



ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο

ΤΜΗΜΑ Γεωγραφίας

**Τοπίο και Αστικός Χώρος όπως τον αντιλαμβάνεται ο Κινηματογραφικός
Νεορεαλισμός: Μια σύγκριση του ελληνικού και του ιταλικού νεορεαλισμού
στον μεταπολεμικό κινηματογράφο**

Πτυχιακή εργασία

Αντώνης Μπαριτάκης AM 21486

Αθήνα, 1/10/2021



ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο

ΤΜΗΜΑ Γεωγραφίας

**Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή: Μαυρομμάτης Γιώργος,
Παπαδόπουλος Γ. Απόστολος, Μεταξίδης Νίκος**

**Μαυρομμάτης Γιώργος (Επιβλέπων)
Επίκουρος Καθηγητής , Τμήμα Γεωγραφίας, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο**

**Παπαδόπουλος Γ. Απόστολος
Καθηγητής, Τμήμα Γεωγραφίας, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο**

**Μεταξίδης Νίκος
Μέλος Ε.ΔΙ.Π, Τμήμα Γεωγραφίας, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο**

Ο Μπαριτάκης Αντώνης

δηλώνω υπεύθυνα ότι:

- 1)** Είμαι ο κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της πρωτότυπης αυτής εργασίας και από όσο γνωρίζω η εργασία μου δε συκοφαντεί πρόσωπα, ούτε προσβάλλει τα πνευματικά δικαιώματα τρίτων.
- 2)** Αποδέχομαι ότι η ΒΚΠ μπορεί, χωρίς να αλλάξει το περιεχόμενο της εργασίας μου, να τη διαθέσει σε ηλεκτρονική μορφή μέσα από τη ψηφιακή Βιβλιοθήκη της, να την αντιγράψει σε οποιοδήποτε μέσο ή/και σε οποιοδήποτε μορφότυπο καθώς και να κρατά περισσότερα από ένα αντίγραφα για λόγους συντήρησης και ασφάλειας.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ πολύ τον κύριο Νίκο Μεταξίδη (μέλος ΕΔΙΠ, στο τμήμα γεωγραφίας του Χαροκοπείου πανεπιστημίου) που με παρότρυνε να ασχοληθώ με το θέμα αυτό, καθώς και για τις υποδείξεις του, και την υπομονή που μου έδειξε κατά τη διάρκεια της συγγραφής. Επίσης θερμά ευχαριστώ τους καθηγητές μου, κυρίους Γιώργο Μαυρομμάτη, Θωμά Μαλούτα και Απόστολο Παπαδόπουλο που με έφεραν σε επαφή με τον τομέα της *πολιτισμικής γεωγραφίας*, βοηθώντας με - με τον τρόπο αυτό - να βρω την κατεύθυνση των σπουδών μου στην οποία επιθυμώ να εμβαθύνω, επικεντρωνόμενος σε αυτήν.

Περιεχόμενα

Περίληψη στα Ελληνικά.....	9
Περίληψη στα Αγγλικά.....	10
Κατάλογος Εικόνων.....	11
Εισαγωγή	12

Κεφάλαιο 1^ο : Πόλη και Κινηματογραφική μορφή

1.1 Κινηματογραφική μορφή των πόλεων.....	14
1.2 Κινηματογραφικός νεορεαλισμός και η γέννηση του.....	16
1.3 Πώς είναι ο αστικός χώρος στην μεταπολεμική Ευρώπη και πώς απεικονίζεται στον μεταπολεμικό κινηματογράφο.....	19

Κεφάλαιο 2^ο : Σύγκριση του ελληνικού με τον ιταλικό νεορεαλισμό στο μεταπολεμικό κινηματογράφο

2.1 Επιλογή ταινιών ανάλυσης κινηματογραφικού νεορεαλισμού.....	22
2.2 Ταινίες ιταλικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο.....	22

2.2.1 Κλέφτης ποδηλάτων 1948..... 22

Σχετικά με την ταινία

Παρουσίαση τοπίου

Πλοκή και σκοπός

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

2.2.2 Ρώμη ανοχύρωτη πόλη 1945..... 28

Σχετικά με την ταινία

Παρουσίαση τοπίου

Πλοκή και σκοπός

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

2.2.3 La Strada 1954..... 34

Σχετικά με την ταινία

Παρουσίαση τοπίου

Πλοκή και σκοπός

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

2.3 Ταινίες ελληνικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο..... 40

2.3.1 Στέλλα 1955..... 40

Σχετικά με την ταινία

Παρουσίαση τοπίου
Πλοκή και σκοπός
Κριτική και διακρίσεις ταινίας

2.3.2 Συνοικία το όνειρο 1961..... 45

Σχετικά με την ταινία
Παρουσίαση τοπίου
Πλοκή και σκοπός
Κριτική και διακρίσεις ταινίας

2.3.3 Ο Δράκος 1956..... 51

Σχετικά με την ταινία
Παρουσίαση τοπίου
Πλοκή και σκοπός
Κριτική και διακρίσεις ταινίας

**2.4 Σύγκριση ιταλικού με ελληνικού μεταπολεμικού κινηματογράφου και
Αναπαράσταση τοπίου..... 57**

Κεφάλαιο 3^ο: Σύνδεση του κινηματογραφικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό
κινηματογράφο με πολιτισμικές θεωρίες.

3.1. Κινηματογραφικός νεορεαλισμός και η σύνδεση του με την αναδιοργάνωση της μεταπολεμικής εποχής.....	61
3.2. Η αναζωπύρωση του ρεαλισμού: Φασιστική Εποχή Επιρροές στο Νεορεαλισμό.....	62
3.3 Διαμόρφωση του Έθνους: Φασισμός, Ιστορία και Μεταφορά.....	64
3.4. Ρεαλισμός και αντίσταση.....	66
3.5. Πλήθη, τοπίο, νεολαία και φτώχεια.....	67
Συμπεράσματα	67
Βιβλιογραφία	69

Περίληψη

Η εργασία αποσκοπεί στην μελέτη του πολιτισμικού τοπίου μίας συγκεκριμένης χρονικής περιόδου μέσα από ένα καλλιτεχνικό κύμα του κινηματογραφικού νεορεαλισμού που αναδείχτηκε και παρατηρείται σε δύο γειτονικές χώρες, την Ιταλία όπου και ανέδειξε τον νεορεαλισμό κινηματογραφικά, και την Ελλάδα που κατά παράδοση, μοιράζεται πολλά κοινά κοινωνικά και γεωγραφικά χαρακτηριστικά.

Ο ιταλικός αλλά και ο ελληνικός κινηματογράφος, μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου αποτύπωσαν κυρίως τα επακόλουθα του πολέμου, δηλαδή τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες και δυσκολίες της εποχής, οι οποίες παρουσιάζονται μέσω των ταινιών συνήθως με έντονη δραματικότητα και άλλοτε με χαρούμενη διάθεση. Το διάστημα 1950 με 1960 θεωρείται ιδιαίτερα παραγωγικό για τον κινηματογράφο, με ταινίες που πλέον αποτελούν πολιτισμικό τεκμήριο για την ζωή της μεταπολεμικής κοινωνίας, ιδιαίτερα στην Ρώμη και στην Αθήνα. Ο ιταλικός κινηματογράφος της μεταπολεμικής περιόδου, δημιούργησε ταινίες που συγκαταλέγονται στις κορυφαίες, σε παγκόσμιο επίπεδο μέχρι και σήμερα. Τα θέματα των ταινιών αυτών όπως και του ελληνικού κινηματογράφου, επικεντρώνονται στην παρουσίαση μιας ρεαλιστικής προσέγγισής της ζωής του ανθρώπου την συγκεκριμένη περίοδο, κυρίως στην επιβίωση, τις κοινωνικές συνθήκες και την οικογενειακή ζωή. Επίσης παρουσιάζονται τα μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Ρώμη και η Αθήνα, αποτυπώνοντας την έξαρση της οικοδομικής δραστηριότητας, του κοινωνικού διαχωρισμού και γενικά την ζωή των κατοίκων, που οι περισσότεροι προέρχονται από την περιφέρεια.

Το αντικείμενο της έρευνας εστιάζει στην παρατήρηση του πολιτισμικού τοπίου στην μεταπολεμική περίοδο 1950 με 1960 στις δύο χώρες μελέτης μέσα από την ανάλυση κινηματογραφικών έργων που θεωρούνται αντιπροσωπευτικά πλέον, για την ανάδειξη του κινηματογραφικού νεορεαλισμού, όσο και την απεικόνιση του ιστορικού χρόνου στην κάθε χώρα αντίστοιχα.

Δομικά η παρούσα εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Αρχικά στην μελέτη του πολιτισμικού τοπίου και την παρουσίαση του από τον κινηματογράφο, την γέννηση και τον σκοπό του νεορεαλισμού μέσω του κινηματογράφου, αλλά και την απεικόνιση του τοπίου στον μεταπολεμικό κινηματογράφο. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας γίνεται ανάλυση αντιπροσωπευτικών ταινιών για τον ιταλικό και ελληνικό νεορεαλισμό, ώστε να παρατηρηθούν τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που αντιλαμβανόμαστε από τις ταινίες, τις κοινωνικές και

εμπορικές αντιδράσεις των έργων, και τέλος γίνεται σύγκριση των κοινωνιών αλλά και διαφορετικών στοιχείων στις δύο χώρες. Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας γίνεται σύνδεση του κινηματογραφικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο με πολιτισμικές θεωρίες, όπως η φασιστική εποχή και η επιρροή της στον ρεαλισμό, στα πλήθη, το τοπίο, την νεολαία και την φτώχεια.

Τα συμπεράσματα απορρέουν από την παραπάνω συγκριτική μελέτη και καταλήγουν στις ομοιότητες της ζωής των κατοίκων της Ρώμης και της Αθήνας στην μεταπολεμική περίοδο. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι ομοιότητες των δύο χωρών σε κοινωνικό, οικονομικό και πολιτισμικό επίπεδο ήταν αρκετές, μέσο του αγώνα για την επιβίωση και την ανάκτηση όσων χάθηκαν στη διάρκεια.

Περίληψη στα Αγγλικά

The aim of this study is to present the cultural landscape of a specific period in time through the artistic wave of cinematic neorealism that is observed in two neighboring countries: Italy where cinematic neorealism emerged, and Greece, which shares many common social and geographical features.

After the end of World War II, Italian and Greek cinema mainly reflected the consequences of the war, such as economic, social and cultural difficulties of the time. These are presented through the films, sometimes with intense drama and other times with joy. The period 1950 to 1960 is considered particularly productive and creative for cinema, with films that are now a cultural artifacts of the life of post-war society, especially in Rome and Athens. The Italian cinema of the post-war period created films that are critically acclaimed; among the greatest of all time. The themes of these films focus on the presentation of a realistic approach to human life in this period, mainly on survival, social conditions, and family life in urban space. Also presented are large urban centers, such as Rome and Athens, capturing the rise of construction activity, social segregation and life of the inhabitants in general, most of whom come from the provincial areas.

The subject of this research focuses on observing the cultural landscape during the post-war period of 1950 to 1960 in the two study countries through the analysis of cinematographic works that are now considered representative of the emergence of cinematic neorealism and the depiction of historical time in each country respectively.

Structurally, the present research is divided into three parts. Initially, in the study of the cultural landscape and its presentation by cinema, the birth and purpose of neorealism through cinema, and also the depiction of the landscape in post-war cinema. The second part analyses representative films of Italian and Greek neorealism, in order to observe the cultural characteristics we perceive in the films; evaluates the social and commercial reactions of the films; and finally compares and contrasts the Italian and Greek films. The final part of the research connects cinematic neorealism in post-war cinema with cultural theories, such as the fascist era and its influence on realism, society, urban space, youth and poverty.

The conclusion is derived from the above comparative study and concludes with the similarities of the lives of the inhabitants of Rome and Athens in the post-war period. After World War II, the similarities between the two countries in social, economic and cultural terms were many, themed around the struggle for survival and recovery of those lost during the war.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Το κοσκίνισμα του σταριού, Γκουστάβ Κουρμπέ (1854)

Εικόνα 2. Η προέλευση του κόσμου, Γκουστάβ Κουρμπέ (1866)

Εικόνα 3. Σκηνή από την ταινία Κλέφτης ποδηλάτων (1948)

Εικόνα 4. Σκηνή από την ταινία Κλέφτης ποδηλάτων (1948)

Εικόνα 5. Σκηνή από την ταινία Κλέφτης ποδηλάτων (1948)

Εικόνα 6. Σκηνή από την ταινία Ρώμη ανοχύρωτη πόλη (1945)

Εικόνα 7. Σκηνή από την ταινία Ρώμη ανοχύρωτη πόλη (1945)

Εικόνα 8. Σκηνή από την ταινία Ρώμη ανοχύρωτη πόλη (1945)

Εικόνα 9. Σκηνή από την ταινία La Strada (Federico Fellini, 1954)

Εικόνα 10. Σκηνή από την ταινία *La Strada* (Federico Fellini, 1954)

Εικόνα 11. Σκηνή από την ταινία *La Strada* (Federico Fellini, 1954)

Εικόνα 12. Στέλλα (1955) αφίσα από τον Γιώργο Βακιρτζή.

Εικόνα 13. Στέλλα (1955) αφίσα από τον Γιώργο Βακιρτζή.

Εικόνα 14. Σκηνή από την ταινία *Στέλλα* (1955). Για τις ανάγκες του έργου η Μελίνα Μερκούρη ανεβαίνει στις εξέδρες της Λεωφόρου. Στο τερέν διεξάγεται ο αγώνας μεταξύ της Εθνικής Ελλάδος και της Β' εθνικής ομάδας της Ιταλίας για το Μεσογειακό Κύπελλο. Φωτογραφία: Στάθης Κ. Σταθόπουλο.

Εικόνα 15. Σκηνή από την ταινία *Στέλλα* (1955), με την Μελίνα Μερκούρη και τον Γιώργο Φούντα

Εικόνα 16. Φωτογραφία: «Συνοικία το όνειρο» Αλέκος Αλεξανδράκης και Αλίκη Γεωργούλη (1961)

Εικόνα 17. «Συνοικία το όνειρο» Αλέκος Αλεξανδράκης γύρο από κατοίκους της γειτονιάς του Ασύρματου

Εικόνα 18. Αφίσα της ταινίας «Ο Δράκος» 1956

Πηγή: Νίκος Κούνδουρος, *retromaniax.gr*

Εικόνα 19. Σκηνή από την ταινία «[Ο Δράκος](#)» 1956 Ντίνος Ηλιόπουλος στον ρόλο του Θωμά.

Εικόνα 20. Ντίνος Ηλιόπουλος στον ρόλο του Θωμά, «[Ο Δράκος](#)» 1956

Εικόνα 21. Ντίνος Ηλιόπουλος στον ρόλο του Θωμά, «[Ο Δράκος](#)» 1956

Εισαγωγή

Ζούμε σε έναν κόσμο πολιτισμικών τοπίων και απεικονίσεων (Anderson 2015:3). Η γεωγραφία κυριαρχείται, σε όλες της τις εκφάνσεις, από τη μελέτη του τόπου και του χώρου και η πολιτισμική γεωγραφία ειδικότερα. Ο κινηματογράφος από την άλλη, αποτελεί μια από τις

πολιτισμικές εκφάνσεις που κινούνται με τη λογική μιας ακόμα τέτοιας απεικόνισης. Ως φοιτητής τμήματος γεωγραφίας λοιπόν, είδα την απεικόνιση του πολιτισμικού τοπίου μέσω του κλασικού κινηματογράφου ως βασικό ερέθισμα για να καταπιαστώ με το θέμα αυτής της μελέτης. Η εργασία αποτελεί προϊόν του προβληματισμού που αφορά την αναπαράσταση του αστικού και πολιτισμικού τοπίου στην μεταπολεμική περίοδο μέσω του κινηματογράφου και συγκεκριμένα του κινηματογραφικού νεορεαλισμού.

Σκοπός της μελέτης είναι να εξεταστεί το τοπίο και ο αστικός χώρος ειδικότερα, όπως τον αντιλαμβάνεται ο κινηματογραφικός νεορεαλισμός, και να συγκρίνει τον Ελληνικό με τον Ιταλικό νεορεαλισμό στον μεταπολεμικό κινηματογράφο της δεκαετίας 1950 με 1960, μέσα από την επιλογή ταινιών που χαρακτηρίζονται αντιπροσωπευτικές για την ανάδειξη του κύματος κινηματογραφικού νεορεαλισμού σε Ιταλία και Ελλάδα αντίστοιχα. Μέσω της ανάλυσης των ταινιών που επιλέξαμε, επιχειρούμε να συγκρίνουμε το καλλιτεχνικό αυτό κύμα στις δυο χώρες, ώστε να παρατηρηθούν ομοιότητες και διαφορές στις επιλογές αναπαράστασης του τοπίου των ταινιών, της παραγωγής και δημιουργίας των ταινιών όπως και οι διακρίσεις των έργων από το κοινωνικό πλαίσιο. Τα παραπάνω αποτελούν παράγοντες για την μελέτη του τοπίου και του αστικού χώρου της μεταπολεμικής δεκαετίας όπως τον αντιλαμβάνεται ο κινηματογραφικός νεορεαλισμός. Το σινεμά θα αντιμετωπιστεί στην μελέτη όχι ως μία επιστημονική απόδειξη, αλλά ως ένα μέσο στην επιστήμη της γεωγραφίας που έχει την δυνατότητα να δημιουργήσει ορισμένα θεωρητικά μονοπάτια που κατευθύνουν τις πληροφορίες και κατ' επέκταση την γεωγραφική μελέτη, παράγοντας μέσω της αποτύπωσης και της αναπαράστασης, ιδέες και αντιλήψεις πάνω σε ζητήματα που αφορούν τον κόσμο της γεωγραφίας.

Το σινεμά ως μέσο που αξιοποιεί την εικόνα για να αφηγηθεί ιστορίες και μέσω αυτών να «ανακατασκευάσει» το κοινωνικό γίνεσθαι φαίνεται να συνδέεται στενά με τις προσεγγίσεις για το χώρο που αποτελούν εργαλεία μελέτης της γεωγραφικής επιστημονικής ματιάς. Πολύ συχνά η γεωγραφική ανησυχία υστερεί μίας κριτικής οπτικής γωνίας, επικεντρωμένη πρώτιστα και κύρια στον γεωγραφικό, φυσικό ρεαλισμό των ταινιών και όχι στο πως αυτές παράγουν νόημα, έτσι ώστε οι μελέτες μας να μην ασχολούνται απλώς και μόνο με κινηματογραφικές αναπαραγωγές του χώρου, αλλά και για τις ουσιαστικές συνθήκες της βιωμένης εμπειρίας και των καθημερινών κοινωνικών πρακτικών (Dixon D.P. - Aitken S.C., 2006).

Ο χώρος αποτελεί το σημαντικότερο δομικό στοιχείο του κινηματογράφου. Υπάρχει εξ ορισμού σε κάθε κινηματογραφημένη σκηνή και είναι το πεδίο στο οποίο περιέχεται η έννοια της κίνησης. Ο χώρος μέσα από τον κινηματογράφο συλλαμβάνεται και αναπαρίσταται μέσα από

συγκεκριμένες συνθήκες εκφράζοντας την ιδιαίτερη θέαση του από τους δημιουργούς. Αυτή η εκάστοτε οπτική γωνία αποτύπωσης και οι διάφορες αφηγήσεις που κατασκευάζονται από τους δημιουργούς οι οποίες μεταφράζονται ακολούθως από την προσωπική ερμηνεία των θεατών, καθιστούν τον κινηματογράφο μία από τις βασικές μεθόδους αναπαράστασης του κόσμου γύρω μας.

Επίσης σημαντική παρατήρηση για την μελέτη αποτελεί η σύνδεση του κινηματογραφικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο με πολιτισμικές θεωρίες και πως εφαρμόζονται ή μεταφέρονται στον Ιταλικό και Ελληνικό κινηματογραφικό νεορεαλισμό αντίστοιχα.

Κεφάλαιο 1^ο : Πόλη και Κινηματογραφική μορφή

1.1 Κινηματογραφική μορφή των πόλεων

Μελετώντας την έννοια της πόλης, για να εντοπίσουμε τους βασικούς μεθοδολογικούς άξονες που διατρέχουν τη μελέτη, χρήσιμο είναι αρχικά να αναλύσουμε τις έννοιες που απαρτίζουν την εξεταζόμενη θεματική σκιαγραφώντας τις ιστορικές συνθήκες και την πολιτισμική «λογική» της εξεταζόμενης χρονικής περιόδου. Το τοπίο συνιστά πεδίο διαφορετικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων σε διάφορους ακαδημαϊκούς και θεωρητικούς τομείς. Εκκινώντας από ένα σχετικά πρόσφατο ορισμό, όπως διατυπώθηκε στην Ευρωπαϊκή Σύμβαση του Τοπίου που υπεγράφη μεταξύ των κρατών του Συμβουλίου της Ευρώπης στη Φλωρεντία το 2000, το τοπίο περιγράφεται ως “μία περιοχή που γίνεται αντιληπτή από ανθρώπους και της οποίας ο χαρακτήρας είναι το αποτέλεσμα δράσης και αλληλεπίδρασης φυσικών και/ή ανθρώπινων παραγόντων”.

Η αναφορά στον εξωτερικό παρατηρητή από τον οποίο εξαρτάται η μετατροπή ενός τόπου, ενός γεωγραφικού πλαισίου ανθρώπινης δράσης, σκέψης και σχέσεων, σε τοπίο, σε μία δηλαδή νοητική αναπαράσταση, ανακαλεί τις φαινομενολογικές θεωρήσεις για το χώρο και τον τόπο, με προεξάρχουσα τη μελέτη του Merleau Ponty «*Phénoménologie de la perception*» που δημοσιεύτηκε το 1945. Στις φαινομενολογικές προσεγγίσεις τα προσωπικά φίλτρα, η ενεργοποίηση των αισθήσεων, κυρίως της όρασης, η ψυχική κατάσταση του παρατηρητή καθορίζουν την πρόσληψη ενός τοπίου (Παπαδοπούλου 2016).

Καταλήγοντας στην πόλη, στοιχεία ενός πολιτισμικά ανεπτυγμένου αστικού χώρου αποτελούν η χωρική δόμηση του, η κοινωνική κατηγοριοποίηση στον χώρο, τα διαχρονικά έθιμα και παραδόσεις στο κοινωνικό πλαίσιο, η αρχιτεκτονική των κτηρίων μίας πόλης, η γλώσσα, το θρήσκευμα όπως και άλλα παραδείγματα που αποτελούν κουλτούρα μίας περιοχής ή πόλης. Πολύ συχνά συναντάμε την ταυτοποίηση μιας πόλης μέσω των αρχιτεκτονικών χαρακτηριστικών της. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Wilson (1991), η πόλη δεν είναι μόνο αρχιτεκτονική αλλά είναι “εμπειρία, περιβάλλον, έννοια” και έχει μία “διαφεύγουσα ποιότητα” Abbas (2003), την οποία ο κινηματογράφος προσπαθεί να μεταφέρει.

Συνδέοντας την πόλη με την αναπαράσταση της στην μεγάλη οθόνη, ο κινηματογράφος διαχρονικά εστιάζει στην προσπάθεια αναπαράστασης μιας πραγματικότητας όπως και στην δημιουργία μίας προσομοίωσης αστικών κέντρων και πόλεων. Ο Bordwell (1985a) αναφέρει πως η μεθοδολογική ματιά (ρητά ή άρητα) είναι αυτή της «αφήγησης ως αναπαράσταση» όπου ο κόσμος της ιστορίας, η κινηματογραφημένη πόλη ή αρχιτεκτονική, πιο συγκεκριμένα, θεωρείται απεικόνιση κάποιας πραγματικότητας η οποία ερμηνεύεται συμπτωματικά αφού ο κινηματογράφος θεωρείται ιδεολογική προέκταση μιας κοινωνίας. Η έννοια της αναπαράστασης είναι ένας από τους βασικότερους άξονες πάνω στους οποίους χτίζεται η έννοια του κινηματογραφημένου χώρου, και γι' αυτό θα μας απασχολήσει αρκετά. Η έννοια αυτή, μιλώντας για τις αναπαραστατικές τέχνες και τεχνικές όπως το σινεμά, στοχεύει στο να αποσαφηνίσει την πραγματικότητα και την γεωγραφία της.

Όπως γράφει ο σημαντικός κοινωνιολόγος Lucien Goldmann «κάθε πολιτισμός δεν είναι τίποτε άλλο παρά η καταγραφή, το αποτέλεσμα, κυρίαρχων κοινωνικών εντάσεων» (Goldmann, 1976). Σε αυτή την φράση βασίζεται και η συγκεκριμένη μελέτη, το τοπίο και η αναπαράσταση

του από το καλλιτεχνικό κύμα του νεορεαλισμού, αναπαριστά ένα μεγάλο μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας στην μεταπολεμική περίοδο μέσω του κινηματογράφου.

Ο Sorlin (2004) θεωρεί ότι εξετάζοντας τις «εικόνες» των κοινωνιών μπορεί κανείς να έχει πρόσβαση στην πραγματικότητα ακριβώς γιατί η «εικόνα» σαν μεθοδολογικό εργαλείο ξεπερνάει την αντίθεση ανάμεσα σε πραγματικότητα και αναπαράσταση. Η μελέτη για παράδειγμα των «εικόνων» των πόλεων αναδεικνύει την πραγματικότητα μέσα από την προοπτική που έχει μια κοινωνία γι' αυτήν. Ο Ferro (2012) προτείνει την μελέτη των ταινιών ως «εικόνα-αντικείμενο» το οποίο όχι μόνο μαρτυρεί μια κοινωνική πραγματικότητα αλλά επιτρέπει την κοινωνικό-ιστορική προσέγγιση μέσα από τους δείκτες της εποχής ή της κοινωνίας που δίνει η ταινία. «Η χαρτογράφηση τους, η καταγραφή των συγκλίσεων και των αποκλίσεων ως προς την ιδεολογία, συμβάλλουν στο να ανακαλυφθεί το λανθάνον που συγκαλύπτεται από το φανερό, το αθέατο που διαφαίνεται στο ορατό.»

Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα των Ελληνικών ταινιών στην μεταπολεμική περίοδο, παρατηρούμε κοινά χαρακτηριστικά στην αναπαράσταση της πόλης. Τα κοινά χαρακτηριστικά των ελληνικών ταινιών της δεκαετίας του 1950 με 1960 βασίζονται στο ερέθισμα από το καλλιτεχνικό κύμα του νεορεαλισμού, προερχόμενο από τον Ιταλικό κινηματογράφο. Πολλές ταινίες όπως μας παρουσιάζουν οι σκηνοθέτες, ξεκινούν με πλάνο της Αθήνας από ψηλά και η εισαγωγή στην Αθήνα ταυτίζεται με την εισαγωγή στην ιστορία. Οι τόποι που επαναλαμβάνονται είναι ο Λυκαβηττός, η Ακρόπολη, η Ακαδημία και η Πλάκα. Η διαδρομή που επαναλαμβάνεται είναι η διαδρομή από τη γειτονιά του ήρωα στο κέντρο, τα μεταφορικά μέσα είναι τα τραμ και τα λεωφορεία ενώ η σχέση του ήρωα με το περιβάλλον του είναι γενικά φιλική. Τέλος, σε αυτή την περίοδο, η αυλή αποτελεί «το προστατευτικό κέλυφος του ήρωα» και το χώρο εισόδου των θεατών στις μικρο-ιστορίες του.

1.2 Κινηματογραφικός νεορεαλισμός και η γέννηση του

Στα μέσα του 19ου αιώνα, ορισμένοι καλλιτέχνες άρχισαν να απορρίπτουν τον αισθηματισμό του Ρομαντισμού και επιδίωξαν να απεικονίσουν τη ζωή με ρεαλιστικό τρόπο. Οι ζωγράφοι και

οι λογοτέχνες του ρεαλισμού προσπαθούσαν να απεικονίσουν τη ζωή όπως ήταν, δεν επιδίωκαν να ξεφύγουν από την πραγματικότητα.



Εικόνα 1. Το κοσκίνισμα του σταριού, Γκουστάβ Κουρμπέ (1854)

Από τους βασικούς εισηγητές του ρεαλισμού στη ζωγραφική, ο Gustave Courbet (1819-1877) υπήρξε καλλιτεχνικά αλλά και πολιτικά πρωτοπόρος. Πολλά από τα έργα του αποτυπώνουν σκηνές από τη ζωή φτωχών αγροτών και εργατών, χωρίς εξιδανικεύσεις, αλλά με μια μνημειακότητα που ως τότε συνηθίζονταν κυρίως σε μυθολογικούς και ιστορικούς πίνακες. Περίφημες υπήρξαν επίσης οι τοπιογραφίες του, οι νεκρές φύσεις και τα γυμνά του, με γνωστότερη τη γέννηση του κόσμου, ενός πίνακα που συνέχισε να προκαλεί σκάνδαλα πάνω από έναν αιώνα μετά τη δημιουργία, καθώς τόσο στη Γαλλία το 1994 όσο και στην Πορτογαλία το 2009, η χρήση του πίνακα σε εξώφυλλα βιβλίων προκάλεσε αστυνομικές παρεμβάσεις σε βιβλιοπωλεία.



Εικόνα 2. Η προέλευση του κόσμου, Γκουστάβ Κουρμπέ (1866)

"Η ζωγραφική δεν είναι τίποτε άλλο από αναπαράσταση των πραγματικών και συγκεκριμένων πραγμάτων". Γκουστάβ Κουρμπέ.

Η αναφορά στον Κουρμπέ γίνεται για την ανάδειξη των χαρακτηριστικών του ρεαλισμού. Είναι ξεκάθαρο πως τα βασικά ερεθίσματα και οι κοινωνικές και πολιτικές αντιδράσεις του ρεαλισμού, επανεμφανίζονται στον νεορεαλισμό μέσω της ποίησης, της μουσικής αλλά και του κινηματογράφου ως νέα μορφή έκφρασης. Ο ρεαλισμός που αποτελούσε καλλιτεχνικό ρεύμα της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας (την περίοδο 1850-1880), απαρτίζει την προϊστορία του νεορεαλισμού και συγκεκριμένα στον κινηματογραφικό νεορεαλισμό που μελετάμε, δηλαδή μια επανάληψη του ρεαλισμού σχεδόν ένα αιώνα αργότερα σε μία διαφορετική μορφή.

Ο νεορεαλισμός έρχεται να εισαγάγει στον κινηματογράφο την σκέψη για το κοινωνικό είναι και γίνεσθαι. Να βάλει τον θεατή στη θέση του πρωταγωνιστή και από εκεί, στην καρδιά της ιστορίας και του προβλήματος. Η σχολή αυτή στρέφεται εχθρικά στη προπολεμική Σινετσιτά και το Χόλλυγουντ λειτουργώντας αυτόνομα και ανεξάρτητα. Αυτό ωστόσο σήμαινε την

έλλειψη πόρων χρηματοδότησης. Το ρεύμα αυτό διακρίνεται από ένα αφηγηματικό ύφος που παραπέμπει περισσότερο στο ρεπορτάζ παρά στο μυθιστόρημα, με την κάμερα να στρέφεται κυρίως στον αληθινό άνθρωπο. Βασικά θεματικά και υφολογικά χαρακτηριστικά των ιταλικών νεορεαλιστικών μυθιστορημάτων είναι το αίτημα για ένα νέο είδος ρεαλισμού και ο έντονος κοινωνικός προβληματισμός των συγκεκριμένων έργων, ο δεσπόζων ρόλος του δεικτικού τρόπου αφήγησης, αλλά και η χαλάρωση της αυστηρά αιτιοκρατικής πλοκής προς χάριν μιας αφήγησης πιο κοντινής στην εμπειρία της καθημερινής ζωής, στην απόγνωση και την ηθική ασάφεια που προκύπτει από τις αντιξοότητες και τις καταστροφές του Β Παγκοσμίου Πολέμου.

Ας εκτιμήσουμε το νεορεαλισμό ως το αποκλειστικό μέσο για την έκφραση των πιο σφοδρών καταβολών. Καμιά καλλιτεχνική, θεωρητική και πρακτική εξειδίκευση δεν εκπλήρωσε πληρέστερα το πλησίασμα της τέχνης προς τον άνθρωπο. Κανένα ρεύμα δεν αποτέλεσε μια τόσο συμβατή με τους οραματισμούς και τις διαψεύσεις του σύγχρονου κόσμου, τεχνική έκφραση. Σε παγκόσμιο επίπεδο επιβεβαίωσε τη δυναμική του. Στα όρια της εντόπιας δημιουργίας, τίποτε δεν αποτέλεσε ένα αισθητικό φαινόμενο, τόσο άμεσο, με την έννοια της κοινής αναφοράς και της συμβατότητας. Μιλώντας για νεορεαλισμό, κάνουμε λόγο για την απόπειρα της καταγραφής κάθε εποχής, με όρους καλλιτεχνικούς, δημιουργικούς όρους. Κάποτε, τώρα μα και στους μελλούμενους καιρούς, ο νεορεαλισμός αποδεικνύεται μια τάση ερμηνευτική έμφυτη, μια φυσική εξέλιξη, μια εσωτερική και τελική ορμή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο νεορεαλισμός ήταν εν μέρει μια αισθητική αναγκαιότητα.

1.3 Πώς είναι ο αστικός χώρος και πώς απεικονίζεται στον μεταπολεμικό κινηματογράφο στην Ελλάδα και Ιταλία 1950-1960.

Η ιταλική κοινωνία μετά τον πόλεμο προσπαθούσε να ορθοποδήσει. Σκηνοθέτες όπως ο Βιττόριο ντε Σίκα (Vittorio de Sica, 1901 - 1974), ο Ρομπέρτο Ροσελίνι (Roberto Gastone Zeffiro Rossellini, 1906 – 1977), ο Τζουζέπε Ντε Σάντις (Giuseppe De Santis, 1917-1997) έβαλαν τον κινηματογραφικό φακό μέσα σε φυσικούς χώρους, φτωχικούς χώρους, με ερασιτέχνες ηθοποιούς και έδωσαν νόημα και ουσία στην ωμή καθημερινότητα και πραγματικότητα. Ο ιταλικός νεορεαλισμός, που χαρακτηρίζει τα μεταπολεμικά χρόνια του ιταλικού

κινηματογράφου, ανέτρεψε τις μέχρι την εμφάνισή του «επαγγελματικές συνήθειες» της κινηματογραφικής παραγωγής και άφησε έντονα τα ίχνη της αισθητικής του στην έβδομη τέχνη.

Ο Φεντερίκο Φελίνι (*Federico Fellini*, 1920 - 1993) έχοντας αφομοιώσει όλα τα νεορεαλιστικά χαρακτηριστικά, προχωρά σε μία απόλυτα προσωπική δημιουργία, δηλώνοντας το τέλος του Νεορεαλισμού και την αρχή του κινηματογράφου του δημιουργού το πέρασμα δηλαδή από το αντικειμενικό στο υποκειμενικό.

Τη δεκαετία του 1950, οι ταινίες του νεορεαλισμού προβάλλονται στην Ελλάδα και εγείρουν συζητήσεις όχι μόνο γύρω από τον όρο «νεορεαλισμός», αλλά και συνολικότερα ως προς τη φύση του ίδιου του κινηματογράφου, ενισχύοντας το αίτημα και τις επιδιώξεις της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής για έργα υψηλών καλλιτεχνικών αξιώσεων.

Με το τέλος της δικτατορίας, ο εμπορικός κινηματογράφος χάνει θεατές και τη θέση του παίρνει ο κινηματογράφος του δημιουργού. Πλέον η Αθήνα γίνεται, η πόλη έτσι όπως τη κατασκευάζει ο σκηνοθέτης. «Ο ήρωας είναι το alter-ego του σκηνοθέτη» και η Αθήνα αναπαρίσταται με ωμό ρεαλισμό και μια αίσθηση αδιεξόδου. Το σινεμά έχει αποχαιρετήσει εντελώς την εικόνα της γραφικότητας και μένει διστακτικό απέναντι στη νέα εικόνα, ίσως όπως το τελευταίο πλάνο του Μεγαλέξανδρου στην ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου όπου ο ήρωας ατενίζει την αχανή πόλη από ψηλά. Η κινηματογραφική περίοδος 1950 με 1960 στην Ιταλία αλλά στην συνέχεια και στην Ελλάδα διαφοροποιείται. Στην μεταπολεμική περίοδο το κύμα του νεορεαλισμού έρχεται στην Ελλάδα μετά από την γέννηση του στον Ιταλικό κινηματογράφο. Ο νεορεαλισμός στην Ιταλία υπήρξε ευρύτερο καλλιτεχνικό ρεύμα που εκφράστηκε πέρα από τον κινηματογράφο, και στην πεζογραφία, ενώ σημαντική είναι η νεορεαλιστική παραγωγή στην ιταλική ποίηση και στη ζωγραφική.

Η Αθήνα στον κινηματογράφο του 1960 και αφού έχουν πλέον αλλάξει οι συνθήκες παραγωγής των ταινιών αρχίζει και παίρνει πλέον τη μορφή της «πόλης της επαγγελίας» Η Αθήνα ως «πόλη της επαγγελίας» όπως τη χαρακτηρίζουν οι Δρακοπούλου και Γκαστίν, εμφανίζεται με την άφιξη του εσωτερικού μετανάστη στην Αθήνα ή με την αποχώρησή του από το χωριό.

Χαρακτηριστική φιγούρα όπως μας πληροφορεί το ντοκιμαντέρ, ο Θύμιος ή Μανολιός, χαρακτήρας που βασικά έπλασε ο Χατζηχρήστος, βλέπει την Αθήνα με έκπληκτο βλέμμα (π.χ. την Ομόνοια, προμήνυμα της δεκαετίας του μοντερνισμού) και σύντομα θα τα καταφέρει. Αν και ψεύτικη ορισμένες φορές μέσα από τα ντεκόρ του στούντιο και στη συνέχεια γίνεται η «πόλη εργοτάξιο», κυρίως λόγω της αντιπαροχής αλλά και μεγάλων έργων όπως το Χίλτον.

Αν όμως μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο της περιόδου του Ιταλικού και Ελληνικού νεορεαλισμού στον κινηματογράφο, αναδεικνύεται μια ομάδα ταινιών που εμπλέκουν μέσα στην κινηματογραφική τους μορφή την Αθήνα, την Ρώμη ή άλλα αστικά και πολιτισμικά κέντρα, δεν είναι κάτι δεδομένο. “Για να κατανοήσει κανείς πώς η πόλη εμπλέκεται στην αφηγηματική μορφή θα πρέπει να εξετάσει αφενός αν και πώς οι συνθήκες παραγωγής επηρεάζουν την κινηματογράφηση της πόλης και αφετέρου το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο από το οποίο ενδέχεται κάποιες ταινίες να αντλούν υλικό” – (Αφροδίτη Νικολαΐδου, Πόλη και κινηματογραφική μορφή).

Εστιάζοντας στις συνθήκες κινηματογραφικής παραγωγής του πλαισίου που περιέγραψα παραπάνω και ποια είναι η σχέση τους με την κινηματογράφηση στην πόλη, θα φανεί ότι η Αθήνα και η Ρώμη δεν έρχονται τυχαία στο προσκήνιο αλλά συνδέονται με συγκεκριμένες συνθήκες της περιόδου(π.χ. το βίντεο διευκολύνει την κινηματογράφηση σε μεγάλες πόλεις με μικρό συνεργείο). Σε άλλο επίπεδο το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο που συνδέεται με τις ταινίες που αντλούν υλικό, οι αλλαγές που συντελέστηκαν στον αστικό χώρο και ο δημόσιος λόγος που παράχθηκε για αυτές αποτελούν το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο που δικαιολογεί την αναζήτηση, εύρεση και κατανόηση της ομάδας αυτών των ταινιών που ασχολούνται με τις πόλεις (Αθήνα- Ρώμη).

Πρόκειται για δύο διαφορετικές παραμέτρους που συνδέουν την συγκεκριμένη δεκαετία του κινηματογραφικού νεορεαλισμού με τη συγκεκριμένη θεματική της πόλης.

Κεφάλαιο 2^ο : Σύγκριση Ελληνικού με Ιταλικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο.

2.1 Επιλογή ταινιών ανάλυσης κινηματογραφικού νεορεαλισμού

Η επιλογή των ταινιών μελέτης βασίζεται αρχικά στους δημιουργούς ταινιών που άφησαν την δική τους σφραγίδα στο σινεμά, αναδεικνύοντας τα χαρακτηριστικά του νεορεαλισμού στον κινηματογράφο, όπου πλέον αποτελούν πολιτισμική και καλλιτεχνική κληρονομιά και αντικείμενο μελέτης. Επίσης η επιλογή των ταινιών δομείται σε έργα με βασικό σκοπό την ανάδειξη του ιστορικού χρόνου και του τοπίου που αναπαριστά. Τέλος, σημαντικές κρίνονται οι ταινίες με κομβικό ρόλο στο κινηματογραφικό κύμα του νεορεαλισμού, δηλαδή ταινίες που στον Ιταλικό και Ελληνικό κινηματογράφο αντίστοιχα παρουσιάζουν κοινά αλλά και διαφορετικά χαρακτηριστικά του νεορεαλισμού, πάντα μέσω του τοπίου που διαδραματίζονται και των πρωταγωνιστών που επιλέγονται.

2.2 Ταινίες ιταλικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο

2.2.1 Κλέφτης ποδηλάτων (1948)



Εικόνα 3. Σκηνή από την ταινία Κλέφτης ποδηλάτων (1948)

Σχετικά με την ταινία

Ο αγγλικός τίτλος έκτοτε προσαρμόστηκε ώστε να αντικατοπτρίζει το πρωτότυπο. Είναι "Bicycle Thieves" ("Ladri di Biciclette" στα ιταλικά) όχι μόνο επειδή κλέβονται ποδήλατα, αλλά και επειδή η σκληρότητα της σύγχρονης ζωής απειλεί να μας κάνει όλους ληστές. Ο Κλέφτης ποδηλάτων είναι μια πολιτική παραβολή και ένας πνευματικός μύθος, ταυτόχρονα μια σκληρή ματιά στις συνθήκες της Ρωμαϊκής εργατικής τάξης μετά τον Β 'Παγκόσμιο Πόλεμο και μια έρευνα για την κατάσταση της ατομικής ψυχής. Η εν λόγω ψυχή ανήκει στον Antonio Ricci, έναν αδύνατο, όμορφο, διακριτικό άνδρα που ζει με τη σύζυγό του Μαρία, και τα δύο μικρά παιδιά τους σε ένα πρόσφατα χτισμένο διαμέρισμα που δεν διαθέτει τρεχούμενο νερό.

Σε αντίθεση με τους Φορμαλιστές, οι Ρεαλιστές θεωρητικοί όπως ο André Bazin (1918-1958)¹, τόνισαν τη σημασία της ικανότητας του κινηματογράφου να συλλάβει την πραγματικότητα, υποστήριξαν ότι εκεί βρίσκεται η ουσία της δημιουργίας ταινιών. Αυτή η ρεαλιστική προσέγγιση επεξηγείται στην περίοδο της δημιουργίας ταινιών που έχει γίνει γνωστή ως Ιταλικός Νεορεαλισμός. Έτσι η ταινία το De Sica είναι μια αδυσώπητη κοινωνική ανατομία που μπολιάζει την ανθρώπινη ιστορία με τη συλλογική ιστορία. Και μια ταινία καταδικασμένη να είναι αιωνίως επίκαιρη, όσοι οι λαοί, οι τάξεις και οι άνθρωποι παλεύουν για τον επιούσιο.

Παρουσίαση τοπίου

Γνωρίζοντας τα βασικά χαρακτηριστικά του νεορεαλιστικού κινηματογράφου στην μεταπολεμική Ιταλία, που έχουν αναφερθεί προηγουμένως, ο θεατής είναι σε θέση να επιλέξει για τον εαυτό του τι έχει σημασία και να αναζητήσει το δικό του νόημα, αντί να του το επιβάλλουν (όπως με το Σοβιετικό Μοντάζ). Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι ξεκάθαρα εμφανή στην εναρκτήρια σκηνή του *De Sica* στον Κλέφτη ποδηλάτων. Στυλιστικά, χρησιμοποιεί ένα καλά ανεπτυγμένο σκηνικό για να επιτύχει την αντικειμενική πραγματικότητα, σε αντίθεση με

¹ Ήταν σημαντικός Γάλλος κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου, ήταν συνιδρυτής του διάσημου κινηματογραφικού περιοδικού Cahiers du cinéma το 1951. Αναζητά την αντικειμενική πραγματικότητα, τεχνικά είναι υπέρ της έλλειψης μοντάζ, έχοντας την πεποίθησή του ότι η ερμηνεία μιας ταινίας ή μιας σκηνής πρέπει να αφεθεί στον ίδιο το θεατή. Αυτό τον έφερε σε αντίθεση με τη θεωρία του κινηματογράφου της δεκαετίας του 1920 και του 1930, η οποία τόνισε πώς ο κινηματογράφος θα μπορούσε να χειριστεί την πραγματικότητα.

τις φορμαλιστικές τεχνικές του μοντάζ που τονίζουν πώς ο κινηματογράφος μπορεί να χειριστεί την πραγματικότητα.



Εικόνα 4. Σκηνή από την ταινία *Κλέφτης ποδηλάτων* (1948)

Ο σκηνοθέτης επιλέγει να παρουσιάσει μία τραγωδία που η απεικόνιση της προκύπτει εν μέρει από τη φτώχεια, την αδικία και την επίδραση της δικτατορίας, αλλά πιο βαθιά από το έλλειμμα ενσυναίσθησης. Η ταινία έχει να κάνει με την φροντίδα και τον κίνδυνο που κρύβεται από το να αποσπάσαι από αυτό που έχει σημασία. Στοιχεία ενός οικογενειάρχη που προσπαθεί να συμβαδίσει με την κοινωνική πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ιταλίας.

Το ταξίδι τους, τους οδηγεί όπως και τον θεατή, σε μια περιήγηση στις πιο δύσκολες περιοχές της Ρώμης, μακριά από τα μνημεία και τα μουσεία. Μέχρι το τέλος, έχουμε δει μια ταπείνωση του ανθρώπου, μια απώλεια αξιοπρέπειας. Η χρήση των απλών ανθρώπων και των πραγματικών τοποθεσιών, που δεν ξεκίνησαν με τον De Sica, ήταν ήδη το 1948, σήμα κατατεθέν του νεορεαλισμού.

Ο *De Sica* στο έργο του μας παρουσιάζει την Ρώμη ως πολιτισμικό τοπίο, με στοιχεία όπως οι κοινωνικές και χωροταξικές διαφορές, τον καθολικισμό και την απόγνωση της φτώχειας της εποχής.

Πλοκή και σκοπός

Ο Κλέφτης ποδηλάτων είναι μια πολιτική παραβολή και ένας πνευματικός μύθος, ταυτόχρονα μια σκληρή ματιά στις συνθήκες της Ρωμαϊκής εργατικής τάξης μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και μια έρευνα για την κατάσταση της ατομικής ψυχής. Η εν λόγω ψυχή ανήκει στον Antonio Ricci, έναν αδύνατο, όμορφο, διακριτικό άνδρα που ζει με τη σύζυγό του, τη Μαρία, και τα δύο μικρά παιδιά τους σε ένα πρόσφατα χτισμένο διαμέρισμα που δεν διαθέτει τρεχούμενο νερό.

Η ταινία δίνει νόημα στον κοινό άνθρωπο. Όπως συμβαίνει συχνά στη ζωή, η πραγματικότητα εδώ δεν έχει ικανοποιητική επίλυση. Το έργο του Vittorio De Sica έχει την ποιότητα και την πρόθεση ενός ντοκιμαντέρ. Είναι εντελώς μη ρομαντικό. Οι χαρακτήρες είναι απλοί άνθρωποι και η ταινία δίνει την εντύπωση ότι παρακολουθείτε τη ζωή που ξετυλίγεται μπροστά σας. Είναι διασκεδαστικό, αλλά αυτός δεν είναι ο στόχος. Στόχος του είναι να ευαισθητοποιήσει το κοινό για μια συγκεκριμένη κοινωνική κατάσταση που χρειάζεται πολιτική λύση. Είναι σαφές ότι δημιουργήθηκε ως εργαλείο αλλαγής. Επιδραστική ήταν η νεορεαλιστική αίσθηση της αφηγηματικής μορφής. Αντιδρώντας στις συμβάσεις του Χόλυγουντ και του λευκού τηλεφώνου, οι νεορεαλιστικές ταινίες τείνουν να επικεντρώνονται στον χαρακτήρα και η πλοκή φαίνεται να εξελίσσεται οργανικά παρά να υπαγορεύεται αυστηρά. Η ιστορία προέρχεται από τους χαρακτήρες και την κατάστασή τους παρά από τον χαρακτήρα που καθορίζεται και περιορίζεται από μια συγκεκριμένη ιστορία. Όπως και οι περισσότερες καλλιτεχνικές τάσεις, ο νεορεαλισμός ήταν συχνά περισσότερο πάζλ από ένα πρόγραμμα, η ουσία του αποκρύπτεται από την ιδεολογική διαμάχη.



Εικόνα 5. Σκηνή από την ταινία *Κλέφτης ποδηλάτων* (1948)

Στην περιπέτεια του Antonio, ο πρωταγωνιστής μας καταφέρνει με δυσκολία να βρει μία εργασία ώστε να μπορέσει να συντηρήσει την οικογένειά του. Η μοναδική προϋπόθεση για να δουλέψει είναι να έχει δικό του ποδήλατο. Όπως μας λέει και ο τίτλος της ταινίας, ο Antonio πέφτει θύμα κλοπής και χάνει το ποδήλατο του, έτσι ξεκινάει η μια απεγνωσμένη προσπάθεια για να βρουν τον κλέφτη ώστε να πάρει πίσω αυτό που χρειάζεται για να μην χάσει την πολύτιμη δουλειά του, δηλαδή το ποδήλατο του. Ο πρωταγωνιστής μας στο ταξίδι του για να βρει τον κλέφτη ποδηλάτων, έχει στο πλάι του τον μικρό του γιό, Bruno. Με τη χρήση των «πραγματικών ανθρώπων» για πρωταγωνιστές, η καθημερινή ομιλία λόγου και όχι λογοτεχνικός διάλογος, αποτελεί χαρακτηριστικό στην ταινία του De Sica. Τα παιδιά εμφανίζονται επίσης σε ταινίες νεορεαλισμού ίσως λόγω της αθωότητάς τους, που φέρνουν σε αυτό που βλέπουν, μια αντικειμενικότητα που επιθυμούν να επιτύχουν οι ίδιοι οι σκηνοθέτες. Η αναζήτησή τους για το ποδήλατο είναι γεμάτη πόνο και άγχος, αλλά είναι επίσης μια περιπέτεια, με επεισόδια τρυφερότητας και κωμωδίας στο δρόμο για την τελική κλιμάκωση. Εκείνες οι στιγμές παρέχουν μια υπόθεση ελπίδας, όπως και ο πολυσύχναστος ρυθμός της ίδιας της Ρώμης, μια πόλη που έχει αντισταθεί σε κοινωνικές και πολιτικές αναταράξεις για

2.000 χρόνια, μια υπενθύμιση ότι η ζωή συνεχίζεται. Ο De Sica επιλέγει την Ρώμη στην ταινία του ώστε να συνδέσει το συναισθηματικό ταξίδι του πρωταγωνιστή με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής.

Επίσης ο Καθολικισμός είναι ένα στοιχείο που συναντάμε στην ιταλική κοινωνία που παρουσιάζεται στην ταινία. Η φτώχεια και οι δυσκολίες τις μεταπολεμικής εποχής συνδέουν περισσότερο τους ανθρώπους με την καθολική εκκλησία, κάτι που δεν ισχύει τόσο για τους πρωταγωνιστές μας. Ο Antonio όπως και άλλοι ήρωες ταινιών του ιταλικού νεορεαλιστικού κινηματογράφου, δεν στρέφονται τόσο στην εκκλησία λόγω της αμφισβήτησης και της αδικίας που παίρνει από την προσπάθεια του για μία καλύτερη ζωή.

Σημαντική είναι η απεικόνιση των κλεφτών στην ταινία, όπου δεν παρουσιάζονται ως κακοί άνθρωποι, αλλά ως θύματα μιας διεφθαρμένης κοινωνίας. Είναι η μεταπολεμική Ιταλία, η οποία μόλις απελευθερώθηκε από μια φασιστική κυβέρνηση που παρείχε ελεγχόμενες πληροφορίες στον λαό της. Όταν ο Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) αναγκάζει τον νεαρό άνδρα που έκλεψε το ποδήλατό του να τον πάει στο σπίτι του, όλοι οι γείτονες του κλέφτη βγαίνουν για να τον υποστηρίξουν. Η υποκειμενικότητα του σκηνοθέτη φαίνεται από αυτές τις επιλογές, απεικονίζοντας την κοινωνία της εποχής ως ένα σύνολο ανθρώπων που έχουν νιώσει αδικημένοι και η διαφθορά η το έγκλημα θυμίζουν λογικές επιλογές για κάποιον που προσπαθεί να ξεφύγει από την μεταπολεμική πραγματικότητα.

Οι θηρευτές είναι οι πλούσιοι και αποσυνδεδεμένοι. Το σχόλιο της De Sica είναι συναρπαστικό. Η κλοπή του ποδηλάτου ειρωνικά αποκαλύπτει τα επίπεδα διαφθοράς σε όλα τα επίπεδα της μεταπολεμικής Ιταλίας, αλλά ειδικά στις ανώτερες τάξεις. Βλέπετε έναν καλοντυμένο, αυτοεξυπηρετούμενο νεαρό άνδρα να φυσάει φουσαλίδες και να αγνοεί εντελώς τον πόνο του Αντόνιο καθώς αυτός και ο φίλος του κάνουν την αναζήτησή τους μέσω προμηθευτών που πωλούν ποδήλατα και ανταλλακτικά. Στην ίδια σκηνή, η Ντε Σίκα δείχνει έναν καλοντυμένο παιδόφιλο που προσπαθεί να αποπλανήσει τον γιο του Αντόνιο, τον Μπρούνο (Ένζο Σταιόλα). Κανείς δεν φαίνεται να ανησυχεί για τον παιδόφιλο, σαν να είναι πολύ κάτι κοινό. Ακόμη και η εκκλησία δεν αποτελεί άσυλο. Η ταξική πάλη είναι σαφώς μια ανησυχία του De Sica.

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

Η απήχηση του φιλμ ήδη από την εποχή του, ανάγκασε την Αμερικανική Ακαδημία να του χαρίσει ένα τιμητικό χρυσό αγαλματίδιο «ξενόγλωσσης ταινίας» επτά χρόνια πριν θεσπιστεί η αντίστοιχη κατηγορία στα Όσκαρ. Δεν είναι απλώς η μεγαλύτερη στιγμή του ιταλικού νεορεαλισμού, είναι μια μεγαλειώδης στιγμή του τι μπορεί να κάνει η έβδομη τέχνη.

Σήμερα η κινηματογραφική κριτική μας μιλά για ένα ιστορικό ντοκουμέντο, ένα κοινωνικό σχόλιο, μια παραδειγματική μελέτη των σχέσεων πατέρα-γιου, ακόμα και για μια νατουραλιστική, σχεδόν λαογραφική καταγραφή της μεταπολεμικής ιταλικής πραγματικότητας. Και ο «Κλέφτης ποδηλάτων» είναι όλα αυτά και ακόμα περισσότερα, η καθοριστική στιγμή που το σινεμά παντρεύτηκε με την καθημερινότητα και αποφάσισε να πει αλήθειες.

2.2.2 Ρώμη ανοχύρωτη πόλη (1945)



Εικόνα 6. Σκηνή από την ταινία Ρώμη ανοχύρωτη πόλη (1945)

Σχετικά με την ταινία

Το Ρώμη ανοχύρωτη πόλη δεν είναι απλώς ένα ορόσημο στην ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου, αλλά πιθανώς μία από τις πιο σημαντικές και συμβολικές ταινίες της εποχής

της, μια ταινία για την «πραγματικότητα» που έχει αφήσει ένα ίχνος σε κάθε κινηματογραφική κίνηση από τότε . Είναι επίσης η ιστορία μιας συναρπαστικής και άτυπης περιπέτειας στη δημιουργία ταινιών, ένα μοναδικό κομμάτι του κινηματογράφου που ήταν το αποτέλεσμα, κατά κάποιο τρόπο της, απροσεξίας.

Όλα συνέβησαν στη Ρώμη, αμέσως μετά την απελευθέρωση της πόλης από τους Αμερικανούς το 1944 ακολούθησε το ήπιο διάταγμα του Ναύαρχου Ellery W. Stone, επικεφαλής μιας επιτροπής που δημιουργήθηκε για να αποφασίσει το μέλλον της ιταλικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, ο ιταλικός κινηματογράφος διαμορφώθηκε από το φασιστικό καθεστώς, οπότε έπρεπε να διαφοροποιηθεί. Η τσινετσιτά, η έδρα της καλύτερης ιταλικής παραγωγής πριν από τον πόλεμο, μετατράπηκε σε χώρο άστεγων. Ο ιταλικός κινηματογράφος έγινε έρημος. Έπρεπε να ξεκινήσει εκ νέου κάπου αλλού όπως και έγινε.

Η “Ρώμη ανοχύρωτη πόλη” ήταν η αποκάλυψη του Ρομπέρτο Ροσελλίνι, ένα σκληρό δράμα για τη ναζιστική κατοχή της Ρώμης και τους λίγους γενναίους που αγωνίστηκαν εναντίον της. Αν και με περισσότερη μελοδραματική αίσθηση από τις ταινίες που θα την ακολουθούσαν για να σχηματίσουν το “The War Trilogy” με πρωταγωνιστές μερικούς γνωστούς ηθοποιούς όπως ο Άλντο Φαμπρίτσι ως ιερέας βοηθώντας την κομματική αιτία και η Άννα Μανιάνι στον πρωτοποριακό ρόλο της ως αρραβωνιαστικιά ενός μέλους της αντίστασης, το “Ρώμη ανοχύρωτη πόλη” είναι μια συγκλονιστικά αυθεντική εμπειρία, που σχεδιάστηκε και σκηνοθετήθηκε μέσα στα ερείπια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, με αμεσότητα σε κάθε πλαίσιο. Σημαντική στιγμή στον ιταλικό κινηματογράφο, το έργο του Ροσελλίνι κέρδισε βραβεία σε όλο τον κόσμο και άφησε την αρχή ενός νέου κινηματογραφικού κινήματος.

Βασικός δημιουργός της ταινίας ένας αξιοσημείωτος σκηνοθέτης, ο Ρομπέρτο Ροσελλίνι, ο οποίος έκανε ταινίες εδώ και χρόνια υπό το φασιστικό καθεστώς αλλά ο οποίος ωστόσο, λόγω του ταλέντου και της στάσης του, ενσαρκώνει το πνεύμα της ευφυΐας της απελευθερωμένης Ιταλίας. Επίσης οι φίλοι του, ο σεναριογράφος Σέρτζιο Αμιντέι (Sergio Amidei 1904-1981) και ένας νεαρός φιλόδοξος καλλιτέχνης και σεναριογράφος ο Φεντερίκο Φελίνι, που και οι δύο συμμετείχαν το σενάριο.

Παρουσίαση τοπίου

Ο χαρακτηρισμός της Ρώμης ως αιώνια πόλη δεν είναι τυχαίος. Παρακολουθώντας τη “Ρώμη ανοχύρωτη πόλη” βλέπετε από πρώτο χέρι τα επακόλουθα του Β 'Παγκοσμίου Πολέμου. Περπατώντας τους δρόμους της πόλης σήμερα κατακλύζεστε από την «αιωνιότητα» της πόλης, αυτές οι εικόνες είναι άλλη μια σελίδα στη μακρά ιστορία της. Ακόμα και πέρα από την αρχιτεκτονική, η ιστορία βιώνεται από τους ανθρώπους της Ρώμης και την πολιτισμική κληρονομιά της.



Εικόνα 7. Σκηνή από την ταινία Ρώμη ανοχύρωτη πόλη (1945)

Οι καιροί ήταν δύσκολοι και τα τρόφιμα ήταν λιγοστά. Υπάρχει μια σκηνή νωρίς στην ταινία όταν ο χαρακτήρας της Άννας Μανιάνι η Πίνα, πηγαίνει να δει τον ιερέα για να συζητήσει το γάμο της την επόμενη μέρα. Ο Αγκοστίνο ο βοηθός του ιερέα, μαγειρεύει σούπα λάχανου. Μια σταθερή διατροφή της σούπας λάχανου (όπως και η μυρωδιά της) θα ήταν αρκετά οικεία στο ρωμαϊκό κοινό που παρακολουθούσε την ταινία όταν κυκλοφόρησε για πρώτη φορά. Ο Αμιντέι και ο Φελίνι με τις επιλογές στους στο γράψιμο του σεναρίου, δημιουργούν μια αναπαράσταση της πραγματικότητας στην μεταπολεμική Ιταλία, χρησιμοποιώντας στιγμές από την σκληρή καθημερινότητα της εποχής ώστε να ταυτίζεται ο θεατής.

Όλα τα χαρακτηριστικά της νεορεαλιστικής τεχνοτροπίας βρίσκονται μαζεμένα εδώ: γυρίσματα σε φυσικούς χώρους ανάμεσα σε πραγματικούς ανθρώπους που προσθέτουν αυθεντικότητα

και θυμίζουν ντοκιμαντέρ, ελεύθερη κίνηση της κάμερας, περιορισμένο συνεργείο, «φλάτ» εικόνα, αδιαφορία για την όμορφη φωτογραφία, στοιχειώδες μοντάζ με πολλούς αυτοσχεδιασμούς στο σενάριο (το οποίο ήταν του Σέρτζιο Αμιντέι και Φεντερίκο Φελίνι), ασύγχρονο γύρισμα κοκ. Έντονα ρεαλιστικό και γεμάτο δυναμικές εικόνες, κυρίως με τη χρήση μωρών και παιδιών που συμβολίζουν τη γέννηση μιας καινούριας μετα-φασιστικής Ιταλίας.

Αυτό που κάνει το φιλμ συγκλονιστικό είναι το γεγονός ότι ο Ροσελλίνι ξεκίνησε να το γυρίζει όταν οι Γερμανοί βρίσκονταν ακόμη στη Ρώμη. Με την ιταλική κινηματογραφική βιομηχανία κυριολεκτικά ερειπωμένη και τα στούντιο της Τσινετσιτά (Cinecittà Studios) κλειστά, ο Ροσελλίνι δεν μπορούσε παρά να γυρίσει την ταινία του σε πραγματικές τοποθεσίες υπό τον συνεχή φόβο της κατάσχεσης και της σύλληψης.

Πλοκή και σκοπός



Εικόνα 8. Σκηνή από την ταινία *Ρώμη ανοχύρωτη πόλη* (1945)

Πάνω απ' όλα, ήταν ο λαός της Ιταλίας που βρήκε στην ταινία τη γεύση της αλήθειας. Στη Ρώμη Ανοιχτή Πόλη, η οποία μίλησε για άντρες και γυναίκες σε δύσκολες στιγμές,

βασανισμένων, τραυματισμένων και ταπεινωμένων, αναγνώρισαν τις δικές τους εμπειρίες κατά τα χρόνια ενός τραγικού, αυτοκτονικού πολέμου. Η Άννα Μανιάνι, με το πρόσωπο μιας γυναίκας του λαού και με τη φυσική της συμπεριφορά τόσο μακριά από την ψεύτικη πολυπλοκότητα της πρωταγωνίστριας “prima donna” του φασιστικού κινηματογράφου, με το πάθος της, βρήκαν την αλήθεια μιας Ιταλίας πολύ συχνά ξεχασμένης. Στους ηθοποιούς που περιβάλλουν την Άννα Μανιάνι, ήταν ο Φαμπρίτσι ένας διάσημος ερμηνευτής κωμικός που μετατράπηκε εδώ σε τραγική φιγούρα, όπως και η Μαρία Μίτσι, μια γυναίκα πολύ κοντά στην αντίσταση και το Κομμουνιστικό Κόμμα. Στην πραγματικότητα όμως, πολλοί είδαν τον εαυτό τους στα βασανισμένα πρόσωπα των ηθοποιών που επιλέχθηκαν και προέρχονταν από το δρόμο.

Η ταινία ξεκινά στην κατεχόμενη Ρώμη μετά τον Άυγουστο του 1943 όπου τα γερμανικά στρατεύματα προσπαθούν να συλλάβουν τον μηχανικό Giorgio Manfredi, έναν κομμουνιστή και ηγέτη της Αντίστασης ενάντια στους Ναζί και του Φασιστικού καθεστώτος. Ο Giorgio προσπαθεί να ξεφύγει από τα στρατεύματα των Ναζί πηδώντας σε στέγες κτηρίων. Ο Ρομπέρτο Ροσελλίνι στην εισαγωγή της ταινίας επιλέγει να παρουσιάσει τον πρωταγωνιστή ως ένα πολιτικό φυγά και μέλος της αντίστασης του φασιστικού καθεστώτος, που προσπαθεί να επιβιώσει στην Ιταλική κοινωνία. Υποκειμενικότητα του σκηνοθέτη και χαρακτηριστικό του νεορεαλισμού έγινε η επιλογή του πρωταγωνιστή να μην θυμίζει πατριώτη ήρωα αλλά έναν ρεαλιστικό χαρακτήρα στον ιστορικό χρόνο. Μετά την αφαίρεση εξουσίας από τον Μπενίτο Μουσολίνι και φτάνοντας κοντά στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Ρώμη θυμίζει ένα απομεινάρι της πόλης που ξέραμε, ο Ροσελλίνι σαρκαστικά επιλέγει να την ονομάσει ανοχύρωτη πόλη.

Στην συνέχεια βλέποντας τους υπόλοιπους χαρακτήρες, όπως η φανερά έγκυος Πίνα (Άννα Μανιάνι), ο αρραβωνιαστικός της Φραντσέσκο (και οι δύο μέλη της Αντίστασης) όπως και ο καθολικός ιερέας Ντόν Πιέτρο, παρουσιάζονται επιφυλακτικοί και διστακτικοί δίνοντας την εικόνα της φτωχικής και καταβεβλημένης κοινωνίας της Ιταλίας της εποχής. Σε σκηνή που ακολουθεί, ο Ντον Πιέτρο έχει προγραμματιστεί να παραδώσει τον γάμο της Πίνα και του Φραντσέσκο την επόμενη μέρα. Ο Φραντσέσκο δεν είναι πολύ θρησκευόμενος, αλλά θα προτιμούσε να τον παντρεύει ένας πατριώτης ιερέας από έναν φασιστικό αξιωματούχο. Η

Πίνα, από την άλλη πλευρά, είναι ευσεβής, αλλά παλεύει με τους προβληματισμούς της, όπως το γιατί ο Θεός να επιτρέπει στον άνθρωπο να βιώνει την κατάσταση του πολέμου. Ο Ροσελλίνι, που ποτέ δεν έκρυψε τις χριστιανοδημοκρατικές του πολιτικές πεποιθήσεις, θέλησε τουλάχιστον στην ταινία να ενώσει τα δύο άκρα που έμελλε να αποτελέσουν τους προσεχείς πόλους της πολιτικής στη μεταπολεμική Ιταλία: τον καθολικισμό και τον κομμουνισμό.

Το φιλμ του Ροσελίνι γυρίστηκε στους δρόμους μιας ρημαγμένης από τον πόλεμο Ρώμης και με ηθοποιούς που πλασίωναν αληθινά πρόσωπα, πρόσωπα τα οποία είχαν υποφέρει από τις δυσκολίες του πολέμου. Έτσι η μυθοπλασία κι η πραγματικότητα έγιναν ένα ώστε ο θεατής να μην μπορεί να ξεχωρίσει αν υπάρχει τελικά κάποιος ο οποίος να ερμηνεύει κάποιο ρόλο. Ο Ροσελίνι μέσα από την ταινία θίγει θέματα «ταμπού» τόσο για εκείνη όσο και για τη σημερινή εποχή όπως η εξάρτηση από απαγορευμένες ουσίες, η ομοφυλοφιλία κι η πορνεία.

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

Το “Ρώμη ανοχύρωτη πόλη” κέρδισε βραβεία αλλά και εντυπώσεις, με την προβολή του έργου του Ροσελλίνι δεν έλειψαν όμως και οι αντιδράσεις. Η προβολή της ταινίας στην Αμερική το 1946 λογοκρίθηκε με αποτέλεσμα να αφαιρεθούν 15 λεπτά από το φιλμ. Σε άλλες χώρες όπως η πρώην Δυτική Γερμανία η προβολή της απαγορεύτηκε από το 1951 ως το 1960, επίσης στην Αργεντινή η ταινία αποσύρθηκε από τις αίθουσες το 1947 έπειτα από κυβερνητική εντολή. Η ταινία διακρίθηκε με το μεγάλο βραβείο στο Φεστιβάλ των Καννών 1946 στον Ρομπέρτο Ροσελλίνι, το βραβείο για τον καλύτερο γυναικείο ρόλο στην Άννα Μανιάνι National Board of Review (1946) όπως και το βραβείο καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας 1946 από την Ένωση Κριτικών Νέας Υόρκης.

2.2.3 La Strada (1954)



Εικόνα 9. Σκηνή από την ταινία *La Strada* (Federico Fellini, 1954)

Σχετικά με την ταινία

Κατά τη διάρκεια της πρώιμης κινηματογραφικής καριέρας του Φελίνι, συνδέθηκε στενά με το κίνημα του νεορεαλισμού, ένα σύνολο ταινιών που παρήγαγε η ιταλική κινηματογραφική βιομηχανία κατά την περίοδο μετά τον Β 'Παγκόσμιο Πόλεμο ιδίως το 1945–1952, και χαρακτηρίστηκε από το κοινωνικό πλαίσιο. Η αίσθηση της ιστορικής αμεσότητας, η πολιτική δέσμευση για προοδευτική κοινωνική αλλαγή και μια αντιφασιστική ιδεολογία, ήταν κάποια από τα στοιχεία του καλλιτεχνικού κύματος.

Ένα χρόνο μετά από το *I Vitelloni*, το πρώτο ίσως αριστούργημα της φελινικής φιλμογραφίας, το *La Strada* στέκει ως γέφυρα που ενώνει τους δύο κόσμους που σμίλευσαν το *sui generis* σύμπαν του Φεντερίκο Φελίνι: από τη μία, οι διδαχές και η παράδοση του ιταλικού νεορεαλισμού, και από την άλλη το μπόλιασμα αυτή της κληρονομιάς με το ονειρώδες, λυρικό, τρυφηλό, αλλά πάντα σκληρό κάτω από την επιφάνεια, άγγιγμα του Φελίνι.

Παρουσίαση τοπίου

Το *La Strada* από τα πρώτα λεπτά της ταινίας και την αρχή του ταξιδιού της Γκελομίνα με τον Ζαμπάνο μας προϊδεάζει για την περιπέτεια που έχουν μπροστά τους οι χαρακτήρες μας, ο δρόμος (όπως είναι και ο τίτλος) είναι η νέα ζωή για τους πρωταγωνιστές μας, οι οποίοι βρίσκονται μονίμως σε αναζήτηση για ένα καλύτερο αύριο. Ο Φελίνι επιλέγει να γυρίσει την ταινία κυρίως σε επαρχιακές περιοχές της κεντρικής Ιταλίας, όσο και σε μεγαλύτερα αστικά κέντρα όπως τό *Bagnoregio*, *Viterbo*, *Lazio*, *Orvieto*, *L'Aquila*, *Abruzzo* δίνοντας έμφαση στον ιστορικό χρόνο μέσω της ακραίας φτώχειας της τότε κοινωνίας, όσο και στην διαφοροποίηση των κοινωνικών τάξεων χωρικά και εμφανισιακά με ρεαλιστικό τρόπο.

Πλοκή και σκοπός

Το *La Strada* είναι η πρώτη ταινία όπου συναντάμε κάποιες από τις πινελιές που διαμόρφωσαν τον καμβά του Φελίνι. Από την τσιρκολάνα, παιγνιώδη διάθεση με τα καρναβαλικά σκηνικά, τους θλιμμένους παλιάτσους, τους περιφερόμενους αρτίστες του δρόμου, ως τη σκιαγράφιση ενός ανδρικού χαρακτήρα παγιδευμένου (κυριολεκτικά και μεταφορικά) μεταξύ ουρανού και γης, και το τελικό επιμύθιο μιας απελπισμένης εξόδου προς το αδιέξοδο της θάλασσας.

Η ταινία χαράζει μια ανεπιτήδευτη γραμμική πορεία, όπου ο δρόμος (σε αρμονία με τον τίτλο), στερημένος από την ανακούφιση μιας αφετηρίας και την ευλογία ενός προορισμού, φαντάζει ατελείωτος και προαιώνιος. Η επιλογή του σκηνοθέτη να ξεδιπλώσει την πλοκή με γραμμική σειρά, μας δίνει την δυνατότητα να αναλύσουμε τον σκοπό της ταινίας μέσα από συγκεκριμένα γεγονότα στο ταξίδι των πρωταγωνιστών.



Εικόνα 10. Σκηνή από την ταινία *La Strada* (Federico Fellini, 1954)

Ο Φεντερίκο Φελίνι χρησιμοποίησε έναν εξαιρετικά χαρισματικό Άντονι Κουίν ως τον μαχητή Ζαμπάνο και τη βοηθό του, τον ευαίσθητο κλόουν Τζουλιέτα Μασίνα, ως την αγία Γκελομίνα. Η εκφραστική τους πράξη ήταν πιο οικεία στη σιωπηλή εποχή από τα ομιλούμενα. Ανάμεσα στο κεντρικό ζεύγος είναι ο "il Matto" - ο ανόητος, μια παράξενη, αστεία φιγούρα και ταλαντούχος performer ισορροπίας σε σχοινί, μιλώντας για ωμές αλήθειες με μια άτακτη, λοξή συμπόνια. Με το βιολί του, ο ανόητος (Richard Baseheart) συμβάλλει επίσης σε ένα από τα εξαιρετικά μουσικά θέματα της ταινίας που συνέθεσε ο Nino Rota, του οποίου η βαθμολογία προκαλεί τις λαϊκές παραδόσεις των φτωχών της υπαίθρου.

Στην εισαγωγή του *La Strada*, παρουσιάζεται η Γκελομίνα και η πολύ φτωχή οικογένειά της, όπου μαθαίνουν από τον ερχόμενο Ζαμπάνο, για τον θάνατο της αδερφής της Ρόζα. Ο Φελίνι με αυτή την σκηνή μέσα σε λίγα λεπτά αποκαλύπτει πολλά για τους χαρακτήρες. Καταλαβαίνουμε ότι η Γκελομίνα είναι κάπως διαφορετική από της αδερφές της, η οικογένεια

της ζει πολύ φτωχικά, ακόμα και χωρίς φαγητό κάποιες μέρες. Οι δυσκολίες της ζωής τους, έχουν κάνει την οικογένεια να φαίνεται ευάλωτη και εύθραυστη. Σε αντίθεση ο Ζαμπάνο φαίνεται γερός και ρεαλιστικός. Η αντίθεση γίνεται αντιληπτή ακόμα και από τον τρόπο που είναι ντυμένος και ότι ανήκει σε κάποιο άλλο μέρος. Ο Ζαμπάνο πληρώνει να αγοράσει την Γκελομίνα για δεκα χιλιάδες λίρες, ώστε να τον βοηθάει στην δουλειά του, από εδώ καταλαβαίνουμε τις ακραίες θυσίες που έκανε ο κόσμος της εποχής που ζούσε στην φτώχεια πουλώντας τα παιδιά τους για να επιβιώσουν. Ο Φελίνι μας δείχνει πως μέσα στην φτώχεια η οικογένειες ήταν διατεθειμένες να βάλουν τιμή ακόμα και στην ανθρώπινη ζωή. Η σκηνή της εισαγωγής έχει ρυθμιστεί θεματικά ώστε να καταλάβουμε τι είναι αυτή η ταινία μέσα σε λίγα λεπτά. Υποκειμενικότητα του σκηνοθέτη, παρουσιάζοντας την κατάσταση φτώχειας που επικρατούσε στην Ιταλία την συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Αυτό που είναι αρκετά όμορφο σε αυτή την εισαγωγή είναι η αντίδραση της Γκελομίνα σε όλα αυτά. Βλέπουμε τόσο τον πόνο στην απώλεια της αδελφής της, όσο και την έξοδο από το σπίτι, καθώς και τη μεγάλη της χαρά με την ευκαιρία να ζήσει έξω από αυτό το μέρος. Η αποχώρηση σημαίνει ότι μπορεί να βοηθήσει την οικογένειά της και να ζήσει. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να παρουσιάσει τους πρωταγωνιστές του διατεθειμένους να αφήσουν τα πάντα για μια ευκαιρία για μια καλύτερη ζωή μακριά από την πείνα και της δυσκολίες της καθημερινότητας.

Ο Φελίνι μας δείχνει τον Ζαμπάνο στο δρόμο καθώς σπάει μια αλυσίδα με το στήθος του. Με αυτή την σκηνή μας δείχνει δύο πράγματα: τη δύναμή του και πώς θέλει να τον φοβούνται, και επίσης τη δυνατότητα που θα μπορούσε να το κάνει αυτό για τη Γκελομίνα. Βλέπουμε τον Φελίνι να δείχνει στην επόμενη σκηνή ότι θέλει να ταυτοποιήσουμε τον Ζαμπάνο με δύναμη και φόβο καθώς χτυπά τη Γκελομίνα με ένα ραβδί για να την κάνει να παίξει τον εισαγωγικό του ρυθμό στο τύμπανο. Ο Φελίνι είναι επίσης σκηνοθέτης που χρησιμοποιεί την υποκριτική του ηθοποιού, τη συμπεριφορά του, για να αποκαλύψει χαρακτήρα και να προσθέσει στρώματα στην ιστορία. Αυτό το βλέπουμε ζωντανά με τη Giulietta Massina ως Γκελομίνα. Είμαστε σε θέση να δούμε το πλήθος των συναισθημάτων μέσα της. Από την απώλεια της οικογένειάς της, τον ενθουσιασμό αυτής της νέας περιπέτειας, καθώς και τον φόβο της. Αποκαλύπτοντας όλα αυτά συνδέουμε μαζί της με έναν βαθύτερο τρόπο, όταν αντιμετωπίζει δυσκολίες ή χαρά σε ότι πρόκειται να έρθει, είμαστε πιο εύκολα σε θέση να το βιώσουμε μαζί

της. Επιλογή του σκηνοθέτη να θέλει ο θεατής να ταυτιστεί και να νιώσει την κατάσταση του πρωταγωνιστή.

Στην συνέχεια ο Ζαμπάνο και η Γκελομίνα κάνουν παράσταση σε ένα γαμήλιο τραπέζι. Στην συγκεκριμένη σκηνή είναι σημαντικό να παρατηρηθούν οι λεπτές πινελιές του Φελίνι. Βλέπουμε στο τραπέζι του γάμου, τους καλεσμένους να πετάνε κομμάτια ψωμί ο ένας στον άλλον και στην συνέχεια σε ένα ευρύτερο πλάνο, βλέπουμε παιδιά και την Γκελομίνα να παίρνουν το ψωμί από το έδαφος. Μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα, παρουσιάζεται η φτώχεια στην οποία ζουν οι άνθρωποι, η πόλωση και η διαφοροποίηση των αστικών τάξεων.

Βλέπουμε επίσης τη Γκελομίνα να έρχεται να συναντήσει ένα αγόρι με ειδικές ανάγκες, σίγουρα μια αναπαράσταση του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τα άτομα με αναπηρία, καθώς τα απομονώνουμε από τον κόσμο μας. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την κοινωνική πραγματικότητα ως τρόπο μετάδοσης για τους χαρακτήρες, ώστε να καταλάβουν καταστάσεις που έχουν βιώσει και οι ίδιοι.



Εικόνα 11. Σκηνή από την ταινία *La Strada* (Federico Fellini, 1954)

Το ταξίδι των χαρακτήρων μας συνεχίζεται στην πόλη, όπου και βλέπουμε για πρώτη φορά τον "il Matto" - ο ανόητος. Με την εισαγωγή του ανόητου στην ιστορία έχουμε τελικά κάποιον που

μπορεί να ανταγωνιστεί με τον Ζαμπάνο. Ο ανόητος αντιπροσωπεύει το μυαλό σε αυτήν την ιστορία, και βλέπουμε κατά τη διάρκεια της πρώτης αλληλεπίδρασης μεταξύ του και του Ζαμπάνο, ότι ο ανόητος χρησιμοποιεί τα λόγια του για να ξεγελάσει τον ισχυρό άντρα. Βλέπουμε επίσης τον ανόητο να προκαλεί τη βιαιότητα του Ζαμπάνο, διακόπτοντας την πράξη του ισχυρού άνδρα. Ο Ζαμπάνο ψάχνει για τον ανόητο και ο Φελίνι μας δείχνει ότι το ζώο εξαπολύθηκε στο Ζαμπάνο, καθώς περιστρέφεται έξω από την κύρια σκηνή του τσίρκου επιδιώκοντας να καταστρέψει τον άντρα. Γίνεται σαφές εδώ ότι αν ο ανόητος αντιπροσωπεύει το μυαλό, ότι το Ζαμπάνο αντιπροσωπεύει το σώμα και τη ζωική μας φύση. Η οργή του Ζαμπάνο απέναντι στον ανόητο έρχεται στο μυαλό του, αφού η Γκελομίνα κάνει ένα σόου μαζί του και ο Ζαμπάνο είναι εξοργισμένος, κυνηγώντας τον άντρα με ένα μαχαίρι, αφού ο ανόητος τον βρέχει με έναν κουβά νερό. Ο Φελίνι ενσαρκώνει τους 3 κεντρικούς χαρακτήρες της ταινίας στους ρόλους του μυαλού, του σώματος και της ψυχής (ο ανόητος, ο Ζαμπάνο και η Γκελομίνα αντίστοιχα). Αυτός ο παραλληλισμός δηλώνει την υποκειμενικότητα του σκηνοθέτη να χρησιμοποιεί ένα σενάριο με στοιχεία θεατρικότητας, τα ρεαλιστικά και ωμά στοιχεία της κοινωνικής πραγματικότητας και της ανθρώπινης φύσης για τον προλετάριο πρωταγωνιστή, που συνηθίζαμε να βλέπουμε σε άλλες ταινίες του κύματος του κινηματογραφικού νεορεαλισμού, στοιχεία τα οποία δεν βρίσκουμε με τον ίδιο τρόπο στην ταινία του Φελίνι.

Ο Φελίνι αξιοποιεί το νεορεαλισμό σε όλη την ταινία, εμφανίζοντας σχετικούς χαρακτήρες που αντιμετωπίζουν πολύ πραγματικές προκλήσεις. Αυτές οι «προκλήσεις» εμφανίζονται ως τυχαία γεγονότα που εμφανίζονται σε όλη την ταινία. Οι χαρακτήρες είτε προσαρμόζονται και μαθαίνουν από αυτές τις δοκιμασίες, είτε τις παραβλέπουν και προχωρούν. Το κύριο μήνυμα του *La Strada* μας ρωτάει τι θα κάναμε στην θέση αυτών των χαρακτήρων, και τι είδους άτομο θα γινόμασταν. Παρά το θεατρικό και γραμμικό σενάριο, οι χαρακτήρες αντιδρούν ρεαλιστικά στις προκλήσεις που εμφανίζονται στον δρόμο τους, όπως και ο τρόπος που επικοινωνούν μεταξύ τους θυμίζει φυσικός και όχι σκηνοθετημένος.

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

Έπειτα από τρεις δικές του ταινίες, ο Φεντερίκο Φελίνι γνωρίζει τη διεθνή καταξίωση με μια ταινία δρόμου που απέσπασε το Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία και το ξενόγλωσσο Όσκαρ. Προχωρώντας ένα βήμα μπροστά τα διδάγματα του νεορεαλισμού, κάτι για το οποίο δέχτηκε

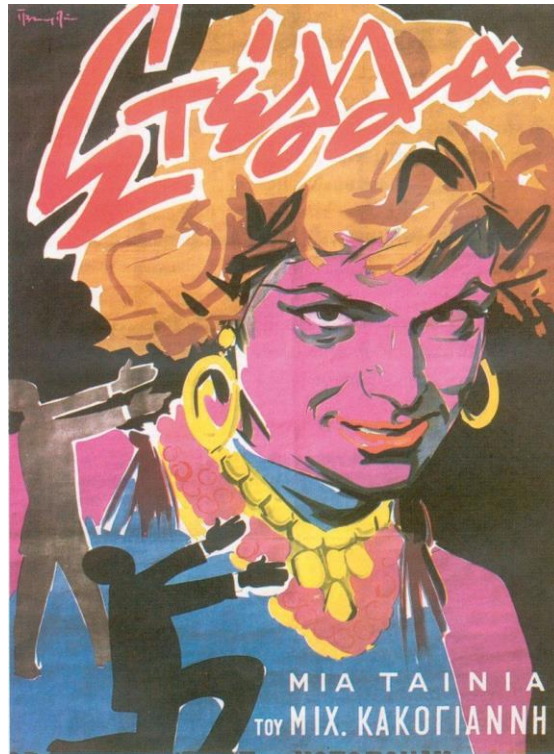
τη σφοδρή επίθεση της αριστερής ιταλικής κριτικής, περιγράφει με κινηματογραφική ειλικρίνεια τη μεταπολεμική Ιταλία, από τα κοινωνικά αδιέξοδα μέχρι την υπαρξιακή απελπισία των ανθρώπων της. Έχοντας αναμίξει τις νεορεαλιστικές επιρροές του Ιταλικού κινηματογράφου της εποχής, με προσωπικά στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν, δημιουργεί ένα μελόδραμα το οποίο κινείται στα πλαίσια του παραμυθιού και της χριστιανικής παραβολής.

2.3 Ταινίες ελληνικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο

2.3.1 Στέλλα 1955

Σχετικά με την ταινία

Η ταινία Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη είναι μία ταινία με πολλά στοιχεία αρχαίας τραγωδίας. Η πρωταγωνίστρια είναι ένα σύμβολο του ελευθέρου έρωτα που κατακρίθηκε ακόμα και από τα “προοδευτικά” έντυπα της Αριστεράς. Η επιλογή για το καστ της ταινίας έγινε χρησιμοποιώντας ηθοποιούς που έχουν αφήσει το στίγμα τους στο κινηματογραφικό κύμα του νεορεαλισμού στην Ελλάδα, με ονόματα όπως τον Αλέκο Αλεξανδρή, Μελίνα Μερκούρη, Γιώργος Φούντας, Σοφία Βέμπο (ερμηνεύτρια και ηθοποιός). Όσο κι αν είναι κάτι που σήμερα μας κάνει εντύπωση, τις χειρότερες κριτικές για την «Στέλλα» τις δημοσίευσαν έντυπα της Αριστεράς, που αν και υποτίθεται πως έπρεπε να ήταν πιο «ανοιχτά», εντούτοις εμφανίστηκαν περισσότερο συντηρητικά από οποιοδήποτε άλλο μέσο. Υποκειμενική επιλογή του σεναρίου από τον σκηνοθέτη, κωμικά και τραγικά στοιχεία σεναρίου όπως και μη αποδοχή της ταινίας από την πολιτική σκηνή.



Εικόνα 12. Στέλλα (1955) αφίσα από τον Γιώργο Βακιρτζή.

Παρουσίαση τοπίου

Βλέποντας την ταινία, περιηγείσαι στην μετεμφυλιακή Αθήνα που ακόμα μετρούσε τις πληγές της. Μπορεί το σενάριο να διαδραματίζεται στον Πειραιά, ωστόσο πολλές σκηνές (με αποκορύφωμα την σκηνή εκείνη του μαχαιρώματος) έχουν γυριστεί στα Εξάρχεια και στην ευρύτερη περιοχή του κέντρου της πρωτεύουσας. Στη διάρκεια της ταινίας εμφανίζονται σκηνές που έχουν γυριστεί στον Πειραιά, την Καστέλα και το Μικρολίμανο αλλά υπάρχει και η πλατεία Αβησσυνίας, η οδός Ηφαίστου, η πλατεία Μοναστηριακού, η Πύλη της Ρωμαϊκής Αγοράς, το Α΄ Νεκροταφείο και η οδός Αναπαύσεως, η Ερμού, η Όθωνος και η Αμαλίας στο Σύνταγμα, η Βουκουρεστίου, η Πανεπιστημίου, η Χαριλάου Τρικούπη, η Πεσμαζόγλου, το Αρσάκειο, τα δικαστήρια της οδού Σανταρόζα, οι ανηφοριές του Λυκαβηττού. Αναπαράσταση πραγματικότητας από τον σκηνοθέτη μέσω της ιστορικής περιόδου επιλέγοντας να παρουσιάσει κεντρικές περιοχές της Αθήνας, όσο και λιγότερο λαμπερές και πλούσιες γειτονίες, όπως αυτές του Πειραιά.



Εικόνα 13. Στέλλα (1955) αφίσα από τον Γιώργο Βακιρτζή.



Εικόνα 14. Σκηνή από την ταινία Στέλλα (1955). Για τις ανάγκες του έργου η Μελίνα Μερκούρη ανεβαίνει στις εξέδρες της Λεωφόρου. Στο τερέν διεξάγεται ο αγώνας μεταξύ της Εθνικής Ελλάδος και της Β΄ εθνικής ομάδας της Ιταλίας για το Μεσογειακό Κύπελλο. Φωτογραφία: Στάθης Κ. Σταθόπουλο.

Πλοκή και σκοπός

Η πρωταγωνίστρια Στέλλα αποτελεί άκρως δυναμική και εκρηκτική μορφή στην ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη. Η εικόνα της Στέλλας δεν έχει καμία σχέση με την εικόνα της σεμνής και γλυκούλας κόρης, της νοικοκυράς και του κοριτσιού από καλό σπίτι, δηλαδή της μέχρι τότε δεδομένης εικόνας του γυναικείου ρόλου στον κινηματογράφο. Η Στέλλα είναι μια γυναίκα που ζει και ερωτεύεται πέρα από τα στερεότυπα της εποχής. Υποκειμενισμός του σκηνοθέτη να επιλέξει μια δυναμική ανεξάρτητη γυναίκα που αποτελεί εξαίρεση για πρότυπο πρωταγωνίστριας της δεκαετίας του 50' με στοιχεία φεμινισμού μέσω της Μελίνας Μερκούρη.

Η Στέλλα έχοντας πάντα στο μυαλό της τα όνειρα της, επιλέγει να κάνει την ζωή που θέλει. Στην ερωτική της ζωή ο σύντροφος της Αλέκος Αλεξανδρής στον ρόλο του Αλέκου είναι ένας ευκατάστατος νεαρός πλούσιας οικογένειας, όπου ζητά από την Στέλλα περισσότερα από όσα μπορεί να δώσει στην σχέση τους και αντιδρά στην επιθυμία του να παντρευτούν. Οι ανάγκες της Στέλλας στην σχέση της με τον σύντροφο της όμως είναι να έχει πλήρη αποδοχή για τις φιλοδοξίες της και την ανεξαρτησία της. Κάτι που πιστεύει ότι δεν μπορεί να έχει με την απόφαση του γάμου. Όταν η Στέλλα γνωρίζει τον Γιώργο Φούντα στον ρόλο του Μίλτου ποδοσφαιριστή του Ολυμπιακού, την τραβάει σαν μαγνήτης και διακόπτει τον δεσμό της με τον Αλέκο που σίγουρα θέλει διαφορετικά πράγματα.

Ο Αλέκος πέφτει σε κατάθλιψη λόγω της πορείας της σχέσης του με την Στέλλα, η οποία χαίρεται πλέον τον έρωτα της με τον Μίλτο, που έχει καταφέρει να την εντυπωσιάσει. Ο Αλέκος σκοτώνεται σε τροχαίο ατύχημα αναζητώντας την Στέλλα, και έτσι το βάρος πέφτει πάνω της για τον άδικο χαμό του Αλέκου. Ο Μίλτος όμως θέλει να παντρευτεί την Στέλλα και να επισημοποιήσει την σχέση τους, ώστε η Στέλλα ως γυναίκα του Μίλτου να έχει την αποδοχή και τον σεβασμό του κόσμου. Υποκειμενισμός του σκηνοθέτη μέσω της εξέλιξης του σεναρίου, η Στέλλα νιώθει και πάλι πνιγμένη με τον νέο της σύντροφο, αφού κι αυτός ζητάει από εκείνη πράγματα που δεν συμβαδίζουν με τον τρόπο ζωής της και δεν δέχεται την ανάγκη της να νιώθει ελεύθερη και ανεξάρτητη από τα δεσμά του γάμου.



Εικόνα 15. Σκηνή από την ταινία Στέλλα (1955), με την Μελίνα Μερκούρη και τον Γιώργο Φούντα

Η Στέλλα δεν πήγε ποτέ στην εκκλησία να παντρευτεί τον Μίλτο, πιστεύοντας ότι μία τέτοια επιλογή θα της στοίχιζε την ελευθερία της. Ο Μίλτος πληγωμένος από αυτή την απόφαση της Στέλλας, καταλήγει να την μαχαιρώνει στην τυχαία συνάντησή τους και η Στέλλα του ζητάει να την φιλήσει τελευταία φορά πριν ξεψυχήσει. Υποκειμενικότητα του σκηνοθέτη μέσω της επιλογής του τραγικού στοιχείου για το αποκορύφωμα στο φινάλε της ταινίας που θυμίζει αρχαία τραγωδία.

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

Διχασμένοι οι κριτικοί της εποχής, αντιμετώπισαν την ταινία είτε με ευμενή σχόλια, είτε με εξαιρετικά αρνητική κριτική (ειδικά από τον αριστερό Τύπο της εποχής). Στο μόνο που όλοι συμφωνούσαν, ήταν η ερμηνεία της Μελίνας Μερκούρη η οποία επαινέθηκε. Οι περισσότεροι κριτικοί περιέγραψαν την ταινία ως ένα ηχηρό κατηγορητήριο σε βάρος της πατριαρχίας με την πρωταγωνίστρια να εκπροσωπεί ένα γυναικείο πρότυπο που ήταν αναμφίβολα ξένο προς την ελληνική κοινωνία της εποχής, αλλά και μια διαχρονική ηρωίδα τραγωδίας. Κατά τον ιστορικό Γιάννη Σολδάτο (2001), η Στέλλα εξέφραζε τις επιθυμίες πολλών γυναικών, λίγες από τις οποίες ωστόσο τολμούσαν να ακολουθήσουν το παράδειγμά της. Ειδικότερα, προσωποποιεί τη σύγκρουση των παραδοσιακών αξιών, του ηθικού κώδικα και της τιμής με το ερωτικό πάθος

που τελικά δε διασώζεται σε αυτά τα πλαίσια (Οι άγνωστες πτυχές της θρυλικής «Στέλλας» του ελληνικού κινηματογράφου, 2016, newsbeast.gr).

Η αλήθεια είναι πως αυτές οι κριτικές ήταν οι εξαιρέσεις. Η νεαρή τότε κριτικός, Ροζίτα Σώκου, εστίασε στο γεγονός ότι με αφορμή την ταινία ο ελληνικός κινηματογράφος συζητήθηκε και θεωρήθηκε επιτέλους υπολογίσιμος παράγοντας στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παραγωγή. Από την πλευρά της, η Ελένη Βλάχου έγραψε: «η "Στέλλα" είναι ένα καλοχτισμένο μελόδραμα που διηγείται με ευφυΐα και αίσθημα την ιστορία μιας ατίθασης, υπερήφανης και αρκετά άτακτης κοπέλας, της Στέλλας που ζητεί να συνδυάσει τον έρωτα και την ελευθερία και να βρει μια ευτυχία χωρίς δεσμούς.» Η ταινία προβλήθηκε στο 8ο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Καννών το 1955 και την ίδια χρονιά απέσπασε τη Χρυσή Σφαίρα Καλύτερης Ξένης Ταινίας από την Επιτροπή Ανταποκριτών Ξένου Τύπου στο Χόλυγουντ και προτάθηκε για το Όσκαρ ενδυματολογίας.

Η ταινία προβλήθηκε στο 8ο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Καννών το 1955 και την ίδια χρονιά απέσπασε τη Χρυσή Σφαίρα Καλύτερης Ξένης Ταινίας από την Επιτροπή Ανταποκριτών Ξένου Τύπου στο Χόλυγουντ και προτάθηκε για το Όσκαρ ενδυματολογίας. Στους ελληνικούς κινηματογράφους η «Στέλλα» έκανε πρεμιέρα στις 21 Νοεμβρίου 1955 και ήταν η πιο εμπορική της σεζόν 1955-1956, από τις 24 συνολικά ελληνικές παραγωγές που προβλήθηκαν καθώς «έκοψε» 134.142 εισιτήρια.

2.3.2 Συνοικία το όνειρο 1961

Σχετικά με την ταινία

Η ταινία «Συνοικία το όνειρο» μπορεί κάλλιστα να χαρακτηριστεί σαν ένα ποίημα φτιαγμένο από εικόνες και αλήθεια, μιας και ένας από τους σεναριογράφους της ήταν ο σπουδαίος ποιητής Τάσος Λειβαδίτης. Ο ποιητής που έγραψε ένα «Μικρό βιβλίο για μεγάλα όνειρα», έγραψε και για μια μικρή συνοικία με μεγάλα όνειρα. Η συνοικία αυτή ήταν ο Ασύρματος, μια παραγκούπολη κάτω από την Ακρόπολη, στην Αθήνα. Οι άνθρωποι που την κατοικούσαν,

ονειρευόταν μέσα σε «Μικρά , στενά και χαμηλά σπίτια», να ξημερώσει γι' αυτούς ένα καλύτερο αύριο, με λιγότερα δάκρυα και περισσότερα χαμόγελα.

Η έμπνευση του Αλέκου Αλεξανδράκη να σκηνοθετήσει μία ταινία η οποία θα εξέφραζε τις σκέψεις του, προήλθε από τον ιταλικό κινηματογράφο. Βλέποντας πόσο μοιάζει ο λαός μας στον ιταλικό λαό, ονειρεύτηκε να δημιουργήσει ένα έργο μέσα από το οποίο θα μπορούσε να δείξει την ελληνική πραγματικότητα στα δύσκολα μετεμφυλιακά χρόνια της δεκαετίας του '60. Παράλληλα, πρωταγωνιστώντας ο ίδιος στην ταινία, θα ήταν μια ευκαιρία να ξεφύγει από τους ρόλους του ζεν πρεμιέ, για τους οποίους επιλεγόταν, παρά τους επέλεγε ο ίδιος, και τους ερμήνευε τελικώς για οικονομικούς λόγους. Η ιδέα του δεν άργησε να μπει σε εφαρμογή. Με την τότε σύζυγό του, Αλίκη Γεωργούλη, καταξιωμένη ηθοποιό του θεάτρου, ανέλαβαν δράση.



Εικόνα

16.Φωτογραφία:

«Συνοικία το
όνειρο» Αλέκος
Αλεξανδράκης και
Αλίκη Γεωργούλη
(1961)

Μια από τις ελληνικές ταινίες που γυρίστηκαν στο ύφος του Ιταλικού Νεορεαλισμού, πολιτικά και κοινωνικά φορτισμένη, ηθογραφία των φτωχότερων περιοχών της Αθήνας. Στην ταινία χρησιμοποιείται κυρίως το τραγικό στοιχείο, με αυτόν τον τρόπο αφήνει να φανεί η απίστευτη τραγικότητα της ζωής τους, η ματαιότητα των ονείρων τους, η σκληρή πραγματικότητα που

βιώνουν, οι άθλιες συνθήκες, η μιζέρια, οι κοινωνικές ανισότητες που υφίστανται, οι διαφορετικές ευκαιρίες, η κοινωνική αδικία, η απελπισία τους και το αδιέξοδό τους. Ο σκηνοθέτης συνδυάζει και το κωμικό στοιχείο σε κάποιες σκηνές που διαχειρίζεται την εικόνα με ανθρωπιά, αγάπη, αξιοπρέπεια.

*Όμως, ακόμα δεν μπόρεσα να καταλάβω
γιατί δεν πραγματοποιούνται τα ανθρώπινα όνειρα».*
Τάσος Λειβαδίτης, από το βιβλίο «Μικρό βιβλίο για μεγάλα όνειρα»

Λογοκρίθηκε έχοντας προκαλέσει θύελλα αντιδράσεων επειδή « δυσφημούσε την εικόνα της ευημερούσας Ελλάδας ». Τι ήταν όμως αυτό που είχε προκαλέσει το μένος του κράτους και των αρχών; Ήταν η «ενοχλητική» εικόνα μιας φτωχογειτονιάς της Αθήνας, του Ασύρματος. Μιας παραγκούπολης ανάμεσα στον λόφο του Φιλοπάππου και τα Άνω Πετράλωνα. Το κέντρο του κόσμου για τους κατοίκους της, οι οποίοι με κάθε τρόπο προσπαθούν να ξεφύγουν από τη φτώχεια και την ανέχεια, χωρίς ωστόσο να χάσουν την αξιοπρέπειά τους.

Παρουσίαση τοπίου

Ο Αλέκος Αλεξανδράκης και η Αλίκη Γεωργούλη επισκέφτηκαν πολλές συνοικίες για να διαλέξουν την κατάλληλη για την πραγματοποίηση των γυρισμάτων της ταινίας, όμως υπήρξε μια συνοικία που δεν την γνώριζαν, ο Ασύρματος. Την συγκεκριμένη περιοχή την βρήκαν πίσω από τον λόφο του Φιλοπάππου, στα Πετράλωνα, εκεί όπου παλιά υπήρχε το λατομείο. Ήταν μια παραγκούπολη που είχαν φτιάξει με τα χέρια τους και με ότι υλικά είχαν βρει οι πρόσφυγες της Μικράς Ασίας, μέσα σε μια νύχτα.

Φτωχογειτονιές της Αθήνας, εργατική τάξη, ξυπόλητα παιδιά να παίζουν στις αλάνες με κουρέλια για ρούχα. Αναπαράσταση της πραγματικότητας στις φτωχογειτονιές της Αθήνας στην συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Στην ταινία παρουσιάζονται άνθρωποι που ζουν σε περιβάλλον που σύντομα θέλουν να αλλάξουν για κάτι καλύτερο, μια καλύτερη δουλειά, καλύτερο σπίτι κλπ.

Καλύβια από λαμαρίνες και σανίδια, στην αρχιτεκτονική της βίαιης φτώχειας και της ανάγκης, το πολύ δυο μέτρα ψηλά, χωρούσαν μέσα τους πολυμελείς οικογένειες και τα λιγοστά υπάρχοντά τους. Ο συνοικισμός αυτός έγινε για τους πρόσφυγες ο κόσμος τους, ο βίος τους. Παρά τις επεμβάσεις της αστυνομίας και τις συχνές κατεδαφίσεις λόγω αυθαιρεσίας, παρέμειναν εκεί χτίζοντας και ξαναχτίζοντας, αντιστεκόμενοι σε έναν ακόμη διωγμό. Επέμεναν να ζουν, αν και στην ανέχεια.



ι

κόνα 17. «Συνοικία το όνειρο» Αλέκος Αλεξανδράκης γύρο από κατοίκους της γειτονιάς του Ασύρματος

Η ονομασία της περιοχής αυτής παλιότερα ήταν *Ατταλιώτικα*, λόγω της καταγωγής των κατοίκων της, που ήταν η Αττάλεια της Μικράς Ασίας. Αργότερα παρέμεινε η ονομασία Ασύρματος, η οποία προήλθε από την σχολή ασυρμάτου του Ναυτικού που βρισκόταν εκεί κατά μία πηγή. Κατά άλλη πηγή, ονομάστηκε από τον ασύρματο των Γερμανών που ήταν τοποθετημένος εκεί επί Κατοχής.

Πλοκή και σκοπός

Πρωταγωνιστής με όνειρα για μεγάλη ζωή που επιστρέφει από την φυλακή και ψάχνει να βρει τον δρόμο του. Υποκειμενικότητα του σκηνοθέτη με την επιλογή πρωταγωνιστή με ρεαλιστικές προσδοκίες από την ζωή του. Ο Ρίκος βρίσκει την ζωή άδικη από την φύση της, πιστεύει πώς με ένα μέλλον που θα έχει καλύτερη οικονομική κατάσταση θα μπορέσει να ικανοποιήσει όλες τις ανάγκες του. Η ασυνήθιστη ως τότε στον κινηματογράφο εικόνα του προλετάριου πρωταγωνιστή, είναι ξεκάθαρη από την αρχή της ταινίας.

Η πλοκή της ταινίας ξετυλίγεται γραμμικά παρουσιάζοντας την καθημερινότητα των πρωταγωνιστών, όσο και πολλών κατοίκων της περιοχής του Ασύρματος και όχι μόνο. Η παρουσίαση των φτωχογειτονιών της Αθήνας σε στιγμές καθημερινότητας θυμίζουν τα στοιχεία που είδαμε πρώτη φορά στον ιταλικό κινηματογράφο την περίοδο του νεορεαλισμού σε ταινίες όπως ο Κλέφτης Ποδηλάτων του De Sica. Παράδειγμα της εικόνας που επιλέγει να παρουσιάσει ο σκηνοθέτης Αλέκος Αλεξανδράκης είναι η κεντρική αγορά της Αθήνας, φίλοι του πρωταγωνιστή προσπαθούν να μεταπωλήσουν παράνομα στον δρόμο, η φτωχογειτονιά τους κάνει λιγότερο αισιόδοξους για το μέλλον. Η γραμμικότητα της πλοκής της ταινίας, θυμίζει επίσης το ιταλικό *La Strada* του Φεντερίκο Φελλίνι, όπου τα γεγονότα λειτουργούν ως εμπόδια ή σταθμούς για την εξέλιξη της ιστορίας και του ταξιδιού των πρωταγωνιστών.

Ο Ρίκος χρησιμοποίησε τους φίλους του για να βγάλει κάποια χρήματα, καταλαβαίνει όμως ότι με το να είναι απατεώνας δεν θα αλλάξει την ζωή του σύντομα. Η σκηνή που ο Ρίκος συνειδητοποιεί τι κάνει λάθος στην ζωή του, συνδυάζεται με τους οργανοπαίκτες και το τραγούδι “Βρέχει στην φτωχογειτονιά” στίχων Τάσου Λειβαδίτη, μουσική Μίκη Θεοδωράκη και ερμηνεία Γρηγόρη Μπιθικώτση. Μία σκηνή συνδυάζει και άλλες μορφές τέχνης, ο υποκειμενισμός του σκηνοθέτη για την αναπαράσταση της χρονικής περιόδου μέσω των κατώτερων οικονομικά και καταπιεσμένων κοινωνικών τάξεων, από τις δυσκολίες της καθημερινότητας.

Η αγαπημένη του Ρίκου βρίσκεται με οικονομικά ευκατάστατους που συχνάζουν σε κέντρα διασκέδασης. Ο σκηνοθέτης θέλει να δείξει την αντίθεση στους δύο πόλους στις κοινωνικές τάξεις ευκατάστατων, βιομηχανιών, επιχειρηματιών και αντίθετα προλετάρων και άπορων με την γεωγραφική τους θέση στην Αθήνα και το περιβάλλον τους. Υποκειμενισμός του σκηνοθέτη μέσα από τα πλάνα και την ματιά του. Επίσης ο πλούσιος φίλος της αγαπημένης του Ρίκου, με το να παίζει και να χάνει τα εισιτήρια της για το εξωτερικό δηλαδή το εισιτήριο της για ένα καλύτερο μέρος που επιφυλάσσει καλύτερο μέλλον, δείχνει σε πόσο διαφορετικούς κόσμους ζουν δύο άνθρωποι μέσα στην ίδια κοινωνία, κάτι που για έναν είναι ασήμαντο για κάποιον άλλο είναι η σωτηρία του για ένα καλύτερο αύριο.

Στο τέλος της ταινίας, ο Ρίκος σε μία επιχείρηση που είχε στήσει, δεν κατάφερε να κλέψει τις λύρες από την γιαγιά, μέσα από την ντροπή του και της τύψεις του για την πράξη του, συνειδητοποίησε πως δεν θέλει να φτιάξει την ζωή του με αυτό τον τρόπο. Στην συνέχεια ο Ρίκος, η αγαπημένη του και ο αδερφός της, ηττημένοι και απογοητευμένοι εξαιτίας των προσδοκιών που δεν ευοδώθηκαν ποτέ, θα αναγκαστούν να συμβιβαστούν με την ωμή πραγματικότητα. Επιλογή τραγικού στοιχείου από τον σκηνοθέτη όπου πρωταγωνιστής συνειδητοποιεί πως μετανιώνει για τις επιλογές του, στοιχείο ρεαλισμού.

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

Όταν ολοκληρώθηκαν τα γυρίσματα, η ταινία φτάνει αρχικά στα χέρια της επιτροπής προληπτικής λογοκρισίας. Στη συνέχεια περνάει από την ειδική επιτροπή για τη χορήγηση άδειας «γυρίσματος», έπειτα επιστρέφει στην πρώτη επιτροπή προκειμένου να πάρει άδεια προβολής. Τελευταίο στάδιο ήταν η επιτροπή ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών για να πάρει άδεια προβολής στο Φεστιβάλ της Βενετίας! Όπως είναι εύκολα κατανοητό κάθε φορά που η ταινία περνούσε από κάποια επιτροπή δεχόταν αλλοίωση.

Όπως είναι φυσιολογικό κάτω από αυτές τις συνθήκες η ταινία ήταν μια εισπρακτική αποτυχία. Ο ίδιος ο Αλεξανδράκης έκανε λόγο για οικονομική καταστροφή. Η ταινία, ωστόσο, γνώρισε

τεράστια εισπρακτική επιτυχία καιρό αργότερα στο εξωτερικό και ειδικότερα στις χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ. Οι κριτικοί της εποχής την χαρακτήρισαν «αριστούργημα» και μίλησαν πολύ κολακευτικά και για την υπέροχη μουσική επένδυση του Μίκη Θεοδωράκη, ενώ όσο και αν κυνηγήθηκε τιμήθηκε με 2 βραβεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, γράφοντας τη δική της χρυσή σελίδα στην ελληνική 7η τέχνη.

2.3.3 Ο Δράκος 1956

Σχετικά με την ταινία

Το 1956 εμφανίστηκε η δεύτερη ταινία του Νίκου Κούνδουρου. Η ταινία «Δράκος», παρουσίασε έναν Ντίνο Ηλιόπουλο τελείως διαφορετικό, όπου έστρωνε εν αγνοία του τα θεμέλια του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Ενός κινηματογράφου που δεν καταφεύγει πάντα στην ευκολία αλλά μπορεί να γίνει πολλές φορές άβολος, ενοχλητικός ή και αντιδραστικός. Αναιρώντας δηλαδή τις φόρμες και εμπορικές πεπατημένες για να μιλήσει για όσα έχουν πραγματικά σημασία στο εδώ και τώρα.



Εικόνα 18. Αφίσα της ταινίας «Ο Δράκος» 1956

Πηγή: Νίκος Κούνδουρος, retromaniax.gr

Ο νεαρός τότε σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος σε συνεργασία με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, γράφουν μία ιστορία για ένα καθημερινό άνθρωπο όπου η φυσιογνωμική ομοιότητα του με έναν μοχθηρό κακοποιό του δίνει ξαφνικά αξία στον κόσμο του περιθωρίου. Οι δημιουργοί της ταινίας, παραδίδουν ένα πολυεπίπεδο σενάριο το οποίο υπαινίσσεται πολλά περισσότερα απ' όσα μπορούσε να κάνει λέξεις. Κάτω από την πρόδηλη ιστορία περί ανθρώπινης μοναξιάς και ματαιοδοξίας, εδράζεται αυτό το δεύτερο επίπεδο, το σπουδαίο και πολιτικό, που ερχόταν να μιλήσει για όσα δεν ακουμπούσε το ελληνικό σινεμά.

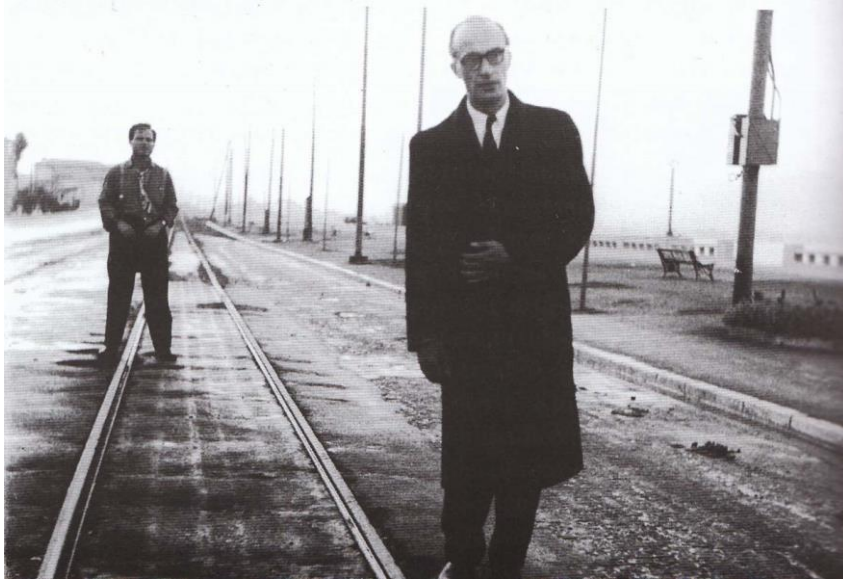
Το σκοτεινό, σχεδόν σατιρικό αυτό νουάρ αφήγημα, βλέπει έναν μοναχικό και ασήμαντο υπάλληλο, τον Θωμά (Ντίνος Ηλιόπουλος), να ανακαλύπτει ξαφνικά ότι μοιάζει με τον φοβερό «δράκο της Αθήνας», έναν αδίστακτο κακοποιό που καταζητείται από την αστυνομία. Παρά την έκπληξη και τον τρόπο του, σύντομα θα υποδυθεί τον ρόλο του δράκου, μιας και αυτό τον κάνει αρεστό στον υπόκοσμο δίνοντάς του για πρώτη φορά υπόσταση ως κάτι.

Σήμερα το φιλμ είναι ένα από τα δυνατότερα χαρτιά της εγχώριας κινηματογραφίας, η ταινία που αφύπνισε το ελληνικό σινεμά και το έκανε να ασχοληθεί με όσα πραγματικά έκαιγαν τις εκάστοτε εποχές. Και το έκανε μάλιστα και με τρόπο εξόχως κινηματογραφικό, υιοθετώντας φόρμες (όπως τον ιταλικό νεορεαλισμό, τον γερμανικό εξπρεσιονισμό και τα στοιχεία του φιλμ νουάρ) και διατρέχοντας ρεύματα και καλλιτεχνικά κινήματα.

Παρουσίαση τοπίου

Αστικό περιβάλλον της Αθήνας, συσχετισμός κόσμου και πυκνοκατοικημένες περιοχές, εφημερίδες, ενημέρωση και μέσα μεταφοράς (λεωφορεία) με γεμάτες καμπίνες.

Αναπαράσταση πραγματικότητας μέσα από τα πλάνα του σκηνοθέτη. Σε αντίθεση με την ταινία Συνοικία το όνειρο, εδώ ο σκηνοθέτης παρουσιάζει το πολιτισμικό τοπίο από μία αστική/κοινωνική τάξη λιγότερο φτωχή και μίζερη από τις οικονομικές δυσκολίες της εποχής. Υποκειμενική επιλογή αναπαράστασης της κοινωνίας στην συγκεκριμένη χρονική περίοδο από τον σκηνοθέτη.



Εικόνα 19. Σκηνή από την ταινία «[Ο Δράκος](#)» 1956 Ντίνος Ηλιόπουλος στον ρόλο του Θωμά.

Στην ταινία αναφέρεται χαρακτηριστικά πώς ο κόσμος έχει αγριέψει μετά τον πόλεμο. Κάτι που παρουσιάζει την αμφιβολία και την ανησυχία της κοινωνίας για το αύριο. Ιστορικός χρόνος και αναπαράσταση της πραγματικότητας από τον σκηνοθέτη. Η ταινία επιλέγει να πάρει μέρος σε γιορτινές μέρες Χριστουγέννων. Υποκειμενισμός του σκηνοθέτη για την αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Μουσικά μπαρ με κόσμο να διασκεδάζει τις γιορτινές μέρες περήφανες και δυναμικές γυναίκες δίνουν την δική τους παράσταση. Εδώ παρουσιάζονται στοιχεία φεμινισμού και ανεξαρτησίας του γυναικείου φύλου από πατριαρχικά πρότυπα, γυναίκες σε αναζήτηση για ανεξαρτησία.

Πλοκή και σκοπός

Ο Κούνδουρος μεταμορφώθηκε σε ανανεωτή του ελληνικού σινεμά, καθώς αψήφησε τη νόρμα που είχε καθυποτάξει την εγχώρια κινηματογραφία σε μια ανώδυνη θεματολογία και μίλησε πράγματι για πολιτικές και κοινωνικές καταστάσεις εξόχως μαύρες για τον τόπο μας. Από το πώς λειτουργεί το κράτος μέχρι και την αποξένωση που άρχιζε να πλήττει τις δυτικές κοινωνίες.

Ο Θωμάς (πρωταγωνιστής) ξεκινά στην ταινία από τραπεζικός υπάλληλος που εργαζόταν σε ένα υπόγειο, είχε μία μέτρια ζωή χωρίς ενδιαφέροντα και όνειρα, ένα ανεπαρκή μισθό για να πληρώσει τους λογαριασμούς του. Όμως με το ξεδίπλωμα της υπόθεσης της ταινίας, μέσω μίας απλής παρεξήγησης ο πρωταγωνιστής μεταμορφώνεται σε κάτι διαφορετικό. Ο Ηλιόπουλος στον ρόλο του Θωμά, σταδιακά στην ταινία περνάει από την έκπληξη, το σάστισμα, την άρνηση, στην πλήρη αποδοχή της ταυτότητας του Δράκου στο πλαίσιο της συμμορίας. Εδώ ο υποκειμενισμός του σκηνοθέτη μέσα από την μεταμόρφωση του πρωταγωνιστή σε ένα ισχυρό και ανεξάρτητο άντρα έστω μέσω μίας απάτης, μεταφράζεται στην επιθυμία του Θωμά να κάνει μία ζωή που πραγματικά ζει την στιγμή, ρισκάρει, είναι ένας άνθρωπος που χαίρεται για το συναίσθημα που τον κάνει να νιώθει ζωντανός, και όχι να περνά

απαρατήρητος από όλους όπως είχε συνηθίσει.



Εικόνα 20. Ντίνος Ηλιόπουλος στον ρόλο του Θωμά, «[Ο Δράκος](#)» 1956

Ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται να βρίσκεται σε αναζήτηση, κυνηγημένος και παρεξηγημένος από τους ανθρώπους που συναντά. Επίσης είναι αμήχανος και ανήσυχος.

Ο Θωμάς την παραμονή της πρωτοχρονιάς μαθαίνει πως μοιάζει εμφανισιακά με έναν γνωστό εγκληματία. Κάτι που επαληθεύει την επιφυλακτική στάση των γύρω του προς το πρόσωπο του Θωμά. Σε σύγκριση με την ταινία Συνοικία το όνειρο, οι δυο ταινίες παρουσιάζονται δραματικές με κωμικά στοιχεία σε ελάχιστες σκηνές, πρωταγωνιστές αβέβαιοι για την θέση τους στην κοινωνία, όπου αναζητούν ένα καλύτερο μέλλον έξω από την μιζέρια που τους καταβάλλει.

Στο τέλος της ταινίας, τα μέλη της συμμορίας μαθαίνουν πώς ο Θωμάς δεν είναι ο Δράκος (ο γνωστός εγκληματίας που υποκρίνεται πως είναι ο Θωμάς), αλλά ένας υποκριτής. Χαρακτηριστικά λένε να σταματήσει να παίζει μαζί τους και με τον πόνο τους για την προσπάθεια τους μέσα από την παρανομία να φτιάξουν την ζωή τους. Μέσα στον χαμό ο Θωμάς μαχαιρώνεται και δεν δέχεται να τον βοηθήσουν και φεύγει. Καταλήγει να πεθαίνει στον δρόμο, άγνωστος, και αδιάφορος όπως ήταν όταν ξεκίνησε η ιστορία. Τραγικό στοιχείο και υποκειμενισμός του σκηνοθέτη, ο πρωταγωνιστής όπου ζούσε μία άχρωμη ζωή δίχως μεγάλα όνειρα, επιτέλους μπορεί να ηρεμήσει από τις δυσκολίες και την απογοήτευση που ένιωθε από την ζωή του.

Γι' αυτό είναι τόσο σημαντικός ο «Δράκος», πέρα από τις άπλετες κινηματογραφικές αρετές του διηγήθηκε μια άλλη ελληνική πραγματικότητα, αυτή του περιθωρίου, της αλληγορίας και του τραγικού ρεαλισμού. Αυτό που λέμε τελικά πολιτικό σινεμά στην

ουσία του, βάζοντας στο επίκεντρο τον ίδιο τον άνθρωπο δηλαδή και γύρω του τις αμείλικτες κοινωνικές δομές που είναι ικανές να τον συντρίψουν.

Κριτική και διακρίσεις ταινίας

Όπως ήταν φυσικό η ταινία του Κούνδουρου ξένισε στους περισσότερους. Η κριτική την υποδέχτηκε τουλάχιστον αμήχανα και ο κόσμος που πήγε στις κινηματογραφικές αίθουσες για να την δει ένιωθε εξαπατημένος. Όπως καταμαρτυρεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης: «Μπήκα κρυφά στις αίθουσες όπου παιζότανε “Ο δράκος”, στο Ρεξ, στο Αττικόν, κι άκουσα τα σφυρίγματα και τις ειρωνικές φωνές του κόσμου, που ένιωθε εξαπατημένος. Περίμενα να τους δω να βγαίνουν και κάποιοι μου σφίξανε σιωπηλά το χέρι. Τότε έμαθα μια κι έξω πως εγώ κι αυτό το άγνωστο πλήθος δε θα ’χαμε ποτέ καλές σχέσεις».

Οι θεωρητικοί της εποχής μιλώντας για «μια κακή ταινία, ψεύτικη, φτιαχτή», για «αρρωστημένη φαντασία», για «έναν καλλιτέχνη που θέλει να καταπλήξει με την υπερβολή» και «την ασυναρτησία», ακόμα και ότι «αποτελεί, χωρίς άλλο, αίσχος για τη χώρα μας». Μέσα στην θύελλα αντιδράσεων και τα «εντελώς γελοία» που έβλεπε η ελληνική κριτική, η ταινία επιλέγεται στο επίσημο διαγωνιστικό Φεστιβάλ Βενετίας. Οι ξένοι κριτικοί την εγκωμιάζουν, η ταινία καθιερώνει τον δημιουργό της παγκοσμίως («η Ελλάδα βρίσκει στο πρόσωπο του Νίκου Κούνδουρου έναν σκηνοθέτη με απεριόριστες δυνατότητες» γράφουν χαρακτηριστικά οι «Times») και σιγά-σιγά αλλάζει και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα στο εσωτερικό. Χαρακτηριστική εδώ η κριτική του Μάριου Πλωρίτη: «Ο “Δράκος” πηγαίνει πολύ μακρύτερα και πολύ βαθύτερα από όποια άλλη ελληνική ταινία. Για πρώτη φορά ο ελληνικός κινηματογράφος κάνει ένα βήμα τόσο τολμηρό».

Εικόνα 21.
Ντίνος
Ηλιόπουλο
ς στον
ρόλο του
Θωμά, «Ο
Δράκος»
1956



Η δικαίωση του οράματος του δεν θα ερχόταν παρά χρόνια μετά, εκεί στην εποχή της Χούντας, όταν ο καταδυναστευμένος ελληνικός λαός βρήκε πολλά πια για να ταυτιστεί με τον «Δράκο» και το βαθύ παρακράτος του. Παρατηρούσε χαρακτηριστικά ο δημιουργός του: «Το 1956, που βγήκε στις αίθουσες, πολεμήθηκε από εφημερίδες, κριτικούς και θεατές που έφευγαν βρίζοντας και βλαστημώντας για τα λεφτά τους. Χρειάστηκε δέκα χρόνια για να δικαιωθεί. Ένας τολμηρός αιθουσάρχης την έβγαλε προς το τέλος της χούντας και ο εξοργισμένος κόσμος ταυτίστηκε μαζί της».

2.4 Σύγκριση ιταλικού με ελληνικού μεταπολεμικού κινηματογράφου και αναπαράσταση τοπίου

Στον νεορεαλιστικό κινηματογράφο της μεταπολεμικής περιόδου, βασικός σκοπός της υλοποίησης των ταινιών ήταν η ρεαλιστική αναπαράσταση του τοπίου μέσω των πολιτισμικών,

πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών της χρονικής περιόδου 1950 με 1960, δηλαδή την περίοδο προσαρμογής του πληθυσμού στην μεταπολεμική πλέον εποχή.

Το καλλιτεχνικό κίνημα του νεορεαλισμού στον Ιταλικό κινηματογράφο δεν άργησε να έρθει και στην Ελλάδα, με τις δύο χώρες να μοιράζονται πολλά κοινά κοινωνικά χαρακτηριστικά. Η καταστροφές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και το αντίκτυπο τους σε μεγάλα μέρη του πληθυσμού που κινούνταν σε επίπεδα φτώχειας, δεν ήταν το μόνο κοινό των κοινωνιών στις δύο χώρες που μελετάμε. Οι ταινίες μελέτης της έρευνας χρησιμοποιούνται ως εργαλείο για την ρεαλιστική αποτύπωση του τοπίου των δύο κοινωνιών. Παρά τα κοινά χαρακτηριστικά του νεορεαλισμού στον κινηματογράφο στις δύο χώρες, παρατηρούνται ομοιότητες και διαφορές στις Ιταλικές και Ελληνικές ταινίες που γίνεται ανάλυση παραπάνω.

Ξεκινώντας με τις βασικές ομοιότητες στις ταινίες μελέτης των δύο χωρών, ο κοινός παρονομαστής των δημιουργών είναι η αποτύπωση της μεταπολεμικής πραγματικότητας. Οι οικονομικές δυσκολίες, τα μεγάλα ποσοστά του πληθυσμού που ζουν σε επίπεδα φτώχειας, η πόλωση και οι διαφορές εμφανισιακά και οικονομικά στις κοινωνικές τάξεις εντοπίζονται χωρικά στις ταινίες, όπως και η διαφθορά. Η αποτύπωση του πολιτισμικού τοπίου ήταν ο βασικός άξονας των δημιουργών, όπως και η ανάγκη να παρουσιαστεί η αληθινή εικόνα της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής.

Οι χωροταξικές επιλογές, με την παρουσίαση κυρίως φτωχογειτονιών σε μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Ρώμη και η Αθήνα, δίνει λιγότερο προβολή σε κεντρικές περιοχές όπως μουσεία, μνημεία, εμπορικούς δρόμους με ακριβά καταστήματα, ξενοδοχεία και κέντρα διασκέδασης, στοχεύοντας στις εικόνες που συλλέγει καθημερινά ο μέσος κάτοικος περιοχών που έχει πληγεί από ότι άφησε πίσω του ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Ταυτόχρονα δείχνει τους διαφορετικούς κόσμους που μπορούν να ζουν κάτοικοι αστικών κέντρων, διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, χωρικά εντοπισμένων. Οι δημιουργοί τολμώντας να αναπαραστήσουν τον μίζερο και περιθωριακό τρόπο ζωής για μεγάλο μέρος του πληθυσμού, επέλεξαν το δραματικό στοιχείο ώστε να παρουσιάσουν την ανασφαλή και άβολη κατάσταση που βίωνε ο μέσος πολίτης της μεταπολεμικής εποχής στην Ρώμη και Αθήνα αντίστοιχα. Η ματιά του σκηνοθέτη πολλές φορές μεταφέρεται με ωμό τρόπο, για παράδειγμα στον Κλέφτη Ποδηλάτων του Ντε Σίκα, τα αργά μονότονα πλάνα της ταινίας να θυμίζουν ντοκιμαντέρ, μία άμεση απάντηση για τον σκοπό της

δημιουργίας των φίλμ, ένα κοινό χαρακτηριστικό που συναντάμε και στον ελληνικό νεορεαλιστικό κινηματογράφο. Η υποκειμενικότητα του σκηνοθέτη δίνει ρεαλιστικό χαρακτήρα στην αποτύπωση της ιστορικής περιόδου.

Ένα κοινό χαρακτηριστικό των Ιταλικών και Ελληνικών ταινιών είναι επίσης οι συντελεστές παραγωγής και η δημιουργία των ταινιών. Ο μικρός προϋπολογισμός των σκηνοθετών για να δημιουργήσουν το φίλμ στην μεταπολεμική περίοδο όσο και οι δυσκολίες υλοποίησης του, ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά του νεορεαλιστικού κινηματογράφου στην Ιταλία με τον Ντε Σίκα, τον Ροσελίνι και τον Φελίνι, στην Ελλάδα αντίστοιχα με τον Κακογιάννη, τον Αλεξανδράκη και τον Κούνδουρο, να επιλέγουν αρκετούς ερασιτέχνες ηθοποιούς, πολλές φορές κατοίκους των γειτονιών που εμφανίζονται στο φίλμ. Μία επιλογή σαφώς λόγω οικονομικών περιορισμών, αλλά και καλλιτεχνικής άποψης, ώστε να ταυτίζεται ο θεατής περισσότερο με την εικόνας του αστικού τοπίου της Ρώμης ή της Αθήνας.

Η επιλογή του βασικού χαρακτήρα είναι άλλη μία ομοιότητα στον νεορεαλιστικό κινηματογράφο. Ο κοινός προλετάριος πρωταγωνιστής χαρακτηρίζεται από τις οικονομικές και κοινωνικές δυσκολίες που συναντά, προσπαθώντας να βιοποριστεί για εκείνον όσο και για τα αγαπημένα του πρόσωπα. Η επιλογή του αυτή του πρωταγωνιστή είναι κοινή από τον Κλέφτη Ποδηλάτων, το *La Strada* και αντίστοιχα στο *Συννοικία* το *Όνειρο* και τον *Δράκο*. Οι χαρακτήρες μοιράζονται κοινές ανησυχίες, ανασφάλειες, κοινωνική αδικία, πολλές φορές φαίνεται από την αμφισβήτηση προς την εκκλησία και την επιρροή του χριστιανισμού στους πρωταγωνιστές, κάτι που παρατηρούμε στα φίλμ του Ντε Σίκα, του Φελλίνι και του Αλεξανδράκη όσο και του Κούνδουρου. Επίσης σημαντικό αποτύπωμα είχαν τα στοιχεία φεμινισμού, στο *“La Strada”* και στο *“Ρώμη ανοχύρωτη πόλη”*, η *Γκελομίνα και η έγκυος Πίνα* (Άννα Μανιάνι) αντίστοιχα στον ρόλο δύο ανεξάρτητων γυναικών, ξεφεύγουν από το πρότυπο της *prima donna* της ιταλικής τσινετσιτά, κάτι που είδαμε και στον ελληνικό νεορεαλιστικό κινηματογράφο με την *Μελίνα Μερκούρη* στον ρόλο της Στέλλας.

Μία ακόμα κοινή πτυχή του ιταλικού και ελληνικού νεορεαλιστικού κινηματογράφου ήταν οι αντιδράσεις με την προβολή των ταινιών και οι κριτικές τους. Η ρεαλιστική προσέγγιση της κοινωνικής πραγματικότητας των δημιουργών, δεν άρεσε σε αρκετούς κριτικούς όσο και

Θεατές, με τις ταινίες να αντιμετωπίζουν αρκετές δυσκολίες για να προβληθούν και να εκτιμηθούν, κάτι που όμως δεν άργησε να αλλάξει εγχώρια όσο και στο εξωτερικό, αφήνοντας τελικά κληρονομία στον παγκόσμιο κινηματογράφο.

Ο ρόλος του καθολικισμού στην ιταλική κοινωνία της μεταπολεμικής περιόδου, εντοπίζεται στα φιλμ του Ντε Σίκα, του Ροσελλίνι όσο και του Φελίνι. Οι κοινωνικές τάξεις που συναντάμε στον ιταλικό νεορεαλισμό είναι βαθύτερα θρησκευόμενες από την ελληνική κοινωνία των ταινιών του Αλεξανδράκη, Κούνδουρου και Κακογιάννη. Η εκκλησία παίρνει σημαντικό ρόλο ασύλου αλλά και βοηθήματος με δράσεις όπως συσσίτια και εκδηλώσεις. Οι βασικοί χαρακτήρες στον ιταλικό νεορεαλισμό συνήθως αμφέβαλλαν για την πίστη τους, κάτι που συνδέεται με την κακή ποιότητα ζωής τους και την αγανάκτηση τους. Αντίθετα στην ελληνική κοινωνία που παρουσιάζεται στις ταινίες, η επιρροή της εκκλησίας ήταν λιγότερο έντονη και διακριτή από την παρουσία της καθολικής εκκλησίας στην μεταπολεμική Ιταλία.

Κεφάλαιο 3^ο: Σύνδεση του κινηματογραφικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο με πολιτισμικές θεωρίες.

3.1. Κινηματογραφικός νεορεαλισμός και η σύνδεση του με την αναδιοργάνωση της μεταπολεμικής εποχής

Βγαίνοντας από τις στάχτες του φασισμού, οι ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες συνδέονταν άρρηκτα με την κοινωνική, πολιτική και οικονομική αναδιοργάνωση της εποχής στα αμέσως μεταπολεμικά χρόνια. Σε συνδυασμό με την έλευση νέων κινηματογραφικών τεχνικών που χαρακτήριζαν το είδος (χρήση ερασιτεχνών ηθοποιών, φυσικώς φωτισμός, γυρίσματα επί τόπου και απουσία μελοδράματος), η επαναφορά τοπικών και περιφερειακών πραγματικοτήτων σε νεορεαλιστικές ταινίες σηματοδότησε ένα απότομο διάλειμμα από τις φασιστικές εξαλείψεις εθνικού ιδεώδους. Εγγέροντας παρουσιάσεις της φτώχειας και της σύγκρουσης των τάξεων στο αστικό περιβάλλον και αποικοδομώντας το αγροτικό ειδύλλιο, ο νεορεαλισμός προσέφερε ένα νέο μέσο φαντασίας της εθνικής ενότητας που βασίζεται στην ταξική συνείδηση και τη συναίνεση σε αντίθεση με τον εξαναγκασμό. Οι προσπάθειες να παρουσιαστούν οι «κοινωνικές αλήθειες» της μεταπολεμικής περιόδου περιστράφηκαν γύρω από τον μετασχηματισμό των εικόνων που βασίζονται οι φασιστικές κατασκευές του έθνους. Το *La terra trema* του Luchino Visconti (1948) αναφέρεται ως εμβληματικό της κοινής ηθικής και στιλιστικής ενότητας του είδους.

Κατά την εξέταση της σχέσης μεταξύ του κινηματογράφου και του κοινωνικοπολιτισμικού μετασχηματισμού στην Ιταλία, ο P. Adams Sitney προσδιορίζει δύο συγκεκριμένες περιόδους στις οποίες η ταινία έχει συμμετάσχει πιο ενεργά στην ανακατασκευή και επικοινωνία του

μεταβαλλόμενου έθνους: την άμεση μεταπολεμική περίοδο του στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960, χρονιά που σηματοδοτούνται από την κορυφή του «οικονομικού θαύματος» της Ιταλίας (Sitney 1995, ix όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007). Αυτές οι «ζωτικές κρίσεις» στην πολιτική, κοινωνική και οικονομική αναδιοργάνωση που αντιμετώπισε το έθνος αντιστοιχούν στα δύο κινηματογραφικά είδη που έχουν γίνει τα πιο εμβληματικά του ιταλικού εθνικού κινηματογράφου, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά: ο νεορεαλισμός, και οι ταινίες «Auteur» ή «Τέχνη» στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και του 1960. Αν και υπάρχει σημαντική κριτική ανάλυση σχετικά με τις πολιτικοποιημένες ταινίες της δεύτερης «ζωτικής κρίσης» και τη σχέση τους με μετασχηματιστικά πολιτιστικά ζητήματα (π.χ. Landy 2000, Restivo 2002, Sorlin 1996), το αντίκτυπο του νεορεαλισμού εξακολουθεί να κυριαρχεί κυρίως σε ένα επίσημο ή αισθητικό αναλυτικό κέλυφος. Η καινοτομία των νεορεαλιστικών ταινιών έχει σχεδόν αποκλειστικά συνδεθεί με τη νεότητα τους σε κινηματογραφικό στιλ και αφηγηματική μορφή, που θεωρείται ως συμβολικό του μεγάλου διαλείμματος ή διαίρεσης μεταξύ κλασικού και μοντερνισμού, κινηματογράφου δράσης και εικόνας-χρόνου (Deleuze 1986, 1989 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007).

3.2. Η αναζωπύρωση του ρεαλισμού: Φασιστική Εποχή Επιρροές στο Νεορεαλισμό

Είναι αδύνατο να διαχωριστεί ο νεορεαλισμός από τον κινηματογράφο υπό τον Φασισμό. Η απάντησή στη φασιστική ιδεολογία και την εικονογραφία, ειδικά στις φασιστικές παραστάσεις του έθνους, οδήγησε σε αφύπνιση των καλλιτεχνικών και κοινωνικών φαντασιών του ιταλικού εθνικισμού (Piepergerdes 2007).

Αποκαλύπτοντας γενεαλογικά περιγράμματα του ιταλικού κινηματογράφου, γεγονός είναι ότι η διαμόρφωση κινηματογραφικών απεικονίσεων των «πραγματικών» εγγενών σε νεορεαλιστικές ταινίες έχει αναγνωρισθεί προηγούμενα στον φασιστικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1930. Μια κοινή υπόθεση είναι ότι το στοιχείο «Νέο» που συνδέεται με τον ρεαλισμό περιγράφει το διακριτό διάλειμμα με το οποίο οι μεταπολεμικοί καλλιτέχνες επιχείρησαν «να δημιουργήσουν μια φανταστική κοινότητα για να αντικαταστήσουν την (εξίσου κατασκευασμένη από τα μέσα) φανταστική κοινότητα της φασιστικής περιόδου» (Restivo

2002, 24-25 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007). Στην πραγματικότητα, ο όρος αναφέρεται περισσότερο στο γενικό κίνημα μέσα στις ιταλικές τέχνες που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1930 (κυρίως με τη λογοτεχνία) που αντλούσε ευρεία έμπνευση από την παράδοση του Verismo (ρεαλισμός) στην ιταλική μυθοπλασία, τη ζωγραφική, το θέατρο, την όπερα, ακόμη και τον κινηματογράφο στα τέλη του 19ου και αρχές του εικοστού αιώνα.

Αν και ο Γκαμπριέλε Ντ' Ανούντσιο (Gabriele D'Annunzio, 1863 – 1938) ² υπήρξε η μεγαλύτερη πηγή έμπνευσης για τον φασιστικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1930, η αναβίωση του ρεαλισμού μέσω της παράδοσης του Verismo (ρεαλισμός) επηρέασε επίσης σκηνοθέτες και ταινίες που υποστηρίζουν το κράτος. Δύο συγκεκριμένοι σκηνοθέτες έχουν γίνει συνώνυμοι με τις προσπάθειες της φασιστικής εποχής στον κινηματογραφικό ρεαλισμό: Mario Camerini (π.χ. *Rotaie* 1929; *Gli uomini che mascalzoni!* 1932) και Alessandro Blasetti (π.χ. *Sole* 1929; *Terra madre* 1930; *Resriseio* 193) Και οι δύο σκηνοθέτες είχαν μεγάλη επιρροή στους νεορεαλιστικούς κινηματογραφιστές της επόμενης δεκαετίας μέσω της νέας τους διεύθυνσης της σύγχρονης αστικής και αγροτικής ζωής και της συχνά διφορούμενης μεταχείρισης των ιστορικών εποχών και γεγονότων από τα οποία ο φασισμός προήλθε από τις αντιπροσωπευτικές του συνδέσεις με την ιταλική ενότητα και μεγαλείο. Κυρίως κωμικό σε μορφή, οι ταινίες του Camerini επικεντρώνονταν συχνά σε πρωταγωνιστές της εργατικής τάξης των βόρειων πόλεων και στην αποξενωμένη σχέση τους με τις μεταβολές του αστικού κοινωνικού και φυσικού τοπίου που επέφεραν οι φασιστικές πολιτικές εκσυγχρονισμού. Κατά συνέπεια, οι ταινίες του Camerini συνδέονται συχνά (μέσω της αξιολόγησης και της ανατομής τους) με την ιδεολογία *stracittà* (αστικοποίηση ή υπεραρκετικότητα), ένα κίνημα που διαδόθηκε στη λογοτεχνία των αρχών της δεκαετίας του 1920 που προήγαγε τις φασιστικές αρχές του κοσμοπολιτισμού, της αστικής ανανέωσης και της βιομηχανικής ανάπτυξης (Hay 1987, Landy 2000 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007).

Το αντίκτυπο του Camerini στον Νεορεαλισμό τονίζεται από την άποψη του Carlo Lizzani για τον σκηνοθέτη ως «ο μεγάλος εξομολογητής των ιταλικών κατώτερων μεσαίων τάξεων» (1979, 22) σε μια εποχή που η αστική ανώτερη και μεσαία τάξη (λόγω της υποστήριξής τους και σημασία για τον φασιστικό εθνικισμό) ήταν η πιο ευρέως εκπροσωπούμενη κοινωνική τάξη. Αντίθετα, οι ταινίες του Blasetti ταυτίζονται συνήθως με τις αγροτικές και τοπικές πεποιθήσεις

² Ιταλός ποιητής, δημοσιογράφος, δραματουργός, και στρατιώτης κατά την διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

για τον αγροτισμό ή υπερκράτεια, ένα λογοτεχνικό κίνημα που αρχικά διαμορφώθηκε ως αντίθετο στρατόπεδο, το οποίο ωστόσο επιλέχθηκε από το κράτος ως μέσο εκπροσώπησης και μεταφοράς της ζωτικής φύσης του αγροτικού εργαζομένου στην επιθυμητή επίτευξη οικιακής αυτάρκειας. Σε σύγκριση με τον Camerini, το αντίκτυπο του Blasetti στον νεορεαλισμό δεν έχει καμία σχέση με την αναδυόμενη κοινωνικοπολιτική κριτική. Αντίθετα, είναι η «πειστική αίσθηση του ρεαλισμού», το ενδιαφέρον του για τον «περιφερειακό νατουραλισμό» την παράδοση, και την ικανότητά του να συνδυάζει το ιστορικό δράμα και το ντοκιμαντέρ με τρόπους που παραμένουν ευαίσθητοι σε διάφορες συνδέσεις με το παρελθόν με βάση την τάξη και την περιοχή που δανείζεται ο νεορεαλισμός (Bondanella, 1990,14-15 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007).

Οι ταινίες που επηρεάστηκαν αρχικά οι δημιουργοί του νεορεαλισμού, παρουσιάζονται εξιδανικευμένες και τελικά μη ρεαλιστικές εκδοχές της περιπλοκότητας των ιταλικών εργατικών τάξεων, η ύπαρξή τους επέκτεινε σίγουρα τα επίσημα κινηματογραφικά όρια για την αντιμετώπιση σύγχρονων κοινωνικών ζητημάτων. Μέσω της ενσωμάτωσής των τεχνικών τρόπων δημιουργίας ταινιών που θα ερχόταν να καθορίσουν συμβάσεις του Νεορεαλισμού, οι ταινίες του Camerini και του Blasetti έθεσαν το σκηνικό για έναν κινηματογράφο αντιδραστικό στις αντιπροσωπείες του κράτους, έναν κινηματογράφο που «απελευθέρωσε τις δυνάμεις του ψεύτικου, όπου οι συμβατικές έννοιες της αλήθειας, της αρετής, του ηρωισμού, του καλού και του κακού, και πάνω απ' όλα, το πραγματικό και το τεχνητό τίθενται σε κρίση, και όπου είναι δυνατή η πιθανότητα μιας πιο περίπλοκης σχέσης με τον κόσμο »(Landy 2000, 15 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007).

3.3. Διαμόρφωση του Έθνους: Φασισμός, Ιστορία και Μεταφορά

Παρόλο που τα έργα του Camerini και του Blasetti δημιούργησαν έναν κινηματογραφικό φακό με μεγάλη επιρροή για να εξετάσουν (και συχνά να αποικοδομήσουν) τις διχοτομίες αγροτικών / αστικών, παραδοσιακών / σύγχρονων, τοπικών / εθνικών και Βορρά / Νότου, υπερέβησαν κατά πολύ τον αριθμό ένα συγκεκριμένο είδος που ορίζει πιο εύκολα τις ιδεολογικές φαντασίες της ιταλικής ενότητας υπό τον φασισμό. Το ιστορικό έπος χρησίμευσε ως η κύρια κινηματογραφική πλατφόρμα στην οποία ο φασισμός επιδίωξε να κατασκευάσει και να νομιμοποιήσει μια συνολική εκδοχή του έθνους. Εκτός από τις υπερβολικά προπαγανδιστικές «μαύρες» ταινίες, τις ειδήσεις και τα ντοκιμαντέρ που είναι κεντρικά στη μαζική επικοινωνία

των φασιστικών πολιτικών κοινωνικοποίησης, το ιστορικό έπος εξελίχθηκε ως το κύριο κινηματογραφικό είδος στο οποίο οι έννοιες της κρατικότητας και της ηγεμονίας κωδικοποιήθηκαν μέσω της εξίσωσης του φασισμού με ιστορικά επεισόδια που ορίζονται από την ιταλική κυριαρχία, τη διεθνή επιρροή και την εθνική ενότητα (Piepergerdes 2007).

Οι αναλογίες που έγιναν μεταξύ του «ένδοξου παρελθόντος» της Ιταλίας και του φασιστικού κράτους υπογράμμισαν την ιδεολογική ανάγκη να απεικονιστεί ο φασισμός ως ένα πραγματικά εθνικιστικό κίνημα, καθώς η πραγματοποίηση της σύγχρονης ιταλικής ενότητας ξεκίνησε, αλλά δεν ολοκληρώθηκε ποτέ κατά τη διάρκεια της Ιταλικής ενοποίησης (Risorgimento).

Υπάρχει ουσιαστικό έργο για τη χρήση της ιστορικής αλληγορίας για την κατασκευή και μεταφορά του εθνικισμού στον φασιστικό κινηματογράφο, με επίκεντρο τις σχέσεις μεταξύ αυτής της ιστορικής μεταφοράς και της αντιδραστικής έμφασης των νεορεαλιστικών έργων. Δύο στοιχεία έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη αυτή ως αποτέλεσμα της επακόλουθης εγκατάλειψης ή και της αλλαγής από τον Νεορεαλισμό: η τάση για θέαμα και οι εικονογραφικές παραστάσεις τόσο φυσικών όσο και πολιτιστικών τοπίων που αποτελούν το έθνος. Η προβολή των τρόπων με τους οποίους οι φασιστικές ταινίες δημιούργησαν σημάδια και σύμβολα του έθνους και πλαισίωσαν τον αφηγηματικό χώρο στον οποίο στεγάστηκαν τέτοιες παραστάσεις είναι ουσιαστικής σημασίας για την κατανόηση των στοιχείων και των δρόμων αντίστασης που ενυπάρχουν στις νεορεαλιστικές ταινίες. Όπως δήλωσε ο Landy:

Δεδομένου ότι ο νεορεαλισμός απέφυγε τις μνημειώδεις και επικές διαστάσεις της ιστορικής ταινίας που λειτουργούσε συχνά προς το συμφέρον της εθνικιστικής ρητορικής, και καθώς φαινόταν να προσφέρει νέες εκδόσεις του έθνους, παρουσίασε νέες μορφές ομιλίας και ανάκρισης σε κινηματογραφιστές που εμπλέκονται στην μεταπολεμική ανοικοδόμηση, την αποικιοκρατία, και επανεξετάσεις του υποδεέστερου. ένα κίνημα που είχε ως στόχο να κάνει συνδέσεις με το Risorgimento, την ενοποίηση της Ιταλίας ως έθνους και την ημιτελή επανάσταση. Ήταν ένας κινηματογράφος του αντιφασισμού, που εξέφραζε τις φιλοδοξίες της Αριστεράς, εστιάζοντας στην κοινωνική αδικία και την αλαζονεία της εξουσίας, επικριτικός για τα κλισέ και τους τύπους του είδους και με το θέαμα και τη ρητορική του κινηματογράφου υπό τον φασισμό (2000, 17, 13 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007).

Σε αντίθεση με την ενσάρκωση του έθνους υπό τον φασισμό, «η ιταλική εμπειρία του άμεσου μεταπολεμικού συστήματος ήταν αυτή της ιστορίας που έμενε να γράφεται, για έννοιες που έμειναν να διορθωθούν. Για τους Ιταλούς, η μεταπολεμική περίοδος ήταν ένας από τους κοινωνικούς ανταγωνισμούς που υπήρχαν στο επίπεδο του πραγματικού της ιστορίας » (Restivo,2002,10 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007).

3.4. Ρεαλισμός και αντίσταση

Σχετικά με την τακτική της πολιτιστικής ανατροπής, η Pamela Shurmer-Smith δήλωσε ότι «συχνά η πολιτική της αντίστασης παίρνει τη μορφή θεάματος, σοκ , ή ασεβές παιχνίδι ως αποτελεσματικό μέσο ανατροπής ισχύος »(2002, 37). Το θέαμα και ο καρναβαλισμός χρησιμοποιήθηκαν τακτικά από περιθωριοποιημένες ομάδες για να υποτιμήσουν τις ηγεμονικές δομές του πολιτισμού, της πολιτικής, ακόμη και του δημόσιου χώρου. Παρόλο που οι γεωγράφοι έχουν απεικονίσει με έξυπνο τρόπο, χρησιμοποιώντας παραδείγματα που κυμαίνονται από τον Μεσαίωνα, τον Δαδισμό, τη δεκαετία του 1960 στην Ευρώπη, μέχρι τη μουσική Punk, πώς το θέαμα, το καρναβάλι και ο διαγωνισμός έχουν χρησιμεύσει ως μέσο για την ανατροπή της κυριαρχίας. Ποιοι τρόποι αντιπαράθεσης υπάρχουν όταν το ίδιο το θέαμα είναι ο πρωταρχικός μηχανισμός και χρησιμοποιείται για να μεταφέρει την πολιτιστική ηγεμονία; (Piepergerdes 2007).

Ο μετασχηματιστικός χαρακτήρας των νεορεαλιστικών ταινιών έγκειται στην απουσία θεάματος, τεχνάσματος και απόδρασης. Αντ' αυτού, βασίζεται σε μια πιο αντικειμενική απεικόνιση, σύγχρονη πραγματικότητα που διασπά την ιστορία από την έννοια της ιταλικής ενότητας, ευνοώντας αντ' αυτού τις ποιητικές πτυχές της καθημερινής ζωής πάνω από την υπαινιγμό και την μεταφορική έννοια. Με έμφαση και γιορτή της τοπικής και περιφερειακής ιδιαιτερότητας, οι νεορεαλιστικές ταινίες αποκαλύπτουν τις αποτυχίες της εξίσωσης του εθνικισμού με τον φασισμό σε μεγαλοπρεπείς στιγμές από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, την Αναγέννηση και το Risorgimento (ενοποίηση της Ιταλίας). Τέτοιες αυξήσεις ιστορικών επεισοδίων σήμαινε πολύ διαφορετικά πράγματα για τους λαούς σε διαφορετικές περιοχές του έθνους. Η Αναγέννηση, και ειδικότερα, το Risorgimento, δεν ήταν εγγενώς εθνικό. Διαφορετικές περιοχές βίωσαν αυτές τις κινήσεις με διαφορετικό τρόπο, και έτσι διατηρήθηκαν, σε μεγάλο βαθμό στην περίπτωση του Νότου, ένα πολύ διαφορετικό

συναίσθημα απέναντι σε αυτά τα «ένδοξα παρελθόντα», δηλαδή μία ταυτοποίηση με αποκλεισμό, αποξένωση και κυριαρχία. Τέτοια συναισθήματα ενισχύθηκαν από το γεγονός ότι η βάση στήριξης του φασισμού στηριζόταν κατά κύριο λόγο εντός του αστικού Βορρά. Ως σαφώς βόρειο κίνημα, λοιπόν, ο φασισμός «ξεκίνησε να καθιερώνεται στη βόρεια βιομηχανία και την εμπορική γεωργία της κοιλάδας Po » (Agnew, 2002, 93 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007). Αυτή η προσπάθεια επιδείνωσε τελικά το αυτο-χρισμένο έργο του φασισμού για την ολοκλήρωση της «ημιτελούς επιχείρησης» του Risorgimento ως «Μια αποτυχία, σε ότι οι επαναστατικοί στόχοι προδόθηκαν από την επακόλουθη ηγεμονία του Βορρά πάνω από το Νότο »(Landy, 2000, 60 όπως αναφέρεται από Piepergerdes 2007).

3.5. Πλήθη, τοπίο, νεολαία και φτώχεια.

Τα πλήθη, το τοπίο, η νεολαία και η φτώχεια είναι τα βασικά θέματα που χρησιμοποιήθηκαν από την φασιστική κυβέρνηση της Ιταλίας μέσω της αναπαράστασης του τοπίου από τον κινηματογράφο. Δεδομένης της εστίασης στον οραματισμό του ιταλικού εθνικισμού στον κινηματογράφο, αυτά τα θέματα αναπαράστασης είναι όλα, αν και με διαφορετικούς τρόπους, σχετικά με έννοιες κατοχής, ταυτότητας, ένταξης / αποκλεισμού και ιθαγένειας (σε όρους της νόμιμης συμβολής και καθορισμού των ιδιοτήτων τους). Είναι επίσης μεταξύ των πιο διαδεδομένων θεμάτων ψυχαγωγίας, τόσο για τον φασιστικό όσο και ο νεορεαλιστικό κινηματογράφο. Αυτό επιτρέπει μια αντίθεση και σύγκριση, επισημαίνοντας αντ' αυτού, μέσω μιας ανησυχίας για το είδος ταινίας, το πιο προβληματικό κοινωνικό και πολιτιστικό ζητήματα είναι υψίστης σημασίας για το συγκεκριμένο μεταπολεμικό περιβάλλον της Ιταλίας (Piepergerdes 2007).

Συμπεράσματα

Με την μελέτη του κινηματογραφικού νεορεαλισμού της μεταπολεμικής περιόδου στην Ιταλία και στην Ελλάδα δηλαδή περίπου από το 1950 έως το 1960, προσπαθήσαμε να σκιαγραφήσουμε τις ιστορικές συνθήκες και την πολιτισμική λογική της εξεταζόμενης χρονικής περιόδου. Οι κυρίαρχες κοινωνικές εντάσεις παρουσιάζονται στον κινηματογράφο και στην απεικόνιση των πόλεων, κάτι που εφάρμοσε το καλλιτεχνικό κύμα του νεορεαλισμού αναπαράγοντας ένα μεγάλο μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας στην μεταπολεμική

περίοδο. Οι νεορεαλιστικοί σκηνοθέτες στην προσπάθεια τους να υλοποιήσουν μια ρεαλιστική εικόνα στον κινηματογράφο αντιμετώπισαν δυσκολίες που ως ένα βαθμό οφείλονται σε αυτές οι διαφορές και οι ομοιότητες των έργων τους με την πραγματικότητα. Δυσκολίες παραγωγής από τους πολιτικούς φραγμούς, το περιορισμένο οικονομικό προϋπολογισμό όπως και από την κοινωνική αντίδραση για την τότε ξένη προσέγγιση του κινηματογράφου.

Μέσο της ανάλυσης των ιταλικών και ελληνικών ταινιών που συμβάλουν στα νεορεαλιστικά πρότυπα, αντιλαμβανόμαστε ότι τα κοινά στοιχεία των ταινιών οφείλονται στις επιρροές των σκηνοθετών όσο και στην παρόμοια κοινωνική πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ιταλίας με την Ελλάδα. Η απεικόνιση του πολιτισμικού τοπίου των δύο χωρών γίνεται μέσω των κοινωνικών τάξεων και τον εντοπισμό τους χωρικά, κάτι που διευκολύνει την παρατήρηση των ομοιοτήτων, όπως η οικονομική κατάσταση μετά τον παγκόσμιο πόλεμο και οι κοινωνικές διαφορές στην ιστορική περίοδο μελέτης. Ο νεορεαλισμός χρησιμοποιείται ως εργαλείο για την παρατήρηση του πολιτισμικού τοπίου στις δύο χώρες. Συνοψίζοντας, με της σύγκριση του καλλιτεχνικού κύματος στις δύο χώρες μελέτης, αναδεικνύονται τα πολιτισμικά στοιχεία της εποχής.

Ο μετασχηματιστικός χαρακτήρας των νεορεαλιστικών ταινιών, βασίζεται σε μια πιο αντικειμενική απεικόνιση με σύγχρονη πραγματικότητα. Ο νεορεαλισμός σε σχέση με πολιτισμικές θεωρίες εμπλέκεται στην ανάλυση της μεταπολεμικής ανοικοδόμησης, την αποικιοκρατία, και επανεξετάσεις του υποδεέστερου, στο κοινωνικό και πολιτιστικό ζητήματα για το μεταπολεμικό περιβάλλον.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Deleuze Gilles (1985), *Κινηματογράφος (Τόμος Πρώτος και Δεύτερος)*, Εκδότης Νήσος

Ferro Marc (2002), *Κινηματογράφος και ιστορία*, Εκδότης Μεταίχμιο

Paul Knox, Steven Pinch (2009), *Κοινωνικές Επιστήμες, Κοινωνική Γεωγραφία των Πόλεων*
Θωμάς Μαλούτας, Εκδότης Σαββάλας

Κολώνας Β., (2002), *Η ελληνική πόλη και η αρχιτεκτονική στις ταινίες του ελληνικού*
κινηματογράφου του '50 και του '60, Αρχιτέκτονες, τχ. 35, σσ. 63-65. Το συγκεκριμένο
απόσπασμα εντοπίστηκε και πρωτοσχολιάστηκε από τους Marc Gastine και Σούλα
Δρακοπούλου στη ταινία τους: Αθήνα, αναζητώντας τη χαμένη πόλη (1993).

Κριτσωτάκης-Παρισσόπουλος Ιάσων-Ιωάννης (2016), *Γεωγραφία και Ευρωπαϊκός πολιτικός*
κινηματογράφος, Πτυχιακή εργασία, ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ Τμήμα Γεωγραφίας.

Νικολαΐδου Αφροδίτη (2012), *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: οι ταινίες πόλης του*
ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004), Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο
Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού.

Παπαδοπούλου Ευδοξία (2016), *Το Αστικό Τοπίο στην Ελληνική Μεταπολεμική Φωτογραφία*,
Διδακτορική Διατριβή Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.

Σολδάτος Γιάννης (2001), *Ένας Αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος 1900-1970 (Πρώτος Τόμος)*,
Εκδότης Κοχλίας

Ξενόγλωσση

Abbas A. (2003), «*Cinema, the city and the cinematic*» in *Global Cities: Cinema*, Rutgers University Press

André Bazin (2011), *André Bazin and Italian Neorealism*, Bloomsbury Academic

Barbara Mennel (2019), *Cities and Cinema*, Routledge.

Bordwell D. (1985a), *Narration in the fiction film*. London: Routledge

David B. Clarke (1997), *The Cinematic City*, Routledge; 1st edition (April 1, 1997)

Dixon D.P. - Aitken S.C. (2006), *Imagining Geographies of film*, *Erdkunde*, Archive for Scientific Geography, Volume 60, Issue 4, pages 326-336. University of Bonn, Germany

John Anderson (2015), *Understanding Cultural Geography, Places and Traces*, Routledge

L. Kaue and P. Petro,(2003), *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, Rutgers University Press

Landy Marcia, (2000), *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lucien Goldmann,(1977), *Cultural Creation in Modern Society*, Basil Blackwell & Mott Ltd.

Piepergerdes (2007), *Film neorealism and the postwar Italian condition*, Department of Geography, University of Kansas

Restivo, Angelo. (2002). *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Duke University Press

Sitney, P. Adams, (1995), *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, Austin: University of Texas Press.

Sorlin, P. (2005). *Urban space in European cinema*, Everett, W., Goodbody, A. (Eds.), *Revisiting space: Space and place in European cinema*

Stephen Barber (2002), *Projected Cities, cinema and urban space*, London: Reaktion, 2002, the Italian Art Film. Durham, NC: Duke University Press.

Wilson, E. (1991), *The Sphinx of the City: Urban Life, the control of disorder, and women*, University of California Press

A.O. Scott (2020), *Why You Should Still Care About 'Bicycle Thieves'*, *The New York Times* στην ιστοσελίδα : www.nytimes.com

Charles Burnett (2007), *Bicycle Thieves: Ode to the Common Man*, Charles Burnett, *The Criterion Collection*, στην ιστοσελίδα : www.criterion.com

Irene Bignardi, (2010), *Rome Open City: A Star Is Born*, *The Criterion Collection*, στην ιστοσελίδα: www.criterion.com

Kenneth R. Morefield (2013), *Roberto Rossellini and the 'Moral Point of View'*, *Christianity Today*, στην ιστοσελίδα : www.christianitytoday.com

Michael Tait (2015), *The film that makes me cry: La Strada*, *The Guardian*, στην ιστοσελίδα: www.theguardian.com

Peter Bradshaw (2014), *Rome Open City review – 'Thrillingly real wartime drama'*, *The Guardian*, στην ιστοσελίδα : www.theguardian.com

Ron Deutsch, (2012), *Chef du Cinema: Rome Open City*, *The Criterion Collection*, στην ιστοσελίδα : www.criterion.com

The Bicycle Thieves and Italian Neorealism, Film and Philosophy, στην ιστοσελίδα : www.filmandphilosophy.com

Απόστολος Θηβαίος, *Ο Νεορεαλισμός στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, Τεύχος 20, *Vakxikon.gr*, στην ιστοσελίδα : www.vakxikon.gr

Γιώργος Παπαδημητρίου (2019), *La Strada, Cine Dogs*, στην ιστοσελίδα : www.cinedogs.gr

Εβίτα Γοργορίνη (2014), *Αφιέρωμα στα κινηματογραφικά ρεύματα: Ιταλικός νεορεαλισμός*, *Frapress.gr*, στην ιστοσελίδα : www.frapress.gr

Ξηρός Γιώργος (2008), *Ελληνικός Κινηματογράφος – Νεορεαλισμός, Πολιτισμός*, στην ιστοσελίδα : <http://xiros.blogspot.com>

Newsbeat (2016), *Οι άγνωστες πτυχές της θρυλικής «Στέλλας» του ελληνικού κινηματογράφου*, Newsbeat, στην ιστοσελίδα : www.newsbeast.gr

Σκοπετέας Ιωάννης (2015), *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα Είδη των κινηματογραφικών ταινιών*, Αθήνα, Αποθετήριο Κάλλιπος, Ακαδημαϊκή Συγγραφή, στην ιστοσελίδα: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/5729>

Φιλιώ Μόρφη (2020), «Συνοικία το όνειρο»: Όταν λογοκρίθηκε η πραγματικότητα, MAXMAG, στην ιστοσελίδα : www.maxmag.gr

Φραγκούλη Νάντια (2016), *Ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός και ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία: Νεορεαλιστική γραφή στο Άνθρωπο και σπίτια του Αντρέα Φραγκιά*, ΕΚΠΑ, στην ιστοσελίδα : www.epublishing.ekt.gr

Φιλμογραφία

Bicycle Thieves (1948) Director: Vittorio De Sica

La Strada (1954) Director: Federico Fellini

Rome, Open City (1945) Director: Roberto Rossellini

Ο Δράκος (1956) Director : Νίκος Κούνδουρος

Στέλλα (1955) Director : Μιχάλης Κακογιάννης

Συνοικία το όνειρο (1961) Director : Αλέκος Αλεξανδράκης