

Για τη διαμόρφωση της κινηματογραφικής ποιητικής του Μικελάντζελο Αντονιόνι

«Αρκεί να κρατάς τα μάτια ανοιχτά, τότε η πραγματικότητα φορτίζεται από σημασία.»

«Οι ταινίες γεννιούνται μέσα μου όπως τα ποιήματα στην καρδιά ενός ποιητή (δε θέλω να περάσω για ποιητής, δεν κάνω παρά μια σύγκριση). Λέξεις, εικόνες, έννοιες επιβάλλονται στο μυαλό, όλα ανακατεύονται και καταλήγουν στο ποίημα. Το ίδιο συμβαίνει, νομίζω, και για τις ταινίες. Ό,τι διαβάζουμε, αισθανόμαστε, σκεφτόμαστε. Βλέπουμε, συγκεκριμενοποιείται σε εικόνες μια δεδομένη στιγμή, κι από αυτές τις εικόνες γεννιούνται οι αφηγήσεις.¹»

Μικελάντζελο Αντονιόνι

I

Ο κινηματογράφος του Μικελάντζελο Αντονιόνι², που πέθανε πρόσφατα, λίγο μετά από τον μεγάλο, επίσης, σκηνοθέτη Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, αποτελεί το ακριβώς αντίθετο ενός κινηματογράφου όπου οι εικόνες παρασύρουν εύκολα, σαν χιονοστιβάδες, άλλες εικόνες, όπου οι ίδιες, πανομοιότυπες καταστάσεις καθορίζουν την αφήγηση τυποποιημένων ιστοριών με τους ανάλογους συμβατικούς διαλόγους. Εντελώς διαφορετικός αισθητικά και ιδεολογικά από τον αμερικάνικο εμπορικό κινηματογράφο, που κυριαρχεί στην εποχή του, αλλά και σήμερα. Ο Αντονιόνι τον «απορρίπτει», κυρίως με το ίδιο του το έργο. Σε διάφορα κείμενα και συνεντεύξεις του, επίσης, μιλώντας για τις ταινίες του, έμμεσα αλλά διειδυτικά, μοιάζει να αναλύει τους βαθύτερους λόγους που το κατεστημένο αυτό πρότυπο καταφέρνει και επικρατεί. Χρησιμοποιεί μεθοδευμένα διάφορες παραλλαγές από παγιωμένες ψυχολογικές πτώσεις, μεταπτώσεις των πρωταγωνιστών, για να πετύχει τη συγκινησιακή φόρτιση και την ταύτιση ενός, όσο γίνεται πιο πολυάριθμου και μαζικού, κοινού μαζί τους. Βασίζει την επιτυχία του σε μια συνεχή και με όλα τα μέ-

¹ Ο Αντρέας Παγουλάτος είναι ποιητής και δοκιμιογράφος.

σα διαφήμιση, που παραπλανά μεγάλα στρώματα του πληθυσμού με την «αρετή» της ρεαλιστικής, δήθεν, πιστότητας στα αδιάπτωτου ενδιαφέροντος αμετακίνητα μυθικά αρχέτυπα, με την κωδικοποιημένη σειρά από εντάσεις, συγκρούσεις και κορυφώσεις, τα ίδια πάντα στερεότυπα συναισθήματα και τις αντιλήψεις. Γράφει, πολύ ενδεικτικά, ο Αντονιόνι: «Από τη γέννησή του και μετά, ο άνθρωπος βρίσκεται αμέσως επιβαρυσμένος από μια αποσκευή συναισθημάτων. Δεν λέω παλαιά ή ξεπερασμένα, αλλά εντελώς ακατάλληλα, που τον ορίζουν, χωρίς να τον βοηθούν· του γίνονται εμπόδια, χωρίς ποτέ να του δείχνουν μια διέξοδο. Κι ωστόσο, ο άνθρωπος δεν πέτυχε – φαίνεται – να ξεφορτωθεί αυτήν την κληρονομιά. Ενεργεί, μισεί, υποφέρει, ωθημένος από δυνάμεις και ηθικούς μύθους που ανήκουν στην εποχή του Ομήρου – πράγμα παράλογο, των καιρών μας, την παραμονή των ταξιδιών στο φεγγάρι. Αλλά έτσι έχουν τα πράγματα»³. «Η ταινία μου», γράφει στο ίδιο κείμενο, που αναφέρεται στην *Περιπέτεια*, «δεν είναι ούτε μια καταγγελία, ούτε ένα κήρυγμα. Είναι μια ιστορία που διηγούμαι με εικόνες και εύχομαι να μπορέσουν να δουν μέσα της όχι τη γέννηση ενός συναισθήματος που ξεγελάει, αλλά τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να ξεγελιόμαστε στα συναισθήματα. Γιατί, το επαναλαμβάνω, χρησιμοποιούμε μια γερασμένη ηθική, ξεπερασμένους μύθους, παλαιές συμβάσεις. Κι αυτό τελείως συνειδητά. Γιατί σεβόμαστε μια τέτοια ηθική;».

Μας εντυπωσιάζουν, από τα πρώτα κιόλας ντοκιμαντέρ του ως την επαναστατική, από μορφική άποψη, τετραλογία του [*Η Περιπέτεια* (1960), *Η νύχτα* (1961), *Έκλειψη* (1962), *Η κόκκινη έρημος* (1963), που αποτελεί την πρώτη ταινία με σαφείς οικολογικές επισημάνσεις] και ως τη γνήσια επαναστατική του ταινία *Zabriskie point* (1971), ή το βαθιά ριζοσπαστικό *Επάγγελμα ρεπόρτερ* (1975), αλλά και ως τις πιο πρόσφατες ταινίες του, η σπάνια πραγματικά διαύγεια, η ποιότητα και η διεισδυτικότητα του βλέμματός του. Είναι πολύ χαρακτηριστική του κινηματογραφικού του ύφους, η πολύ πρωτότυπη και σημαίνουσα εξερεύνηση που επιχειρεί του αστικού – πολεοδομικού – ή του υπαίθριου – εξοχικού – τοπίου, καθώς και το ιδιότυπο μέτρημα της διάρκειας των πλάνων. Και «συνοψίζοντας» όλα τα άλλα, μας ελκύει σημαντικά η καθοριστική για το έργο του εξάπλωση και κλιμάκωση μιας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας, σε σχέση με τα ανθρώπινα δρώμενα, τις πράξεις, τα λόγια, τις σκέψεις των προσώπων του, που πετυχαίνει, με εντελώς καινούργια κινηματογραφικά μέσα – με την ιδιοφυή χρήση, π.χ. των λεγόμενων νεκρών χρόνων – και μια σπάνια σκηνοθετική δεινότητα, να δημιουργήσει τα πρωταρχικής σπουδαιότητας χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής ποιητικής του σύνταξης και γλώσσας.

Αποθεατρικοποίηση, αποδραματικοποίηση: βαριές και ρητορικές έννοιες για να προσδιοριστεί μια φυσική σχεδόν στον Αντονιόνι στάση, που συναντάμε, σε κάποιον τουλάχιστον βαθμό, και στις πρώτες ακόμη ταινίες του, ενάντια στα διαστρεβλωτικά κλισέ και τους παραπλανητικούς μύθους στον κινηματογράφο, που

διαγράφουν κι «αποκλείουν» την κινητικότητα ή τη στασιμότητα της ζωής, τους πολύπλοκους μηχανισμούς της σκέψης και της μνήμης, το μετεωρισμό των συναισθημάτων ή την ιδιότυπη αλχημεία, όταν διαβρώνονται και μεταμορφώνονται ή αλλοιώνονται από τον πανδαμάτορα χρόνο. Επιτείνεται, έτσι, η αντίθεση ανάμεσα στην επιστημονική και την ηθική εξέλιξη του ανθρώπου στην εποχή μας. Από την έντονη στον Αντονιόνι θέληση κι επιθυμία («αποδόμησης») των διάφορων κλισέ και των παγιωμένων δραματολογικών προτύπων εξαρτώνται η πρωτοτυπία, ο θεματικός πλούτος, η διαυγής δόμηση των πλάνων, η αποφόρτιση του λόγου και η αρχιτεκτονική ιδιοτυπία: το πλαγιότροπο ύφος της ποιητικής των ταινιών του και η επαναστατικότητα της μορφής και των κοινωνικών και πολιτικών σημάνσεων του έργου του. Η μορφική, μάλιστα, επεξεργασία των ταινιών του με μέτρο τις εκφραστικές σταθερές και τους κώδικες του κινηματογραφικού του ύφους οδηγεί στην κατάδειξη και στο άνοιγμα ενός δρόμου προς το αύριο, πέρα από τα αδιέξοδα της σημερινής στατικής επανάληψης κι αποτύπωσης –αναπαράστασης– των «άρρωστων» συναισθημάτων, της αλλοτρίωσης των προσώπων μέσα σ' ένα καταπιεστικό περιβάλλον και της αποξένωσης. Δεν έχουμε, βέβαια, στον κινηματογράφο του Αντονιόνι σαφείς ενδείξεις για μια λύση των προβλημάτων ή ένα είδος ηθικής διδασχής, αλλά, καθώς τα συναισθήματα εμφανίζουν τα συμπτώματα της «αρρώστιας» τους, μέσα στον καπιταλισμό, την εφήμερη και φευγαλέα «ακτινοβολία» τους, και δεν παραμένει παρά μια δυνατότητα ανατροπής των κανόνων του παιχνιδιού, που να συνοδεύεται από μια αμοιβαία αποδοχή και συγχώρεση των διαφόρων προσώπων, ξεπροβάλλει η έμμεσα κριτική ειρωνεία του σκηνοθέτη, αλλά, κι ένας παράξενος τόνος αισιοδοξίας. Αυτό γίνεται φανερό στην «τετραλογία» του (Περιπέτεια, Η Νύχτα, Έκλειψη, Η κόκκινη έρημος). Ιδιαίτερα στη θεματικά και μορφικά επαναστατική Έκλειψη, η ανάλυση που κάνει της αλλοτριωτικής λειτουργίας του χρήματος, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, πιστεύω, μαρξιστική. Η αριστουργηματική αυτή ταινία, με την πολυρυθμία του μοντάζ, την έντονα ποιητική υπόγεια φλέβα της, τους συντακτικούς κι αφηγηματικούς νεωτερισμούς της, μπορεί να συγκριθεί –όπως και οι ταινίες του Αλέν Ρενέ Χιροσίμα, αγάπη μου, Πέρυσι στο Μαριέμπαντ και Μυριέλ– με τις ανανεωτικές ταινίες του Αϊζενστάιν, του Επιστάιν και του Μαρσέλ Λ' Ερμιπέ (Το χρήμα)⁴.

II

ΤΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΤΟΥ ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ

«Όταν είδαμε τα ντοκιμαντέρ του Αντονιόνι, για όλους εμάς τους νέους της γενιάς μου, ήταν ένα σοκ. Ο Αντονιόνι έμαθε μια ολόκληρη γενιά ιταλών κινηματογραφιστών να "βλέπει"».

Βαλέριο Ζουρλίν⁵

Από την πρώτη κιόλας περίοδο των ντοκιμαντέρ μικρού μήκους (1943-1950), μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στον κινηματογράφο του Αντονιόνι, και στη θεματολογία του και στη μορφική επεξεργασία του, την πραγματικά ξεχωριστή ποιότητα του βλέμματος του σκηνοθέτη, την εντελώς χαρακτηριστική «εξερεύνηση» που επιχειρεί του αστικού –πολεοδομικού– ή του εξοχικού τοπίου, το ιδιότυπο («μέτρημα») της διάρκειας των πλάνων, τη δημιουργία και την κλιμάκωση μιας ιδιαίτερης για την κάθε ταινία ατμόσφαιρας που πετυχαίνει: πρωταρχικής, δηλαδή, σημασίας χαρακτηριστικά της γενικότερης κινηματογραφικής ποιητικής του σύνταξης και γλώσσας. Γράφει ο ίδιος: «Η πραγματοποίηση των ντοκιμαντέρ μου ήταν πολύ ωφέλιμη. Πρώτα απ' όλα, δεν γνώριζα αν ήμουν, ναι ή όχι, σε θέση να κάνω κινηματογράφο. Χάρη στα ντοκιμαντέρ, κατάλαβα ότι μπορούσα να κάνω το δρόμο μου, όχι πιο άσχημα από τόσους άλλους»: μ' αυτά τα λόγια απαντά ο μεγάλος ιταλός σκηνοθέτης και ντοκιμαντερίστας Μικελάντζελο Αντονιόνι, σε μian ερώτηση του κριτικού Άλντο Τασόνε. Δεν ήταν, όμως, πιστεύω, μόνον γι' αυτό το λόγο, σημαντική και ωφέλιμη αυτή του η εμπειρία: η σταθερή ενασχόλησή του, δηλαδή, με το ντοκιμαντέρ, ιδίως από το 1943 και μέχρι το 1950. Γιατί, πρέπει να υπογραμμίσουμε εδώ το γεγονός ότι, από την πρώτη κιόλας αυτή περίοδο των ντοκιμαντέρ μικρού μήκους γίνονται έκδηλες και, σήμερα πια μπορεί κανείς εύκολα να τις ανιχνεύσει και να τις εντοπίσει, σε ολόκληρο το κινηματογραφικό έργο του Αντονιόνι, μέσα στη συνέχεια του, πολλές αναλογίες και αντιστοιχίες, τόσο στη θεματολογία, όσο και στη μορφική επεξεργασία, που υφίσταται το υλικό της κάθε του ταινίας, καθώς επίσης και δομικές και κατασκευαστικές σταθερές, είτε για τα ντοκιμαντέρ του πρόκειται, είτε για τις ταινίες του μυθοπλασίας. Κι αυτό συμβαίνει και όταν ακόμα «παρεκκλίνει», όταν μετασχηματίζει, με διαφορετικούς τρόπους, το υλικό του, στις στιλιστικές αλλαγές και μετατοπίσεις του.

Το πρώτο του ντοκιμαντέρ μικρού μήκους *Gente del Po* (Άνθρωποι του Πάδου – της κοιλάδας, δηλαδή, του ποταμού Πάδου) διαθέτει, ήδη, παρόλο ότι ένα μέρος του υλικού –όλα τα πλάνα του τέλους– της ταινίας καταστράφηκε⁶, όλους αυτούς τους μοναδικούς χαρακτήρες, τόσο στην κατασκευή και τη μορφή, όσο και θεμα-

τικά, που διαφοροποιούν τον νεορεαλισμό από όλες τις προηγούμενες του λίγο ή πολύ ρεαλιστικές ταινίες (ντοκιμαντέρ ή μυθοπλασίας). Συγχρόνως, στο επίπεδο της δόμησης ή και γενικότερα της μορφής της, μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένα στοιχεία, που θα εξελιχθούν αργότερα σε σταθερές του ύφους του κινηματογραφιστή: το ελεύθερο –φαινομενικά χαλαρό– ιδιότυπα ρυθμικό μοντάζ, την αυστηρή, σχετικά διακριτική, αποδραματικοποίηση σ' ένα μεγάλο, τουλάχιστον, βαθμό –ή και αποστασιοποίηση– της προσέγγισης που κάνει της καθημερινής τετριμμένης πραγματικότητας, που συντελούν, όμως, στο να δοθεί στους ανθρώπους και στα πράγματα, η βαθύτερη αλήθειά τους, χωρίς δραματικές κορυφώσεις, εύκολους λυρισμούς και κηρύγματα, αποφεύγοντας τα γραφικά, τα εντυπωσιακά ή τα διάφορα ενδεχομένως «φολλορικά» στοιχεία της ίδιας αυτής πραγματικότητας. Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι –λιγότερο, όμως, από όσο επιθυμούσε– το μελαγχολικό, πολλές φορές «αδειανό» τοπίο του ποταμού Πάδου και της κοιλάδας του και περισσότερο οι άνθρωποι που κατοικούν εκεί: ψαράδες, βαρκάρηδες, χωρικοί, που «βλέπονται» από κάποια απόσταση, στην κοπιαστική δουλειά τους και σε κάποιες άλλες στιγμές τους: η φτώχεια και η μιζέρια πάνω σε μια, φαινομενικά τουλάχιστον, γόνιμη, («πλούσια») γη, με πολλά προβλήματα.

Ο Αντονιόνι υπογραμμίζει, σε μια κατοπινή συνέντευξή του σχετικά με τη μορφή και το ύφος που πήρε τελικά το πρώτο αυτό ντοκιμαντέρ του, επισημαίνοντας και το καθοριστικό γεγονός της καταστροφής πολλών μέτρων του αρνητικού από το τέλος της ταινίας που είχε να αντιμετωπίσει: «Στην ταινία μου *Άνθρωποι του Πάδου*, σχεδόν, χωρίς να το θέλω, έδωσα περισσότερη σπουδαιότητα στην οικογένεια που ζούσε πάνω στη μασύνα παρά στο ίδιο το τοπίο. Πρέπει να ομολογήσω ότι είχα οδηγηθεί σ' αυτό από τα πρόσωπα. Δυστυχώς, δεν μπόρεσα να δω το τέλος: περισσότερα από χίλια μέτρα ταινίας καταστράφηκαν, έτσι που το ντοκιμαντέρ, μονταρισμένο όπως είναι σήμερα, δεν δείχνει ανάγλυφα το αφηγηματικό νήμα που μου ήρθε στο μυαλό στη διάρκεια των γυρισμάτων»⁷. Ο κινηματογραφιστής αφήνει να εννοηθεί ότι επρόκειτο για μια πολιτικού χαρακτήρα πράξη – ίσως για μπουκοτάζ από μέρους των αντιδραστικών, φασιστικών κύκλων: «Όσο για μένα, πήγα στις εκβολές του Πάδου, προκαλώντας ένα σωρό προβλήματα σ' αυτόν το φτωχό τον Μινοκέρι, που ήταν ο μόνος που με προστάτευε στο «Luce» και αγωνιζόταν για να με βοηθήσει να κάνω αυτό που ήθελα. Ήταν, το επαναλαμβάνω, πολύ σκληρές εικόνες: οι ψαράδες, που κατοικούσαν στις εκβολές του ποταμού μέσα σε αχυρένιες καλύβες, που καταστρέφονταν σε κάθε πλημμύρα, είχαν μια πολύ σκληρή ζωή. Το έδαφος γινόταν τότε ένας βάλτος από λασπόνερα. Μέσα στις καλύβες, έβαζαν τα παιδιά πάνω στα τραπέζια για να μην κινδυνέψουν να πνιγούν και κρέμαγαν σεντόνια στο ταβάνι για να εμποδίσουν να τρέχει το νερό από τη σκεπή. Ο κινηματογράφος μας την εποχή αυτή, περνούσε με επιδέξιο τρόπο σ' αυτά τα θέματα, γιατί η φασιστική κυβέρνηση απαγόρευε να μιλάμε γι' αυτά. Δεν

θα ήθελα να είμαι αλαζόνας, αλλά μου δόθηκε να μιλήσω πρώτος για αυτά τα θέματα... Δυστυχώς, όλο το υλικό, που είχε ήδη γυριστεί, μεταφέρθηκε στο βορρά από τους «δημοκράτες» του Σαλό και, όταν στο τέλος του πολέμου, πήγα να το πάρω, σάπιζε μες στην υγρασία μιας αποθήκης...».

Σε σχέση με τη δομή και τη μορφή του ντοκιμαντέρ, περισσότερο από τον Ζαν Βιγκό του *Σχετικά με την Νίκαια ή της Αταλάντης*, μας έρχεται στο μυαλό ο Ρόμπερτ Φλάερτυ και η ταινία του *Ο άνθρωπος του Αράν*, όμως η συγγένεια, που υπάρχει ανάμεσα στους δύο αυτούς ντοκιμαντερίστες είναι, σε τελευταία ανάλυση, πολύ μακρινή. Ο ίδιος ο Αντονιόνι αναφέρει, σε μια μεταγενέστερη συνέντευξή του, μιλώντας για τους *Ανθρώπους του Πάδου* και δίνοντας ορισμένες διασαφηνίσεις σχετικά με τους συνειδητούς στόχους αλλά και τις άγνοίες του: «Οφείλω να πω ένα πράγμα, παρόλο τον κίνδυνο να φανώ ματαιόδοξος: την εποχή που γύριζα το πρώτο μου ντοκιμαντέρ, στο τέλος του 1942, ο Βισκόντι γύριζε το *Ossessione*. Οι Άνθρωποι του Πάδου ήταν ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τους βαρκαρήδες, τους ψαράδες, τους ανθρώπους, δηλαδή, κι όχι τα πράγματα ή τους τόπους. Ήμουν, χωρίς να το γνωρίζω, στην ίδια γραμμή με τον Βισκόντι, θυμάμαι πολύ καλά ότι λυπόμουνα που δεν μπορούσα να δώσω σε αυτόν τον τρόπο μίαν αφηγηματική ανάπτυξη ή ακόμη να την κάνω μια ταινία μυθοπλασίας»⁸. Ένα μέρος από το υλικό της ταινίας, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, καταστράφηκε. Το υπόλοιπο υλικό μονταρίστηκε κι η ταινία, με αυτή τη μορφή, παρουσιάστηκε στο κοινό, μόνον το 1947. «Από το πρώτο του έργο», συνοψίζει με τον τρόπο του ο γνωστός κριτικός Κάρλο Ντι Κάρλο, «ο κινηματογραφιστής από τη Φεράρα αναζητά όχι το γραφικό, αλλά την αλήθεια του ανθρώπου και των πραγμάτων. Ξεπροβάλλουν μερικές εικόνες ενός τοπίου νερού και λασπωμένης γης, ορισμένα πρόσωπα, αλλά, που είναι, ήδη, η αρχή μιας πραγματικότητας, που έψαχναν να αποκαλύψουν για πρώτη φορά».

Το 1948, ο Αντονιόνι γύρισε το καλύτερο του, αναμφίβολα, ντοκιμαντέρ μικρού μήκους –ένα πραγματικό μικρό αριστούργημα– εκείνης της περιόδου, με τον τίτλο *Nettezza urbana (Δημόσια καθαριότητα)* και θέμα τους οδοκαθαριστές της Ρώμης, που δουλεύουν στους δρόμους και τις πλατείες της «αιώνιας πόλης», από το χάραμα κιόλας και μέχρι να έρθει το βράδυ. Μια ολόκληρη μέρα δουλειάς, δηλαδή, αυτών «των ταπεινών, αμίλητων» εργατών⁹, που παρουσιάζεται με τα πιο λιτά, «οικονομικά» μέσα, με ταπεινότητα και αυστηρότητα, αλλά, όχι χωρίς μίαν ορισμένη συγκίνηση, καλά «αφομοιωμένη», βέβαια, μέσα στα διάφορα πλάνα και «μορφοποιημένη» από την ιδιαίτερη κινηματογραφική σύνταξη, δηλαδή, το μοντάζ. Τα πλάνα του σημαντικού αυτού ντοκιμαντέρ διαδέχονται το ένα το άλλο, φαινομενικά χαλαρά εναρμονισμένα, γιατί λείπουν ο άμεσα ιδεολογικός, «αποδεικτικός, παιδευτικός» τόνος ή η καταγγελία και μέχρι και ο σχολιασμός από την εξωτερική φωνή (voix-off), μετα από μερικές αρκετά συγκινητικές προτάσεις, σταματάει.

Ανακαλύπτουμε την πόλη, με τα μάτια των οδοκαθαριστών, χωρίς φαινομενικά

άλλο σχεδιασμό από το καθημερινό «πλάνο της εργασίας» τους, ενώ, απ' την άλλη μεριά, ο σκηνοθέτης καταγράφει, με την πιο μεγάλη δυνατή ακρίβεια, αλλά και από κάποια απόσταση, τις χειρονομίες και τις κινήσεις, τις ματιές και τα νύματα, τις αντιδράσεις, γενικότερα, μπροστά και μέσα στην ίδια την πραγματικότητα. Πολύ σημαίνουσες είναι, από αυτήν την άποψη, από τη μια μεριά, η σεκάνς του φαγητού και από την άλλη οι περισσότερες σεκάνς, όπου δεν συμβαίνει τίποτα το ιδιαίτερο. Όπως γράφει, σωστά, σε ένα του άρθρο ο Φρανσουά Ντεμπρεκτεσενί: «Η πρωτοτυπία του σκηνοθέτη εκδηλώνεται ακόμη και προς το μέγιστο καλλιτεχνικό κίνημα της Ιταλίας της μεταπολεμικής περιόδου: τον νεορεαλισμό. Ο μόνος δεσμός που ενώνει όντως αυτή την ταινία μικρού μήκους με τα βασικά έργα της εποχής (1948) είναι η επιλογή του θέματος: μια περιφρονημένη και κρυμμένη όψη της καθημερινής ζωής, όψη, ωστόσο, πολύ ορατή γιατί βρίσκεται – τόσο με την κύρια όσο και με τη μεταφορική σημασία – μέσα στο δρόμο... Δίνει (ο Αντονιόνι) στη Ρώμη μια όψη ακόμη πιο καθημερινή από αυτή που έχει στους νεορεαλιστές και στερεί τους ήρωες του από κάθε ηρωισμό και από κάθε πράξη άξια να τους μεταμορφώσει, σε αντίθεση με όσα συνέβαιναν, επίσης, στους πρωταγωνιστές του νεορεαλισμού. Οι οδοκαθαριστές μένουν οδοκαθαριστές και, χωρίς να αποδέχονται ατομικούς χαρακτήρες, χωρίς να παίρνουν τα τυπικά χαρακτηριστικά κάποιας κοινωνικής ή ανθρώπινης κατηγορίας, εκφράζουν τη ζωή και την ύπαρξη, συγχρόνως με τον εφήμερο χαρακτήρα τους»¹⁰. Σημειώνουμε ακόμη ότι, με αφετηρία αυτό το δεύτερο του ντοκιμαντέρ, αρχίζει η συνεργασία του με τον συνθέτη και μουσικό Τζοβάνι Φούσκο, έναν από τους πιο σταθερούς του και πολύτιμους συνεργάτες της ιταλικής του (ασπρόμαυρης) περιόδου.

Από τα άλλα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, που γύρισε στα τέλη της δεκαετίας του 1940, είναι ιδίως το *L'amorosa menzogna* (Το ερωτικό ψέμα) (1949) και – λιγότερο – οι *Superstizione* (Δεισιδαιμονίες) (1949) και *La villa dei mostri* (Η έπαυλη των τεράτων) (1950), που παρουσιάζουν ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον. Το ερωτικό ψέμα προσεγγίζει, αναλύοντας το, με παιγνιώδη ειρωνική διάθεση, το κοινωνικό φαινόμενο της τεράστιας – τα πρώτα, ιδίως, χρόνια μετά τον πόλεμο – διανομής και επίδρασης, σε φτωχά λαϊκά στρώματα ιδίως γυναικών, των λεγόμενων «φωτορομάντζων», θέμα και υλικό που χρησιμοποίησε ξανά, αργότερα για το σενάριο της ταινίας *Ο Λευκός σείχης*, που τελικά δεν έγινε δυνατόν, εξαιτίας των παραγωγών, να σκηνοθετήσει ο ίδιος, και ανατέθηκε στον Φεντερίκο Φελίνι, που ήταν η πρώτη ταινία που σκηνοθέτησε μόνος του. Το πρώτο μέρος, πάντως, του ντοκιμαντέρ του Αντονιόνι δείχνει, με σατιρικό τρόπο, τους καταναλωτές των διαφόρων περιοδικών και εντύπων αυτού του είδους. Το δεύτερο και πιο πετυχημένο μέρος, παρακολουθεί, με ειρωνική ευστροφία, την προετοιμασία και την κατασκευή ενός τέτοιου τυπικού προϊόντος: ενός φωτορομάντζου με τον τίτλο *Το ερωτικό ψέμα*. Διαπιστώνουμε, δηλαδή, σ' αυτό το ντοκιμαντέρ, ένα συνεχές παιχνίδι ανάμεσα

στον παραπλανητικό, εξωραϊστικό τρόπο, με τον οποίο κατασκευάζεται το φωτορομάντζο, κάτω από το παραμορφωτικό, παρα-μυθικό μάτι της φωτογραφικής μηχανής και τις πραγματικές διαστάσεις του σκηνηκού και τη μίζερη αλήθεια των καταστάσεων, που μας αποκαλύπτουν οι καλά επιλεγμένες γωνίες λήψης της κινηματογραφικής, αυτή τη φορά, μηχανής. Το παιχνίδι αυτό υπογραμμίζεται, με ελεγμένα κωμικούς, ευτράπελους τόνους μιας παρωδίας, που συναντάμε ξανά και σ' ορισμένες ανάλογες σεκάνς του Λευκού σείχη. Το τρίτο και τελευταίο μέρος της ταινίας δείχνει τις αντιδράσεις των αναγνωστών και τη μυθοποιητική λειτουργία και την επίδραση του «ψέματος» πάνω στο κοινό που, λίγο ή πολύ, την έχει υποστεί, καθώς και πάνω στη γενικότερη κοινωνική πραγματικότητα. Βλέπουμε, μάλιστα, σ' αυτό το μέρος, τις εκδηλώσεις ενός «θαυμασμού» απέναντι στους «πρωταγωνιστές» του φωτορομάντζου, που αντιμετωπίζονται ως πέρα από το συνηθισμένο, σχεδόν «μυθικά» πρόσωπα, ενώ, στην πραγματικότητα, πρόκειται για τελειώς κοινά και συνηθισμένα, όπως και οι αναγνώστες τους.

Οι Δεισιδαιμονίες, που το γύρισμά τους διακόπηκε αυθαίρετα από τον παραγωγό λίγο πριν από το τέλος των γυρισμάτων, όταν τελικά προβλήθηκαν, αντιμετώπισαν ορισμένα ακόμη προβλήματα, αυτή τη φορά εξαιτίας της λογοκρισίας. Το ντοκιμαντέρ αυτό, με την αποσπασματική μορφή που, κατά κάποιο τρόπο, επιβλήθηκε έμμεσα στον σκηνοθέτη, από τη μεριά των παραγωγών, καταγράφει, με έναν ελαφρά ειρωνικό τόνο, ορισμένες μαγικές δοξασίες και μικρές τελετές του αγροτικού πληθυσμού, που σ' ορισμένα στρωματά του –γυναικεία κυρίως– υπάρχει διαδεδομένη η πεποίθηση ότι, με αυτού του τύπου τις ταπεινές τελετουργίες, είναι δυνατόν να εξορκίσουν το κακό μάτι –τη βασκανία–, τη στειρότητα, τις παιδικές αρρώστιες κ.λπ.

Η έπαυλη των τεράτων, που φαίνεται ότι δεν έχει αφήσει τις καλύτερες αναμνήσεις στον Αντονιόνι, αποτελεί μια κινηματογραφική επίσκεψη στο πάρκο της έπαυλης των Ορσίνι, στο Μπομάρτζο. Ο κινηματογραφιστής επιμένει ιδιαίτερα στα τερατόμορφα ζώα και τ' άλλα γλυπτά του πάρκου, προσεγγίζοντας τα, κάθε φορά, από διαφορετικές γωνίες λήψεως και δίνοντας, έτσι, στο σχετικά κλασικότροπο αυτό ντοκιμαντέρ του μια φαντασιακή και «μυθική» διάσταση.

Κλασικότροπο ήταν και το ντοκιμαντέρ *La funivia de Faloria* (Το τελεφερίκ της Φαλόρια) (1950), που γύρισε στο τελεφερίκ και την περιοχή του βουνού Φαλόρια στην Κορτίνα ντ' Αμπέτζο. Ανάμεσα στα άλλα, ο Αντονιόνι απέδωσε με κινηματογραφικά οπτικοακουστικά μέσα τον ίλιγγο που νοιώθουν οι διάφοροι επισκέπτες, μέσα στο τελεφερίκ που τους ανεβάζει σ' αυτό το βουνό, ενώ το ντοκιμαντέρ *Sette Canne, un vestito* (Επτά καλάμια, ένα ρούχο) (1949), που γυρίστηκε σ' ένα εργοστάσιο, κοντά στην Τεργέστη, είχε ως θέμα την παραγωγή φυτικού μεταξιού και, από επιλογή του, ο Αντονιόνι επέμενε περισσότερο στα αντικείμενα, στα πράγματα, στις μηχανές και στα υλικά παρά στους ανθρώπους¹¹. Ένα άλλο ντοκιμαντέρ

που γύρισε, στις αρχές των χρόνων του 1950, *Uomini in riu* (*Επιπλέον άνθρωποι*) είχε σαν θέμα τα διάφορα ευρωπαϊκά μεταναστευτικά κύματα κι ήταν παραγωγή της Διακυβερνητικής Επιτροπής για τις ευρωπαϊκές μεταναστεύσεις.

Αναφερόμενος σε αυτά τα πρώτα χρόνια της κινηματογραφικής δημιουργίας του, που ήταν, αν εξαιρέσουμε το γεγονός ότι δούλεψε ως σεναριογράφος ή ως βοηθός σε ορισμένες ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, αποκλειστικά αφιερωμένα στα ντοκιμαντέρ, ο Αντονιόνι γράφει: «Η εμπειρία των ντοκιμαντέρ μου ήταν πολύ χρήσιμη. Θα μπορούσα να συνέχιζα, για πολύ καιρό ακόμη, σ' αυτό το δρόμο, είχα πολλές ιδέες. Αλλά είχε έρθει ο καιρός να περάσω στις ταινίες μεγάλου μήκους».

Σε όλες σχεδόν τις ταινίες μυθοπλασίας που γύρισε υπάρχουν, εξάλλου, πολλές σεκάνς με ντοκιμαντερίστικο χαρακτήρα, που σχετίζονται, άμεσα ή έμμεσα, με το ντοκιμαντερίστικο έργο του εκείνης της πρώτης περιόδου¹². Πέρα από αυτό το γεγονός, είναι απαραίτητο να υπογραμμίσουμε πως, αρκετά συχνά στη μετέπειτα σταδιοδρομία του, τον κυρίευσε η επιθυμία να κάνει ντοκιμαντέρ και γύρισε πράγματι μερικά ακόμη ενδιαφέροντα ντοκιμαντέρ, συνεχίζοντας έτσι να στοχάζεται, επίσης δημιουργικά, τις πιθανές, γλωσσικές και συντακτικές ιδιαιτερότητες, αλλά και τις ομοιότητες που σηματοδεύουν, από σημειολογική άποψη, και τα δύο βασικά είδη κινηματογράφου: το ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία. Αντλούσε, μάλιστα, από αυτό τον προβληματισμό καινούργιες ιδέες και κατασκευαστικές αρχές για τη δόμηση και του μυθοπλασιακού του κινηματογράφου.

Το 1953 γύρισε ένα πολύ ενδιαφέρον ντοκιμαντέρ που περιέχει ορισμένα στοιχεία μυθοπλασίας, που σχετίζονται ιδίως με ορισμένες «αναπαράστασεις», αλλά και με τους γενικότερους σχηνοθετικούς χειρισμούς. Με τον τίτλο *Tentato suicidio* (*Απόπειρες αυτοκτονίας*), αποτελούσε το πρώτο επεισόδιο της ταινίας *Attope in Città* (*Έρωτας στην πόλη*). Με όχι πολλά μέσα, αλλά με την πλήρη ελευθερία που του έδινε το σχέδιο του Τσέζαρε Ζαβατίνι, ο Αντονιόνι ολοκλήρωσε ένα προδρομικά «μικτό ντοκιμαντέρ», που μπορεί να θεωρηθεί ως μια πάρα πέρα εξέλιξη στο έργο του, τόσο από θεματική όσο και από στιλιστική άποψη. Με τη μορφή μιας ιδιότυπης έρευνας πάνω στις αυτοκτονίες που δεν πέτυχαν, συλλέγει με μεγάλη προσοχή το λόγο των ηρωίδων, επιχειρώντας, σε στενή σχέση μαζί τους, μια σειρά από «αναπαράστασεις» βασικών στιγμών της κάθε ιδιαίτερης ιστορίας. Κάνει, μάλιστα, χρήση του «άσπρου τοίχου»: απομονώνει, κατά κάποιον τρόπο, το κάθε γυναικείο πρόσωπο μπροστά σ' αυτόν τον ουδέτερο και ψυχρό «μάρτυρα», έτσι που ο λόγος, οι εκφράσεις, οι κινήσεις, οι πιο αδιύρατες συσπάσεις ή τα τικ του προσώπου, οι χειρονομίες, αλλά ακόμη και η έλλειψη εκφραστικότητας, να αποκτούν, κάθε φορά, μιαν ιδιαίτερη σημασία. Με βλέμμα ντοκιμαντερίστα καταγράφει αυτές τις οριακές περιπτώσεις, που κρύβουν, όμως, μια πιο γενική στέρση ανθρώπινης επικοινωνίας. Έτσι, η ίδια η πραγματικότητα του δίνει ένα από τα θέματα, με το οποίο θα ασχοληθεί πιο διεξοδικά και στο μέλλον, εμβαθύνοντας το.

Το 1971, και ενώ αντιμετώπιζε διάφορα προβλήματα με τον παραγωγό Κάρλο Πόντι, που απρόβλεπτα αρνήθηκε να κάνει την παραγωγή στην ταινία του πάνω στην ζούγκλα (*Tecnicamente dolce*), που τον είχε απασχολήσει για πολύ καιρό, ο Αντονιόνι έφυγε στην Κίνα, όπου κατάφερε να υλοποιήσει την επιθυμία του να γυρίσει το ντοκιμαντέρ *Chung-Kuo Cina (Η Κίνα)* (1972), ένα αποσπασματικό και απρόσμενο «ταξιδιωτικό» ημερολόγιο πάνω στους ανθρώπους και τις σχέσεις τους, μέσα σ' αυτή την τεράστια, αχανή χώρα. Ο κινηματογραφιστής λέει σχετικά με την υλοποίηση του σχεδίου του και τις πιθανές αιτίες των προβλημάτων που προκάλεσε: «Διηγήθηκα την Κίνα, μέσα από μια σειρά εικόνων της Κίνας, και όχι μέσα από τις ιδέες που οι Κινέζοι ήθελαν να μου δώσουν για τη χώρα τους. Οι κοινωνικές δομές τους είναι αφηρημένες πραγματικότητες, που απαιτούν έναν οπτικό λόγο διαφορετικό από τον δικό μου, πιο διδαχτικό από αυτόν που παρήγαγα, άχρονο και ενστικτώδη. Οι πραγματικότητες ήταν πιο εύθραυστες από τα φαινόμενα: άρκεσαν δύο χρόνια για να τις αλλάξουν. Και δεν υπήρξε ούτε ανάγκη για μια άλλη επανάσταση»¹³. Ένας από τους βασικούς του στόχους, πάντως, ήταν: «Να δημιουργήσουμε ανταλλαγές πληροφοριών, να τι είναι πολύ σημαντικό για τη σύσταση μιας κοινής γλώσσας». Η αντικειμενική αυτή καταγραφή δικαιώνεται σαν ένα μεγάλης κινηματογραφικής αξίας ντοκουμέντο, ιστορικό και ανθρωπολογικό, που διαφυλάσσει μια σειρά από σπάνια σπουδαιότητας «σκηές» της καθημερινής κινέζικης πραγματικότητας: η ζωή των αγροτών σ' ένα απομονωμένο στα βουνά χωριό, πώς τρώνε οι Κινέζοι, οι διαφοροποιήσεις του πληθυσμού που διατηρούσαν ακόμη και τότε ένα ταξικό χαρακτήρα, μια παράδοση υπαίθρια αγορά, με ατομικά κέρδη, μια γέννα με τη βοήθεια του βελονισμού κ.λπ.

Και σε άλλες περιόδους της ζωής του, ο Αντονιόνι γύρισε ντοκιμαντέρ, όπως π.χ. το 1983, που στην ταινία του *Ritorno a Lisca Bianca (Επιστροφή στη Λίσκα Μπιάνκα)*, προσεγγίζει ξανά και περιγράφει το νησί, όπου είχε γυρίσει την εμφάνιση της μιας από τις ηρωίδες της ταινίας του *Η περιπέτεια*. Το 1989, γύρισε ακόμη μια ταινία πάνω στη Ρώμη, *Roma*, και την ίδια χρονιά ένα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, με αντονιονικό ύφος, από ένα ταξίδι του στην Ινδία *Kumbha Mela*. Και σ' όλα αυτά τα ντοκιμαντέρ, θα πρέπει να προσθέσουμε, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, πολλά αποσπάσματα από τις ταινίες του μυθοπλασίας, όπου καταγράφονται μέσα από τα μάτια της ηρωίδας ή του ήρωα, με ντοκιμαντερίστικους τρόπους, διάφορες στιγμές της περιρρέουσας, αλλά και της εσωτερικής πραγματικότητας.

III

Όταν το 1950 μεταθέτει τις αναζητήσεις του από το χώρο του ντοκιμαντέρ μικρού μήκους σ' εκείνο της ταινίας με υπόθεση και μεγάλο μήκος, έχει ήδη συνεργαστεί ως σεναριογράφος ή διασκευαστής σε ορισμένες ταινίες¹⁴ και το πέρασμα γίνεται ομαλά. Η πείρα που απέκτησε με το ντοκιμαντέρ θα τον βοηθήσει έμμεσα στη μερική αποφόρτιση κι αποδόμηση, που επιχειρεί με το *Χρονικό ενός έρωτα* (1950) της (μελο)δραματικής ταινίας με το σασπένς και τα πλαστά αδιέξοδα και τις συγκρούσεις. Τον ενδιαφέρουν ήδη άλλου τύπου εντάσεις και διαδικασίες: ο μετεωρισμός των συναισθημάτων, τα διλήμματα, οι αμφιβολίες και οι διαταγμοί μπροστά στην αυθαίρετη «ολοκλήρωση» που σημαίνουν οι πράξεις και η «δράση». Μετά την παρένθεση της ταινίας του *Νικημένοι* (1952), της μόνης του ουσιαστικά ταινίας με υπόθεση, που προσεγγίζει συγκεκριμένα γεγονότα –εγκληματικές πράξεις νέων σε τρεις διαφορετικές χώρες¹⁵– και τις *Απόπειρες αυτοκτονίας* (1953), ντοκιμαντέρ με δραματικά στοιχεία¹⁶, η αντονιονική μέθοδος, αφού περάσει ακόμη από την απομυθοποίηση και την ειρωνεία της ενδιαφέρουσας ταινίας του *Κυρία χωρίς καμέλιες* (1953), θα δοκιμαστεί (και θα βγει πιο δυνατή) με το λογοτεχνικό πρότυπο του Παβέζε στις *Φίλες* (1955).

Η ταινία αυτή αποτελεί το πρώτο συνολικό φανέρωμα του αντονιονικού ύφους. Από τις *Φίλες* και μετά, ο κινηματογράφος του Αντονιόνι θα μεταμορφωθεί άλλη μια φορά σε βάθος με τη μορφικά επαναστατική ταινία του *Η Περιπέτεια* και γενικότερα με τις ταινίες της «τετραλογίας», αλλά, από την άλλη μεριά, θα διατηρήσει πολλά από τα χαρακτηριστικά του, τόσο τα θεματικά, όσο και τα στιλιστικά. Στις *Φίλες*, που δεν είναι «η λιγότερη παβεζική από τις ταινίες του Αντονιόνι», όπως έγραψε μ' απόλυτο τρόπο ένας κριτικός, ο Αντονιόνι απομακρύνεται, βέβαια, από το πρωτότυπο: διαγράφει κάποιους χαρακτήρες, δημιουργεί ουσιαστικά καινούργια πρόσωπα και καταστάσεις, αλλά όμως διατηρεί, ή και επιτείνει, άλλες φορές, την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα και το κλίμα της νουβέλας του Τσέζαρε Παβέζε¹⁷ – μένει, σε τελική ανάλυση, πιστός στη βαθύτερη ουσία του έργου, χωρίς να αλλοιώσει κιόλας τη δική του κινηματογραφική αναζήτηση. Τα γυναικεία, όμως, πρόσωπα στην ταινία, όπως και στη νουβέλα, διατηρούν τελείως αναλλοίωτο τον ιδιαίτερο τρόπο που έχουν να ζουν και να βιώνουν από τα μέσα τα διάφορα γεγονότα. Δεν είναι τυχαίο πως για τη διασκευή του έργου και το σενάριο της ταινίας –το σημειώνουμε εδώ– δούλεψαν, κάτω από τη διακριτική διεύθυνση του Αντονιόνι, δύο γυναίκες: η γνωστή σεναριογράφος Σούζο Τσέκι Ντ' Αμίκο και η μυθιστοριογράφος Άλμπα ντε Τσεσπέντες. Ο γνωστός συγγραφέας Ίταλο Καλβίνο σε μια ανοιχτή επιστολή του στον σκηνοθέτη, με την οποία αναλύει θαυμάσια τις αντιστοιχίες και τις διαφορές –που οφείλονται κυρίως στις ιδιομορφίες της λογοτεχνικής γραφής από τη μια μεριά και της κινηματογραφικής γραφής από την άλ-

λη- των δύο έργων, του γράφει: «είναι η πρώτη φορά που δείχνονται στον κινηματογράφο αυτές οι συντροφιές των φίλων αντρών και γυναικών που προέρχονται από τη μεσαία αστική τάξη των πόλεων, η ατμόσφαιρα των βραδιών και των Κυριακών που περνάνε σε συντροφιές, κάνοντας βόλτες με τ' αυτοκίνητο, τα ξεσπάσματα της βίας και της σκληρότητας που εξυφαίνονται κάτω από τις χαριτολογίες, εδώ βρίσκεται ένας ολόκληρος κόσμος που έχει ήδη τη λογοτεχνική του παράδοση, αλλά που ο κινηματογράφος δεν είχε καταφέρει ως τώρα να προσεγγίσει με τις τεχνικές μεθόδους του, που είναι πιο κατάλληλες για ν' αξιοποιούν ιστορίες με δυνατές αντιθέσεις κι ατομικά κατορθώματα, παρά το κιαροσκούρο της ζωής με την παρέα. Το κάνετε εσείς, με αυτήν την ξηρότητα κι αυτήν την οξύτητα, που προσδιορίζουν το ύφος της αφήγησής σας, που θεμελιώνεται στην αντιστοιχία ανάμεσα σε τοπία που έχουν πάντα κάτι το λυπητερό και το χειμερινό και σε διαλόγους ουδέτερους και σχεδόν τυχαίους». Ανάμεσα σε δύο απόπειρες αυτοκτονίας –που η δεύτερη θα πετύχει– της μιας από τις φίλες, της ευαίσθητης και ευάλωτης Ροζέτας, μπλέκονται οι ιστορίες, πιο καθημερινές κι αποδραματοποιημένες των άλλων φίλων. Οι χαρακτήρες, κυρίως των γυναικών, διαγράφονται με πυκνότητα αλλά και καθαρότητα. Ο κυνισμός, η τρυφερότητα, η αδυναμία, η καθημερινή σκληρότητα κι η βλακεία, η εύκολη αισθησιακότητα, η ατολμία, οι δισταγμοί και η φευγαλέα, ρευστή και αβέβαιη ροή δίνονται με αποστασιοποιημένο κι ακριβή τρόπο. Στη διαβρωτική περιβάλλουσα πραγματικότητα και τη φθορά των αισθημάτων αντιπαρατίθεται έμμεσα και χωρίς ψευδαισθήσεις η ατομική δημιουργικότητα και η αυτοεπιβεβαίωση μέσα από μια οποιαδήποτε εργασία.

Η κραυγή είναι ο καρπός μιας ωριμότητας, ένα από τα αριστουργήματα του Αντονιόνι, που γυρίστηκε λίγο πριν από την παραπέρα μετατροπή και μεταμόρφωση των δραματουργικών, μορφικών και στιλιστικών χαρακτήρων του κινηματογράφου του, που επιχείρησε και επέτυχε στις τέσσερις επόμενες ταινίες του που απαρτίζουν ένα είδος τετραλογίας¹⁸. Αποτελεί, επίσης, την πρώτη ολοκληρωμένη ταινία περιπλάνησης¹⁹ του σύγχρονου διεθνούς κινηματογράφου²⁰: ταινία, που διατηρεί ακόμη ορισμένα παραδοσιακά δραματουργικά, ιδίως, στοιχεία, αλλά που, παρόλα αυτά, εγκαινιάζει και πραγματώνει, με προδρομικό τρόπο, μια καινούργια μορφή κινηματογραφικής γραφής, τόσο από θεματική, όσο κι από αφηγηματική άποψη.

Οι περιπλανήσεις του ήρωα, μετά την εγκατάλειψή του από τη γυναίκα που αγαπά κι έζησε μαζί της για πολλά χρόνια, με τη μικρή τους κόρη στην αρχή και έπειτα μόνου, στην κοιλάδα του Πάδου –που, όπως είπαμε, ο Αντονιόνι είχε ήδη, όπως είδαμε, «εξερευνήσει» και αποδώσει κινηματογραφικά με την πρώτη του ταινία, το ντοκιμαντέρ μικρού μήκους *Άνθρωποι του Πάδου* (1943-47)– απαιτούσαν για να δοθούν ικανοποιητικά, λιτότητα κι αυστηρότητα, τον πλαγιότροπο, ακριβώς, έμμεσο κι αποστασιοποιημένο χαρακτήρα του ύφους του Αντονιόνι. Κι αυτό γιατί είναι η εκφραστική και υποβλητική αντίσταση στη συγκίνηση, που

γεννάει, σ' αυτές τις περιπτώσεις, τη συγκίνηση. Είναι πίσω από αυτά τα φαινομενικά ουδέτερα κι ανέκφραστα πρόσωπα που σιγοκάνει τα πάθη, αυτές οι ταπεινές, τετριμμένες χειρονομίες και κινήσεις, με την «παθολογία» της αδιάκοπης φθοράς των αισθημάτων, οδηγούν στην εγκατάλειψη και στο θάνατο. Οδοιπορικό της μοναξιάς και του θανάτου ενός απογοητευμένου προλετάριου, κάτω από το σκληρό, βίαιο ήλιο του πάθους. Στην περιπλάνησή του συναντά άλλες γυναίκες, μοναχικές υπάρξεις, που μαζί τους θα μπορούσε, ίσως, να ξεκινήσει κάτι καινούργιο. Αλλά το σιωπηλό, παράφορο πάθος του που υποβόσκει, η αλλοτριωτική του προσκόλληση στη γυναίκα που τον «απαρνήθηκε» – στο μύθο της μοναδικής γυναίκας – και την υπενθυμίζει επίμονα ένα μουσικό μοτίβο του Τζοβάνι Φούσκο, που όλο και επανέρχεται στις κρίσιμες στιγμές, τον εμποδίζει, καθώς αποκαλύπτεται ξανά και ξανά στον καταστροφικό του ρόλο, τον αλλοτριώνει, διαβρώνοντας τα αισθήματα και τις αισθήσεις του και τον αδρανοποιεί τελείως. Κι αυτό επιτείνεται από την παρουσία της μικρής του κόρης, σε όλη αυτήν την πορεία, που την ταυτίζει με την προηγούμενη φάση της ζωής του, ενώ το κοριτσάκι ζει στο παρόν και δεν μετέχει σχεδόν καθόλου στη συνεχή (και «εσωτερικά» παραληρηματική) συναισθηματική ανισορροπία του πατέρα της, αφού προσλαμβάνει την πραγματικότητα τελείως διαφορετικά. Θα οδηγηθεί ξανά στο χωριό του, όπου θ' αντιληφθεί την αγαπημένη του ευτυχημένη με το καινούργιο παιδί που απόκτησε με τον καινούργιο άρατο, άντρα της. Χωρίς να νοιώθει σχεδόν την ύπαρξη των άλλων ανθρώπων, που διαδηλώνουν και διαμαρτύρονται για την απαλλοτρίωση ενός μέρους του χωριού, θα αφηθεί να πέσει, από κούραση κι απογοήτευση, αν όχι με τη θέλησή του, από την κορυφή του πύργου του χώρου της δουλειάς του, από όπου τον είδαμε να κατεβαίνει στην αρχή της ταινίας, πάλι, ενώ τον κοιτάζει η αγαπημένη γυναίκα, που έχει καταλάβει και τον κυνηγάει, ίσως για να τον προλάβει. Στο τέλος, ακούμε και βλέπουμε, μ' όλη την έντασή της, την κραυγή της...

Η ταινία, τόσο από την αφηγηματική, όσο κι από τη στιλιστική άποψη, κρατάει πολλά στοιχεία από τον πρώτο νεορεαλισμό, αλλά, συγχρόνως, διαθέτει μια έντονη εσωτερικά ακτινοβολία, που εκφράζεται και "γράφεται" πάνω στα μελαγχολικά και θλιμμένα παραποτάμια τοπία της κοιλάδας του Πάδου, όπου περιπλανιέται η ήρωας, με τη μικρή του κόρη, μοναχός. Όπως γράφει ο Γάλλος κριτικός και σκηνοθέτης Φιλίπ Οντικέ²¹: «Το τραγικό εδώ έχει τα πιο καθημερινά χρώματα: άντρες και γυναίκες περιδιαβαίνουν μέσα στα ομιγλώδη, βροχερά και χιονισμένα τοπία της κοιλάδας του Πάδου, στα οποία η φωτογραφία του Τζάνι ντι Βενάντζο δίνει μια αδιαφάνεια, ένα διάχυτο γκριζό τόνο κατ' εικόνα των συναισθημάτων των προσώπων. Αυτή η φωτογραφία, όπως και τα μουσικά θέματα του Τζοβάνι Φούσκο, συντελούν στο να δημιουργήσουν ένα μελαγχολικό κι απελπισμένο κλίμα».

V

Η ΤΕΤΡΑΛΟΓΙΑ

«... οφείλω... να κοιτάζω τον κόσμο μ' ένα διαφορετικό μάτι, οφείλω να προσπαθώ να διεισδύσω σ' αυτόν από ασυνήθιστους δρόμους. Όλα λοιπόν αλλάζουν, το αφηγηματικό υλικό που έχω στα χέρια μου οι ιστορίες, το τέλος των ιστοριών: είναι έτσι απαραίτητο, αν θέλω να προκαταλάβω το αύριο, να επιχειρώ να εκφράσω ό,τι, κατά την άποψή μου, συμβαίνει τώρα. Κάνω στ' αλήθεια μια μεγάλη προσπάθεια για να βρω αφηγηματικές μορφές που να μην είναι εκείνες του παρελθόντος...»

M. A.

Στις τέσσερις ταινίες που απαρτίζουν την πρωτοποριακή τετραλογία του (*Η περιπέτεια*, *Η νύχτα*, *Η έκλειψη*, *Η κόκκινη έρημος*), ο Αντονιόνι προσεγγίζει, από μια διαφορετική, κάθε φορά, γωνία, το θέμα του υποκειμένου και των σχέσεών του με τους άλλους ανθρώπους μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία, καθώς και γενικότερα με τον περιβάλλοντα χώρο, σε μια καθορισμένη περίοδο: αυτή του μεταπολεμικού, ιταλικού οικονομικού θαύματος, που επέφερε βαθιές αλλαγές στην ιταλική κοινωνία. Χώρος και χρόνος –στη σχέση τους με το υποκείμενο και ιδίως με το κεντρικό πρόσωπο, που στις ταινίες της τετραλογίας είναι μια γυναίκα σε κρίση, αλλά και με τα διάφορα άλλα πρόσωπα– βρίσκονται, άλλωστε, στις ταινίες του αυτές, σε μια αμοιβαία διαμύρφωση χωρίς τέλος. Με αυτή τη συλλογιστική, από την *Περιπέτεια* ως και την *Κόκκινη έρημο*, ο σκηνοθέτης δεν παύει να εξετάζει ξανά το ίδιο αυτό κεντρικό θέμα, ανανεώνοντας, κάθε φορά όμως, και εμπλουτίζοντας την προβληματική του, καταγράφοντας, με σκηνοθετική επινοητικότητα και ακρίβεια, τις διάφορες θεματικές παραλλαγές και παραλλάξεις του. Με την *Περιπέτεια*, αντιστροφή μιας αστυνομικής ταινίας, ο κινηματογραφιστής διερευνούσε τις αλλαγές στις σχέσεις και στις συμπεριφορές –μαζί με την «αρρώστια των αισθημάτων» την αλλοτρίωση και την αποξένωση– που εκφράζονταν πιο ειλικρινά, αυθόρμητα και άμεσα σ' ένα χώρο και χρόνο διακοπών και εξοχής και που σχετίζονταν, στο βάθος, έμμεσα, τουλάχιστον, με την εξέλιξη του φαινομένου: «οικονομικό θαύμα». Τα ίδια αυτό θέματα θα προσεγγίσει ο σκηνοθέτης και στην *Νύχτα*, αλλά εδώ μέσα στον αστικό χώρο του Μιλάνου, ενώ η κρίση της ηρωίδας, που υποβόσκει στην αρχή της ταινίας, εκδηλώνεται με ένταση, μετά από μια μακριά περιπλάνησή της, στα προάστια του Μιλάνου και ιδίως μετά από την ολονύχτια δεξίωση-γιορτή στη βίλα του μεγάλου οικονομικού παράγοντα, που υποβοηθάει στην έκφραση διαφόρων νέων αλλοτριωμένων συμπεριφορών.

Στην τόσο επαναστατική, από μορφική-κατασκευαστική, αλλά, οπωσδήποτε, και από θεματική άποψη, ταινία του *Η Έκλειψη*, οι ίδιοι αυτοί θεματικοί πυρή-

νες συνδυάζονται, με διαφορετικό ανατρεπτικά αφαιρετικό τρόπο, και είναι στο χρήμα και στις διάφορες λειτουργίες του μέσα στη σύγχρονη κοινωνία, και παράλληλα στις αλλοτριωτικές επιπτώσεις του στις ανθρώπινες σχέσεις και συμπεριφορές, που εστιάζεται το ενδιαφέρον του Αντονιόνι. Ο μύθος της Έκλειψης, μοιάζει απλός, η ίδια η ταινία, όμως, είναι πολυσύνθετη κι αυτό οφείλεται στη μεγάλη σκηνοθετική επινοητικότητα και ευρηματικότητα. Ο Αντονιόνι καταγράφει και υπογραμμίζει, εδώ, με ιδιαίτερη σαφήνεια τη διαφορετικότητα των στάσεων και των κόσμων των δύο κεντρικών προσώπων, της Βιττόρια και του Πιέρο, αλλά ιδίως την απάνθρωπη επίδραση του χρήματος πάνω στα άτομα, δηλαδή, τους αλλοτριωτικούς μηχανισμούς του, και μοιάζει να αποδίδει, με σκηνοθετική δεινότητα, τις θέσεις του Μαρξ (*Εθνική Οικονομία και Φιλοσοφία*): «Η αντιστροφή και η αλλαγή όλων των ανθρώπινων και φυσικών ιδιοτήτων, η προσέγγιση των ασυμβίβαστων (η ιερή εξουσία του χρήματος) προέρχονται από αυτή την έλλειψη ύπαρξης, τυπική του αλλοτριωμένου ανθρώπου, που οδηγεί στην απαλλοτρίωση και εξαφάνιση εξαιτίας του χρήματος. Το χρήμα είναι η αλλοτριωμένη εξουσία της ανθρωπότητας. Ότι δεν μπορώ να κάνω ως άνθρωπος, ό,τι δεν μπορούν να εκπληρώσουν οι ατομικές και ουσιώδεις δυνάμεις μου, μπορώ να το εξασφαλίσω χάρη στο χρήμα. Το χρήμα μεταμορφώνει, λοιπόν, καθεμιά από αυτές τις ουσιώδεις δυνάμεις σε άλλο πράγμα από αυτό που είναι ή, αν θέλουμε, στο αντίθετό της». Οι δύο πολυσήμαντες σκηνές του χρηματιστηρίου, βλέπονται, όπως και όλα τα άλλα, από τα μάτια της Βιττόρια, που δεν έχει πολλά χρήματα, ούτε ενδιαφέρεται να αποκτήσει. Μας αποκαλύπτονται, με λιτότητα και ακρίβεια, τα παράλογα καπιταλιστικού τύπου παιχνίδια, που παίζονται για το σχεδόν ανύπαρκτο χρηματιστηριακό χρήμα, οι κώδικες συμπεριφορών, οι άγριες φωνασκίες, οι μανιακές συγκρούσεις, οι ξέφρενες κινήσεις, τα τρεξίματα, οι τυποποιημένες χειρονομίες, τα σχεδόν αδιόρατα νεύματα: με άλλα λόγια, οι βαθμοί αλλοτρίωσης των διαφόρων προσώπων από το τρομερό κυνήγι του χρήματος.

Το τελευταίο μέρος της ταινίας, υλοποιεί, σε μεγαλύτερο ακόμη βαθμό, με την αποσπασματικότητα, τον ποιητικό σχεδιασμό του σκηνοθέτη, και μας δίνει την αίσθηση του πρωτοποριακά καινούργιου: μιας μουσικής κινηματογραφικής σύνθεσης. Γενικά, και πιο κοντινά πλάνα εναλλάσσονται, σε μια ιδιότυπη σειρά, που διευρύνει και γενικεύει τη θεματική της ταινίας. Το μοντάζ συνδέει πλάνα δρόμων, κτιρίων, οικοδομικών υλικών, από τη γνωστή μας ήδη συνοικία της Διεθνούς Έκθεσης της Ρώμης, με πλάνα άγνωστων μας προσώπων, αφού τα βασικά πρόσωπα δεν εμφανίζονται πια σε αυτή τη σεκάνς, προσδίδοντας μια διαφορούμενη και αμφίβολη έκβαση στην ιστορία τους. Η έκλειψη των αισθημάτων, «η ειρήνη που είναι εύθραυστη», οι κίνδυνοι πυρηνικής καταστροφής, συνδηλώνονται, με πλάγιο αλλά αισθητικά αποτελεσματικό τρόπο.

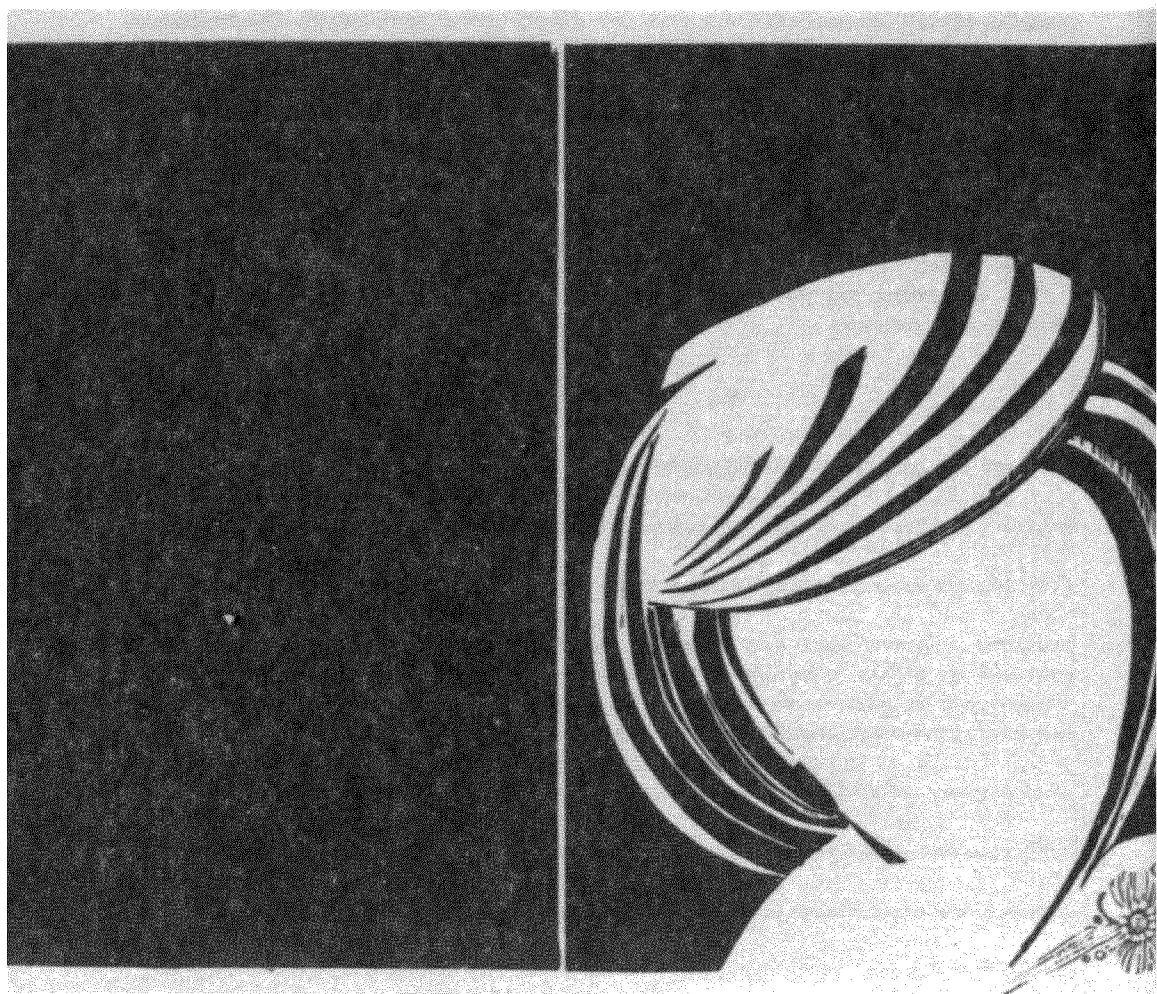
Η Κόκκινη έρμος αποτελεί την πρώτη ουσιαστικά ταινία στην ιστορία του κι-

νηματογράφου, που βάζει, προδρομικά, με τόσο διαυγή και ολοκληρωμένο τρόπο τα μεγάλα οικολογικά και περιβαλλοντολογικά ζητήματα του καιρού μας, που τα προσεγγίζει, από πολλές, διαφορετικές γωνίες, ιδίως μέσα από τα ανθρώπινα δράματα. Ο Αντονιόνι πραγματοποιεί, χρησιμοποιώντας την εκφραστικότητα μιας εξαιρετικής έγχρωμης φωτογραφίας, μια ουσιαστικής σημασίας μετατόπιση προς το θέμα των σχέσεων του ψυχισμού του ανθρώπου με τους σύγχρονους εξωτερικά ωραίους ίσως βιομηχανικούς τόπους, που μολύνουν το περιβάλλον και δεν σταματούν να καταστρέφουν τη φύση, ενώ οι δυνατότητες διαφυγής όλο και λιγοστεύουν και πληθαίνουν οι αυτοκαταστροφικές τάσεις και οι νευρώσεις. Αποδίδει, με αισθητικά νέα μέσα, τη μόλυνση και την καταστροφή της φύσης και υπογραμμίζει την επίδρασή τους πάνω στον ψυχισμό των ανθρώπων και στην εμφάνιση των διαφόρων νευρώσεων. Ο σκηνοθέτης, στην άποψη του κριτικού Aldo Tassone, ότι *Η κόκκινη έρημος*, εκτός των άλλων, εισάγει καινούργια στοιχεία και ιδίως τα θέματα του βιομηχανικού πολιτισμού και της οικολογίας, απαντά ως εξής: «Ναι, είναι ίσως μία ταινία που βάζει πρόωρα τη θεματική της οικολογίας· εκείνη την εποχή, δεν μιλούσαν ακόμη γι' αυτό το ζήτημα» και, σε άλλο σημείο του διαλόγου, προσθέτει: «Το οικολογικό ζήτημα αφορούσε άμεσα την ιστορία που διηγούμουν: η νεύρωση αυτών των προσώπων έβρισκε την καταγωγή της στο περιβάλλον...»

Σημειώσεις

1. Από τη συνομιλία με τους μαθητές του Πειραματικού Κέντρου της Ρώμης, που δημοσιεύτηκε στο ιταλικό κινηματογραφικό περιοδικό Bianco-Nero, Ιούλιος 1958.
2. Ο Μικελάντζελο Αντονιόνι γεννήθηκε στη Φερράρα, το 1912 και πέθανε στη Ρώμη, το 2007.
3. Από το κείμενο του σκηνοθέτη για την *Περιπέτεια* που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Τα Γαλλικά Γράμματα», Μάης 1960.
4. Στη σημαντική βουβή αυτή ταινία με τον προδρομικό χαρακτήρα συναντάμε, εκτός από τις τόσο ενδιαφέρουσες σεκάνς του χρηματιστήριου, αρκετά ανάλογες μ' εκείνες της *Εκλειψης*, αλλά πιο θεαματικές κι εντυπωσιακές κι άλλες ακόμη μορφικές αντιστοιχίες με τον κινηματογράφο του Αντονιόνι: μια ανάλογη πλαστικότητα στα πλάνα, μια αρκετά πρωτότυπη συντακτική ελευθερία στο μοντάζ, ως και την «προετοιμασία» του πλάνου-σεκάνς.
5. Από συνέντευξη του Βαλέριο Ζουρλίνι στον Άλντο Τασόνε, στο βιβλίο του γνωστού κριτικού *Ο ιταλικός κινηματογράφος μιλά, εκδόσεις edilig*.
6. Ο σκηνοθέτης εικάζει ότι επρόκειτο γιου μια πολιτικού χαρακτήρα πράξη, από μέρους των αντιδραστικών, φασιστικών κύκλων.
7. Δες και αμέσως παρακάτω, άλλα σχετικά χαρακτηριστικά αποσπάσματα από συνεντεύξεις, αλλά και διάφορα άλλα κείμενά του.
8. Αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Αντονιόνι στον κριτικό Άλντο Τασόνε, στο βιβλίο του *Ο ιταλικός κινηματογράφος μιλά, εκδόσεις edilig*.
9. Όπως χαρακτηρίζονται από το σχόλιο στην αρχή της γχητικής μπάντας της ταινίας.

10. Δες τις «Κινηματογραφικές μελέτες» που είναι αφιερωμένες στον Μικελάντζελο Αντονιόνι, *Ο άνθρωπος και το αντικείμενο*, εκδόσεις Minard.
11. Προηγείται π.χ. δέκα περίπου χρόνια από το ντοκιμαντέρ του Αλέν Ρενέ *Le chant du sinépe*.
12. Αυτό γίνεται φανερό αν συγκρίνουμε π.χ. την ταινία *Η κραυγή* με το ντοκιμαντέρ *Άνθρωποι του Πάδου*, τις *Φίλες* με τις *Απόπειρες αυτοκτονίας* και την *Εκλειψή* με τη *Δημόσια καθαριότητα*.
13. Από συνεντεύξεις του Αντονιόνι στον κριτικό Άλντο Τασόνε, δες τη σημείωση 7.
14. Σημειώνουμε *Το τραγικό κυνήγι* του Τζουζέπε ντε Σάντις και *βέβαια τον Λευκό σείχη* του Φελίνι.
15. Στην Ιταλία, τη Γαλλία και την Αγγλία. Το αγγλικό επεισόδιο που είναι και το καλύτερο προετοιμάζει, με την ιδιότητα ειρωνεία του, το έδαφος για το *Blow-up*.
16. Που ενσωματώνεται στη σπονδυλωτή ταινία *Ο έρωτας στην πόλη*.
17. Την «ελεύθερα εμπνευσμένη» από τη νουβέλα του Τσέζαρε Παβέζε *Ανάμεσα σε μόνες γυναίκες* (1949).
18. Το πιστεύει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, όπως φαίνεται και από ορισμένες συνεντεύξεις του.
19. Με αγωνιώδεις εσωτερικές εκφράσεις και «παραμέτρους», δες το δοκίμιό μου «Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός, τα παιδιά και οι νέοι», στην ειδική έκδοση «Το παιδί στον Ιταλικό Νεορεαλισμό» του «Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Αρχαίας Ολυμπίας για παιδιά και νέους», που συνόδευε τις προβολές (13-16 Μάης 1998).
20. Από την ταινία αυτή «κατάγονται» τόσο ορισμένες ταινίες του Βέντερς (*Η Αλίχη* στις πόλεις κυρίως, αλλά και *Στο πέρασμα του χρόνου*) όσο και μερικές άλλες ευρωπαϊκές ή αμερικάνικες ταινίες.
21. Στο τεύχος της γαλλικής έκδοσης «Κινηματογραφικές σπουδές», το αφιερωμένο στον Μικελάντζελο Αντονιόνι.



Αρισ Κομιανού, Σύνθεση Νο 184, 1985