστεί η Άννα. Τα χαράματα η Κλαούντια ξυπνάει μόνη της και κοιτάζει την ανατολή, έξω από το παράθυρο της καλύβας ψάχνοντας με την ματιά της την Άννα. Μεγάλη έμφαση δίνεται στο παράθυρο της καλύβας, το πλαίσιο του οποίου καδράρεται μετωπικά από την κάμερα η οποία στέκεται ακίνητη όσο η Κλαούντια στέκεται μπροστά από αυτό, αλλά παραμένει στη θέση της και αφού η πρωταγωνίστρια απομακρυνθεί από το παράθυρο, κάνοντας κεντρικό μετωπικό πλάνο στην ανεμπόδιση πλέον θέα.[Εικ.38 σελ. 83, Κάδρο 1]

Η δεύτερη σκηνή εξελίσσεται στη βίλλα Μοντάντο, που στην πραγματικότητα ονομάζεται βίλλα Νισέμι, κοντά στο Παλέρμο, η οποία ήταν η κατοικία της πριγκίπισσας Λαμπεντούσα, που παίζει το ρόλο της πριγκίπισσας Μοντάντο στην ταινία.<sup>41</sup> Η Κλαούντια ακούγοντας τον ερχομό ενός αμαξιού στη βίλλα όπου διαμένει αμέσως μετά την εξαφάνιση της Άννα με τους φίλους με

41. "L'Avventura film locations", The worldwide guide to movie locations, [http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#.U1jMB\\_I\\_ubU](http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#.U1jMB_I_ubU)

τους οποίους είχε πάει την μοιραία κρουαζιέρα, τρέχει σε ένα από τα μπαλκόνια και κοιτάζει με ανυπομονησία το αμάξι από ψηλά ελπίζοντας ότι θα δει τον Σάντρο να βγαίνει από αυτό αλλά τελικά απογοητεύεται. Το άνοιγμα της σκηνής αυτής είναι ένα μεγάλο λευκό μπαλκόνι. Η κάμερα παραμένει στον εσωτερικό χώρο και "κοιτάζει" προς τα έξω στο μεγάλο μπαλκόνι. Η ανοικτή μπαλκονόπορτα είναι τοποθετημένη κεντρικά στο κάδρο και λειτουργεί σαν κάθετος άξονας τομής ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο, έχοντας το μπαλκόνι στα δεξιά του και τον εσωτερικό τοίχο στα αριστερά.[Εικ.38 σελ. 83, Κάδρο 2]

Η τρίτη σκηνή τοποθετείται πάλι στην βίλλα Μοντάντο, όπου η Κλαούντια για άλλη μια φορά αναζητά τον Σάντρο κοιτάζοντας από το παράθυρο του δωματίου του πρίγκιπα που κατοικεί στην βίλλα. Το κάδρο του παραθύρου δεν είναι καν ορατό στην συγκεκριμένη σκηνή, αλλά η κάμερα είναι τοποθετημένη μετωπικά και στο κάδρο υπάρχει μόνο ένα κομμάτι του τοίχου και η ανοικτή θέα από το παράθυρο.[Εικ.38 σελ. 83, Κάδρο 3]

Η τέταρτη και τελευταία σκηνή, εξελίσσεται στην Ταορμίνια στο ξενοδοχείο Σαν Ντομίνικο Παλάς,<sup>42</sup> όπου κοντά στο τέλος της ταινίας και ως ζευγάρι πλέον η Κλαούντια και ο Σάντρο σμίγουν ξανά με τους υπόλοιπους επιβάτες της κρουαζιέρας, όπου γίνεται ένα πάρτι. Η Κλαούντια αποφασίζει να κοιμηθεί ενώ ο Σάντρο να πάει στο πάρτι. Τα ξημερώματα, όταν σηκώνεται η Κλαούντια, ανακαλύπτει ότι ο Σάντρο δεν έχει επιστρέψει ακόμα και ανήσυχη τον αναζητεί κοιτάζοντας έξω το μπαλκόνι του δωματίου της. Το χωρικό περιβάλλον στην σκηνή αυτή είναι τα δύο μπαλκόνια που είναι τοποθετημένα περιμετρικά του δωματίου της Κλαούντια. Στο πρώτο μπαλκόνι, η κάμερα είναι τοποθετημένη στον εσωτερικό

42. "L'Avventura film locations", The worldwide guide to movie locations, [http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#.U1jMB\\_I\\_ubU](http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#.U1jMB_I_ubU)

χώρο και καταγράφει την θέα του μπαλκονιού, τοποθετημένη ελαφρώς πλάγια έτσι ώστε να φαίνεται και κομμάτι της μπαλκονόπορτας. Στο δεύτερο μπαλκόνι η κάμερα κάνει κοντινό, κεντρικό, μετωπικό πλάνο στο παραλληλόγραμμο του παραθύρου, τοποθετημένη πίσω από την Κλαούντια, και για άλλη μια φορά βλέπουμε ανεμπόδιστα την θέα, με τα πλαίσια του παραθύρου να λείπουν από το κινηματογραφικό πλάνο. [Εικ.38 σελ. 83, Κάδρο 4]

Γενικότερα, πέρα από το πρόσωπο που πρωταγωνιστεί, το χωρικό πλαίσιο και την αφήγηση, άλλο ένα στοιχείο που είναι κοινό σε αυτές τις σκηνές είναι ο τρόπος κινηματογράφησης. Η κάμερα, δίνει έμφαση στην μορφή της Κλαούντια σε σχέση με το παραλληλόγραμμο του ανοίγματος, αδιαφορώντας για αυτό που βλέπει η πρωταγωνίστρια. Γι' αυτό το λόγο, αν εξαιρεθεί ένα πολύ σύντομο στιγμιότυπο στην δεύτερη σκηνή, η κάμερα δεν αποκαλύπτει στους θεατές την συνολική πανοραμική θέα της ματιάς της Κλαούντια. Το μόνο που επιτρέπει να αποκαλύψει στους θεατές είναι ένα μικρό κομμάτι της, όπως φαίνεται από το εσωτερικό και καδράρεται από το πλαίσιο του ανοίγματος, όπως ένας ζωγραφικός πίνακας.



Εικ.38. Από αριστερά προς τα δεξιά,  
Πάνω: Κάδρο 1, Κάδρο 2 Κάτω:  
Κάδρο 3, Κάδρο 4

## Σκηνή 18 : Ο Σάντρο στο μπαλκόνι του ξενοδοχείου - L'avventura

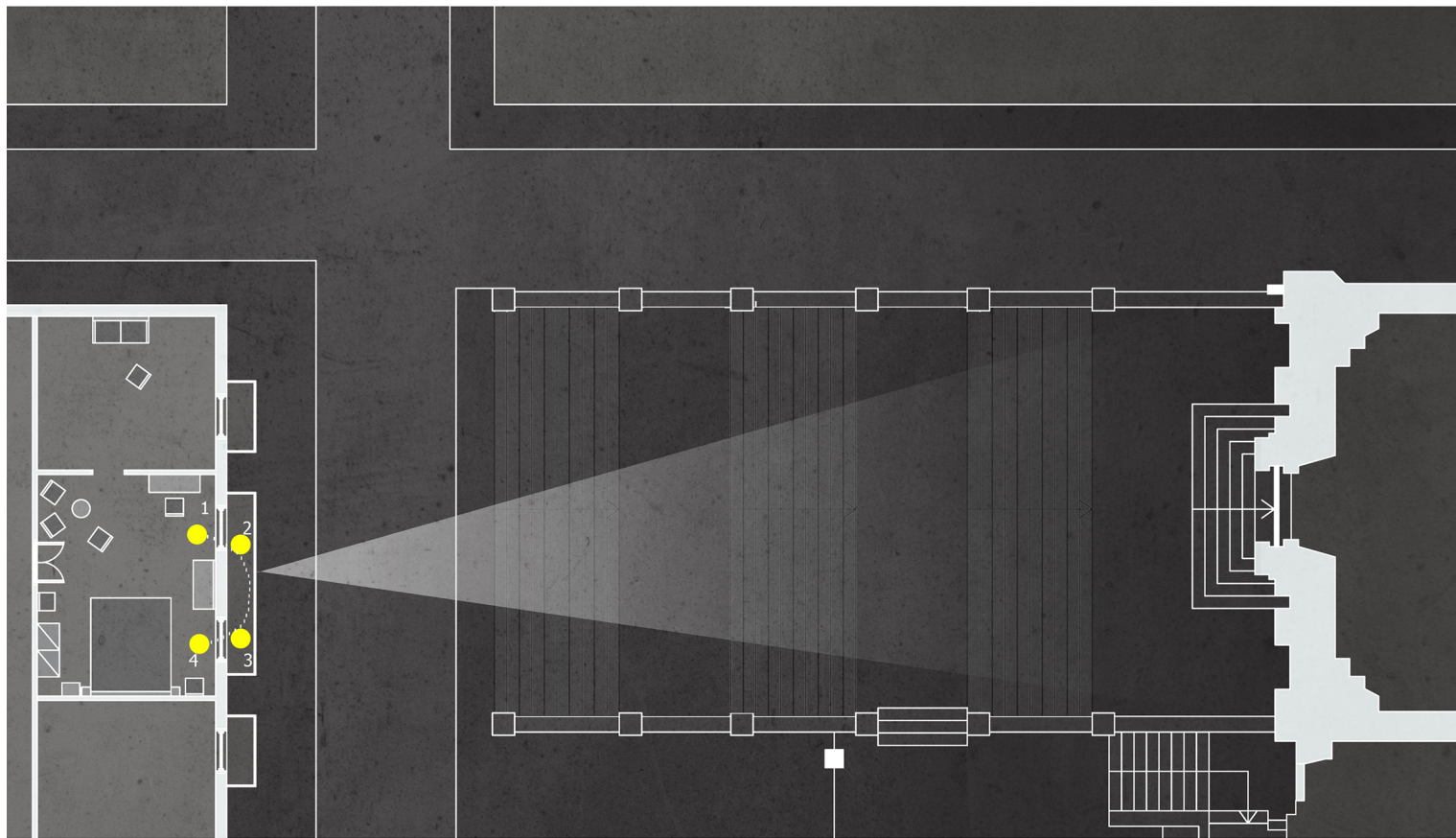
Στην σκηνή αυτή στο L'avventura, αφού ο Σάντρο και η Κλαούντια είναι πλέον επίσημα ζευγάρι, ο Σάντρο επιστρέφει στο ξενοδοχείο που μένουν αρκετά απογοητευμένος από τον εαυτό του και έλλειψη δημιουργικού αρχιτεκτονικού έργου. Οι πρωταγωνιστές βρίσκονται στην μπαρόκ πόλη Νότο και διαμένουν σε ένα ξενοδοχείο το μπαλκόνι του οποίου βλέπει στην εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου στην πιάτσα Ιμμακολάτα.<sup>43</sup> Με ένα παγωμένο βλέμμα μπαίνει μέσα στο δωμάτιο προχωράει προς το μπαλκόνι και αντικρίζει την πρόσοψη του απέναντι μπαρόκ κτιρίου. Η κάμερα καταγράφει τοποθετημένη δεξιά του Σάντρο, πάνω στο μπαλκόνι. Καθώς αυτός κινείται προς την μεριά της κάμερας, αυτή οπισθοχωρεί και μπαίνει πάλι μέσα στο δωμάτιο από μια δεύτερη πόρτα, την ύπαρξη της οποίας μέχρι τώρα αγνοούσαμε. Στην συνέχεια, ο Σάντρο πλησιάζει την Κλαούντια με επιθετικό σεξουαλικό σκοπό, κάνοντας την Κλαούντια να του φωνάξει πως νιώθει λες και δεν τον γνωρίζει. Αυτή η ξαφνική απώλεια ταυτότητας του αποτελεί τεκμήριο της συγκρουσιακής σχέσης του μέσα/έξω δηλαδή της επιρροής που τα εξωτερικό αστικό περιβάλλον έχει στην ψυχολογία του πρωταγωνιστή.

Το περιβάλλον της σκηνής αυτής αποτελείται από το διαμπερές μπαλκόνι του δωματίου, όπου δίνεται μεγάλη έμφαση στην ψυχολογική μετατροπή που υφίσταται ο Σάντρο ταυτόχρονα με την κίνησή του βγαίνοντας στο μπαλκόνι από την μία πόρτα και ύστερα επιστρέφοντας στο δωμάτιο μέσα από την δεύτερη πόρτα. Η θέα του μπαλκονιού είναι πραγματικά εντυπωσιακή και δίνεται μεγάλη σημασία από τον Αντονιόνι στις πολυτελείς, μπαρόκ προσόψεις των κτιρίων που παρατηρεί ο Σάντρο. Σημαντικό θέμα

43. "L'Avventura film locations", The worldwide guide to movie locations, [http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#.U1jMB\\_I\\_ubU](http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#.U1jMB_I_ubU)

στο τέλος της σκηνής κατέχουν τα κλείστρα της μπαλκονόπορτας, τα οποία κλείνει ο Σάντρο, κλειδώνοντας την θέα και την σκέψη της αρχιτεκτονικής έξω από το δωμάτιο.

Η κάμερα κινείται ημικυκλικά, καλύπτοντας το τόξο από την μία πόρτα του μπαλκονιού μέχρι την δεύτερη, ακολουθώντας την κίνηση του Σάντρο.[Εικ.39 σελ. 85] Το κινηματογραφικό κάρδο περιέχει συνέχεια το μπαλκόνι και τον Σάντρο στην αριστερή πλευρά, ενώ στην δεξιά του πλευρά κατακλύζεται από τις στολισμένες όψεις των απέναντι κτιρίων. Η σκηνή κλείνει με ένα μετωπικό, κεντρικό πλάνο στην θέα του Αγίου Φραγκίσκου όπου η κάμερα ακολουθεί την ματιά του πρωταγωνιστή, ακίνητη, μέχρι που αυτός κλείνει τα ξύλινα κλείστρα και το μόνο που φαίνεται είναι ένα μικρό κομμάτι της εκκλησίας μέσα από τα μικρά ανοίγματα των κλείστρων. Σε όλη τη διάρκεια του τελευταίου πλάνου, τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, δηλαδή ο ναός, τα γειτονικά κτίρια και τα κλείστρα, καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο κομμάτι του κινηματογραφικού κάρδου και κεντρική θέση, ενώ φαίνεται μόνο ένα μικρό κομμάτι του κεφαλιού του χαρακτήρα στην αριστερή πλευρά του κάρδου.



Εικ.39. Κάτοψη του χώρου-Τονισμός σχέσης μπαλκονιού με θέα

### Σκηνή 19 : Το παράθυρο στο διαμέρισμα του Ρικάρντο– L’eclisse

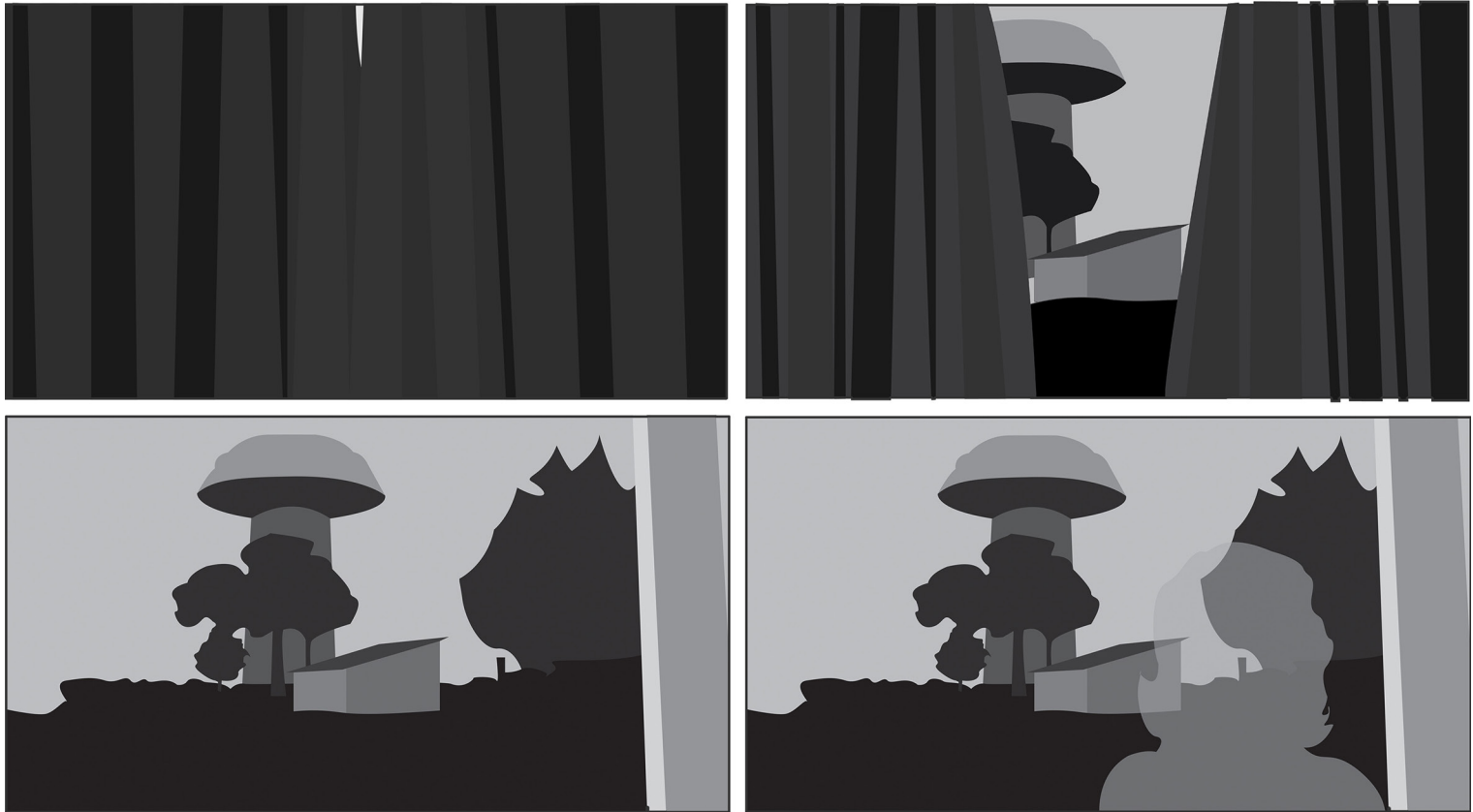
Στην πρώτη σκηνή του L’eclisse, παρακολουθούμε τον χωρισμό του Ρικάρντο και της Βιτόρια. Η σκηνή εξελίσσεται στον ενιαίο χώρο του σαλονιού και γραφείου του διαμερίσματος του Ρικάρντο στο προάστιο EUR της Ρώμης.<sup>44</sup> Σε ένα σημείο στην σκηνή αυτή, η Βιτόρια η οποία φαίνεται να ασφυκτιά από την ύπαρξη του Ρικάρντο, στρέφεται προς το παράθυρο του γραφείου και ανοίγει τις κουρτίνες που το έκρυβαν, αποκαλύπτοντας ένα υδραγωγείο σε σχήμα πυρηνικού μανιταριού. Επίκεντρο της σκηνής είναι αναμφίβολα το παράθυρο του γραφείου και η θέα την οποία πλαισιώνει.

Η κάμερα του Αντονιόνι καταγράφει το στοιχείο του παραθύρου με κεντρικό, κοντινό πλάνο, παραμένοντας συνεχώς ακίνητη. Οι κουρτίνες οι οποίες κρύβουν το παράθυρο, ανοίγουν και αποκαλύπτουν τον εξωτερικό χώρο με τον ίδιο τρόπο που θα άνοιγαν οι κουρτίνες ενός θεάτρου.[Εικ.40 σελ. 87, Κάδρο 2] Η εικόνα που εμφανίζεται μοιάζει με σκηνικό που θα μπορούσε να έχει μια θεατρική παράσταση. Στην σκηνή που προηγείται βλέπουμε την πρωταγωνίστρια να παίζει με τις κουρτίνες και να κοιτάζει έξω από μια χαραμάδα, χωρίς όμως να μας αποκαλύπτει αυτό που βλέπει. Όταν επιτέλους εμφανίζεται, το παράξενο υδραγωγείο μοιάζει εξωγήινο και απόκοσμο, και σίγουρα ξαφνιάζει τον θεατή ο οποίος θα περίμενε να αντικρύσει μια συμβατική θέα, φυσικού ή αστικού περιβάλλοντος.[Εικ.40 σελ. 87, Κάδρο 3]

Ενώ η κάμερα συνεχίζει, ακίνητη, να καταγράφει το παράθυρο, εισέρχεται στο κάδρο η Βιτόρια, η οποία κοιτάζει έξω από το παράθυρο, με την πλάτη γυρισμένη στην κάμερα. [Εικ.40 σελ. 87,

44. “Map of shooting locations, L’eclisse, Rome”, <http://www.davidsaulrosenfeld.com/map.html>

Κάδρο 4]Ένας παρατηρητής του έργου του Αντονιόνι, αναμφίβολα θα αισθανθεί οικεία την εικόνα αυτή. Το συγκεκριμένο κάδρο δεν γίνεται να μην συνδεθεί με αυτά της Σκηνής 17 από το L’avventura. Για άλλη μία φορά παρατηρούμε την σύνδεση της Μόνικα Βίττι, υπό την σκηνοθεσία του Αντονιόνι, με τα παράθυρα, η οποία επαναλαμβάνεται σε όλη τη διάρκεια της τετραλογίας.



Εικ.40. Από αριστερά προς τα δεξιά, Πάνω: Κάδρο 1, Κάδρο 2  
Κάτω: Κάδρο 3, Κάδρο 4



Ταξινόμηση των σκηνών-κριτική ανάλυσή τους



### 3.3.1 Γενικά

Με βάση την αναλυτική περιγραφή των σκηνών που προηγήθηκε, διαπιστώνουμε ότι ο κινηματογραφικός χώρος στο έργο του Αντονιόνι εστιάζει σε ορισμένες βασικές θεματικές οι οποίες είναι οι εξής: η κυριαρχία του κενού, η κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, τα τοπία ανοικοδόμησης, στοιχεία του αστικού ιστού σε πρωταγωνιστικό ρόλο, το αρχιτεκτονικό περίβλημα ως όριο και ο συμβολικός ρόλος των ανοιγμάτων. Στις ενότητες που ακολουθούν θα γίνει ταξινόμηση των σκηνών που προηγήθηκαν σύμφωνα με τις θεματικές αυτές και κριτική ανάλυσή τους.



Εικ.42. Σκηνή 1, L'avventura

### 3.3.2 Η κυριαρχία του κενού

Στις ταινίες του Αντονιόνι, συχνή είναι η επιλογή τοποθεσιών ως περιβάλλον οι οποίες χαρακτηρίζονται από την ολοκληρωτική απουσία ανθρώπινης ζωής, πέρα από την παρουσία των πρωταγωνιστών. Η επιλογή αυτή δεν είναι καθόλου τυχαία. Πίσω από την εμμονή του με τους κενούς χώρους, κρύβεται η επιθυμία να φέρει στην επιφάνεια την ταυτότητα των τόπων αυτών και μηνύματα τα οποία κρύβονται πίσω από τα άδεια κτίρια. Έτσι, οι τόποι αυτοί αποκτούν μια ποιητική διάσταση και αναδεικνύονται σε πρωταγωνιστές των συγκεκριμένων σκηνών, ενώ παράλληλα προκαλούν τους θεατές να αποκωδικοποιήσουν τους λόγους που κρύβονται πίσω την εγκατάλειψη των χώρων αυτών. Οι σκηνές που θα μας απασχολήσουν στο κεφάλαιο αυτό περιλαμβάνουν την εγκαταλελειμμένη πόλη της Σικελίας από το L'avventura (Σκηνή 1) [Εικ.42 σελ. 90], την άδεια πλατεία στο προάστιο EUR της Ρώμης από το L'eclisse (Σκηνή 2) και τον έρημο δρόμο στην Ραβέννα από το Il deserto rosso (Σκηνή 3).

Στην διάρκεια της αναζήτησής της Άννα, η Κλαούντια και ο Σάντρο φτάνουν σε μια εγκαταλελειμμένη πόλη στην Σικελία. Η πόλη αυτή αποτελείται από κυβικές γεωμετρίες, σε απλές κλασσικές γραμμές, με εσωτερικές καμάρες και κενά αετώματα και θυμίζει έντονα τις συνθέσεις του Giorgio de Chirico. Παρόλα αυτά, το μεταφυσικό όνειρο του ζωγράφου διαφέρει πολύ από το μήνυμα που θέλει να περάσει ο Αντονιόνι με την επιλογή αυτού του τοπίου. Η άδεια αυτή πόλη εκφράζει την αποτυχία του τρόπου υλοποίησης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής από τους αρχιτέκτονες της εποχής.<sup>45</sup>

45. Mitchel Schwartzter, "The consuming landscape: Architecture in the films of Michel-

Τα κενά μοντέρνα κτίρια και οι έρημοι δρόμοι τονίζονται ακόμα περισσότερο από την ολοκληρωτική απουσία των ανθρώπων, εκτός από τους δύο πρωταγωνιστές, οι οποίοι όμως αποχωρούν επίσης από την πόλη, αφήνοντάς την και πάλι στην εγκαταλελειμμένη κατάσταση στην οποία βρισκόταν πριν την επισκεφτούν. Η απουσία της ανθρώπινης ύπαρξης, κάνει τους κενούς τοίχους και τις καθαρές και λιτές γεωμετρικές της αρχιτεκτονικής αυτής να φαντάζουν ακόμα αφιλόξενοι και μοναχικοί.

Η ανικανότητα των αρχιτεκτόνων της μοντέρνας εποχής να πραγματοποιήσουν τα εξιδανικευμένα όνειρά τους για καθαρά γεωμετρικές πόλεις τονίζεται σε όλη τη διάρκεια του *L'éclisse*. Στην Σκηνή 2 βλέπουμε άλλο έναν τόπο που χαρακτηρίζεται από έλλειψη ανθρώπων και ερημική όψη, αλλά αυτή τη φορά δεν βρισκόμαστε σε κάποιο εγκαταλελειμμένο χωριό, αλλά σε μια πλατεία στο προάστιο EUR της Ρώμης. Τα στοιχεία του χώρου συγκρίνονται συνέχεια με την φιγούρα της πρωταγωνίστριας, πράγμα το οποίο τονίζει τον ερημιά της πλατείας και εντείνει τα συναισθήματα της μοναξιάς και της αποξένωσης, τα οποία χαρακτηρίζουν την σκηνή αυτή. Μέσα από αυτή την σκηνή ο Αντονιόνι θίγει το ζήτημα του κενού χώρου στα νέα προάστια και συγκεκριμένα στο προάστιο EUR το οποίο όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο ξεκίνησε να κατασκευάζεται την εποχή του Μουσσολίνι. Η αρχιτεκτονική τους δεν είναι άλλη από αυτήν του μοντερνισμού, η οποία, όπως και στην Σκηνή 1, εμφανίζεται προβληματική και ως αίτιο της νόσου των συναισθημάτων και της αλλοτρίωσης που χαρακτηρίζει την μεταπολεμική, μοντέρνα εποχή στην Ιταλία. Παρά τον αρχικό σκοπό, το EUR, δηλαδή η γειτονιά όπου ζει η Βιτόρια μοιάζει με νεκροταφείο. Οι δρόμοι είναι σιωπηλοί και κενοί από μαγαζιά, ανθρώπους, ζώα.

angelo Antonioni", Marc Lamster (Ed.), *Architecture and film* (Princeton Architectural Press, 2000) σελ. 197-215

Οι κάτοικοι που εμφανίζονται είναι αποξενωμένοι, αποκομμένοι από το περιβάλλον τους και ρομποτικοί. Αυτή η πόλη που αποτελείται από γυμνά λευκά κτίρια, επίπεδες εκτάσεις από χορτάρι και κενούς δρόμους είναι εξίσου αποτυχημένη με την πόλη-φάντασμα της Σικελίας στο *L'avventura*. Καταλήγοντας, το άδειο αυτό προάστιο εκφράζει τα κενά όνειρα και την μη πραγματοποιήσιμη φαντασίωση κοινότητας της φασιστικής εποχής του Benito Mussolini.<sup>46</sup>

Η Σκηνή 3 εκτυλίσσεται σε έναν έρημο, νεκρό δρόμο στην Ραβέννα. Παντού φαίνεται να έχει εξαπλωθεί η γκρίζα σκόνη και η μόλυνση της βιομηχανίας και των εργοστασίων, και η πόλη πλέον έχει νεκρωθεί και έχει γίνει εσωστρεφής και αφιλόξενη. Στο πλαίσιο αυτό η Τζουλιάννα, η πρωταγωνίστρια, πάσχει από σοβαρές νευρώσεις οι οποίες οφείλονται στο γεγονός ότι δεν μπορεί να ενσωματωθεί ομαλά στο βιομηχανικό περιβάλλον της πόλης στην οποία κατοικεί και στις μοντέρνες συνθήκες διαβίωσης που χαρακτηρίζουν τον τρόπο ζωής. Στην συγκεκριμένη ταινία ο Αντονιόνι δεν ασκεί κριτική τόσο στην αρχιτεκτονική και στις συνθήκες του αστικού περιβάλλοντος όσο στην ίδια την πρωταγωνίστρια και την δυσκολία της να προσαρμοστεί στο περιβάλλον αυτό.<sup>47</sup> Το νεκρό δρομάκι της σκηνής αυτής συνδέεται άμεσα με την Τζουλιάννα. Είναι κομμάτια κολλημένα στο παρελθόν τα οποία, εφόσον δεν μπορούν να ανταποκριθούν στις νέες συνθήκες, είτε νεκρώνονται και ερημώνουν, όπως το δρομάκι, είτε υποφέρουν από ψυχολογικές παθήσεις που τους εμποδίζουν από το να ενσωματωθούν στην νέα κοινωνική πραγματικότητα, όπως η πρωταγωνίστρια.

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

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



Εικ.43. Σκηνή 4, Il deserto rosso

### 3.3.3 Η κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής

Στην τετραλογία του Αντονιόνι, αρχιτεκτονικές δομές, όπως η γυάλινη πρόσοψη ενός ουρανοξύστη ή το εσωτερικό ενός εργοστασίου, κυριαρχούν στα κινηματογραφικά πλάνα και χρησιμοποιούνται από τον σκηνοθέτη ως μέσα για να ασκήσει κριτική στην υπάρχουσα αρχιτεκτονική. Γενικότερα, σε όλη τη διάρκεια της τετραλογίας ο Αντονιόνι τοποθετεί την μοντέρνα αρχιτεκτονική κάτω από το μικροσκόπιο, αναλύοντάς την στα επιμέρους κομμάτια της, προκειμένου να την σχολιάσει όσον αφορά την αισθητική την, αποτελεσματικότητα της εφαρμογής της, την αποδοχή της και την επιρροή που έχει στη ψυχολογία των ατόμων που την κατοικούν. Οι σκηνές που αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα του κεφαλαίου αυτού είναι η σκηνή που ανοίγει το *La notte*, στον ουρανοξύστη Πιρέλλι του Μιλάνου (Σκηνή 4) και η πρώτη σκηνή που βλέπουμε την πρωταγωνίστρια Τζουλιάννα στο *Il deserto rosso*, στο εσωτερικό του εργοστασίου (Σκηνή 5).

Το *La notte* είναι το πιο έντονα αρχιτεκτονικό έργο του Αντονιόνι, στο οποίο το αποτέλεσμα της εφαρμογής της μοντέρνας αρχιτεκτονικής είναι ιδιαίτερα έκδηλο. Καθώς ξεκινάει το έργο, η κάμερα κατεβαίνει καθ' ύψος της γυάλινης επιφάνειας του *Pirelli Building* στο Μιλάνο. Η κατηφορική αυτή κίνηση είναι ταυτόχρονα μοναχική και παράξενα όμορφη. Η ομορφιά κρύβεται στην καθαρή γεωμετρία και στην λεία τελειότητα των μοντέρνων υλικών. Η μοναξιά προκύπτει από την έλλειψη συνάφειας με τον άνθρωπο. Οι απόλυτα ευθείες γραμμές του κτιρίου δεν εμφανίζονται ξανά στη διάρκεια του έργου, και δεν αναφέρονται σε κανένα σημείο

από τους πρωταγωνιστές, αλλά κυριαρχούν στην ατμόσφαιρα του έργου.<sup>48</sup>

Η σκηνή ξεκινάει με δύο πλάνα στα οποία βλέπουμε την οροφή του ουρανοξύστη Πιρέλλι και στο βάθος την θέα της πόλης του Μιλάνου. Τα δύο αυτά πλάνα μοιάζουν επεξηγηματικά, λες και θέτουν το νοηματικό υπόβαθρο σχετικά με το που βρισκόμαστε, δηλαδή στην κορυφή του ουρανοξύστη, και που θα καταλήξουμε, δηλαδή στον πάτο του ουρανοξύστη, την πόλη. Αυτά τα δύο επίπεδα ορίζουν ουσιαστικά δύο ανόμοιους τόπους, όπου ισχύουν πολύ διαφορετικές συνθήκες. Η σκηνή αυτή θεωρείται ότι εκφράζει την πτώση από τα υψηλά ιδανικά του μοντερνισμού, στο επίγειο χάος των πόλεων που ο μοντερνισμός επιθυμούσε να εξαλείψει.<sup>49</sup> [Εικ.44 σελ. 95]

Καθώς κανένα άλλο κτίριο δεν ήταν τόσο ψηλό όσο αυτό, το γυαλί αντανάκλα μόνο τη πόλη, από την οποία φαίνεται τελείως αποκομμένο. Ακόμα και οι ήχοι από την κίνηση των αυτοκινήτων δεν φτάνουν τόσο ψηλά προκειμένου να ενοχλήσουν την απρόσωπη ηρεμία του. Όπως έχει αναφέρει ο Rudolf Arnheim, οι γυάλινες επιφάνειες των ουρανοξυστών φαίνονται τελείως άδειες και οι αντανάκλασεις αποπροσανατολίζουν τον παρατηρητή. Η έννοια του τοίχου “καταστρέφεται” και η αντανάκλαση απεικονίζει έναν χώρο ο οποίος, όμως, δεν είναι εκεί.<sup>50</sup> Η αρχιτεκτονική, λοιπόν μετατρέπεται ταυτόχρονα σε αντικείμενο και πλαίσιο θέασης. Με την πρώτη αυτή σκηνή ο Antonioni χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική για να ορίσει το κλίμα της υπόλοιπης ταινίας.

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

49. Mitchel Schwartzter, “The consuming landscape: Architecture in the films of Michelangelo Antonioni”, Marc Lamster (Ed.), *Architecture and film* (Princeton Architectural Press, 2000) σελ. 197-215

50. Rudolf Arnheim, *The dynamics of architectural form*(Berkeley,1977), pp 22, 25

Μια από τις νέες πραγματικότητες του μεταπολεμικού μοντέρνου κόσμου είναι η βιομηχανική πρόοδος και η ραγδαία ανάπτυξη των εργοστασίων. Η Σκηνή 4 του *Il deserto rosso*, εξελίσσεται μέσα σε ένα εργοστάσιο της Ραβέννα. Ο ίδιος ο Αντονιόνι είχε δηλώσει ότι μέσα από αυτήν την ταινία προσπάθησε να αποδείξει ότι κρύβεται μια ομορφιά και μια ποίηση στα βιομηχανικά τοπία.<sup>51</sup> Αυτό προσπάθησε να το πετύχει στην διάρκεια όλης της ταινίας, αλλά και συγκεκριμένα σε αυτήν την σκηνή, μέσα από την προβολή των στοιχείων που αποτελούν τα τοπία αυτά, είτε με πλάνα όπου τονίζεται η εσωτερική τους δομή και οι γεωμετρίες που τα αποτελούν, είτε μέσω του τονισμού κάποιων από τις γεωμετρίες με χρώματα. Ένας θεατής, ακόμα και να μην συμφωνεί με την κρίση του Αντονιόνι δεν γίνεται να μην θαυμάσει την ωμή ενέργεια που κρύβει ο τόπος αυτός. Πάντως, σύμφωνα με τον ίδιο, η κατανόηση της ομορφιάς αυτής, δεν είναι θέμα τόσο αισθητικής, όσο προσαρμοστικότητας στο νέο εκβιομηχανισμένο περιβάλλον. Τα έντονα χρώματα της αρχιτεκτονικής του βιομηχανικού τοπίου, έρχονται σε αντιπαράθεση με τα λευκά και αφαιρετικά κτίρια όπου κατοικούν οι χαρακτήρες του έργου. Η χρωματική ποικιλία και η πολυπλοκότητα του εργοστασίου, υπερτερούν της μινιμαλιστικής λογικής των μοντέρνων αρχιτεκτόνων.<sup>52</sup>

Πλέον δεν κρίνει ο πρωταγωνιστής το περιβάλλον, αλλά το περιβάλλον τον πρωταγωνιστή και συγκεκριμένα την ανικανότητά του να προσαρμοστεί και να επιβιώσει σε αυτό. Ο Antonioni στο *Il deserto rosso* καταγράφει περίπλοκες μορφές, καθαρές γραμμές,

51. Βασίλης Μωυσίδης (Μτφρ.), *Μικαελάντζελο Αντονιόνι : Κείμενα και συνεντεύξεις* (εκδ. Αιγώκερος / Κινηματογράφος

52. Mitchel Schwartzter, “The consuming landscape: Architecture in the films of Michelangelo Antonioni”, Marc Lamster (Ed.), *Architecture and film* (Princeton Architectural Press, 2000) σελ. 197-215

καθαρά χρώματα και συναρπαστικούς όγκους. Δεν έχει σημασία το γεγονός ότι μεταφέρουν δηλητηριώδη αέρια και υγρά, οι σωλήνες μετατρέπονται σε κομψό στοιχείο όταν τα χρώματα και οι έντονες καμπύλες τους ενσωματώνονται τόσο καλαίσθητα στο όριο του πλάνου. Ενώ συμπάσχουμε με την ανικανότητα της Giuliiana να αντιμετωπίσει αυτό το περιβάλλον, δεν μπορούμε παρά να θαυμάσουμε την τρομερή δυναμικότητά του. Τα πλάνα υποστηρίζουν ότι αν παρατηρήσουμε προσεκτικά τις μοντέρνες κατασκευές, αντλίες, βαλβίδες, λέβητες, μηχανές, σιλό, θα εντοπίσουμε ότι κρύβουν μία δική τους ομορφιά η οποία μπορεί να μην είναι ανθρωπομορφική, αλλά είναι παρόλα αυτά αληθινή και πολύτιμη. Η Giuliiana δεν κρίνει σιωπηρά αυτήν την αρχιτεκτονική, αλλά θέλει να δραπετεύσει από αυτήν, και να καταφύγει στη φύση. Παρόλα αυτά, καταφέρνει να ξεφύγει μόνο στην φαντασία της.

Η φύση στην τετραλογία χρησιμοποιείται ως καταφύγιο από το χαοτικό και ψυχρό κλίμα του αστικού περιβάλλοντος. Σε αντίθεση με την απόλυτη αίσθηση αποξένωσης που προκαλούν οι εκβιομηχανισμένες μοντέρνες πόλεις στους πρωταγωνιστές, το αγνό φυσικό τοπίο αποτελεί το υπόβαθρο για την καλλιέργεια βαθύτερων συναισθημάτων και προσφέρει ηρεμία και πνευματική χαλάρωση. Στο *Il deserto rosso*, η ανάγκη της Giuliiana για την φύση είναι πολύ απελπισμένη, αλλά είναι υπερβολικά προσκολλημένη στις νευρώσεις της προκειμένου να καταφέρει να την απολαύσει, παρά μόνο στην φαντασία της.<sup>53</sup>

---

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



Εκκ.44. Σκηνή 5, La notte



Εικ.45. Σκηνή 7,8,9, L'éclisse

### 3.3.4 Τοπία ανοικοδόμησης

Ο Antonioni στην τετραλογία, επιλέγει ως υπόβαθρο μέρη τα οποία υποστηρίζουν τις συνθήκες αλλοτρίωσης που χαρακτηρίζουν την σημερινή εποχή και πιο συγκεκριμένα τις σημερινές σχέσεις. Είναι τόποι οι οποίοι βρίσκονται σε ζώνες που είναι στο περιθώριο, όπου οι συνηθισμένες ενασχολήσεις δίνουν την θέση τους σε ασυνήθιστους και μοντέρνους τρόπους επικοινωνίας και επαφής, όπως αυτοί που διέπουν την σχέση της Βιτόρια και του Πιέρρο στο *L'éclisse*.<sup>54</sup> Ένα χαρακτηριστικό, αλλά απρόσμενο παράδειγμα τέτοιων τόπων αποτελούν οι οικοδομές στην μοντέρνα πόλη. Οι χώροι ανοικοδόμησης διαθέτουν την ιδιότητα της μεταβλητότητας, της αστάθειας και της αλλαγής, καθώς ορίζουν μια κατάσταση η οποία μεταβάλλεται συνεχόμενα, μέχρι να φτάσει στο τελικό επιθυμητό αποτέλεσμα. Ο ιδιόμορφος αυτός τύπος χρησιμοποιείται από τον Αντονιόνι για να εκφράσει τις κοινωνικές συνθήκες της μοντέρνας μεταπολεμικής εποχής. Οι σκηνές που αποτελούν το περιεχόμενο αυτού του κεφαλαίου είναι η πρώτη σκηνή του *L'avventura* (Σκηνή 6) και οι τρεις σκηνές από το *L'éclisse* που εξελίσσονται στην διασταύρωση όπου υπάρχει η οικοδομή, στο προάστιο EUR (Σκηνή 7, 8, 9).

Το *L'avventura* είναι γεμάτο με σχόλια προς την αρχιτεκτονική. Στην πρώτη σκηνή του, ο Antonioni εισάγει αυτό που θα είναι ένα από τα κεντρικά θέματα της τετραλογίας: η καταστροφή της παράδοσης και της κοινότητας από τις δυνάμεις της βιομηχανικής

54. Kevin Z. Moore, 'Eclipsing the commonplace : The logic of alienation in Antonioni's cinema', *Film Quarterly* 48, no. 4 (1995) σελ. 22-34



κοινωνίας.<sup>55</sup> Η σκηνή αυτή αποτελεί με μια ξεκάθαρη κριτική στην μοντέρνα αρχιτεκτονική, όπου τα λόγια του Αντονιόνι εκφράζονται μέσα από το στόμα των πρωταγωνιστών και συγκεκριμένα από τον πατέρα της Άννα. Μέσα από τα λόγια του, η μοντέρνα αρχιτεκτονική παρουσιάζεται σαν μια μάστιγα η οποία εξαπλώνεται ταχύτατα και απειλεί να καταβροχθίσει το φυσικό περιβάλλον και να αντικαταστήσει τα κτίρια τα οποία είναι κλασσικότερης μορφής αρχιτεκτονικής. Στο περιβάλλον γύρω του παρατηρούμε ότι η βίλλα τους είναι το μοναδικό κλασσικό κτίριο που έχει απομείνει, μαζί με την Βασιλική του Άγιου Πέτρου που φαίνεται στο βάθος. Ο τρούλος, μια αρχέτυπη εικόνα, λειτουργεί ως αντίβαρο για το ισχύων χάος τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην κοινωνία, μια αναφορά στο παρελθόν.<sup>56</sup> Παντού γύρω έχουν ανεγερθεί ομοιόμορφες, λευκές πολυκατοικίες και το κενό οικόπεδο που παρεμβάλλεται ανάμεσα στις πολυκατοικίες και την βίλλα, επρόκειτο και αυτό να θυσιαστεί για την ανέγερση άλλης μίας πολυκατοικίας. Κάθε τι καινούριο έρχεται να καταπνίξει το παλιό και οι εκπρόσωποι του κλασσικού οφείλουν να προσαρμοστούν στην καινούρια πραγματικότητα και στις αλλαγές, τόσο στον αρχιτεκτονικό όσο και στον ηθικό τομέα. Δεν γίνεται άλλωστε να μην παρατηρήσουμε ότι ο πατέρας της Άννα δεν εγκρίνει την μοντέρνα σχέση της με τον Σάντρο, όπως δεν εγκρίνει και την νέα αρχιτεκτονική.<sup>57</sup>

Στην ανθρώπινη επικοινωνία, εμπόδια δεν σχηματίζονται

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

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

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

μόνο από κτίρια ή κομμάτια από κτίρια. Ολόκληρη η οργάνωση μιας πόλης μπορεί να αποτελέσει τροχοπέδη στην επικοινωνία και στην διάρθρωση της κοινότητας. Μια παραδοσιακά ρομαντική ιστορία θα παρουσίαζε την συνάντηση των πρωταγωνιστών του *L'Éclisse* σε μια ειδυλλιακή καφετέρια. Παρόλα αυτά, στην Σκηνή 7,8 ο Antonioni επιλέγει ένα ανώνυμο τετράγωνο στο προάστιο EUR της Ρώμης. Αυτή η ανιαρή διασταύρωση δεν αποτελεί ένα απλό φόντο για τη σκηνή, αλλά ένα σημάδι ευρύτερης δυσχέρειας. Δεν είναι μόνο ένα μέρος στο οποίο το ζευγάρι δεν κατάφερε να συναντηθεί, αλλά ένας από τους ενόχους για αυτήν την αποτυχία. Η διασταύρωση αυτή αποτελεί παράδειγμα της γενικής ανικανότητας της πόλης να διευκολύνει και να αποτελέσει κατάλληλο υπόβαθρο για την επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων.

Η διασταύρωση είναι, λοιπόν, ένα τόσο διαφορετικό τοπίο από τα συνηθισμένα μέρη συνάντησης ενός ζευγαριού. Αποτελεί απόδειξη του πόσο παροδικές και εφήμερες είναι οι συναντήσεις στην μοντέρνα κοινωνία, που αποτελείται από νευρικούς πολίτες όπως ο Πιέρρο, οι οποίοι ζουν έντονα και με ταχύτατους ρυθμούς. Παλαιότερα, η συνηθισμένη αρχιτεκτονική λύση στο ζήτημα των διασταυρούμενων δρόμων ήταν η πλατεία, η piazza, όπου η εργασία της ημέρας μετατρέπονταν σε κοινωνικές επαφές τη νύχτα. Ειδικά στην Ρώμη, θα περίμενε κάποιος την όμορφη εναλλακτική λύση της πλατείας αντί για την πεζή και ανιαρή γωνία ενός τετραγώνου στα προάστια. Αλλά στο τετράγωνο του προαστίου EUR, η βασική παράδοση της πλατείας έχει λησμονηθεί στα πλαίσια της γενικής αμνησίας του μοντερνισμού. Οι πρωταγωνιστές, ειδικά ο Πιέρρο έχει ανάγκη την αισθητική ανακούφιση. Η εργασία του είναι ιδιαίτερα αγχωτική, είναι ευερέθιστος και χρειάζεται υπνωτικά χάπια για να κοιμηθεί. Ειρωνικά, το γραφείο του είναι τοποθετημένο μπροστά

από μια από τις πιο όμορφες πλατείες της Ρώμης, την Piazza di Pietra. Ο συνωστισμός όμως που επικρατεί από την κυκλοφοριακή συμφόρηση αποτελεί μια παρωδία της αναζωογονητικής ανθρώπινης επικοινωνίας, για την οποία προοριζόταν αρχικά η πλατεία από τον αρχιτέκτονά της.

Στην εποχή των χαοτικών αυτών ρυθμών, οι άνθρωποι αλλάζουν σχέσεις από την μια στιγμή στην άλλη. Η αρχή μια σχέσης είναι ουσιαστικά ήδη το μέσον της, και το τέλος διαγράφεται στο άμεσο μέλλον. Δεν χρειάζεται καν ο Antonioni να μας δείξει το τέλος της σχέσης. Όπως τα δύο ουράνια σώματα του τίτλου, έτσι και οι δύο εραστές συνυπάρχουν μόνο για ένα μικρό χρονικό διάστημα.

Αλλά ποιος λόγος κρύβεται πίσω από την επιλογή αυτής της συγκεκριμένης γωνίας στο προασιακό αυτό τετράγωνο? Τα κτίρια που το περιβάλλουν είναι τόσο ανώνυμα που με δυσκολία μπορούμε να πούμε ότι ορίζουν χώρο. Η ευρωπαϊκή πλατεία διαθέτει ορισμένες ιδιότητες που τη διαχωρίζουν από μια απλή διασταύρωση της κυκλοφορίας. Αρχικά, είναι αυτόνομη και έχει το δικό της χαρακτήρα. Δεν ορίζεται ως έλλειψη από κάτι, στην συγκεκριμένη περίπτωση, κτιρίων. Δεν είναι απλά ο κενός χώρος που απομένει αφού έχουν ανεγερθεί κτίρια γύρω του. Πρέπει να σχεδιαστεί και η ίδια η ύπαρξη της εξαρτάται από τα όρια των προσπιπτόντων κτιρίων. Η διασταύρωση στο *L'eclisse* δεν έχει χαρακτήρα. Είναι ένα κενό, ένας χώρος χωρίς σκοπό. Ούτε τα κτίρια που το περιβάλλουν έχουν χαρακτήρα. Είναι ανώνυμα και ο χωρικός τους προσανατολισμός στη διασταύρωση είναι πολύ απομακρυσμένος και αδύναμος προκειμένου να το πλαισιώσουν σωστά. Ο τόπος αυτός φαίνεται εξωγήινος και άσχετος με τους ανθρώπινους χαρακτήρες. Η στάση στη γωνία του τετραγώνου αποτελεί εμπόδιο στην κυκλοφορία. Δεν είναι ένα μέρος για συνάντηση και παρατεταμένη διαμονή, αλλά

αλλά ένας κόμβος όπου τα άτομα συναντιούνται για μια στιγμή πριν ακολουθήσει ο καθένας την πορεία του. Κατά αυτή την έννοια, η τοποθέτηση της συνάντησης εκεί, από τον Antonioni, καταδικάζει ήδη την σχέση της Βιτόρια και του Πιέρρο να “εκλείψει”.

Οι πεζοί που περνάνε έναν δρόμο από τις διαβάσεις, φαίνονται ξένοι στο περιβάλλον τους. Χρειάζονται, ουσιαστικά, ειδική σηματοδότηση για να βρουν την ασφαλή διαδρομή, σε ένα χώρο όπου τα αυτοκίνητα και όχι ο άνθρωπος κυριαρχούν. Οι διαβάσεις δεν είναι ένα γνήσιο μέρος, αλλά ένας μηχανισμός. Επιπλέον, αποτελούν το ορόσημο της χαοτικής ζωής του Πιέρρο, καθώς ορμάει από το ένα μέρος στο άλλο, από πελάτες σε χρηματιστές, από γυναίκα σε γυναίκα. Ίσως η Βιτόρια δεν τον αφήνει να την φιλήσει όταν φτάνουν στην άλλη μεριά του δρόμου επειδή τα γνωρίζει όλα αυτά.<sup>58</sup>

Στην τελευταία σκηνή του *L'eclisse* (Σκηνή 9), το τοπίο ανοικοδόμησης αποκτά ένα εντελώς καινούριο νόημα. Η μοναχική οικοδομή στα άδεια προάστια, εκφράζει την αποτυχία μιας υπόσχεσης, αυτής των πρωταγωνιστών να συναντηθούν εκεί στο επόμενο ραντεβού τους, όπου δεν εμφανίζεται κανένας. Η μη ολοκλήρωση της υπόσχεσης αυτής, σε συνδυασμό με τον τρόπο κινηματογράφησης της σκηνής αυτής και τους ελάχιστους ανθρώπους τους οποίους βλέπουμε να κυκλοφορούν αραιά στα ήσυχα προάστια EUR, φέρνει τα στοιχεία της οικοδομής και γενικότερα του αστικού περιβάλλοντος στο επίκεντρο της προσοχής, και προκαλούν ένα έντονο συναίσθημα μοναξιάς και αποξένωσης.<sup>59</sup> Αναπόφευκτα, παρατηρούμε την αρχιτεκτονική του άδειου προαστίου και

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

59. Kevin Z. Moore, ‘Eclipsing the commonplace : The logic of alienation in Antonioni’s cinema’, *Film Quarterly* 48, no. 4 (1995) σελ. 22-34

συνδέουμε την αποτυχία της υπόσχεσης των πρωταγωνιστών με την αποτυχία της υπόσχεσης της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στα νέα προάστια.<sup>60</sup>

Οι διαβάσεις αποτελούν πολύ σημαντικό στοιχείο για τον Antonioni και σε αυτήν τη σκηνή. Όσο η κάμερα του καταγράφει την ιστορία του ζευγαριού, ακολουθεί την πορεία τους, στο χαμηλό επίπεδό τους, συμβατικά βυθισμένη στην πλοκή. Όταν, όμως, το ζευγάρι εξαφανίζεται, η κάμερα ανυψώνεται σε ένα ψηλότερο επίπεδο και αποκτά χαρακτήρα ερευνητικό. Με την απώλεια των πρωταγωνιστών, το σταυροδρόμι μετατρέπεται από αντικείμενο σε υποκείμενο. Το έργο τελειώνει με ένα μη μυθιστορηματικό ντοκιμαντέρ, στο οποίο η διασταύρωση είναι ο νέος πρωταγωνιστής. Παρόμοια τεχνική χρησιμοποίησε και στην εγκαταλελειμμένη πόλη της Σικελίας στο *L'avventura*. Εκεί, το ζευγάρι εγκατέλειψε την πόλη. Εδώ, το προάστιο εγκαταλείπει το ζευγάρι. Αν ο κύριος σκοπός του Antonioni ήταν να δείξει το ζευγάρι να χωρίζει, θα έδειχνε έναν από τους δύο να εμφανίζεται στο σημείο της συνάντησης μόνος. Το περιβάλλον, τότε, θα είχε παραμείνει ένα απλό, αδιάφορο φόντο. Με την εξαφάνιση και των δύο πρωταγωνιστών, ο Antonioni επιμένει στον κοινότυπο χαρακτήρα της διασταύρωσης και μας εξαναγκάζει να συλλογιστούμε με θλιβερή ένταση την σχέση ανάμεσα στην μονοτονία του αστικού περιβάλλοντος και την πιθανότητα της παγκόσμιας τεχνολογικής αυτοκαταστροφής. Έτσι, αυτό το σταυροδρόμι του EUR μετατρέπεται σε προάγγελο καταστροφής. Στο *L'avventura* και το *La notte* ο Antonioni μας βυθίζει στον προβληματισμό των πρωταγωνιστών σχετικά με μοντέρνα θέματα, κυρίως ερωτικά, εστιάζοντας στο φαίνεσθαι μέσα από μια αρχιτεκτονική προοπτική. Στο *L'eclisse* όμως προχωράει ένα βήματα

60. David Forgacs "Antonioni: Space, Place, Sexuality", Myrto Konstantarakos(Ed.), *Spaces in European Cinema* (Intellect, 2000), σελ. 101-110

παραπέρα και μέσα από τις εικόνες του αστικού τοπίου μας καλεί να εμβαθύνουμε και να προβληματιστούμε.

Μόνο στο *L'avventura* εκφράζονται με λόγια σχόλια κριτική για τα τοπία αλλοτρίωσης που ορίζει η μοντέρνα αρχιτεκτονική. Στις υπόλοιπες ταινίες υπάρχουν μόνο εικόνες. Ίσως η πιο ισχυρή από αυτές ήταν του μυστηριώδους ανολοκλήρωτου κτιρίου στο τέλος του *L'eclisse*. Καλυμμένο από ψάθα, φαίνεται λες και είναι συσκευασμένο για μελλοντική χρήση. Δίπλα του υπάρχει ένας σωρός από τούβλα τα οποία περιμένουν να τοποθετηθούν στη θέση τους. Η εικόνα τους θυμίζει μια μεγάλη πόλη με ουρανοξύστες και σπίτια, συμπυκνωμένα και στοιβαγμένα το ένα πάνω στο άλλο. "Το μέλλον είναι ήδη εδώ είτε το επιθυμούμε είτε όχι. Η πρόοδος του είναι αδυσώπητη", όπως έχει δηλώσει ο ίδιος ο Antonioni. Μπορούμε να κρύψουμε το κεφάλι μας στην άμμο και να φαντασιωνόμαστε εξωτικές αποδράσεις, όπως η *Giuliana* στο *Il deserto rosso*, αλλά πάντα θα επιστρέψουμε στην κόσμο του οποίου αποτελούμε κομμάτι, δηλαδή στο σύγχρονο αστικό και τεχνολογικό περιβάλλον.<sup>61</sup>

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



Εικ.46. Σκηνή 10, La notte

### 3.3.5 Στοιχεία του αστικού ιστού σε πρωταγωνιστικό ρόλο

Συχνά, κατά τη διάρκεια της τετραλογίας, οι πρωταγωνιστές χάνουν την οπτική βαρύτητα που τυπικά διαθέτουν, μέσα στον χώρο αλλά και μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο, και την θέση τους παίρνουν στοιχεία του περιβάλλοντος που είναι ως επί το πλείστον στοιχεία αρχιτεκτονικής. Ο Antonioni δεν επιθυμεί απλά να υποβαθμίσει τους πρωταγωνιστές του σε ένα από τα στοιχεία της σύνθεσης της εικόνας, συχνά ούτε καν το πιο σημαντικό, αλλά επίσης πολλές φορές να μετατοπίσει μεγάλο κομμάτι της εκφραστικής τους λειτουργίας στα αντικείμενα, τα χρώματα και το περιβάλλοντα χώρο. Συχνά, το περιβάλλον που βρίσκονται έχει μεγαλύτερη επιρροή πάνω τους από ότι οι πιο ενδόμυχες επιθυμίες τους.<sup>62</sup> Οι αρχιτεκτονικές δομές, έτσι, αποκτούν πρωταγωνιστικό ρόλο, πράγμα το οποίο τονίζεται με την κινηματογράφησή τους σε κεντρική θέση στο κάδρο και την συνεχή τοποθέτησή τους είτε ανάμεσα, είτε σε σύγκρουση με τις μορφές των πρωταγωνιστών. Τα στοιχεία που αφορούν το κεφάλαιο αυτό είναι ο μεγάλος τυφλός τοίχος στο κέντρο του Μιλάνου (Σκηνή 10) και το εσωτερικό αίθριο της βίλας (Σκηνή 11), από το La notte, και η κολώνα του χρηματιστηρίου (Σκηνή 12) και η πόρτα στο διαμέρισμα του Πιέρο (Σκηνή 13), από το L'éclisse.

Στην σκηνή 10 του La notte, η Lidia στην βόλτα της από το κέντρο προς τα προάστια του Μιλάνου, έρχεται σε επαφή με διάφορα άτομα αλλά αδυνατεί να συνδεθεί με το οποιοδήποτε. Η μόνη σύνδεση η οποία πραγματοποιείται είναι ανάμεσα σε αυτήν

62. Thomas Harrison και Sarah Carey, "The world outside the window", Italian Culture v.29 i. 1 (01 Μαρτίου 2011) σελ. 37-51

και τα κτίρια τα οποία παρατηρεί κατά τη διάρκεια της βόλτας της.<sup>63</sup> Σε κάποιο σημείο, φτάνει σε έναν ανοικτό χώρο ανάμεσα στα ψηλά και καλυμμένα με γυαλί κτίρια και κοιτάει προς τον ουρανό, λες και θέλει να το σκάσει από αυτούς τους καταπιεστικούς τοίχους.[Εικ.46 σελ. 100] Τα υλικά αυτών των όγκων είναι αρκετά ομογενή, πράγμα που επιπλέον αναδεικνύει την Lidia ως κέντρο της σύνθεσης, αλλά παράλληλα τονίζει πόσο ασύνδετη είναι με την σύνθεση. Ο λόγος για τον οποίον έχουν κατασκευαστεί όλα αυτά τα κτίρια είναι ο άνθρωπος. Παρόλα αυτά ανάμεσά τους επισκιάζεται, φαίνεται εξωγήινη, άσχετη. Το τεράστιο λευκό κομμάτι σκυροδέματος που κρέμεται πάνω από το κεφάλι της φαίνεται να θέλει να την συνθλίψει και αποτιεί φόρο τιμής στα μοντέρνα υλικά και γραμμές. Οι γραμμές είναι ευθείες και καθαρές και το σκυρόδεμά συνεχίζει σε ακόμα περισσότερο σκυρόδεμα. Ο αρχιτέκτονας φαίνεται να έχει λησμονήσει τις αισθητικές ανάγκες των ατόμων που κατοικούν στο περιβάλλον αυτό και τις οποίες έπρεπε να είχε επιλύσει. Ή την ανάγκη για ιδιωτικότητα, καθώς στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τη Lidia άθελα της να ενοχλεί έναν άντρα που εργάζεται στο γραφείο του, το οποίο διαχωρίζεται από το δρόμο μόνο από ένα κομμάτι γυαλί.<sup>64</sup>

Στην Σκηνή 11 στο *La notte*, οι κολώνες του εσωτερικού αίθριου κατέχουν συνέχεια κεντρική θέση στο κάδρο και τοποθετούνται συνέχεια οπτικά ή χωρικά ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές, δηλαδή ανάμεσα στην Βαλεντίνα και τον παντρεμένο Τζιοβάνι.[Εικ.47 σελ. 103] Η ματιά του θεατή αναπόφευκτα πέφτει

στην κολώνα και την προσοχή του τραβάει το ασταμάτητο παιχνίδι ανάμεσα στις ανθρώπινες φιγούρες, τις κολώνες και την κάμερα. Για άλλη μια φορά στο κινηματογραφικό έργο του Αντονιόνι, τα δομικά αρχιτεκτονικά στοιχεία αποκτούν δικό τους ρόλο και “προσωπικότητα” και η κολώνα εμφανίζεται σαν το τρίτο πρόσωπο που μπαίνει συνέχεια ανάμεσά τους και τους διαχωρίζει. Ίσως, πέρα από το παιχνίδι με τις γεωμετρίες η κολώνα η οποία εμφανίζεται σαν εμπόδιο να συμβολίζει την απαγορευμένη φύση της έλξης που υπάρχει μεταξύ τους, καθώς υπάρχει όντως ένα υπαρκτό τρίτο πρόσωπο το οποίο δεν είναι άλλο από την σύζυγο του Τζιοβάνι, την Λίντια, η οποία τους παρακολουθεί από το εσωτερικό μπαλκόνι που έχει θέα σε αυτό το αίθριο.

Στην Σκηνή 12, το εμπόδιο το οποίο κυριαρχεί στα πλάνα και μπαίνει ανάμεσα στους πρωταγωνιστές είναι πάλι μια κολώνα, η οποία ανήκει σε ένα κτίριο το οποίο έχει πλέον χάσει την Ιερή του διάσταση ως ιερός ναός αρχικά και ως τελωνείο του Πάπα στην πορεία, και έχει καταληφθεί από το μοντέρνο χρηματιστήριο. Η σταθερότητα, η βαρύτητα και η ηρεμία που χαρακτηρίζουν τα αρχαία ιστορικά κτίρια έχει πλέον αντικατασταθεί από την μεταβλητότητα, την προσωρινότητα και το χάος που χαρακτηρίζουν το χρηματιστήριο. Πλέον το κτίριο, και κατ’ επέκταση και η κολώνα, αποτελεί μια αναφορά και ανάμνηση του αρχαίου κόσμου και έχοντας αποκτήσει μια νέα διάσταση, ο χώρος είναι πλέον εκπρόσωπος μιας νέας σημαντικής συνθήκης της μεταπολεμικής μοντέρνας εποχής στην Ιταλία, αυτή του καταναλωτισμού.<sup>65</sup> Τελικά, στην πορεία της ταινίας αποδεικνύεται ότι αυτή η νέα συνθήκη σε μεγάλο βαθμό επρόκειτο να μπει ανάμεσα στους πρωταγωνιστές. Η ήρεμη φύση της Βιτόρια,

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

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

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

η οποία έχει καταφέρει σε έναν μεγάλο βαθμό να αλλοτριωθεί θετικά, δηλαδή να διατηρήσει την προσωπικότητά της. αλλά έχοντας προσαρμοστεί πλήρως στο μοντέρνο περιβάλλον, έρχεται σε μεγάλο βαθμό σε σύγκρουση με την ασταθή, καταναλωτική και υπερβολικά δυναμική φύση του Πιέρο, στην ζωή του οποίου κυριαρχούν τα καταναλωτικά υλικά και οι γρήγοροι ρυθμοί.

Στην Σκηνή 13, για άλλη μια φορά ένα στοιχείο αρχιτεκτονικής μπαίνει ως εμπόδιο ανάμεσα στην Βιτόρια και τον Πιέρο, μια γυάλινη πόρτα. Ο Αντονιόνι συνηθίζει στις ταινίες του να παίζει με τις διαφάνειες, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι δεν υπάρχει κάποιο εμπόδιο ανάμεσα στους πρωταγωνιστές. Η τοποθέτηση της πόρτας ανάμεσά τους, πέρα από την παιχνιδιάρικη διάθεση της Βιτόρια, συνδέεται άμεσα με την στάση και τα λόγια της στην αμέσως προηγούμενη σκηνή, όπου εκφράζει τους προβληματισμούς της σχετικά με τις σχέσεις και τον έρωτα. Εμφανίζεται διστακτική, νευρική, δυσκολεύεται να ανοιχτεί στον Πιέρο και απομακρύνεται από το άνοιγμά του. Στο σημείο αμέσως μετά που φαίνεται να χαλαρώνει και να αλλάζει η στάση της και προοικονομείται κάποια επαφή μεταξύ τους, η Βιτόρια δεν αφήνεται πλήρως αλλά τοποθετεί μια γυάλινη πόρτα ανάμεσα σε αυτήν και τον Πιέρο σαν διαχωριστικό εμπόδιο, πράγμα που δίνει μια νέα διάσταση στην πόρτα από την τυπική, πράγμα που είναι συνηθισμένο στην σκηνοθεσία και την αφήγηση του Αντονιόνι.



Εικ.47. Σκηνή 11, La notte



Εικ.48. Σκηνή 14, La notte

### 3.3.6 Το αρχιτεκτονικό περίβλημα ως όριο

Η έλλειψη της ιδιωτικότητας και η διαφάνεια των μοντέρνων κτιρίων, απασχόλησε τον Αντονιόνι και επαναλαμβάνεται συχνά ως θεματική κατά τη διάρκεια της τετραλογίας. Στις μοντέρνες μεγαλουπόλεις υπάρχει έλλειψη από θύλακες για εσωστρέφεια και τα όρια ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό εξαφανίζονται.<sup>66</sup> Αυτό οφείλεται τόσο στην χρήση υλικών τα οποία έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό τη διαφάνεια, όσο και στην μοντέρνα διαμόρφωση του κελύφους των κτιρίων και στην αστική πολεοδομία, που δεν έχουν μεριμνήσει για την ιδιωτικότητα των ατόμων. Η χωρική αυτή αστάθεια, στην περίπτωση του Αντονιόνι αλλά και γενικότερα, αφορά την ηθική υποβάθμιση και τις συνθήκες αποξένωσης της εποχής. Το κεφάλαιο αυτό αφορά δύο συγκεκριμένα κτίρια στην τετραλογία, την πολυκατοικία που ζουν οι πρωταγωνιστές στο Μιλάνο, στο La notte (Σκηνή 14), και την πολυκατοικία της πρωταγωνίστριας στο προάστιο EUR της Ρώμης, στο L' eclisse (Σκηνή 15).

Στην Σκηνή 14 σχολιάζονται δύο σοβαρά ζητήματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και αστικής οργάνωσης τα οποία αφορούν το αρχιτεκτονικό περίβλημα, τα οποία είναι η ομοιομορφία και η έλλειψη της ιδιωτικότητας. Τα κτίρια διαθέτουν όλα αυστηρά οργανωμένες και γεωμετρικές όψεις, γεμάτες από παρόμοια παραλληλόγραμμα ανοίγματα, τα περισσότερα των οποίων εμφανίζονται κλειστά, σε μια προσπάθεια διατήρησης της ιδιωτικότητας, πράγμα το οποίο ενισχύει ακόμα περισσότερο την εσωτερικότητα και την αποξένωση που χαρακτηρίζει την

66. Thomas Harrison και Sarah Carey, "The world outside the window", Italian Culture v.29 i. 1 (01 Μαρτίου 2011) σελ. 37-51



εποχή αυτή. Το κλουβί με το καναρίνι το οποίο βρίσκεται μέσα το γειτονικό μπαλκόνι των πρωταγωνιστών, πίσω από τα κάγκελα του μπαλκονιού, συνδέεται άμεσα με την όψη και την δομή αυτών των πολυκατοικιών, που μοιάζουν και αυτές με την σειρά τους με τεράστια “κλουβιά” στα οποία ζουν οι “φυλακισμένοι” άνθρωποι, τα οποία όμως δεν είναι αρκετά για να κρατήσουν μακριά τις αδιάκριτες ματιές.

Στην ταινία *L'eclisse*, στην Σκηνή 15, ο Αντονιόνι ασχολείται για άλλη μια φορά με το ζήτημα της διαφάνειας. Ένα από τα υλικά που χρησιμοποιούνται εκτεταμένα στην μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι το υλικό του γυαλιού, το οποίο χρησιμοποιείται στην είσοδο της Βιτόρια. Η έννοια της διαφάνειας και οι ψευδαισθήσεις τις οποίες δημιουργεί, οπτικές και νοηματικές, αφορούν το περιεχόμενο της σκηνής αυτής. Η διαφάνεια του υλικού της εισόδου, δημιουργεί στον Ρικάρντο της ψευδαίσθηση ότι μπορεί να εισχωρήσει στον ιδιωτικό χώρο της πολυκατοικίας, δηλαδή στον ιδιωτικό χώρο της Βιτόρια. Ο εσωτερικός χώρος όμως είναι εκτεθειμένος στα μάτια του εξωτερικού παρατηρητή, τόσο ο χώρος της εισόδου όσο και του διαμερίσματος της πρωταγωνίστριας, μέσα από το άνοιγμα του μπαλκονιού της Βιτόρια, που βρίσκεται πάνω από την είσοδο.

Το ζήτημα αυτό θίγεται και σε άλλες σκηνές, νυκτερινές, όπου η κάμερα τραβάει την όψη πολυκατοικία της πρωταγωνίστριας, όπου φαίνεται καθαρά και ανεμπόδιστα ο εσωτερικό χώρος και η κινήσεις της Βιτόρια, μέσα από τα φωτισμένα ανοίγματα. Παράλληλα υπάρχει σύνδεση ανάμεσα στην σκηνή αυτή και την Σκηνή 10, όπου η Λίντια προσπερνάει ένα γραφείο με γυάλινη πρόσοψη, αποσπώντας την προσοχή του εργαζόμενου. Η ανάγκη για ιδιωτικότητα έχει λησμονηθεί, και ο εσωτερικός χώρος παρουσιάζεται ευάλωτος σε εξωτερικούς παράγοντες, οι οποίοι ανά πάσα στιγμή μπορούν να

απειλήσουν την ασφάλεια ή να διαταράξουν την ηρεμία του.



Εικ.49. Σκηνή 17, L'eclisse

### 3.3.7 Συμβολικός ρόλος των ανοιγμάτων

Στις ταινίες του Αντονιονι δομές οι οποίες βρίσκονται στο μεθόριο, όπως πόρτες, παράθυρα και μπαλκόνια χρησιμοποιούνται συνέχεια ως σημεία σύζευξης ανάμεσα στο μέσα και στο έξω, στην ύπαρξη και στην απουσία και σε γεγονότα που διαδραματίζονται εντός και εκτός οθόνης. Ο Αντονιονι τοποθετεί τους πρωταγωνιστές του να κάνουν περιστροφικές κινήσεις δίπλα από παράθυρα και πόρτες, να κινούνται προς χωρικά πλαίσια και όρια, χρησιμοποιεί τα τζάμια για να δημιουργεί μη ορατά χωρίσματα στο χώρο και πλαισιώνοντας τα πλάνα με ιδιαίτερες τεχνικές μετατρέπει το μακρινό σε κοντινό, συχνά δημιουργώντας παράξενες μεταμορφώσεις, όπως όταν ένα τεράστιο πλοίο γεμίζει το στενόμακρο παράθυρο των δύο μέτρων στο *Il deserto rosso*.<sup>67</sup> Η ανάλυση που ακολουθεί αφορά την σύνδεση της Κλαούντια με τα ανοίγματα (Σκηνή 17) και το μπαλκόνι του ξενοδοχείου όπου διέμεναν ο Σάντρο και η Κλαούντια στο Νότο (Σκηνή 18), από το *L'avventura*, και το διαμέρισμα του Ρικάρντο (Σκηνή 19), από την πρώτη σκηνή του *L'eclisse*.

Αντί να καταλαμβάνουν το κέντρο του χώρου στον οποίο βρίσκονται, οι γυναίκες πρωταγωνίστριες όπως η Άννα, η Κλαούντια, η Βιτόρια και η Τζουλιάννα, ελκύνονται από την μεμβράνη που το περιβάλλει. Πίσω από την στήριξή τους στους τοίχους και τις πόρτες κρύβεται πολύ μεγάλη δυσφορία από τον εγκλωβισμό που αισθάνονται από τις αντίστοιχες αντρικές μορφές που βρίσκονται στον ίδιο χώρο με αυτές. Παράλληλα, οι κινήσεις τους και η τοποθέτησή τους σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο συνδέεται

67. Thomas Harrison και Sarah Carey, "The world outside the window", *Italian Culture* v.29 i. 1 (01 Μαρτίου 2011) σελ. 37-51

με την μετατροπή τους σε αντικείμενα θαυμασμού. Το ερωτικό, άλλωστε στοιχείο στα έργα του Αντονιόνι είναι πολύ έντονο, και είχε υπάρξει αιτία αρνητικής κριτικής και λογοκρισίας την εποχή που κυκλοφόρησαν αρχικά οι ταινίες.

Η Σκηνή 16 ξεχωρίζει για τα κάδρα στα οποία βλέπουμε το ζευγάρι, Άννα και Σάντρο, σε κοντινό πλάνο, και την Κλαούντια να φαίνεται στο βάθος, μέσα από κάποιο παράθυρο, να κοιτάζει προς το διαμέρισμα, ή να διστάζει στο κατώφλι της πόρτας στην εισόδου του διαμερίσματος. Με αυτόν τον τρόπο ο Αντονιόνι καταρρίπτει το όριο ανάμεσα στο μέσα και το έξω και προοικονομεί την εξέλιξη της ιστορίας, δηλαδή την αντικατάσταση της Άννα από την Κλαούντια. Το παιχνίδι αυτό με το όριο κρύβει την εμπλοκή του τρίτου ατόμου στην σχέση των δύο και παρέχει το κατάλληλο υπόβαθρο για τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν στην συνέχεια. Παρατηρούμε λοιπόν ότι τα ανοίγματα στην συγκεκριμένη σκηνή, δεν αποτελούν απλά στοιχεία του χώρου, αλλά παίζουν κύριο ρόλο στην αφήγηση και την εξέλιξη της πλοκής.<sup>68</sup>

Η σύνδεση των πρωταγωνιστών με στοιχεία αρχιτεκτονικής, είναι συνηθισμένο στοιχείο στα έργα του Αντονιόνι. Στην ομάδα σκηνών που αποτελούν την Σκηνή 17, η πρωταγωνίστρια συνδέεται με τα ανοίγματα, δηλαδή τα παράθυρα και τα μπαλκόνια. Η σύνδεση αυτή ορίζεται τόσο νοηματικά, όσο και σωματικά. Η Μόνικα Βίττι απεικονίζεται επαναλαμβανόμενα τοποθετημένη μπροστά από το κάδρο του ανοίγματος, κοντά σε μια από τις δύο κάθετες πλευρές του, πάντα έχοντας την πλάτη της στραμμένη στην κάμερα. Η πρωταγωνίστρια καταφεύγει σε κάποιο άνοιγμα κάθε φορά που βρίσκεται σε κάποια ανήσυχη κατάσταση, αναστατωμένη ή ανυπόμονη, πάντα εξαιτίας στου Σάντρο. Έτσι τα παράθυρα

68. Thomas Harrison και Sarah Carey, "The world outside the window", Italian Culture v.29 i. 1 (01 Μαρτίου 2011) σελ. 37-51

αποκτούν ένα νέο νόημα, καθώς δεν λειτουργούν ως ανοίγματα μέσα από τα οποία θα θαυμάσει την θέα, αλλά ως το χωρικό στοιχείο στο οποίο διοχετεύει την αρνητική της διάθεση. Η ματιά της δεν είναι παρατηρητική αλλά ανήσυχη και ερευνητική.

Η Σκηνή 18 πραγματεύεται τους τρόπους με τους οποίους το εξωτερικό περιβάλλον και η αρχιτεκτονική μπορεί να επηρεάσει την ψυχосύνθεση και τη διάθεση ενός ατόμου και να βγάλει στην επιφάνεια εσωτερικά ένστικτα και καταπιεσμένα συναισθήματα. Από την στιγμή που ο αρχιτέκτονας Σάντρο ήρθε σε επαφή με την μπαρόκ αρχιτεκτονική της πόλης του Νότο, η διάθεση του άλλαξε τελείως επειδή βγήκε στην επιφάνεια η εσωτερική του αποτυχία και απογοήτευση. Η ξαφνική απώλεια ταυτότητας που βιώνει και φανερώνεται από τα λόγια της Κλαούντια, αποτελεί τεκμήριο της συγκρουσιακής σχέσης του μέσα/έξω, δηλαδή της επιρροής που τα εξωτερικό αστικό περιβάλλον έχει στην ψυχολογία του πρωταγωνιστή.

Η αρχιτεκτονική το δωματίου ζωνοποιείται σε 3 κομμάτια. Η πρώτη ζώνη αφορά τον εσωτερικό χώρο μπροστά από την πρώτη μπαλκονόπορτα, όπου η διάθεσή του ήταν αρνητική, η δεύτερη αποτελεί το μπαλκόνι, όπου παρατηρούσε το εξωτερικό περιβάλλον για μια τελευταία φορά, και η τρίτη ζώνη ορίζει τον εσωτερικό χώρο που βρίσκεται μπροστά από την δεύτερη μπαλκονόπορτα, από την οποία εισήλθε στον εσωτερικό χώρο, και όπου η διάθεση του είχε γίνει πλέον επιθετική. Επομένως η μεταβολή της διάθεσής του συμβαδίζει με την μετάβασή του από τον ένα χώρο στον άλλο. Το ρόλο των μεταβατικών ορίων των έχουν αναλάβει τα ανοίγματα, τα οποία έτσι αποκτούν συμβολικό ρόλο.

Επομένως, ο Αντονιόνι, μέσα από αυτή την σκηνή, εκφράζει τον βαθμό στον οποίο η εικόνα της πόλης επηρεάζει την ψυχολογία

των ατόμων που την κατοικούν. Άρα, αναμφίβολα συνδέεται επίσης και με την Σκηνή 4, όπου παρατηρούμε άλλον ένα τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική του περιβάλλοντος στο οποίο κατοικούμε μπορεί να επηρεάσει την ψυχολογική σταθερότητα μας, αλλά με πολύ πιο ισχυρό τρόπο. Η περίπτωση της Τζουλιάννα, έχει μακροπρόθεσμες συνέπειες, καθώς έχει αναπτύξει ισχυρές νευρώσεις λόγω της δυσκολίας της να προσαρμοστεί στις συνθήκες της πόλης που κατοικεί.

Ακόμα και στις περιπτώσεις που οι υπαρξιακοί προβληματισμοί δεν συνδέονται με κάποια δράση δίπλα σε κάποια πόρτα ή παράθυρο, περιλαμβάνουν κάποιου είδους άνοιγμα : ένα μπαλκόνι, ένα κατώφλι, ή ακόμα και το διάφραγμα του φακού καθώς η κάμερα εισάγεται σαν τρίτη παρουσία ανάμεσα σε δύο άτομα, μέρη ή αντικείμενα. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο τον Αντονιονι σε μια συναισθηματική σχέση είναι η μεθοδικότητα: τα αμφιταλαντευόμενα σημεία επαφής τους, το εύρος στο οποίο συνδέονται, η αστάθεια του χώρου τον οποίο μοιράζονται. Για αυτόν τον λόγο τα μπαλκόνια επαναλαμβάνονται τόσο συχνά, ορίζοντας ένα κρίσιμο σημείο συνάντησης ανάμεσα στο μέσα και στο έξω. Το μπαλκόνι χρησιμοποιείται εδώ από τον Αντονιονι για να αποκαλύψει την διαπερατότητα του σωματικού και πνευματικού καταφυγίου που αποτελεί το «μέσα», ο εσωτερικός χώρος, από του εξωτερικούς παράγοντες από τους οποίους προσπαθεί να προστατευτεί. Στην περίπτωση της Σκηνής 18, η απογοήτευση από την πνευματική αποτυχία του Σάντρο ως αρχιτέκτονας, και στην Σκηνή 16, η επικείμενη εμπλοκή της Κλαούντια στην σχέση του Σάντρο και της Άννα.<sup>69</sup>

Η πρώτη σκηνή του *L'eclisse* εστιάζει σε ένα ζευγάρι, σε

69. Thomas Harrison και Sarah Carey, "The world outside the window", *Italian Culture* v.29 i. 1 (01 Μαρτίου 2011) σελ. 37-51

ένα κλειστό εσωτερικό χώρο, ο οποίος προκαλεί συναισθήματα κλειστοφοβίας, από την συναισθηματική καταπίεση που ασκείται από τον ένα εραστή στον άλλο και την σύγχυση που κυριαρχεί μέσα στο χώρο. Η τελευταία σκηνή, αντίθετα, αποτελείται από ένα μακροσκελές μοντάζ που διαπνέεται από κενότητα και απουσία. Ξεκινώντας από την πρώτη και καταλήγοντας στην τελευταία σκηνή, το *L'eclisse* μεταβαίνει από έναν ψυχαναγκαστικά τακτοποιημένο εσωτερικό χώρο, σε έναν ασυνάρτητο και αφιλόξενο εξωτερικό χώρο που δεν αποτελεί με κανένα τρόπο κατάλληλο υπόβαθρο για να ολοκληρωθεί η ιστορία. Το μοντέρνο διαμέρισμα του Ρικάρντο με τους γυάλινους τοίχους αντικαθίσταται από ένα μη ολοκληρωμένο, καλυμμένο από ψάθα κτίριο το οποίο μάλλον δεν έχει προοπτικές για να ολοκληρωθεί, όπως και οι επιθυμίες των πρωταγωνιστών. Η εξέλιξη του έργου λοιπόν ταυτίζεται με την εξέλιξη του περιβάλλοντα χώρου.

Η σχέση του Ricardo και της Βιτόρια αποτυπώνεται από την συνεχή αναζήτηση τους στο χώρο από την κάμερα. Η Βιτόρια κινείται νευρικά μέσα στο χώρο, πλησιάζει στο παράθυρο και κοιτάει έξω από την κουρτίνα. Το γυάλινο περίβλημα αυτών των μοντέρνων διαμερισμάτων έχουν ως σκοπό να ενοποιήσουν των εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο. Αλλά στο διαμέρισμα αυτό, όλα τα παράθυρα είναι καλυμμένα από κουρτίνες που επομένως δεν καθιστούν δυνατή αυτήν την λειτουργία. Η πρωταγωνίστρια ανοίγει την κουρτίνα και κοιτάει έξω. Η αντανάκλαση του προσώπου της αποτυπώνεται πάνω στο θέα που βλέπει. Τα δύο οράματα του Αντονιονι συναντιούνται σε αυτό το σημείο καθώς η Βιτόρια αναδεικνύεται ως άλλη μια από τις μεθοριακές του γυναικείες φιγούρες, η οποία ανακαλύπτει την σημασία της ύπαρξής της στο κρίσιμο αυτό σημείο, ενώ στέκεται στην συγκεκριμένη αυτή θέση δίπλα από το παράθυρο.<sup>70</sup> Η θέα

70. Thomas Harrison και Sarah Carey, "The world outside the window", *Italian Culture* v.29 i. 1 (01 Μαρτίου 2011) σελ. 37-51

αυτή έξω από το παράθυρο αποκαλύπτει ένα παράξενο, δυσοίωνο υδραγωγείο σε σχήμα τεράστιου μανιταριού. Το νόημα που κρύβεται πίσω από την εικόνα αυτή είναι ότι το παρόν δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα υπόλειμμα του παρελθόντος και το μέλλον είναι αναπόφευκτο.

Τη δεκαετία του είκοσι, ο Le Corbusier είχε δηλώσει ότι το ασφάλι και το οπλισμένο σκυρόδεμα σηματοδότησαν μια επανάσταση στην ιστορία του παραθύρου. Τα παράθυρα μπορούσαν να επιμηκυνθούν για να καλύψουν τον χώρο ανάμεσα στα κύρια κομμάτια του σκελετού. Το διαφανές γυαλί μπορούσε να αντικαταστήσει τους αδιαφανείς τοίχους και να φέρει φως και αέρα στο εσωτερικό του κτιρίου. Στην πορεία το επίμηκες παράθυρο, που είναι ένα από τα «Πέντε Σημεία» της αρχιτεκτονικής του, εξελίχθηκε από άλλους αρχιτέκτονες στο υαλοπέτασμα, όπου ο εσωτερικός και ο εξωτερικός χώρος ενοποιούνται. Η θέαση της φύσης μέσα από αυτές τις εκτεταμένες γυάλινες πλάκες θεωρείται μια από τις συμβολές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην πνευματική και αισθητική ευημερία.

Για τον Αντονιονι, όμως, αυτή η τεράστια συμβολή κρύβει ορισμένες ανεπιθύμητες συνέπειες οι οποίες δεν είχαν προβλεφθεί. Όταν η Βιτόρια ανοίγει το παράθυρο αρχικός σκοπός της ήταν να βρει καταφύγιο στην ηρεμία της φύσης. Αντί για αυτό έρχεται αντιμέτωπη με το εξωγήινο υδραγωγείο. Παρομοίως, τα επιμήκη παράθυρα της κατοικίας της Τζουλιάννα στο *Il deserto rosso* αποκαλύπτουν μια λιγγιώδη θέα σε γιγαντιαία πλοία που οργώνουν ένα λιμάνι. Αν και για τους μοντέρνους αρχιτέκτονες είχαν οραματιστεί ότι το επίμηκες παράθυρο θα προσφέρει μια ειρηνική θέα στην φύση, για τον Αντονιονι αυτά τα παράθυρα επιδεινώνουν το άγχος της ύπαρξης σε έναν κόσμο όπου κυριαρχούν μηχανικά αντικείμενα.<sup>71</sup>

71. Mitchel Schwartz, "The consuming landscape: Architecture in the films of Michel-

---

angelo Antonioni", Marc Lamster (Ed.), *Architecture and film* (Princeton Architectural Press, 2000) σελ. 197-215

Συμπεράσματα



#### 4. Συμπεράσματα

Στόχος της εργασίας ήταν η μελέτη του αστικού περιβάλλοντος στο κινηματογραφικό έργο του Μικελάντζελο Αντονιόνι. Αυτή επιτεύχθηκε μέσω της ανάλυσης του τρόπου που αναπαριστάται η μεταπολεμική πόλη και αρχιτεκτονική στην τετραλογία του, που περιλαμβάνει τις ταινίες *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, *Il deserto rosso*. Η αιτία που κρύβεται πίσω από την επιλογή του συγκεκριμένου σκηνοθέτη και της τετραλογίας του είναι ο πρωτοφανής τρόπος με τον οποίο αποτυπώθηκε η αρχιτεκτονική και το αστικό τοπίο από τον κινηματογραφικό φακό του. Η έντονα γεωμετρική σύνθεση των κάδρων του καθώς και η τοποθέτηση της αρχιτεκτονικής, παρά της πλοκής, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, ξεχωρίζουν τον Αντονιόνι από τους υπόλοιπους σκηνοθέτες της εποχής του και αποτέλεσαν το υλικό για την ανάλυση των τεσσάρων ταινιών. Η μελέτη πραγματοποιήθηκε μέσω βιβλιογραφικής έρευνας, παρακολούθησης των κινηματογραφικών έργων και παράλληλη δημιουργίας προσωπικών διαγραμμάτων.

Στο πρώτο κεφάλαιο, διερευνήθηκε η έννοια του κινηματογραφικού χώρου και η σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τον κινηματογράφο. Στο δεύτερο, αναφέρθηκαν οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της μεταπολεμικής περιόδου στην Ιταλία, καθώς και το ιταλικό κινηματογραφικό κίνημα του νεορεαλισμού.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα της ερευνητικής εργασίας, καθώς περιέχει την ανάλυση επιλεγμένων σκηνών της τετραλογίας και την ταξινόμησή τους σε θεματικές. Οι σκηνές επιλέχθηκαν λόγω του κυρίαρχου ρόλου των

αρχιτεκτονικών στοιχείων σε αυτές, τόσο οπτικά στην σύνθεση των κινηματογραφικών κάδρων, όσο και θεματικά στον πρωταγωνιστικό ρόλο που έχουν, καθώς το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την συνήθη κινηματογραφική αφήγηση στον χώρο. Το κείμενο συνοδεύθηκε από προσωπικά διαγράμματα και εικονογράφηση, που στοχεύουν στην καλύτερη κατανόηση του ρόλου της αρχιτεκτονικής. Η ταξινόμηση σε κατηγορίες πραγματοποιήθηκε ανάλογα με την θεματική την οποία αφορούν και ακολούθησε η κριτική ανάλυσή τους.

Οι θεματικές σύμφωνα με τις οποίες ταξινομήθηκαν οι σκηνές είναι: η κυριαρχία του κενού, η κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, τα τοπία ανοικοδόμησης, ο πρωταγωνιστικός ρόλος των αρχιτεκτονικών στοιχείων, το αρχιτεκτονικό περίβλημα ως όριο, και ο συμβολικός ρόλος των ανοιγμάτων.

Η πρώτη θεματική για την κυριαρχία του κενού, επικεντρώθηκε σε σκηνές οι οποίες χαρακτηρίζονται από την ανθρώπινη απουσία και την επιμονή της κάμερας να καταγράφει τους κενούς τόπους και τις άδειες αρχιτεκτονικές δομές. Συγκεκριμένα ο Αντονιόνι, όπως και πολλοί άλλοι σκηνοθέτες του ιταλικού νεορεαλισμού θέλησε να ασκήσει κριτική στις αρνητικές συνέπειες που προέκυψαν από την φασιστική εποχή του Μουσολίνι. Πίσω από την εμμονή με τους κενούς χώρους, κρύβεται η επιθυμία του Αντονιόνι να φέρει στην επιφάνεια την ταυτότητα των τόπων αυτών και να ασκήσει κριτική στα κτίρια της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, τα οποία αναγέρθηκαν την εποχή αυτή.

Η δεύτερη θεματική, η κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, αφορά σκηνές στις οποίες ο Αντονιόνι εκφράζει την διχασμένη του άποψη σχετικά με την «νέα» μοντέρνα αρχιτεκτονική η οποία ανεγέρθηκε στην μεταπολεμική Ιταλία. Ο Αντονιόνι τοποθετεί την μοντέρνα αρχιτεκτονική κάτω από το μικροσκόπιο, αναλύοντάς



την στα επιμέρους κομμάτια της, προκειμένου να σχολιάσει την αισθητική της, την αποτελεσματικότητα της εφαρμογής της, την αποδοχή και την επιρροή που έχει στη ψυχολογία των ατόμων που την κατοικούν. Από τη μία πλευρά, επιθυμεί να εκφράσει την πτώση των υψηλών ιδανικών του μοντερνισμού, την αποτυχία της εξάλειψης του επίγειου χάους των πόλεων, που ήταν στόχος του μοντερνισμού. Από την άλλη πλευρά, όμως, εκφράζει ένα θαυμασμό για την «εκρηκτική» ενέργεια που κρύβει το βιομηχανικό τοπίο. Γενικότερα, μέσα από την τετραλογία, εκφράζεται ο προβληματισμός του Αντονιόνι, αλλά και του ατόμου γενικότερα στην μεταπολεμική μοντέρνα κοινωνία, ανάμεσα στην αποδοχή της ταχύτατης βιομηχανικής προόδου και την διατήρηση των κλασικών αρχών και δομών, τόσο στον τομέα της αρχιτεκτονικής όσο και της ηθικής. Αυτό συνδέεται με το ενδιαφέρον του Αντονιόνι για την παγίδευση του εσωτερικού κόσμου και την απεγνωσμένη αναζήτηση για γνώση και λύτρωση από την εσωτερική πάλη που χαρακτηρίζει την κοινωνία που αναδύθηκε από το οικονομικό και πολιτικό κλίμα της μεταπολεμικής Ιταλίας. Ταυτόχρονα, αυτό συνδέεται άμεσα με την κατάσταση στην οποία βρισκόταν το αστικό τοπίο, και την επιρροή που αυτό είχε στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση και συμπεριφορά.

Ο κινηματογράφος του Αντονιόνι είναι σε μεγάλο βαθμό πειραματικός. Μέσα από τις ταινίες του προβληματίζεται σε μεγάλο βαθμό για διάφορα ζητήματα της μοντέρνας εποχής, χωρίς όμως να δίνει λύσεις σε αυτά. Ψάχνει τα προβλήματα και τα τεκμήρια της εκδήλωσής τους στην κοινωνία, και θέτει ερωτήματα, χωρίς όμως να προσφέρει κάποιον τρόπο επίλυσής τους ή να παίρνει κάποια πολιτική θέση. Θα ήταν λάθος να παρερμηνεύσουμε την επιθυμία του να μεταφέρει το κλίμα της εποχής και να θίξει τα σημαντικά ζητήματα που την διέπουν, ως την καταγγελία τους ή ως την

ξεκάθαρη έκφραση της προσωπικής του άποψης.

Η επόμενη θεματική για τα τοπία ανοικοδόμησης, αφορά σκηνές οι οποίες έχουν ως υπόβαθρο τόπους οι οποίοι διέπονται από μεθοριακές συνθήκες, χαρακτηρίζονται από μεταβλητότητα και αστάθεια, όπως οι οικοδομές. Ο ιδιόμορφος αυτός τύπος χώρου χρησιμοποιείται από τον Αντονιόνι για να εκφράσει τις κοινωνικές συνθήκες της μοντέρνας μεταπολεμικής εποχής. Ουσιαστικά τα χαρακτηριστικά αυτού του χώρου αποτελούν μια μεταφορά για τα χαρακτηριστικά των ανθρωπίνων σχέσεων στην μοντέρνα κοινωνία. Όπως, η οικοδομή είναι ασταθής, ευμετάβλητη και χαοτική, το ίδιο ισχύει και για την σχέση των ατόμων στην μοντέρνα κοινωνία. Στην εποχή των χαοτικών αυτών ρυθμών, οι άνθρωποι αλλάζουν σχέσεις από την μια στιγμή στην άλλη. Η αρχή μια σχέσης είναι ουσιαστικά ήδη το μέσον της, και οι δεσμοί μπορούν να αλλάξουν από την μια στιγμή στην άλλη και να κοπούν χωρίς προειδοποίηση. Παράλληλα, η οικοδομή είναι ένα απόλυτα ανώνυμο μέρος, καθώς το κτίριο θα αποκαλύψει τον χαρακτήρα του, ίσως, μόλις ολοκληρωθεί. Αυτό αποτελεί αναφορά τόσο στον ανώνυμο χαρακτήρα των σύγχρονων σχέσεων όσο και των μοντέρνων πόλεων. Οι οικοδομές που επιλέγει να κινηματογραφήσει ο Αντονιόνι βρίσκονται σε προάστια, τα οποία είτε δεν έχουν χαρακτήρα, είτε χάνουν σταδιακά τον χαρακτήρα τους λόγω της ανέγερσης μοντέρνων πολυκατοικιών. Μελετώντας την τετραλογία του Αντονιόνι, συμπεραίνουμε ότι αν και δεν θέλησε να λάβει κάποια έκδηλη θέση, η εικόνα των αστικών τοπίων που προβάλλονται αποτελεί την έμμεση εκδήλωση της αντίδρασης του. Αντίδραση η οποία απευθύνεται στις αλλαγές που προέκυψαν την μεταπολεμική περίοδο στην εικόνα των πόλεων αλλά και στον τρόπο ζωής, με την προβολή ενός κομματιασμένου, ασύνδετου και σχεδόν μη αναγνωρίσιμου αστικού τοπίου.

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος των αρχιτεκτονικών στοιχείων αφορά την απώλεια της οπτικής βαρύτητας που τυπικά διαθέτουν οι πρωταγωνιστές μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο, η οποία αντικαθίσταται από την κυριαρχία στοιχείων αρχιτεκτονικής. Συνήθως στις ταινίες, αγνοούμε τα κτίρια, καθώς τα αντιλαμβανόμαστε απλά ως το περιβάλλον της υπόθεσης. Παρόλα αυτά, στην συγκεκριμένη τετραλογία διαβάζουμε τα κτίρια όπως θα έκανε ένας αρχιτέκτονας, ένας πολεοδόμος ή ένας σχεδιαστής. Παράλληλα, ενώ οι χαρακτήρες δεν χάνουν την σημασία τους, χρησιμοποιούνται, ειδικά στις μακρινές λήψεις, όπως οι ανθρώπινες φιγούρες στις αρχιτεκτονικές μακέτες. Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία τοποθετούνται συνέχεια σε κεντρική θέση και αποκτούν κυρίαρχο ρόλο, ίσως πιο σημαντικό από αυτό των πρωταγωνιστών, στην έκφραση μηνυμάτων και την μεταφορά συναισθημάτων στους θεατές. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την πλοκή και την ανθρώπινη παρουσία στα αρχιτεκτονικά στοιχεία και το αστικό περιβάλλον, επιτρέπει την μελέτη του χώρου και την αναζήτηση των κρυφών μηνυμάτων. Τα πλάνα του χώρου, όμως, περιορίζονται σε συγκεκριμένα κομμάτια θέασης της πόλης ή ενός κτιρίου. Η κεντρική πρωταγωνίστρια στην τετραλογία του Αντονιόνι, μπορεί να είναι πόλη, αυτή όμως εμφανίζεται ανώνυμη και χωρίς ταυτότητα. Τα γυρίσματα των ταινιών πραγματοποιήθηκαν σε αναγνωρίσιμες ιταλικές πόλεις, στη Ρώμη, το Μιλάνο και τη Ραβένα, αλλά ο θεατής δυσκολεύεται να προσδιορίσει την ακριβή τοποθεσία που βρίσκεται, καθώς βλέπει μόνο πολύ μικρά κομμάτια της. Το αστικό περιβάλλον δεν αναγνωρίζεται, αλλά αντίθετα θα μπορούσε να ανήκει σε οποιαδήποτε μοντέρνα ευρωπαϊκή πόλη. Παράλληλα, η πόλη προβάλλεται κατακεραματισμένη και τα αστικά κέντρα ανάγονται σε σειρές από τυφλούς τοίχους και άδεια, ανώνυμα τετράγωνα από μοντέρνα κτίρια. Η πόλη αποτελεί ένα κολλάζ από

διαφορετικά τμήματα της, δρόμους και κτίρια.

Παράλληλα, η έντονη χρήση των κενών τοίχων της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, αποτελούσε δήλωση μιας λειτουργικής αισθητικής που επιθυμούσε να αποκαλύψει την υλικότητα της καθαρής επιφάνειας και να εξορίσει την κλασική διακόσμηση. Στα έργα του Αντονιόνι, όμως, αυτά τα στοιχεία, τοποθετούνται σε μειονεκτική θέση σε σχέση με τους προγενέστερους τοίχους. Οι στείρες επιφάνειες του μοντερνισμού δεν διαθέτουν το βάθος στην υφή των μπαρόκ προσόψεων του *L'avventura* ή τη ρυθμική μνημειακότητα των αρχαίων κολωνών του κτιρίου του χρηματιστηρίου του *L'eclisse*. Οι μοντέρνοι τοίχοι απορρίπτουν την κοινωνική υποκρισία αλλά με το κόστος της αποξένωσης και της παραφροσύνης. Επομένως, ο Αντονιόνι συνδέει τον διάκοσμο με την αποδοχή της κοινωνικής υποκρισίας και τον μοντερνιστικό ασκητισμό με την απομόνωση.

Στην θεματική που αφορά το αρχιτεκτονικό περίβλημα ως όριο, επιλέχθηκαν σκηνές οι οποίες επικεντρώνονται στην σχέση ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο την μοντέρνα αστική κοινωνία. Συγκεκριμένα, τίγεται το ζήτημα της έλλειψης από θύλακες για εσωτερική έκφραση και ελευθερία στις μοντέρνες μεγαλουπόλεις και την εξαφάνιση των ορίων ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό. Αυτό ο Αντονιόνι το αποδίδει στην εκτεταμένη χρήση της διαφάνειας στην διαμόρφωση του κελύφους των μοντέρνων κτιρίων και στην αστική πολεοδομία, που δεν έχει μεριμνήσει για την ιδιωτικότητα των ατόμων. Η χωρική αυτή αστάθεια, στην περίπτωση του Αντονιόνι αλλά και γενικότερα, αφορά την ηθική υποβάθμιση και τις συνθήκες αποξένωσης της εποχής. Σύμφωνα με τον μοντέρνο όρο της λέξης, η αποξένωση ορίζει μια κατάσταση στην οποία το άτομο αποστασιοποιείται, έτσι ώστε να διατηρήσει τη στάση του απέναντι στις αντιλήψεις του, στα συναισθημάτα

του και τις προτεραιότητές του, παρά τις οποιοσδήποτε αλλαγές στο περιβάλλον του. Έτσι, μπορεί να αποφασίσει αν επιθυμεί να ενταχθεί ή να απομακρυνθεί από έναν κόσμο που είτε συμβαδίζει είτε απορρίπτει τις επιθυμίες του. Η κρίση, όμως, των ηθικών αξιών παράλληλα με την έλλειψη ιδιωτικότητας και ύπαρξης χώρου εσωτερικής έκφρασης και διερεύνησης, ορίζουν ένα κόσμο που δεν έχει πλέον την ικανότητα να προσφέρει στο άτομο ένα ασφαλές καταφύγιο για το ανθρώπινο πνεύμα.

Τέλος, στο συμβολικό ρόλο των ανοιγμάτων, αναλύεται η λειτουργία που έχουν τα ανοίγματα, πόρτες, παράθυρα ή μπαλκόνια, ως φορείς μηνυμάτων και ως μέσα εξωτερικευσης του εσωτερικού κόσμου των πρωταγωνιστών. Ενώ η θέαση μέσα από τα ανοίγματα θεωρείται μια από τις συμβολές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην πνευματική και αισθητική ευημερία, για τον Αντονιόνι χρησιμοποιείται ως πηγή ανησυχίας και αναταραχής για τους πρωταγωνιστές. Η θέα την οποία αποκαλύπτει ένα άνοιγμα, αποτελεί την αιτία της κακής ψυχολογίας των πρωταγωνιστών και της ανησυχίας τους ή τον λόγο επιδείνωσης του άγχους της ύπαρξης σε έναν κόσμο όπου κυριαρχούν μηχανικά αντικείμενα. Το εξωτερικό περιβάλλον έχει τεράστια επίπτωση στον εσωτερικό κόσμο των πρωταγωνιστών και η κρίση των ηθικών αξιών της εποχής σε συνδυασμό με την εικόνα του μοντέρνου αστικού τοπίου, αποτελούν κομμάτια ενός ευρύτερου δικτύου ζητημάτων που προβληματίζουν τον άνθρωπο του δυτικού κόσμου. Η μοντέρνα αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται από τον Αντονιόνι απλά ως μια ορατή και απτή εκδήλωση της σύγχρονης μάλιστα που τον απασχολεί, της *malattia dei sentimenti*, της νόσου των συναισθημάτων.

Ο Αντονιόνι επιλέγει την ρεαλιστική αποτύπωση του περιβάλλοντος, όπως και οι υπόλοιποι σκηνοθέτες του

νεορεαλισμού, αλλά είχε διαφορετικούς λόγους για τους οποίους επέλεγε τα γυρίσματα των ταινιών του να γίνονται στον υπαρκτό χώρο και όχι σε κάποιο στούντιο και να καταγράφουν τις συνθήκες όπως είχαν. Ο Αντονιόνι είναι ένας καλλιτέχνης του τοπίου για τον οποίο το χωρικό περιβάλλον, οποιουδήποτε είδους, είναι σημαντικό: η έρημος, η θάλασσα, η πόλη. Συγκεκριμένα τον ενδιαφέρει η δημιουργία μιας σύνθεσης που αποτελείται από τις συγκεκριμένες συνθήκες που ισχύουν σε ένα δεδομένο χώρο, σε σύνδεση με το ανθρώπινο στοιχείο, η οποία σύνθεση έξω από τον χώρο αυτό δεν θα εμφανίζει καμία σημασία. Μέσω της εικονικής και θεματικής αμφισημίας και το μεταφυσικό κλίμα αλλοτρίωσης που χαρακτηρίζει τις ταινίες του, ο Αντονιόνι εξέλιξε τον νεορεαλισμό πέρα από τα όρια του προβληματισμού σχετικά με τις προφανείς κοινωνικές μεταπολεμικές συνθήκες. Με τα έργα του, συνέχισε να μελετά την αναδόμηση της μεταπολεμικής κοινωνίας, που αφορούσε το νεορεαλιστικό κίνημα, χωρίς, όμως, να αναφέρεται στην φτώχεια και την σωματική και φυσική καταστροφή, αλλά στην πνευματική κενότητα που χαρακτήριζε αυτήν την μεταπολεμική καταναλωτική κοινωνία, η οποία δεν θα μπορούσε να αναπληρωθεί με καμία ποσότητα υλικών αγαθών, όσο μεγάλη και αν είναι αυτή. Μπορεί, φαινομενικά, οι ταινίες του να παρουσιάζουν την επιφάνεια των πρωταγωνιστών και του αστικού περιβάλλοντος, αλλά στην ουσία εστιάζουν στην βαθύτερη εσωτερική μελέτη και διερεύνηση. Αυτό δεν σήμαινε ότι απέρριπτε το εξωτερικό και υλικό στοιχείο, αλλά επιθυμούσε να αναλύσει τις βαθύτερες ανησυχίες, πέρα από τα υλικά και καταναλωτικά ζητήματα. Επομένως, χωρίς αμφιβολία τον απασχολούσαν τα κοινωνικά ζητήματα που απασχολούσαν το νεορεαλιστικό κίνημα γενικότερα, απλά επέλεξε να τα αποδώσει μέσα από ένα πολύ διαφορετικό πρίσμα.

Συνολικά, όμως, το στοιχείο το οποίο έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στον τρόπο αναπαράστασης του αστικού περιβάλλοντος στην τετραλογία του Αντονιόνι, είναι ότι όλες αυτές οι εικόνες που προβάλλονται δεν εκφράζουν την αντικειμενική ματιά ενός οποιουδήποτε παρατηρητή. Ουσιαστικά, οι συνθήκες και το κλίμα του περιβάλλοντος που καταγράφει εκφράζουν τον κόσμο μέσα από την υποκειμενική ματιά των πρωταγωνιστών. Η ψυχολογία τους, αναμφίβολα, επηρεάζεται άμεσα από το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται. Παράλληλα, όμως, η εικόνα του χώρου που κινηματογραφείται από τον Αντονιόνι αποτελεί μια ξεκάθαρη έκφραση του εσωτερικού τους κόσμου τη δεδομένη στιγμή. Η επιλογή των μοντέρνων, έρημων τοπίων, οι άδειοι δρόμοι και τα χαστικά βιομηχανικά κτίρια εκφράζουν περισσότερο τους προβληματισμούς των πρωταγωνιστών και τις κρυφές τους σκέψεις στην μοντέρνα κοινωνία, δηλαδή τις συνθήκες αποξένωσης, την τεχνολογική πρόοδο και την κρίση των αξιών, παρά την αντικειμενική εικόνα που θα βίωνε κάποιος τυχαίος επισκέπτης των εικονιζόμενων πόλεων. Επομένως, οι πόλεις εμφανίζονται κατακερματισμένες και άδειες, τα κτίρια κομματιασμένα και το περιβάλλον εχθρικό και ξένο, επειδή το αστικό τοπίο εκφράζει την αλλοτριωμένη εσωτερική φύση και την αποξένωση των μελών της κοινωνίας. Αυτές οι εικόνες γυρίστηκαν μεν την δεκαετία του '60, αλλά χωρίς αμφιβολία βρίσκουν γόνιμο έδαφος για προβληματισμό ακόμα και σήμερα και προσδίδουν στο έργο και στα μηνύματα του Αντονιόνι επίκαιρο χαρακτήρα.

Συνοψίζοντας, ο Αντονιόνι μέσω της τετραλογίας του καταφέρνει να προβληματίσει σχετικά με μια πληθώρα ζητημάτων, τα οποία συναντούμε ακόμα και σήμερα στον σύγχρονο κινηματογράφο. Λογικό, αν αναλογιστούμε ότι ξεκίνησαν να εκδηλώνονται στην πρώιμη μορφή τους την εποχή του Αντονιόνι

και συνέχισαν να κλιμακώνονται μέχρι να φτάσουν στην σημερινή τους μορφή. Η κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και ο διχασμός ανάμεσα στη διατήρηση των στοιχείων του παρελθόντος ή την αποτίναξή τους, για χάρη της προόδου, έχουν ως αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ενός κατακερματισμένου περιβάλλοντος. Μέσω της τετραλογίας που ήταν το αντικείμενο μελέτης της ερευνητικής εργασίας, συνειδητοποιούμε το σύγχρονο πρόβλημα απώλειας της ταυτότητας το οποίο χαρακτηρίζει τόσο τις πόλεις όσο και τον άνθρωπο. Οι πόλεις αποτελούνται από ένα κολλάζ διαφορετικών στοιχείων τα οποία ορίζουν, στο σύνολό τους, έναν ανώνυμο τόπο ο οποίος αναζητεί την ταυτότητά του. Παράλληλα, το ανώνυμο αστικό τοπίο θέτει τη βάση για την διαμόρφωση βαθιά αλλοτριωμένων χαρακτήρων, όπως είχαν οι πρωταγωνιστές του Αντονιόνι. Το άτομο απομακρύνεται τόσο από τον ίδιο του τον εαυτό, όσο και από το περιβάλλον του, προκειμένου να συμμορφωθεί στις νέες, ξένες αξιώσεις ή απαιτήσεις που ορίζουν το σύγχρονο εκβιομηχανισμένο περιβάλλον. Έτσι αποστασιοποιείται επαγγελματικά, όπως ο Σάντρο του *L'avventura*, κοινωνικά, όπως η Βιτόρια του *L'eclisse* ή πνευματικά και χωρικά, όπως η Τζουλιάννα του *Il deserto rosso*. Καταλήγοντας, το έργο του Αντονιόνι αναδεικνύει τη λανθάνουσα λειτουργία του κινηματογράφου ως ένα μέσο το οποίο, πίσω από τις θεαματικές του εικόνες καταφέρνει να προβληματίσει βαθιά τον θεατή. Δεν γίνεται, άλλωστε, να παρακολουθήσει κάποιος την τετραλογία χωρίς να θέσει εσωτερικά ερωτήματα σχετικά με το τίμημα της προόδου, όσον αφορά το περιβάλλον του, αλλά και τις σχέσεις του με τους γύρω και τον ίδιο του τον εαυτό.



Εικ.50. L'éclisse

## 5. Βιβλιογραφία

### Βιβλία

- Seymour Chatman, *Antonioni or, the surface of the world* (University of California Press, 1985)
- Myrto Konstantarakos (Ed.), *Spaces in European Cinema* (Intellect, 2000)
- Edward Relph, *Place and Placelessness* (Pion Limited, 1976)
- David B. Clarke, *The Cinematic City* (Routledge, 1997)
- Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context (Studies in Urban and Social Change)* (Wiley-Blackwell, March 2001)
- Ewa Mazierska and Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid : Postmodern cities, European cinema* (I.B.Tauris, 2002)
- Barbara Mennel, *Cities and Cinema* (Routledge, New York, 2008)
- Gilles Deleuze ( Μτφρ. Μιχάλης Μάτσας), *Κινηματογράφος Ι/ Η εικόνα κίνηση* ( Νήσος, Αθήνα, 2004)
- David B. Clarke, *The Cinematic City* (Routledge, New York, 1997)
- Mark Shiel, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City* (Editions Wallflower Press, 2006)
- Rudolf Arnheim, *The dynamics of architectural form* (Berckley, 1977)
- Marc Lamster (Ed.), *Architecture and film* (Princeton Architectural Press, 2000)
- Βασίλης Μωυσιδης (Μτφ.), *Μικαελάντζελο Αντονιόνι : Κείμενα και συνεντεύξεις* (εκδ. Αιγόκερος / Κινηματογράφος)
- Robert Stam, *Film Theory : An introduction* (Εκδόσεις Πατάκη, 2η έκδοση, 2009)
- Francois Penz & Maureen Thomas, *Cinema and Architecture: Melies, Mallet-Stevens, Multimedia* (BFI Publishing, 1997)
- Pierre Sorlin, *Sociologie du cinema : Ouverture pour l'histoire du demain* (Αθήνα, Μεταίχμιο, Ιούνιος 2006)
- S Sharff, *The Elements of Cinema* (Columbia University Press, 1982)
- Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema* (Rakennustieto Publishing, 2nd Edition, 1999)
- David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (McGraw-Hill Education (ISE Editions), 1996)
- James Monaco, *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond: The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory* (Editions OUP USA, 2009)
- Sergei M. Eisenstein, *Film Form* (Harcourt Publishers Ltd, 1969)
- Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (Academy Editions, London, 1994)
- Robert A. M. Stern, *Architecture on the edge of postmodernism, Collected Essays 1964-1988, Cynthia Davinson* (Ed.) (Yale University Press, 2009)

## Άρθρα σε περιοδικά

Kevin Z. Moore, "Eclipsing the commonplace : The logic of alienation in Antonioni's cinema", *Film Quarterly* 48, no. 4 (1995)  
Thomas Harrison και Sarah Carey, "The world outside the window", *Italian Culture* v.29 i. 1 (01 Μαρτίου 2011)

## Άρθρα από το διαδίκτυο

"Cassa del Mezzogiorno", Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Cassa\\_per\\_il\\_Mezzogiorno](http://en.wikipedia.org/wiki/Cassa_per_il_Mezzogiorno)  
Jeffrey A. Bell, *Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory*, *Iris* no. 23, Άνοιξη 1997, <<http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n8bell>>  
"Map of shooting locations, L'eclisse, Rome", <<http://www.davidsaulrosenfeld.com/map.html>>  
"EUR, Rome", Wikipedia, <[http://en.wikipedia.org/wiki/EUR,\\_Rome](http://en.wikipedia.org/wiki/EUR,_Rome)>  
"Ravenna", Wikipedia, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Ravenna>>  
"Pirelli Tower", Wikipedia, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Pirelli\\_Tower](http://en.wikipedia.org/wiki/Pirelli_Tower)>  
"Italian economic miracle", Wikipedia, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_economic\\_miracle](http://en.wikipedia.org/wiki/Italian_economic_miracle)>  
"Temple of Hadrian", *A view on cities*, <<http://www.aviewoncities.com/rome/templeofhadrian.htm>>  
"L'Avventura film locations", *The worldwide guide to movie locations*, <[http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#U1jMB\\_ubU](http://www.movie-locations.com/movies/a/Avventura.html#U1jMB_ubU)>  
Brent J. Piepergerdes, 2007, "Re-envisioning the Nation: Film Neorealism and the Postwar Italian Condition", *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 6(2), σσ. 250, <<http://www.acme-journal.org/vol6/BJP.pdf>>  
Matthew Gandy, 'Publishing Ltd Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert' (2003) <<http://www.geog.ucl.ac.uk/about-the-department/people/academic-staff/matthew-gandy/professor-matthew-gandy/files/pdf3.pdf>>  
Gilberto Perez, 'The point of view of a stranger : An essay on Antonioni's eclipse', *The Hudson Review*, Volume XLIV, No. 2 (Summer 1991), σελ. 234-262 <<http://bureauforopenculture.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/10/LOVE-Gilberto-Perez.pdf>>  
R. Bruce Elder, 'Antonioni's Tragic Vision Style, Form and Idea in the Films of Michelangelo Antonioni, with Especial Emphasis on His Masterpiece, Il deserto rosso', *Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'etudes cinematographique* vol. 1, no. 2, σελ. 1-34 <[http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cj-film-studies12\\_Elder\\_Antonioni.pdf](http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cj-film-studies12_Elder_Antonioni.pdf)>







