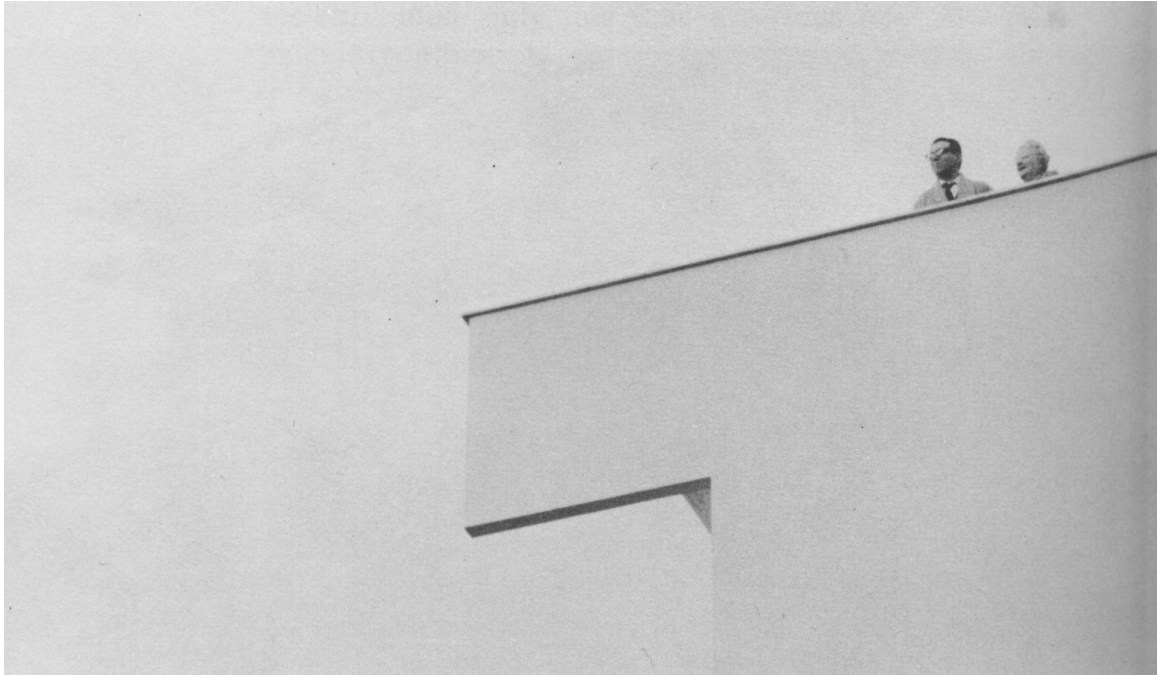


Lunds universitet
Litteraturvetenskapliga institutionen
Filmvetenskap
Handledare: Lars-Gustaf Andersson

Lars Diurlin
LIV 703
2004-01-15



Landskap, arkitektur och objekt i sex filmer av Michelangelo Antonioni

Innehållsförteckning

Obs sidnr. Stämmer ej!!!

Inledning	2
1. Den moderna människan och den sjuka Eros	4
1.2 Sjukdomen	4
1.3 Symptomen	5
1.4 Botemedlet	7
2. På spaning efter den intrig som flytt eller varför är omgivningen så viktig?	10
2.2 Den autonoma bilden och <i>temps mort</i>	11
2.3 Symbolism eller inte? En termdiskussion	13
2.4 Abstraherande stilgrepp	16
3. Staden och Naturen	22
3.2 Den moderna staden och dess effekt på sina invånare	23
3.3 Mannen, staden och den patriarkala byggnaden kontra kvinnan och naturen	27
Sammanfattning	30
Källförteckning	32

Inledning

I denna kandidatuppsats tänker jag studera de sex filmer som den italienske filmregissören Michelangelo Antonioni (1912-) skapade under sin mest produktiva period, närmare bestämt 1960-talet. Få filmskapare har fått utså så mycket kritik som Antonioni, i avseenden som att filmerna inte *handlar* om någonting. När det väl skapas ett stycke intrig i filmerna så verkar Antonioni inte bry sig om någon dramatisk upplösning utan låter sin kamera och sina karaktärer vandra ifrån det som vi som åskådare trodde var berättelsens centrum. Efter ett tag, i och med den ödesmättade premiären på *L'Avventura* (Äventyret, 1960), började kritiker allt mer förstå att Antonionis filmer inte skulle betraktas utifrån klassiska narrativbundna premisser utan att de helt enkelt skulle *betraktas*. Det är först när filmerna är som mest narrativt 'döda' som vi som åskådare kan se vad Antonioni egentligen lägger tyngden på i sina filmer, nämligen den miljö och de objekt som omger karaktärerna, och det är den *autonoma bilden*, bilden som självständig objekt, som föredras. Vi måste alltså först och främst analysera Antonionis *mise en scène* för att kunna definiera karaktärerna i filmerna och förstå vad Antonioni menar när han säger att Eros är sjuk. Här kommer vi till uppsatsens frågeställning och syfte. Hur genomför Antonioni detta? Vilka stilgrepp använder sig regissören av och vilka termer och begrepp bör vi som åskådare känna till och bruka då vi tolkar Antonionis filmer?

Uppsatsens upplägg inleds med en mer tematiskt inriktad översikt över människans utsatta situation i vårt moderna samhälle och den känslolivets sjukdom som Antonioni menar har drabbat henne. Denna tematik är viktig att känna till för en fortsatt förståelse av Antonionis estetik, vilket behandlas i nästföljande kapitel. Här diskuterar jag även utförligt huruvida vi bör tolka filmernas bildrum och de objekt som upptar det, som ren symbolism eller om det finns andra begrepp som fungerar bättre i fallet Antonioni. Vidare resonerar jag kring Antonionis förhållande till det abstrakta och om det finns några kopplingar mellan regissörens filmer och den abstrakta bildkonsten. I uppsatsens sista kapitel fokuserar jag på hur regissören väljer att avbilda staden och naturen, och om det går att finna någon kritik mot urbanismens stadsplanering i Antonionis filmer, samt sätter dessa två landskap i relation till mannen och kvinnan.

De filmer som kommer att ställas under det filmvetenskapliga förstoringsglasat är således följande; ovan nämnda *L'Avventura* samt *La Notte* (Natten, 1961), *L'Eclisse* (Feber, 1962), *Il Deserto Rosso* (*Den Röda Öknen*, 1964), *Blow up* (*Blow up – Förstoringen*, 1966) och slutligen *Zabriskie Point* (*Zabriskie Point*, 1970). Anledningen till att jag koncentrerat mig på

dessa filmer i min studie är dels i avgränsningssynpunkt, men valet är även avhängigt den tematiska och estetiska likhet som dessa filmer delar. Något som inte är lika synligt i vare sig Antonionis tidigare eller senare filmer.

Metoden som använts för genomförandet av denna uppsats är en fokusering på i första hand primärkällorna, d v s filmerna och rena textanalyser av dessa. Sedan har jag valt ut de delar av den litteratur som finns tillgänglig om Antonioni som jag ansett varit grundläggande för en studie av detta slag. Som de viktigaste sekundärmaterialen kan nämnas fyra hörnstenar; Seymour Chatmans betydelsefulla *Antonioni: or, The surface of the world* (London: University of California Press 1985), Sam Rohdies något ostrukturerade, men trots det mycket välskrivna *Antonioni* (London: BFI Publishing 1990), en studie som verkligen koncentrerar sig på de visuella, närmast spöklika egenskaperna hos Antonionis universum, Ned Rifkins olyckligt förbisedda men mycket viktiga *Antonioni's visual language* (Ann Arbor: University Microfilms International 1987) samt William Arrowsmiths färgstarka serie föreläsningar om Antonionis filmer samlade i *Antonioni: the poet of images* (New York: Oxford University Press 1995).

Det har självklart gjorts en avgränsning i valet av litteratur med tanke på uppsatsens storleksbegränsning men även med hänsyn till de veritabla hyllmeter som skrivits om Antonioni (särskilt i Italien, vilket jag av språkförbistringsskäl tyvärr inte kan ta mig an). Anledningen till varför jag exempelvis valt bort Peter Brunettes *The Films of Michelangelo Antonioni* (Cambridge: Cambridge University Press 1998), grundar sig dock också på att jag försökt fokusera på sådan litteratur som behandlar samtliga av de sex filmerna, som jag valt att studera, likvärdigt. Brunette väljer exempelvis att helt bortse från Antonionis *Zabriskie Point*, vilket jag tycker är oförklarligt med tanke på dess genuina kvaliteter.

Uppsatsen innehåller, på grund av platsbristen, ingen eller ytterst lite biografisk fakta om Antonioni och hans (ej avslutade) livsverk och jag har även valt bort att i texten införliva några direkta handlingsreferat kring filmerna. Läsaren bör därför, för maximal förståelse av studien, ha *betraktat* filmerna i fråga. I annat fall hoppas uppsatsförfattaren att de infogade illustrationerna skall vara till hjälp.

1. Den moderna människan och den sjuka Eros

Den italienske filmregissören Michelangelo Antonioni innehar en tämligen unik plats i filmhistorien. Sprungen ur den antifascistiska politiskt tyngda neorealismen men ganska snart en belackare av densamma, kom Antonioni under femtotalet att stå relativt ensam som utforskare av och förespråkare för en slags inre realism. En realism som behandlar människans känsloliv snarare än hennes politiska situation. Det som gav Antonioni möjlighet att bryta den rådande trenden låg mycket i hans val att skildra karaktärer ur de högre klasskikten tillskillnad från neorealismens partisaner och cykeltjuvar vars, vardag präglades av de ofta arma förhållandena de tvingades leva i, med tyska soldater och arbetslöshet lurande kring varje gathörn. Dessa påtagliga yttre omständigheter är ingenting som Antonionis moderna människa behöver bry sig om, men helt problemfritt är inte hennes leverne. Där neorealismens karaktärer hade ett klart mål och passionerat försökte uppnå det, finns i Antonionis universum bara ett tomrum kvar. Den känsla av samhörighet som motgångar kan skapa existerar inte längre i det befriade Italien och Antonionis moderna människa tampas med helt andra svårigheter än de politiska och de ekonomiska. Med ordnade ekonomiska förhållanden, levandes i en vid första anblicken fredlig och stabil värld kan denna människa ägna sin tid åt annat. Kärlek till exempel. Det är också kring formandet och upplösandet av dessa människors kärleksförhållanden som filmerna av Antonioni jag koncentrerar mig på i denna studie, rör sig kring (*Blow up* är ett tematiskt undantag i detta fallet).

1.2 Sjukdomen

Men någonting är fel, eller som Antonioni skriver, ”But Eros is sick; man is uneasy, something is bothering him. And whenever something bothers him, man reacts, but he reacts badly, only on erotic impulse, and he is unhappy.”¹. Så skrev Antonioni 1960 i Cannes, som ett försvar av eller förklaring till sin med blandade känslor mottagna *L'Avventura* vilken man kan betrakta som Antonionis första verkliga realiserande av sina idéer kring den moderna människans existentiella problem. Hon lider av en alienation, en känslomässig sådan som inte skall förväxlas med den av marxister omnämnda alienering som arbetaren drabbas av då hon/han fräntas resultatet av sitt monotona industriarbete. Då man om den senare alienationen talar om den stora massan, är den tidigare nämnda mer av individuell karaktär. Men frågan är om det inte snarare är världen utanför som är främmande och Antonionis karaktärer observerar den ofta just utifrån, likt Thomas (David Hemmings) i *Blow up* gör genom sin

¹ Michelangelo Antonioni, *Architecture of vision: writings and interviews on cinema*, Carlo di Carlo (red.) och Giorgio Tinazzi (red.), New York: Marsilio Publishers 1996 s. 34

kameralins. Claudia (Monica Vitti) i *L'Avventura* hör inte hemma i det överklassumgäuge hon figurerar i, inte heller Vittoria (Monica Vitti) i Roms börshus i *L'Eclisse*. Geoffrey Nowell-Smith skriver om denna scen; ”But is it Vittoria here who is alienated, or is it not rather the Exchange and the whole financial game itself – alienated in that its players live in a neurotic world in which scraps of paper has taken the place of the solid material values they are supposed to represent?”.² Antonionis karaktärer är alltså till viss del medvetna om sin utsatta position men är osäkra hur de skall hantera den. Här skiljer det sig ofta mellan könen, i synnerhet vad gäller de första tre filmerna Antonioni gjorde på sextiotalet. De manliga karaktärerna; Sandro (Gabriele Ferzetti) i *L'Avventura*, Giovanni (Marcello Mastroianni) i *La Notte* och Piero (Alain Delon) i *L'Eclisse* är de som drabbats tydligast av den sjuka Eros medan kvinnorna; Claudia, Valentina och Lidia (Jeanne Moreau) i *La Notte* och Vittoria signalerar självständighet och styrka. Nowell-Smith menar att ”[...] the character of the men [...] have niether the intelligent self-awareness nor the morbidity of the women characters, and therefore fail to understand them when understanding should have been possible.”.³ Antonioni ger ett ypperligt och nästan komiskt exempel på detta då Guliana (Monica Vitti) i *Il Deserto Rosso* famlar omkring i den mardrömslika nästan tysk-expressionistiskt präglade hamnen, där hon träffar en turkisk sjöman som hon resultatlöst försöker förklara sin neuros för. Allt han kan svara är: ”- I love you!”.

Den moderna människan är på ett sätt individualiserad och oberoende av sin omgivning, men samtidigt helt utelämnad och fjärrad från en värld hon har skapat men inte vet hur hon skall leva i, som så utmärkt kommer till uttryck i den tomt ekande Sicilianska Casa del Mezzogiorno-staden som Sandro och Claudia kommer till för att leta efter Anna (Lea Massari). Livet blir ett självförvällat existentiellt inferno som reflekteras i hennes fysiska omgivning (hur detta tar sitt uttryck kommer att diskuteras i detalj nedan). Här kommer den urbana människans viktigaste element in i bilden, det element som ständigt omger henne, nämligen staden. Platsen som är i ständig förändring, där gammal arkitektur får ge vika för ny, mer funktionell sådan.

1.3 Symptomen

Symptomen av denna alienering är existentiell ångest, narcissism, egoism, neuros, eskapism, listan skulle kunna bli mycket längre, men den kanske viktigaste symptomen och den som många kritiker gärna framhäver som Antonionis viktigaste tema, är människors

² Geoffrey Nowell-Smith, ”Shape around a Black Point”, *Sight and Sound*, vol 33, no. 1 (Winter 1963/64), s. 18

³ *ibid.*

svårighet att kommunicera sinsemellan. Vi ser det ständigt i bildkompositioner och hör det i den fragmentariska och sparsamma dialogen. Antonioni ramar in sina karaktärer i fönster, dörröppningar, valvbågar och placerar dem på var sin sida av visuella hinder, exempelvis pelare, grindar, glasrutor.



fig. 1 Inramande av karaktär (Anna) i *L'Avventura*



fig. 2 Vittoria och Piero i *L'Eclisse*

Regissören låter sina skådespelare föra dialoger med varandra, undvikandes att se varandra i ögonen, ofta med ryggen mot den talande i vad Gene Youngblood kallar "the image of non-communication".⁴ Denna svårighet att kommunicera med sin omvärld är kopplat till en mänsklig balansgång mellan totalt beroende av andra människor (Guliana i *Il Deserto Rosso*) och rädslan för att släppa människor för nära inpå sin personliga sfär (Vittoria och Piero i *L'Eclisse*). Det är en ständig kamp mellan individens frigörelse från vad William Arrowsmith kallar *the game* och samma individs vilja att vara en del av det. *The game* kan sammanfattas som ett hot mot individens självständiga varande och tänkande och visualiseras kanske bäst i *Blow up* där fotografen Thomas ständigt frestas att glömma sitt mål, som är att lösa mordgåtan, i form av sex, droger och jakten på värdelösa materiella ting (såsom den sönderslagna gitarrhalsen på rockklubben, eller flygplanspropeller i antikaffären) för att slutligen helt absorberas av "the group and its games" här representerat av mimarna och deras simulerade tennismatch.⁵

Vidare lider karaktärerna av en distraktion från den syssla de borde utföra (som arkitekt, författare o s v), och distraktionen personifieras av det motsatta könet, som blir ett substitut för det kreativa och konstnärliga arbetet, där Sandros oförmögenhet att skapa ny arkitektur och Giovannis skrivkramp är påtagliga exempel. Antonioni låter inte detta prägla bara sina protagonister. Då äventyrerskan Gloria Perkins (Dorothy De Poliolo) i *L'Avventura* är på besök i den lilla italienska staden Messina och råkar få en reva på sin kjol, orsakar hon ett upplopp som beskrivs av Seymour Chatman; "It is sex twice removed: not even voyeurism, but the mearest report of a voyeuristic possibility. What a superb image of mass anodyne sex

⁴ Gene Youngblood, kommentarspår till dvd-utgåva: *L'Avventura*, Criterion Collection, Home Vision 2001

⁵ William Arrowsmith, *Antonioni: the poet of images*, Ted Perry (red.), New York: Oxford University Press 1995 s. 126

as substitute for work: half a city not merely distracted but literally immobilized.”⁶ I den av-individualiserade världen är det kroppen som sådan som människan ser som det eftertraktade objektet. Inte *kvinnan* eller *mannen* utan *kvinna* och *man* i obestämd form. Individerna upphör att existera och människans identitet blir allt mer suddig för att tillslut försvinna så att kroppar blir utbytbara med varandra, Claudia för Anna i *L'Avventura*, Locke (Jack Nicholson) för Robertson (Chuck Mulvehill) i *Professione: reporter* (*Yrke: Reporter*, 1975) och Mavi (Daniela Silverio) för Ida (Christine Boisson) i *Identificazione di una donna* (*Identifikation av en kvinna*, 1982), två senare filmer utanför mitt forskningsområde men dock relevanta i sammanhanget. Antonioni visar denna fokusering på kroppen gång på gång i sin användning av närbilder under kärleksakter där ”[...] the whole person no longer matters and the individual is literally shattered into the parts that compose his body [...]”⁷ Samma kärleksakter, exempelvis den mellan Sandro och Anna i *Äventyret* (det är kanske fel att kalla den kärleksakt dock), präglas av en närmast abstraherande bildkomposition där karaktärernas ansikten och kroppar ocentrerat faller in och ut ur bildramen för att skapa en stämning av obehag, förvirring och distraktion. Denna brist på koncentration förhöjs ytterligare av Antonionis autonoma kamera som aldrig känner sig tvingad att hålla fast vid en händelse eller följa med berättelsens karaktärer, en teknik som Antonioni utvecklade under hela sin karriär och som tog sitt ultimata uttryck i tidigare nämnda *Professione: reporter*. Den oberoende kameran precis som de distraherade karaktärerna har dock enligt Rohdie alltid varit signifikativ för Antonionis verk då de båda tycks; ”[...] wander away from a center, until the entire notion of center and periphery, significance and non-significance, ceases to have much meaning.”⁸ Det är inte omöjligt att denna stil härstammade från Antonionis tidigare sysselsättning som dokumentärfilmare, något som Rohdie även påpekar ”[...] one is watching not so much a film of fiction, but a documentary narrated in an utterly new manner. There is no crisis here, no drama, no tragic moment, only a duration of objects and persons slipping by, carefully, minutely, precisely observed.”⁹

1.4 Botemedlet

”To play the Game is to live life in opposition to Reality and to avoid being an individual. The group is powerful against the individual precisely because it *is* the group; because it can

⁶ Seymour Chatman, *Antonioni : or, The surface of the world*, London : University of California Press 1985 s. 57

⁷ Arrowsmith, s. 40

⁸ Sam Rohdie, *Antonioni*, London: BFI Publishing 1990 s. 148

⁹ Rohdie, s. 91

suggest that the failure to conform to its norms is illness, neurosis and even madness.”¹⁰ För att undvika dessa symptom måste människan lära sig att förändras med sin omgivning. Individens vara eller inte vara blir således en fråga om adaptation. Guliana i *Il Deserto Rosso* är det bästa exemplet på en sjuk människa som måste lära sig att leva med sin förgiftade omgivning, vilket hon till slut till viss del gör, markerat i dialogen med sin son (Valerio Bartoleschi):

Valerio: Varför är röken gul?

Guliana: För att den är giftig.

Valerio: Om fåglarna flyger igenom, dör de då?

Guliana: Fåglarna har lärt sig att flyga bredvid.¹¹

Adaptionen är ett sätt att klara av livet i den nya världen men är bara första steget till individualisering. Guliana må verka frisk till det yttre men kommer fortfarande lida av saknaden av den identitet som slukats upp av *the game*. När människan väl lyckats adaptera sig till sin omgivning vill hon med ens leta sig ut ur dess labyrint. Hon blir likt Corrado (Richard Harris) i *Il Deserto Rosso*, Lidia i *La Notte* och Mark (Mark Frechette) i *Zabriskie Point* en nomad, en enstöring på fri fot. Samtidig som hon söker efter grupptillhörighet och ett sätt att klamra sig fast vid någon, vill hon lika mycket fly från den allt mer förvirrande tillvaron, sökandes efter i dessa fall en fast punkt, sin barndom eller flyendes från stadens våldsamma klor. Eskapismen är således nästa steg efter adaptationen att finna sig själv, sin identitet. Arrowsmith beskriver detta på ett oerhört slående sätt, där han inte bara talar om viljan att fly från sin fysiska omgivning utan även från mänskliga relationer;

You move back into your own interior geography, away from the exterior city, or you strike out for the "desert," toward your own solitudes and wilderness; or you regress, sinking back into your former self, your past, your childhood, your psychic territory, into the night world of your feelings, the senses you suppressed while you were penned in the cage of another's being. This means, of course, breaking with others, with those in whose being it was once your deepest need to loose and transcend yourself but with whom you now feel intolerably confined.¹²

¹⁰ Arrowsmith, s. 33

¹¹ *Il Deserto Rosso* (*Den Röda Öknen*, 1964), fritt översatt från danska undertexter av uppsatsförfattaren själv.

¹² Arrowsmith, s. 71f

De karaktärer som till slut lyckas individualisera sig själva får ofta betala ett högt pris, eftersom "[...] individuality is subversive, a clear violation against the rules of the institution [...]"¹³. Lidia och hennes rival Valentina (Monica Vitti) får acceptera ensamheten mot en existens utanför somnambulernas värld, medan fotografen Thomas i likhet med Anna i *L'Avventura* helt sonika försvinner från filmens kontext.¹⁴ För andra är det först i ett möte med döden som de kan befrias ur *the game*, "[...] the experience of death has individuated him."¹⁵ Mark är ett sådant exempel och även Locke i *Professione: reporter* samt Aldo (Steve Cochran) i *Il Grido* (1957), en tidigare men tematisk närbesläktad film, således relevant att nämna i sammanhanget.

Det vanligaste botemedlet som Antonionis karaktärer ordinerar sig själva för denna *malattia dei sentimenti* är dock, som i fallet med Sandro och Anna, sex. En form av smärtstillande erotism där Eros skapar en illusion, dock en snabbt övergående sådan, av stabilitet i livet. Gulianas besök i Corrados hotellrum är ett minst sagt målande exempel på detta anesteserande bruk av kärleksakten. Trots Gulianas mentala tillstånd så är Corrado inte sen med att uppmuntra aktens genomförande. Lobbyn som Guliana stiger in i är kliniskt vit, Antonioni målade till och med växterna med vit målarfärg och i rummet som hon senare vaknar upp i är allt blossande rosa. Väggar, gardinerna och alla ting på nattduksbordet har samma färg som Giulianas läppar.

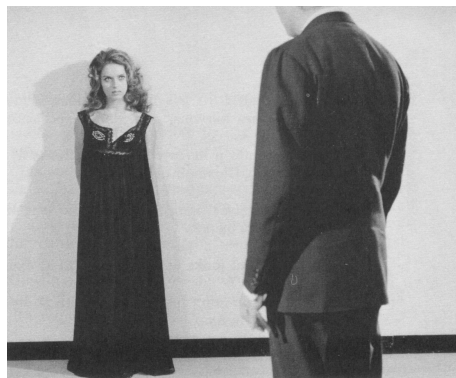


fig. 3 Nymfomanen och Giovanni i *La Notte*

Vidare ser vi troligtvis det ultimata förkroppsligandet av en insjuknad Eros i nymfomanen (Maria Pia Luzi) i *La Notte*. I svart nattlinne uppställd mot en vit sjukhusvägg, med sina händer utsträckta längs med den kala ytan, greppandes i tomma intet efter någonting fast. Händer som söker efter någonting att vidröra är en återkommande scen i Antonionis filmer.

¹³ Arrowsmith, s. 134

¹⁴ Det är en tolkningsfråga huruvida Thomas försvinnande är ett resultat av hans individualisering vilket Arrowsmith påstår (s. 122). Frågan är om han inte genom att ta upp den fiktiva tennisbollen till slut ger vika för *the game*, accepterar fantasins krafttag över hans verklighet (vilket det subjektiva ljudet av tennisbollen understryker och hans svart-vita kläder, fotografiets tillika Thomas imaginära verklighets färg, accentuerar) och således ger upp sin existens. Detta ser jag personligen som en mer tilltalande tolkning.

¹⁵ Arrowsmith, s. 122

Giovanni konfronteras med henne efter att ha lämnat sin dödssjuka vän i det angränsande rummet, fastnar frivilligt i hennes klor, och bevisar således att han, precis som Corrado, offerar grundläggande moraliska principer för en meningslös men för stunden bedövande omfamning.

2. På spaning efter den intrig som flytt eller varför är omgivningen så viktig?

Godard – The drama is thus no longer psychological, but plastic....

Antonioni – It's the same thing.¹⁶

Då vi ser på den berättande filmen är det brukligt att vi som åskådare ständigt försöker förstå filmens handling och vi försöker finna förklaringar till karaktärernas beteende. Enligt den klassiska Hollywood-filmens berättarteknik så skall alla händelser vara lättförståeliga och narrativt berättigade och inga lösa trådar skall lämnas hängande när filmen knyts ihop. Det hela handlar såklart mer om marknadsanpassning och kommersiell gångbarhet än ett av filmskaparna valt konstnärligt stilgrepp. Dess motpol ser vi exempelvis i den europeiska konstfilmen och Antonioni är mycket riktigt en representant för denna sortens film. Det europeiska kulturetablissemanget var dock inte beredda på den nya filmestetik som Antonioni presenterade på filmfestivalen i Cannes 1960 där *L'Avventura* hade premiär. Filmens icke-kommunikativa berättarstil, till synes totala avsaknad av narrativ kontinuitet och karaktärernas motivlösa handlingar blev till och med för mycket för Cannes annars härdade biografpublik som buade ut filmen. En grupp kritiker med den italienske regissören Roberto Rossellini i spetsen såg dock till att filmen omvärderades och slutligen tilldelades juryns specialpris.

Vad var det då som skiljde Antonionis film så mycket från andra europeiska konstfilmer? Hur kom det sig att publiken inte uppfattade de tematiska signaler som Antonioni sände ut om den italienska borgarklassens alienering och svårighet att kommunicera sinsemellan, om känslolivets sjukliga tillstånd och människans ständiga vilja att fly till en annan verklighet et cetera? Åskådarna i Cannes 1960 var antagligen för inrotade och låsta av den till stor del karaktär och dialogbundna berättarstilen som fortfarande håller ett stenhårt grepp om filmskapandets traditioner. Det som Rossellini med följe nog såg i *L'Avventura* var att perceptionen måste riktas åt ett annat håll då man beskådar Antonionis universum. I detta

¹⁶ Jean-Luc Godard, "Night, Eclipse, Dawn... An Interview with Michelangelo Antonioni by Jean-Luc Godard", *Cahiers du Cinema in English*, No 1 1966, s. 28

kapitel tänker jag gå in djupare kring det faktum att *miljön* som omsluter Antonionis karaktärer tycks vara viktigare än karaktärerna själva vid definitionen och tolkningen av desamma.

2.2 Den autonoma bilden och *temps mort*

Då kan vi återknyta till detta kapitlets inledande citat. Det plastiska dramat som Godard talar om är alltså narrativet och dess betydelse i fast form. Det kan vara farligt att rangordna de olika parametrar som filmmediet består av, men i fallet Antonioni så vill man gärna sätta landskapen som figurerar i hans filmer främst (och de objekt som ingår i det) som dominerande betydelsebärande element; ”The place generates the drama”, som Ned Rifkin skriver.¹⁷ Antonioni själv har uttalat sig om hur ett redan befintligt landskap ofta varit startskottet för hans filmers skapelseprocess, i följande fall angående Ravennas industrilandskap i *Il Deserto Rosso*; ”Some film-makers decide to tell a story and then choose the decor which suits it best. With me it works the other way around: there’s some landscape, some place where I want to shoot, and out of that develops the theme of my films.”¹⁸

Det är dock fel att påstå att karaktärerna är oviktiga, det är ju ändå de som i slutändan definieras av landskapet, men som fysiska varelser är de endast en del av landskapet, objekt likt byggnader och konstverk, ”[...] like mannequins in architectural models.”¹⁹ Vi ser så ofta i Antonionis filmer hur karaktärernas fysiska kroppar smälter in i sin omgivning, helt befriade från någon direkt narrativ funktion, kanske som bäst visualiserat utanför Max (Aldo Grotti) trähus vid hamnen i *Il Deserto Rosso* där dimman suger in kropp efter kropp framför ögonen på en vettskrämd Guliana, men inte desto mindre i Death Valley i *Zabriskie Point* där de älskande människornas kroppar blir oidentifierbara och ett med landskapet, och för att inte tala om hur Antonioni låter karaktärerna i *La Notte* ständigt reflekteras i fönster, speglar och blanka marmorväggar (och hela Milan nedför den glasbeklädda Pirelli-byggnaden i inledningsscenen).²⁰ Kanske är det mer riktigt att säga att karaktärerna och de landskap de bebor är likvärdiga och korrelerande komponenter i en helhet som vi kan kalla *bilden*.



fig. 4-7 Kropparna smälter in i sin omgivning i *Il Deserto Rosso*

¹⁷ Ned Rifkin, *Antonioni's visual language*, Ann Arbor: University Microfilms International 1987 s. 23

¹⁸ Michele Manceaux, ”In the Red Desert”, *Sight and Sound*, vol. 33, no.3 (Summer 1964), s. 119

¹⁹ Chatman, s. 102

²⁰ Pirelli-byggnaden ritades av arkitekten Pier Luigi Nervi och byggdes av denne tillsammans med arkitekten Gió Ponti.

Här återkommer vi till Antonionis förhållande till den klassiska narrativa filmens berättarstil. Tillskillnad från den senare så använder sig Antonioni av den autonoma bilden. Rohdie menar att;

In the 'classical' narrative film the image is seldom disjoined from the drama of events or the action of characters; it has no independence from these, or if it does it is as the merely decorative, at the periphery of narrative. Antonioni has shifted this periphery to the center of things, has made the image a 'subject' in its own right: its shape, its colour, its movement, its time and the time of regarding it.²¹

För Antonioni handlar det alltså om att som han själv uttrycker det; "[...] remove the actual event from the scene, and leave only the image [...]"²² Antonionis kanske starkaste och mest stilrena exempel på detta, och enligt min mening Antonionis kraftfullaste och vackraste iscensättning någonsin, är den sju minuter långa slutscenen i *L'Eclisse*. Det är också ett exempel på *temp morts* in absurdum, detta stilgrepp som kanske är Antonioni mest karakteristiska och varit närvarande ända sedan spelfilmsdebuten 1950. *Temp morts* betyder som bekant "död tid" och fungerar som en bakvänd etableringsbild i det att kameran stannar kvar på platsen då filmens karaktärer och dess dramatiska intrig (den lilla som finns) lämnat den. Guliana Bruno beskriver denna teknik på ett målande sätt i sin psykogeografiskt präglade bok *Atlas of Emotion* (2002)²³; "It makes us stay when characters leave, feeding on the leftovers of the story, exploring the space they traversed and lived in. Lingering on, holding onto the frame, we absorb what they have left behind or sense what came before them, bonding with the space of their inhabitation. It is a passage of passengers."²⁴ Under dessa stilla moment i Antonionis filmer så uppstår en kännbar avdramatisering av intrigen och en icke-narrativ visuellt laddad vibrerande autonom bild tar överhand, "[...] the light and tone of things, compositional frames [...] of a pictorial and visual interest which suddenly takes hold, causes the narrative to err, to wander, momentarily to dissolve. They are among the most interesting places of Antonioni's films, at which everything and nothing takes place."²⁵ Rohdie fortsätter sin fascination över Antonionis användande av *temp mort* och de effekter som det innebär och nuddar även på det släktskap som existerar mellan Antonionis bildvärld

²¹ Rohdie, s. 66

²² Michelangelo Antonioni, "The event and the image", *Sight and Sound*, vol 33, no. 1(Winter 1963/64), s. 14

²³ För en utförlig redogörelse för begreppet psykogeografi vänligen besök NPU's (Nottingham Psychogeographical Unit) hemsida: <http://art.ntu.ac.uk/mental/whatisps.htm>, (2004-01-06) där följande beskrivning står att finna; "Psychogeography is the study of the effects of geographical settings, consciously managed or not, acting directly on the mood and behaviour of the individual".

²⁴ Guliana Bruno, *Atlas of emotion : journeys in art, architecture and film*, New York : Verso 2002 s. 99

²⁵ Rohdie, s.51

och den abstrakta expressionismen, vilket jag kommer diskutera nedan; ”At the very moment when the image is most narratively empty and seems to revert to a purity of abstract form, at that moment it becomes most visually full. It is as if the dead, the void have come alive.”²⁶

Återgår vi till platsen där Piero och Vittoria bestämde möte men aldrig dök upp, korsningen i EUR området, så ser vi att denna långa icke-narrativa montagescen som Antonioni skapar även är ett ypperligt exempel på hur ett icke levande objekt i protagonisternas frånvaro tar på sig rollen som subjekt.²⁷ Korsningen är protagonisten i denna närmast fiktionsbefriade dokumentär över hur skymningen intar en ogästvänlig mötesplats där ingen heller vill träffas. Skymning, gestaltat av det allt svagare kvällsljuset, även insinuerat av parets relations ödesmättade slut och inte minst i form av världens kommande undergång som insinueras av tidningsrubrikerna ”The Atomic Age” och ”Peace is weak” och såklart av filmens originaltitel, *L'Eclisse*.²⁸

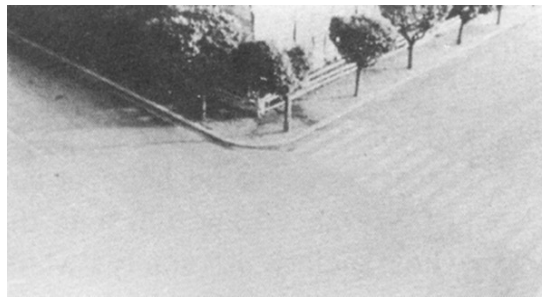


fig.8 Korsningen i *L'Eclisse*

2.3 Symbolism eller inte? En termdiskussion

I ett filmiskt universum där vi som åskådare ständigt stöter på mer eller mindre uppenbara kopplingar mellan rummets spatiala uppbyggnad med dess döda ting, och människorna som befolkar det, så faller de sig nästan naturlig att påstå att filmskaparen utnyttjar ett klassiskt symbol- och metaforspråk där ett objekt blir ett oberoende substitut för någonting annat, t. ex ett känslotillstånd eller en person, där objektet kan inneha denna betydelse även när känslotillståndet eller personen är frånvarande. Symbolen eller metaforen behöver med andra ord inte alls ha någonting med sin referent att göra. Det är detta som är pudelns kärna, därför att objekten i Antonionis filmiska rum verkar ha en annan funktion, som metonymer istället för metaforer och symboler. ”The appropriate rhetorical figure is not metaphor or symbol but metonymy, the figure of association or contiguity, which [...] occupies the semantic pole

²⁶ Rohdie, s.124

²⁷ Förkortningen står för Esposizione Universale Roma och är ett förortssamhälle i modern funktionalistisk tappning planerat av Marcello Piacentini på uppdrag av Mussolini, där 1942 års världsutställning skulle ägt rum.

²⁸ Michelangelo Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni: with an introduction by the author*, New York: the Orion press 1963 s. 359

opposite metaphor.”²⁹ Detta skriver Seymour Chatman som var först med att reda ut dessa termers användbarhet gällande Antonionis filmer i sin mycket betydelsefulla bok *Antonioni: or, the Surface of the world* (1985), men redan samtida kritiker förebådade Chatmans verk i det att de reagerade på att det nog var fel att betunga Antonionis filmer med en ofta överdriven symboltolkning. Nowell-Smith skrev 1963;

It is tempting, none the less, to try to discern bits of expressionist symbolism dotted around Antonioni's work, and I admit that if such could be found, they would make things easier for critics. But the temptation must be resisted. Such symbols as can be found are more often figments of the critic's imagination, or at best jetsam of the director's unconscious, than significant elements of the artistic structure.³⁰

Det som skiljer metonymen från symbolen och metaforen är att metonymen, samtidigt som den reflekterar någonting annat de facto *är* det samma som den reflekterar; ”Metonymy is at once a figure for and a literal part of its referent.”³¹ Metonymen är alltså en del av verkligheten vars mening inte förringas då dess associativa betydelse tas bort. Detta även på grund av Antonionis metod att arbeta som jag tidigare diskuterat, d v s hans sätt att inspireras av redan befintliga ting och miljöer. Precis som Nowell-Smith påpekade ovan så har vi inte heller att göra med någon form av expressionism i vanlig mening eftersom denna stil förvränger verkligheten för att uttrycka en människas känsloliv, allt emedan Antonioni materialistiskt utgår ifrån världen som den är utan att ge sina objekt någon metafysiskt innebörd (undantaget färgexperimenten i *Il Deserto Rosso* och *Blow up*). Nowell-Smith diskuterar nästan fyrtio år senare i essän ”Cities: Real and Imagined” Antonionis användning av staden i sina filmer och påpekar då; ”They are there before they signify, and they signify because they are there; they are not there merely in order to be bearers of signification.”³² Denna objektens avsaknad av metafysisk innebörd håller dock inte Rohdie med om, och skriver; ”[...] these 'real' objects and 'real' images assume a metaphysical character [...] what appears is not reality but a simulacrum of it, its phantom.”³³

²⁹ Chatman, s. 68

³⁰ Geoffery Nowell-Smith, ”Shape around a Black Point”, s. 20

³¹ Chatman, s. 70

³² Geoffery Nowell-Smith, ”Cities: Real and Imagined”, i Mark Shiel (red.) och Tony Fitzmaurice (red.), *Cinema and the City: film and urban societies in a global context*, Oxford: Blackwell 2001, s. 107

³³ Rohdie, s. 127

Chatman exemplifierar metonymens funktion genom att se på två sekvenser, en ur *L'Avventura* och en ur *La Notte* där olika arkitektoniska byggnader korrelerar med karaktärerna;

The restlessly modern Anna is identified with the transitory, noisy new buildings, while her father is matched with the magnificent dome in the distance. [---] Similarly, in *La Notte* the graceful old building behind Lidia as she stands at the window of Tommaso's sterile hospital room is metonymic of the waning of old values. It embodies them. [---] Metaphor depends on the sudden and unexpected perception of similarity. Metonymy does not, because it is purely associative, purely tied to the real.³⁴

Symbolen och metaforen innehar ofta subjektiva betydelser som oinvidga personer inte vet någonting om, medan metonymen mer fungerar som ett objektivet korrelat. Det objektiva korrelatet och dess funktion definierades av T S Elliot 1920 och Chatman citerar dennes förklaring av termen; ”a set of objects, a situation, a chain of events, which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts [...] are given, the emotion is immediatly evoked’.”³⁵

Objekten i Antonionis universum behåller alltid sin egen identitet. De är vad Chatman kallar *objets trouvés* ”funna objekt”, som hur mycket vi än tolkar och analyserar deras närvaro och vill ge dem diverse betydelser alltid envist kvarstår som de ting de verkligen är. De är inga fiktiva skapelser spunna ur filmskaparens fantasi utan realiteter som enligt Chatman understryker, inte så mycket känslan av utan faktumet av verklighetens närvaro.³⁶ Chatman fortsätter; ”Antonioni did not invent anything: he merely uncoverd it. [---] 'There it is' is all the film is willing to say, 'the neutral surface – make of it what you will'.”³⁷

Kritiker och forskare som behandlat Antonionis filmer (jag talar här specifikt om de som täcks av källförteckningen i denna uppsats) verkar vara tämligen överens med Chatman om att ett metonymiskt betraktelsesätt är att föredra mot ett klassiskt metaforiskt vid tolkningen av Antonionis filmer. Man märker i litteraturen att författarna undviker att använda sig av termer såsom *symbol* och *metafor* (det förekommer dock både hos Arrowsmith och hos Rifkin)³⁸ och istället föredrar begrepp som *reflekterar*, *relaterar*, *uttrycker*, *stå i förbindelse med* et cetera. Men det finns dock viss polemik mot Chatman, i första hand hos Rohdie som kallar dennes

³⁴ Chatman, s. 68ff

³⁵ Chatman, s. 90

³⁶ Chatman, s 101

³⁷ *ibid*

³⁸ Se exempelvis Arrowsmith s. 143 och Rifkin s. 28f

bok "[...] rather stodgy [...]", vilket jag till viss del kan hålla med om.³⁹ Rohdie reagerar främst mot Chatmans kritik mot *Zabriskie Point* som en allt för visuell, narrativt undermålig och orealistisk film⁴⁰ men invänder sig även mot den ovan nämnda krassa, närmast naturalistiska syn på hur Antonioni avbildar sina landskap och menar att Antonioni absolut tillför sin *mise en scène* någon form av aura och inte bara dokumenterar dess existens; "The documentary aspect of Antonioni's films [...] certainly is not simply a matter of reporting objects found, things only *there*, met by chance, but the addition to these of a look, the work of including within the object the look that constitutes it."⁴¹

Huruvida man vid analyserandet av Antonionis filmer använder sig av begrepp som *metafor* och *symbol* tycker jag är egalt så länge man kan legitimera dessa analysverktyg. Det viktiga är dock att man känner till och begrundar den problematik och skillnad som Chatman lägger fram gällande metonym och metafor, objektivet korrelerat och symbol. Men det är inte utan att det finns en problematik i att se på Antonionis *mise en scène* som en verklighet med funna objekt som Chatman gör. Antonioni må använda sig av en dokumentär betraktande stil och det kan vara vist att akta sig för att övertolka, men man måste även hålla i minnet att få filmskapare har sån extrem kontroll över sitt bildrum och är så besatt av detaljer som denne regissör, vilket Peter Bondanella noterar; "[...] a shot or sequence by Antonioni is marked as surely as though his signature were affixed to the celluloid."⁴² Allt som vi ser i Antonionis universum är just Antonionis fiktiva dito och inte ett blottläggande av en objektiv verklighet som Chatman till viss del tycks hävda. Det ligger mycket i vad Rohdie skriver när han påstår att; "Antonioni doesn't find surfaces but makes them and he does so against the grain of the illusionary depth of the cinema, the fictional interior spaces of drama."⁴³

2.4 Abstraherande stilgrepp

När man betraktar Antonionis filmer och studerar den litteratur och kritik som behandlar dem så är det ett ord som återkommer alltjämt, nämligen det *abstrakta* i hans filmer, vilket i första hand kan kopplas till avsaknaden av bilddjup i den tidigare nämnda autonoma bilden. Antonioni kommer möjligtvis aldrig i närheten av, låt oss säga en minimalistisk Yves Klein monokrom med sin totala avsaknad av bildrum och perspektiv, det är inte den sortens

³⁹ Rohdie, s 137

⁴⁰ Chatman, s 161ff (Chatmans kritik är baserad på väldigt lösa grunder, vilket absolut skulle kunna ifrågasättas. Jag lämnar dock det därhän denna gången).

⁴¹ Rohdie, s. 100

⁴² Peter Bondanella, *Italian Cinema: from neorealism to the present* (1983, andra reviderade upplagan), New York: Continuum 1991, s. 213

⁴³ Rohdie, s. 100f

abstrakta framställning som regissören är ute efter att återskapa. Men där finns en dragning åt visuell geometrisk designad inramning, som om filmskaparen plockat ur de svarta linjerna ur en neoplasticistisk Mondrian och fyllt i håligheterna med sina egna objekt och karaktärer, och där finns ett ständigt föredragande av den plana ytan framför det illusionistiska, plastiskt formade tredimensionella rummet. Vi ser det i en scen under Lidias psykogeografiska vandring runt Milan i *La Notte* där hela bildrutan, så när som på en smal strimma till vänster, fylls av en betong vägg. Lidia dyker till slut upp som en obetydlig figur i det vänstra hörnet, och åskådaren får då omdefiniera sin tolkning av bildrummets perspektiv (mer om denna funktion nedan). En ännu intressantare scen där bildrummet näst intill helt och fullt upptas av yta ser vi i *Zabriskie Point* då industrimagnaten Lee Allen (Rod Taylor) samtalar med sin sekreterare via en intercom-telefon. Då vi slutligen ser sekreteraren, upptas större delen av bildytan av en klinisk metallvägg och vi blir varse om hur oviktig och avpersonifierad hon är i sammanhanget. Rifkin skriver om denna scen;

Because this area is on the left, the momentum one gets when scanning the screen suggest that the human being is being pushed out of the picture, quite literally, by this impersonal mechanical form. This visual statement echoes the message Antonioni puts forth throughout the film concerning the effects of the corporate enterprise and their assault on human sensibilities.⁴⁴

Denna formella stilisering av bildytan har mycket gemensamt med den abstrakta nonfigurativa konsten och jag skall återkomma till kopplingar mellan Antonionis filmer och bildkonsten som en viktig inspirationskälla, senare i detta delkapitel.



fig. 9 Ytmässig reducering av bilddjup med hjälp av telefotolins i *Il Deserto Rosso*

Antonioni åstadkommer oftast detta ytmässiga framställningssätt genom två skilda stilgrepp vars betydelse understryks olika mycket av forskare, i synnerhet Chatman och Rifkin. Chatman ser Antonionis användande av telefotolinsen som det viktigaste elementet när det gäller reduceringen av bilddjupet.⁴⁵ Telefoto linsen används ju vanligtvis för att förstora

⁴⁴ Rifkin, s. 60

⁴⁵ Chatman, s. 123

avlägsna objekt men linsen ger även ett mycket ytlig fokusering utan något större bilddjup. Detta kan användas för att förhöja subjektiva intryck som i fallet med Guliana i *Il Deserto Rosso*. Vi ser det exempelvis i slutscenen där hon för den tidigare citerade dialogen med sin son och till viss del lärt sig att trycka undan omvärldens hemskheter för att stilla sin neuros. Giulianas ansikte är i fokus alltmedan bakgrundens industrimiljö är nästintill oläsbar och mest liknar en vått i vått akvarellmålning. Rifkin kommenterar också användandet av telefotolinsen som djupreducerande element i *Il Deserto Rosso* och skriver; ”Because she cannot define her spatial relationship to the world, Guliana is unable to function normally within it.”⁴⁶

Rifkin för dock fram en annan teknik hos Antonioni som essentiellare i detta fallet, vilket Chatman konstigt nog inte lägger mycket vikt vid, nämligen kameravinkeln.⁴⁷ Genom att placera kameran snett uppifrån och fotografera sina karaktärer i denna vinkel så förkortas de och liksom plattas ut mot markytan (och således blir ett med landskapet vilket jag tidigare berört). Då horisontlinjen försvinner övergår bilden från tredje till andra dimensionen och åskådaren berövas känslan av djup i bilden. Detta stilgrepp var enligt Rifkin något som Antonioni lärde sig under sin korta session som regiassistent åt Marcel Carné 1942 (under inspelningen av *Les Visiteurs du Soir*) och har sedan varit påtagligt genom hela Antonionis karriär, medan telefotolinsen först började användas av Antonioni i just *Il Deserto Rosso*, vilket gör Rifkins iakttagelse mer intressant. Rifkin skriver; ”The result of breaking down the illusion of ’real space’ through this ’window’ is to redirect the viewer’s eye on the more formal aspects of the cinematic medium. In additon [...] the images tend to linger visually and rythmically in the mind of the viewer so that they function as emphatic dramatic devices.”⁴⁸ Ett lysande exempel på en av Antonionis mest verkningsfyllda scener där bilddjupet upphört med hjälp av kameraplacering, är i slutet av *La Notte* då natten lider mot sitt slut, festen är över och Giovanni och Lidia står bredvid varandra, blickstillta i gräset på den uniformt gråa daggtäckta golfbanan. Vid sidan av dem står två kolsvarta ensamma träd, det ena krokigt det andra rakt. Arrowsmith iakttagger scenen; ”But which is which? Which tree – the straigth one or the twisted one – represents which person?”⁴⁹ Arrowsmith tycker sig utifrån denna initiala bilden inte kunna relatera rätt figur till rätt träd, det är först när Antonioni klipper och på gränsen till övertydligt placerar Lidia vid det raka och Giovanni vid det krokiga som Arrowsmith menar att det framgår, men jag tycker att detta är uppenbart redan i den första scenen då Antonioni låter Mastroianni stå i en påtaglig krokig ställning som följer det

⁴⁶ Rifkin, s. 90

⁴⁷ Rifkin, s. 53

⁴⁸ ibid

⁴⁹ Arrowsmith, s. 64

missbildade trädets konturer. Även Rohdie nämner detta cinematografiska stilgrepp som gör bilden perspektivlös och accentuerar bildens abstrakta funktion;

[...] [It] flattens him visually onto the surface, and turns figure into pattern, absorbs him, literally sucks him into its flatness – it is to upset perception: you believe something to be one thing only to find that it is quite another and this in turn is subject to a further revision and change of perspective as spaces enclose other spaces and become further modified and as perspectives on these become multiple.⁵⁰

Just i detta citat talar Rohdie om Niccolò (Tomas Milian) huvudpersonen i *Identificazione di una donna* men det kunde lika gärna ha handlat om Lidia på vandring i Milans gatunät i *La Notte* eller Thomas sekunderna innan han raderas ur *Blow ups* dieges. Men det som gör Rohdies ord mer intressanta är att han också belyser en annan abstraherande effekt som är ofta förekommande hos Antonioni nämligen ”the retroactive experience”, som vi skulle kunna översätta till svenska med ”retroaktiv omtolkning”. Det är dock främst Rifkin som lägger stor vikt vid denna effekt och han har i sin tur hämtat termen från Noël Burch och dennes *Theory of Film Practice* (London: Secker & Warburg, 1973).⁵¹ Den retroaktiva omtolkningen fungerar precis som Rohdie påpekar i citatet ovan; ”[...] you believe something to be one thing only to find that it is quite another [...]”.⁵² Som åskådare betraktar vi för en stund en yta, ett mönster, en abstrakt bild, utan att kunna fastställa dess egentliga väsen och skalenheter. Självklart inleds här (förhoppningsvis) en tolkningsprocess hos åskådaren som om denne betraktat ett nonfigurativt konstverk, men då någon av filmens karaktärer gör sin entré i bildrummet får åskådaren genast modifiera sin läsning av bilden som plötsligt fått avläsbara och korrekta proportioner. Rifkin nämner en mängd exempel där detta är fallet såsom i *La Notte*;

[...] he [Giovanni] walks into the lobby and disappears from view around a corner in the background. The following shot shows several vertical forms, the central one appearing corrugated. The next moment this area opens and Giovanni walks into the frame out of an elevator in medium close shot. What appeared abstract in form and indeterminate in size, except to the actual dimensions of the

⁵⁰ Rohdie, s. 97

⁵¹ Rifkin, s. 87ff (Rifkin nämner dock Noël Burch som Noël Burch på samtliga ställen i boken, men jag är tämligen säker på att det rör sig om samma person).

⁵² Rohdie, s. 97

screen, is immediately functionally defined and thrown into proper proportion as he emerges from the elevator.⁵³

Rifkins teori kring Antonionis användande av den retroaktiva omtolkningen är dess förmåga att; ”[...] comment on the nature of the screen as a constant size and the changing spatial dimensions which appear within its fixed perimeter. The disorientation that this triggers in the viewer is used for dramatic effect.”⁵⁴ Här återkommer vi alltså till bildens autonomitet. En närmast metateoretisk analys av bildens natur, bilden som yta, likt en tavelmålning i Antonionis filmer, men ställs här inför en intressant problematik, då bilden som sådan först får sin huvudbetydelse då en narrativ karaktärs existens gör sig påmind och ger bildens dess korrekta proportioner. Är det ändå så att Antonionis narrativa karaktärer står hierarkiskt högre än bilden och dess döda objekt? Mer korrekt är nog att påstå att Antonioni de facto ser sina skådespelare som objekt i sig, likvärdiga de döda, men så fantastiskt expressiva och talande, föremål och former som omger dem. Antonioni understryker detta faktum; ”I regard [the actor] as I regard a tree, a wall, or a cloud, that is, just one element in the overall scene; the attitude or pose of the actor, as determined by my direction, cannot but help to affect the framing of that scene.”⁵⁵

Vidare ser vi ett mycket vackert samtidigt skrämmande exempel på retroaktiv omtolkning, och kanske ännu mer ett prov på hur bildkonsten satt sina spår i Antonioni verk, i *Il deserto Rosso*. Corrado, Guliana och hennes man Ugo (Carlo Chionetti) vandrar runt vid Ravennas kust där industriutsläppen samlas och bildar små sjöar av ångande intoxikerat vatten, trögflytande likt olja färgat i en oändlig mängd kulörer. Antonioni låter sin kamera snett uppifrån fokusera på en sådan sjö och vad vi ser liknar närmast en abstrakt expressionistisk action-painting, med den textur och kaotiska bubblande färgspridning som står att finna i Jackson Pollocks (1912-1956) *Eyes in the Heat* (1946), *Convergence* (1952) och *Ocean Grayness* (1953), för att nämna några. Antonioni har själv kommenterat sin fascination över Pollocks måleri; ”I am interested [...] in the dynamics of colour. That's why I like Pollock so much. His paintings have an extraordinary rhythm”⁵⁶ Pollock blir en ännu viktigare referent i nästa film, *Blow up*, där Thomas fotografi ju mer det förstoras kommer att likna denne excentriske konstnärns mer svartvitsbetonade dropptavlor såsom *One* (Nummer 31, 1950). Rohdie skriver; ”At the point at which the enlargement seems to be about to deliver up the

⁵³ Rifkin, s. 89

⁵⁴ ibid.

⁵⁵ Rifkin, s. 52

⁵⁶ Rohdie, s. 102

sight of an unseen crime from the nothingness of dots and shadows, the design disintegrates back to the emptiness from which it had come to leave only the fascination and pleasure of the design itself.”.⁵⁷ Thomas granne råkar också vara en konstnär vars abstrakt expressionistiska tavlor påminner i högsta grad om Pollocks verk. När grannens fru ser förstoringen yttrar hon till och med: ”It looks like one of Bill’s paintings.”.⁵⁸ Arrowsmith ser även spår av Pollock i *Zabriskie Points* överväldigande vackra slutscen där markägarnas hus utanför Phoenix plötsligt exploderar; ”[...] like a Jackson Pollock painting, unfolding in whites, browns, and reddish blacks, with terrible intensity.”.⁵⁹

En annan modern konstnär som Antonioni tydligt inspirerats av är landsmannen och surrealisten Giorgio De Chirico (född i Grekland 1888-1978). Dennes onaturliga, närmast teatrala ljussättning och metafysiska perspektiv i sina 1920-tals målningar har gjort sitt avtryck kanske mest påtagligt i den avslutande sakta krypande scenen i den folktomma Mezzogiornio - staden i *L'Avventura*. Nowell – Smith skriver; ”Visually it recalls instantly the vacant surfaces and deranged perspectives of Chirico’s *pittura metafisica* [...]”.⁶⁰

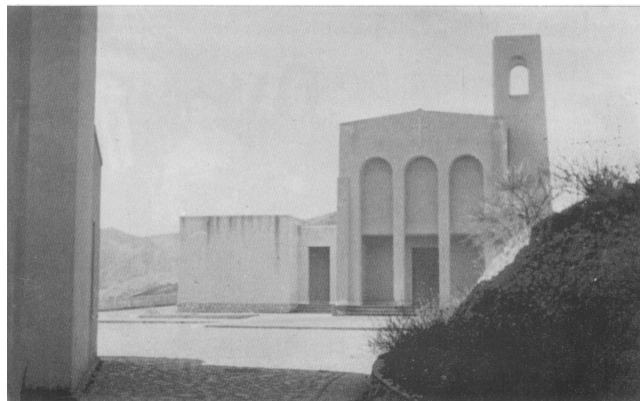


fig. 10 Mezzogiornio – staden i *L'Avventura*

Det är inte bara Pollock och De Chirico som Antonionis filmskapande mer eller mindre medvetet influerats av. Den kanske kändaste kopplingen mellan Antonioni och den moderna non-figurativa konsten, och troligtvis den mest återberättade, är regissörens möte med den amerikansklettiske målaren Mark Rothko (1903-1970) där Antonioni sa; ””Era tavlor är som mina filmer [...] de handlar om ingenting - med precision””.⁶¹ Man bör här betona att detta nog är just en tematisk liknelse, och inte en figurativ, som i fallet med Pollock och De Chirico.

⁵⁷ Rohdie, s. 120

⁵⁸ *Blow up* (*Blow up – Förstoringen*, Michelangelo Antonioni, 1966)

⁵⁹ Arrowsmith, s. 142

⁶⁰ Nowell-Smith, ”Shape around a Black Point”, s. 17

⁶¹ Erik Hedling, ”Michelangelo Antonioni: Om ingenting – med precision!”, Lars Gustaf Andersson (red.) och Erik Hedling (red.), *Mannen med filmkameran: studier i modern film och filmisk modernism*, Lund: Litteraturvetenskapliga Institutionen, Univ. 1999, s. 53

3. Staden och Naturen

Vid det här laget har jag resonerat kring tematiken i Antonionis filmer, samt en mängd stilgrepp som regissören använt sig av för att visualisera denna har behandlats. Under dessa diskussioner har ett flertal exempel ifrån filmerna har tagits upp, men jag tycker ändå att det är på plats att göra en ännu djupare utforskning av hur Antonionis universum kan te sig och hur regissören väljer att avfotografera detsamma. Det viktigaste elementet som den moderna människan måste förhålla sig till vare sig hon vill eller inte är tveklöst staden, med sin likriktade funktionalistiska arkitektur anpassad efter det snabba, stressade, bilburna samhället. Platsen där den sjuka Eros residerar och frodas. Dess motsats finner vi i det av mänsklig hand orörda naturliga landskapet, eller som Rifkin skriver; "It can be said that the city and pure landscapes form the two poles of man's dilemma within Antonioni's aesthetic spectrum."⁶² Den mångsidiga amorfa naturen ställs mot de geometriskt korrekta och symmetriska former som stads- och industrilandskapet har att erbjuda. *L'Avventura*s ö Lisca Bianca med sina råa olikformade klippor samt Death Valleys nakna och tidlösa uttorkade flodbädd, ställs mot de exakt på rad uppförda flaggstängerna som Vittoria betraktar i *L'Eclisse* vars linor rytmiskt och entonigt slår för vinden, och *Il Deserto Rosso*s spindelnätsliknande konstruktioner och antenner i rödfärgad metall som skapar onaturliga symmetriska mönster i det kala landskapet.

I detta kapitel tänker jag därför först resonera kring stadens funktion i Antonionis universum och även göra en kort jämförelse med situationisten Guy Debords kritik av modernismens stadsplanering. Vidare ställer jag de två polerna staden och naturen i relation till mannen och kvinnan och hur dessa förhåller sig till sina respektive element.

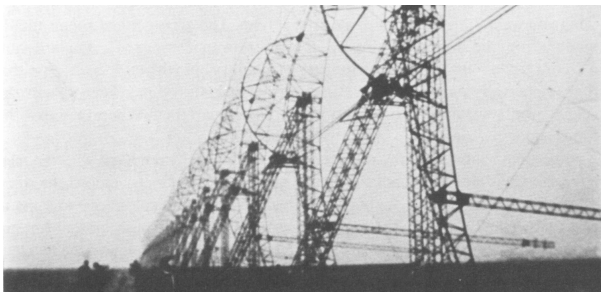


fig. 11 Geometriska former i *Il Deserto Rosso*s industrilandskap

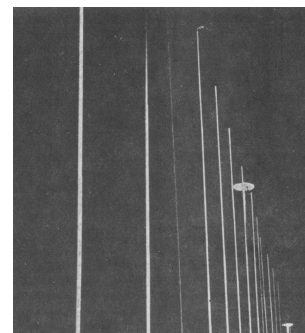


fig. 12 Symmetri i *L'Eclisse*

3.2 Den moderna staden och dess effekt på sina invånare

Claudia – This is not a town, it's a cemetery.

⁶² Rifkin, s. 24

Det finns en evig dialektik emellan staden och naturen. Den ena ytterligheten försöker ständigt underkuva och bekämpa den andra, och denna kamp är ständig närvarande i Antonionis filmer. Vi ser prov på det i de övervuxna järnvägsspåren i Milans förorter i *La Notte* och vi ser dess motsatts i *Zabriskie Point*, representerat av de markhungriga exploatörerna på Sunny Dunes Real Estate Corporation; "[...] landscape is no longer something to contemplate or retreat to, but has become an obstacle in the path of progress."⁶⁴ Staden har likriktats och funktionaliserats efter industrialiseringens och modernismens framfart, främst för att göra plats för bilen, gatunätets ständiga auktoritet och det moderna samhällets viktigaste kommunikations- och transportmedel. Flanören ersätts av instängda tutande bilister i kö, isolerade från omvärlden inuti sina klaustrofobiska gjutna metallformar, oförmögna att betrakta och uppskatta sin omgivning eller ens att vara en del av den, samtidigt som de är för evigt fast i dess klor. I Federico Fellinis universum kan karaktären alltid drömskt fly ut genom takluckan men detta tillåter inte realisten Antonioni.

I denna urbana värld mår människan som vi har konstaterat dåligt, och stadsplaneringen och arkitekturen som staden är uppbyggd av, lika mycket *speglar* (metonymiskt) denna sjukdom som den *är* en av dess egentliga orsaker. Den samtida kritikern Marsha Kinder formulerar sin teori kring arkitekturens storskalighet och människokroppens malplacerade litenhet i Antonionis filmer;

[...] there are many shots of huge modern buildings, obviously not built on human scale, which deflate the importance of the individual human being while celebrating the power of man's accomplishment. These buildings undeniably have beauty, yet of a particular kind – one that is clean, pure and abstract. [---] The most important point that Antonioni seems to stress is that individuals appear out of place in these buildings or imprisoned by their precise geometric patterns.⁶⁵

Chatman fortsätter diskussionen nästan tjugo år senare och kommer då ännu närmare stadens betydelse för dess invånare; "[...] personal problems and bad buildings and misused public space are all parts of a vaster network of problems facing Western man. Bad architecture is simply one visible, concrete manifestation of the *malattia dei sentimenti*."⁶⁶ Med detta synsättet är det inte svårt att koppla Antonionis filmers stadsetetik till den närmast

⁶³ Antonioni, *Screenplays by Michelangelo Antonioni*, s. 183

⁶⁴ Rifkin, s. 27

⁶⁵ Marsha Kinder, "Antonioni in Transit", *Sight and Sound*, vol. 36, no.3 (Summer 1967) s. 132

⁶⁶ Chatman, s. 102f

anarkistiska situationiströrelsen med exempelvis fransmannen Guy Debord i spetsen, och deras ofta häftiga kritik av modernismens arkitekters stadsplanering, något som Debord i sin inflytelserika och högst opinionsbildande bok *Skådespelssamhället* (*La Société du Spectacle*, 1967) kallade "[...] stadsmiljöns självdestruktion [...]".⁶⁷ Jag finner det underligt att ingen av de stora Antonioniforskarna noterat den tämligen uppenbara kopplingen mellan Antonionis filmer och Debords kritik av den moderna stadens stadsplanering. En adekvat granskning och komparation av Antonionis stadsetetik och Debords stadskritik är utan tvivel ett veritabelt uppsatsämne i sig och kommer inte få rum i detta arbete, men en kortare jämförelse är dock på sin plats. En stor skillnad dem emellan ligger i uttryckssättet. Debord skriver; "Urbanismen innebär att den naturliga och mänskliga miljön tas i besittning av kapitalismen, som logiskt utvecklar sig till ett absolut herravälde och som nu både kan och måste stöpa om hela rummet till *sin egen dekor*".⁶⁸ Debords hätska uppmaningar om kapitalismens förödande effekter på människans allt mer homogeniserade levnadsförhållanden känns milslångt ifrån Antonionis subtila och utstuderade bildspråk, men betänker man citatet ovan och sedan hur Antonioni låter avbilda Los Angeles i *Zabriskie Point* som helt och fullt är dekorerat av kapitalismens stöttepelare, reklamskyften, så minskar avståndet emellan de två avsevärt.

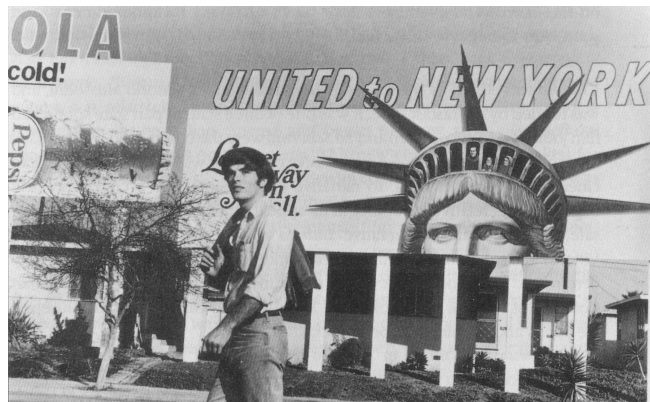


fig. 13 Los Angeles kommersiella stadslandskap i *Zabriskie Point*

Även Kinder reflekterade över *Zabriskie Points* Los Angeles som en kommersialismens högberg och dess relation till Death Valley; "Los Angeles forces upon you an awareness of the materialistic culture; you are constantly confronted with objects to be desired, pursued and replaced. It is both physically and emotionally draining. But Death Valley with its stark beauty merely exists without forcing anything upon you."⁶⁹

Debord skriver vidare om urbanismens utbredning och dess förfaringssätt att separera människor; "Den ständiga kamp som måste föras gentemot alla möjligheter till möten finner i

⁶⁷ Guy Debord, *Skådespelssamhället*, översättning från franskan: Bengt Ericson, Göteborg: Diadalos 2002 (1967), s. 124

⁶⁸ Debord, s. 122

⁶⁹ Marsha Kinder, "Zabriskie Point", *Sight and Sound*, vol. 38, no.1 (Winter 1968/69) s. 29

urbanismen ett fördelaktigt slagfält.”⁷⁰ Ett citat som onekligen ekar mot de avskalade cementväggarna i den tomma korsning där Piero och Vittoria bestämde möte men aldrig dök upp. Chatmans tolkning av korsningens innebörd ligger inte långt ifrån Debords teorier; ”The intersection is only a mechanical product, the simplest, cheapest, least humane solution to the problem of automobile circulation. It reflects the needs of cars, not of people. Instead of strollers, they have become ‘pedestrians,’ mere pawns in the game of traffic chess. [---] It is not a place for meeting and lingering but only for going separate ways.”⁷¹

Karaktärerna i Antonionis filmer lider ofta av en obehaglig kombination av alienerad isolering samtidigt som de saknar privatliv. I Gulianas hem vid hamnen finns ett fönster som vetter mot havet och då de gigantiska båtarna lägger till verkar de närmast penetrera hennes livsrum. Lägenheterna som Giovanni och Lidia, och Vittoria bor i är vad Arrowsmith kallar ”[...] buildings that are nothing more than cubical cages [...]”, samtidigt som de boende ständigt är iakttagna av andra människor utanför bostaden.⁷² ”There is no escape living in the urban world of apartments stacked one atop the other.”⁷³ Det enda sättet att fly verkar vara att som Mark, stjäla ett flygplan och ta sig ut till den öde, av mänsklig hand orörda öknen, men till och med denna handlig har sin kommersiella ekvivalent i reklamskylten Mark betraktar, som säger ”Lets get away from it all!”. I ännu en hänvisning till Debords verk ser vi hur karaktärernas isolering i sina kubformade betongburar på urbaniseringens framfart får en skrämmande interneringsliknade klang; ”De isolerade individerna måste åter försas ihop som *isolerade tillsammans* genom integrering i systemet: fabriker och kulturhus, semesterbyar och höghusområden är organiserade speciellt för denna pseudokollektivism [...]”⁷⁴

Antonionis avbildande av staden och den effekt den har på sina invånare må kunna likställas med mycket av Debords kritik, men en av anledningarna till varför forskare undviker sammankopplingen mellan Antonioni och Debord kan ha att göra med deras skilda synsätt på om samhället borde förändras eller ej. Debord förespråkade som bekant en proletär revolution där den mänskliga geografin skulle rekonstrueras så att människan kunde ”[...] *känna igen sig själv* i sin egen värld.”⁷⁵ Antonioni å sin sida påstår sig ha en helt annan uppfattning om modernismens arkitektur och dess vara eller inte. I en intervju säger han; ”[...] The line, the curves of factories and their smoke-stacks, are perhaps more beautiful than a row of trees –

⁷⁰ Debord, s. 123

⁷¹ Chatman, s. 110

⁷² Arrowsmith, s. 60

⁷³ Rifkin, s. 29

⁷⁴ Debord, s. 123

⁷⁵ Debord, s. 127

which every eye has already seen to the point of monotony.”⁷⁶ Antonioni ser alltså de estetiska möjligheterna i den moderna världens konstruktioner. Rohdie påpekar vidare; ”[...] what matters to him [Antonioni] is the opportunity to record new shapes and formations, even if these are formations which may lead to social dissolution.”⁷⁷ Det kan tyckas oansvarigt att enkom vältra sig i de estetiska egenskaperna hos en arkitektur som kan vara orsaken till människans *malattia dei sentimenti*, utan att ta ställning. Det hade det också varit, men i fallet Antonioni måste jag nog uttrycka en skepsis mot vad Rohdie skriver i citatet ovan. Jag tycker mig se en kritik mot urbaniseringens stadsplanering, möjligtvis inte så hätsk som Debords, men den är de facto där. Inte bara i *Zabriskie Point* med sitt rykte som anti-amerikansk vänsterfilm, utan i samtliga av Antonionis filmer som behandlas i denna uppsats, vare sig Antonioni själv håller med eller inte.

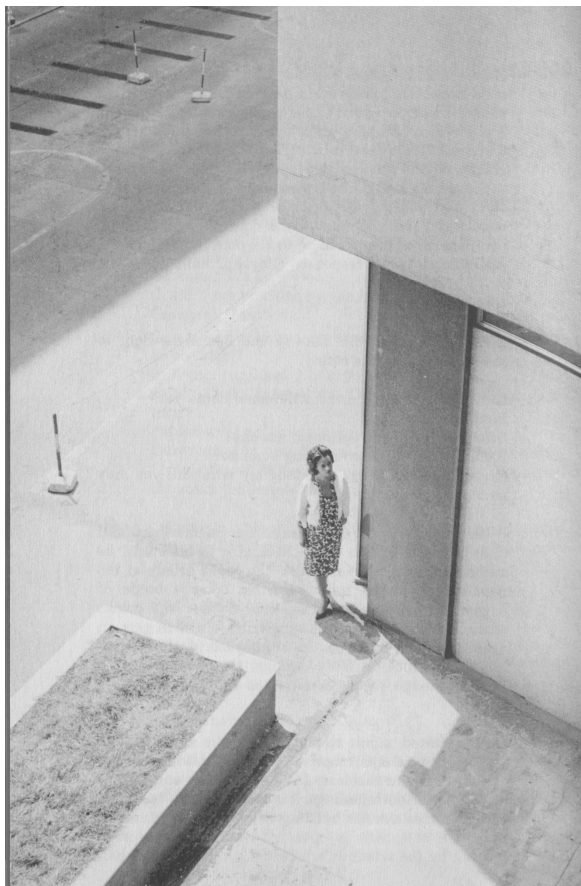


fig. 14 Människokroppens malplacerade litenhet i *La Nottes* urbana stadslandskap

3.3 Mannen, staden och den patriarkala byggnaden kontra kvinnan och naturen

Den katolska kyrkans enastående byggnadsverk har historiskt sett alltid varit centrala i den italienska stadsbilden och figurerat som en patriarkal byggnad symboliserandes makt och en

⁷⁶ Bondanella, s. 218

⁷⁷ Rohdie, s. 27

föråldrad samhällskonstruktion. I *Il Deserto Rosso* väljer Antonioni, att istället avbilda Ravennas majestätiska industribyggnader. Detta arkitektoniska motiv reflekterar den förändrade maktstrukturen, där auktoriteten förflyttats från kyrkan till kapitalet och marknaden. Rifkin skriver; ”The solemn church liturgies have been replaced by deafening noises of the awesome machinery and belching consuming gusts of steam exhausts. The meditative pockets of darkness have been eclipsed by computerized banks of executive offices. The priests have been replaced by engineers who push buttons and phone directives instead of giving sermons or offering communion.”.⁷⁸ Om vi förflyttar oss tre år bakåt, till *La Notte* så finner vi även där exempel på den patriarkala byggnaden i form av industrimagnaten Gherardinis (Vincenzo Corbella) ansenliga villa, där dialektiken mellan det av mänsklig hand skapade och det naturliga gör sig påmind, uttryckt av den konstgjorda poolen, den planterade rosenträdgården och den ödsliga golfbanan som omger byggnaden. Husets inn väggar är veritabla fresker av landskapsmåleri för att ytterligare poängtera den verkliga naturens frånvaro, och gamla statyers huvuden ligger bortglömda på marken, vilket understryker kapitalets respektlösa framfart i ett land så fullt av tradition och historia. Gherardinis motsvarighet i *Zabriskie Point* är Lee Allen, en av Sunny Dunes landexploatörer, och dennes magnifika bostad inorporerad i ett ödligt ökenlandskap, vilket Rifkin beskriver som; “[...] the corporate palazzo [...].”⁷⁹ Arrowsmith återkommer ständigt till termen ”Faustian” när han diskuterar dessa kapitalets herrar och uttrycket kan definieras på följande sätt; “[...] the arrogant pursuit of power over objects, an endeavor which is disdainful of individuals, nature and the past.”.⁸⁰ Detta förkroppsligas av Allen och hans försök att erövra nytt territorium för fridfulla bosättningar åt välbärgade familjer, långt ifrån Los Angeles smogfyllda stadsmiljö. Där man enligt Sunny Dunes reklamfilm kan ”bag a mountain lion”, leva den amerikanska drömmen och bli en ”independent man”, och för att inte rucka på de patriarkala könsrollerna finner vi frun i köket, ”cooking for that man in the house”, och på spisen står två grytlock likt ett par gigantiska bröst redo att utfodra familjen.⁸¹ Även i Allens ökenresidens noterar vi den artificiella poolen (särskilt pregnant med tanke på läget) med reklamfilmens plastdockor förkroppsligade genom bikiniklädda damer vid bassängkanten. Antonioni lyckas även kommentera Amerikas blodiga historia då det kvinnliga tjänstefolket är av indianskt ursprung. Vidare avbildas Allen på sitt kontor som en gudalik figur, som utifrån sitt panorama fönster

⁷⁸ Rifkin, s. 38

⁷⁹ Rifkin, s. 39

⁸⁰ Arrowsmith, s.17

⁸¹ *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970)

kan ha total kontroll över staden nedanför. Och i bakgrunden vajar den amerikanska flaggan i topp.

Om mannen i Antonionis universum ständigt kopplas samman med det artificiella, och med staden och dess arkitektur, samt är den som oftast drabbats svårast av den sjuka Eros, så ser vi kvinnans objektiva korrelat i det som hör naturen till. De kvinnliga karaktärerna har förmågan att stå i förbindelse med och ha en perceptiv kontakt med sin omgivning, något som de manliga karaktärerna till stor del saknar, vilket Arrowsmith noterar angående Giovanni; "[...] his inattentiveness to everything around him – his inability to *see* his world, his wife, himself."⁸² Den som ändå försöker uppfatta det som omger honom är Thomas, men han behöver kameralinsen som ett ständigt filter mellan omvärlden och sina sinnen. Lidias psykogeografiska promenad genom Milan är även ett utmärkt exempel på hur kvinnan inte bara betraktar sin omgivning utan också tar del av den, rör vid den. För Lidia blir det även en resa tillbaka i tiden till den plats hon växt upp. Vi finner henne vid ett träd som vi kan tänka oss har haft någon betydelse för hennes barndom. Arrowsmith beskriver scenen; "She needs that tree [...] for balance and also for shelter against a world that exalts mere present-mindedness, automatism, narcosis, somnambulism. The tree is her talisman because [...] it provides an ancient perspective of natural growth, of natural life and natural death."⁸³ Vi påminns om denna trädscen senare i Valentinas inspelade berättelse, som visar på ett liknande behov och en förmåga från Valentinas sida att vara i harmoni med naturen; "Put your ear against the trunk of a tree and if you wait long enough you'll hear a sound. Maybe it comes from inside us, but I like to think it's the tree."⁸⁴

När det gäller Vittoria så erbjuder inte Roms EUR område någon större mängd naturliga landskap att harmoniera med. Vittoria löser detta genom att ständigt omge sig med och beröra organiska objekt, och hon bejakar även likt Lidia det förgångna, tillskillnad från de faustianska männen, materialiserat i en fossiliserad blomma. Arrowsmith skriver; "Her relation to these organic objects is profoundly and revealingly tactile, in sharp contrast to Richardo [Francisco Rabal], and later Piero, who tend to inhabit a world of rational, geometric objects, and whose relation to these objects is wholly visual, not tactile."⁸⁵ Gulianas Ravenna saknar än mer organiska objekt och det förgiftade landskapet verkar invaderat av konstruktioner och industrier, vilket förklarar hennes svårighet att adaptera till sin omgivning.

⁸² Arrowsmith, s. 62

⁸³ Arrowsmith, s. 55

⁸⁴ Antonioni, *Screenplays by Michelangelo Antonioni*, s. 264

⁸⁵ Arrowsmith, s. 69

Men drivkraften att komma nära naturen finns även i Guliana, visualiserat i den berättelse hon fantiserar ihop för sin son.

Den karaktär som verkar stå närmast naturen av Antonionis kvinnor är utan tvivel Daria (Daria Halprin) i *Zabriskie Point*, och hon får även representera Amerikas invånare före imperialismen och urbanismen nådde den västra hemisfären, genom hennes klädval, bestående av; ”[...] a turquoise bracelet and rings, a Navaho turquoise necklace, and a Sioux bead belt.”⁸⁶ Precis som Lidia gör Daria en resa i tiden, från moderna Los Angeles till Zabriskie Point, USA:s lägsta punkt som sett likadant ut i fem miljoner år. Darias gröna klänning och grå-gröna Buick länkar henne till jordens element och då hon finner den naturliga källan vid Allens hus, och låter detta vatten symboliskt rena henne och skilja henne från damerna vid den artificiella poolen, förenar detta henne även med vattnets element. Denna allegori blir så klart inte komplett utan sin motsatts, vilket vi finner i Mark, som genom sin luftfärd och ständiga sammankoppling med färgen röd (bilen, trafikljuset, pyjamasen, den rödfärgade amerikanska flaggan etc.) onekligen binds till luften och eldens element.

Daria – It’s beautiful!

Mark – It’s dead...⁸⁷

Rifkin vill även låta Daria och Mark symbolisera *livet* och *döden*, vilket på ett slående sätt sammanfattas i citatet ovan.⁸⁸ Mark är så bunden till staden (liksom Antonionis flesta andra manliga karaktärer) att han inte kan ta till sig Zabriskie Points storslagna fridfullhet, utan istället måste återvända till Los Angeles för en ödesmättad dödsdom. Efter att Daria blir varse om Marks död får vi bevittna en av filmens vackraste och mest suggestiva scener, då Daria kliver ur sin bil och ställer sig vid sidan av vägen i en dunge av gröna kaktusar och träd. Där ser vi henne med ryggen mot åskådaren, ståendes meditativt, i sitt naturliga habitat. Svajandes i vinden likt en trädstam rotad i sanden, och hennes hår ruskas likt ett lövverk. Fullständigt inkorporerad i landskapet, mer än någon av Antonionis kvinnor före henne.

⁸⁶ Arrowsmith, s. 128

⁸⁷ *Zabriskie Point*, (Michelangelo Antonioni, 1969)

⁸⁸ Rifkin, s. 110



fig. 15 Daria renas i den naturliga källan i *Zabriskie Point*

Sammanfattning

Regissören Michelangelo Antonioni valde att gå emot strömmen av neorealistiska filmer i sitt samtida Italien och försökte istället skildra en slags inre realism. Efterkrigstidens moderna människa lider enligt Antonioni av en *malattia dei sentimenti*, en känslolivets sjukdom, vars symptom kan vara alienering, eskapism, svårigheter att kommunicera mellan människor etc. Människan får ständigt kämpa för att individualisera sig i ett allt mer homogeniserat samhälle samtidigt som individualiseringen kan innebära en allt mer utsatt position, och ibland till och med döden. Karaktärerna i Antonionis filmer ordinerar sig själva smärtstillande erotism, i form av sexuella relationer, som ger en illusion av stabilitet i livet. Men detta verkar endast distraherande från de sysslor som de borde utföra.

Antonionis filmskapande skiljer sig från den klassiska narrativa filmen i första hand i det avseendet att han låter tyngden ligga på den *autonoma bilden* främst genom sitt användande av *temp morts*. Själva intrigen är av mindre betydelse vilket leder till att dramat istället blir plastiskt och förkroppsligas av landskapen och objekten i karaktärernas omgivning.

Det finns en problematik när det kommer till vilka termer som bör användas vid analyserandet av Antonionis filmiska rum. Forskare menar att objekten inte fungerar som klassiska symboler och metaforer utan har en metonymisk innebörd, i det att samtidigt som objektet reflekterar någonting annat, de facto *är* det samma som det reflekterar. Metonymen är alltså en del av verkligheten vars mening inte förringas då dess associativa betydelse tas bort. Även om Antonionis *mise en scène* med sina 'funna objekt' eller *objects trouvés*, ofta

avbildas dokumentärt så bör man hålla i minnet att bildrummet är och förblir en skapelse av filmregissören och inte ett blottläggande av en objektiv verklighet.

Vidare har jag även diskuterat Antonionis relation till den abstrakta bildkonsten, vilket främst kan kopplas till avsaknaden av bilddjup och föredragandet av plana ytor som ofta upptar en stor del av bildrummet. Detta uppnår Antonioni genom två skilda stilgrepp, nämligen telefotolinsens reducering av bilddjupet samt fotografering snett uppifrån vilket förkortar och plattar ut karaktärerna och eliminerar horisontlinjen. Bilden går således från tre dimensioner till två. Även Antonionis användande av retroaktiv omtolkning inverkar på filmbildens abstraherande effekter.

Staden och naturen figurerar som två motpoler i Antonionis universum. Staden, med sin likriktade funktionalistiska arkitektur och sina geometriskt korrekta former ställs mot den av mänsklig hand orörda föränderliga och tidlösa naturen. Urbaniseringens stadsplanering, så som den framställs hos Antonioni, kan ses som en konkret manifestation av den moderna människans problem. Därför är steget inte långt till en jämförelse med situationiströrelsens kritik av den moderna stadens utformning, något som situationisten Guy Debord kallade ”stadsmiljöns självdestruktion”. Antonioni skiljer sig dock från Debord i det att Antonioni är varse om det onda i modernismens arkitektur men ser även de estetiska möjligheterna hos dess konstruktioner och vill genom sitt filmskapande framhäva dessa.

Slutligen har jag ställt de två polerna staden och naturen i relation till de manliga och kvinnliga karaktärerna i de sex filmer som jag valt att fokusera på, och hur dessa förhåller sig till sina respektive element. Männen är bundna till staden och det artificiella, och kopplas många gånger ihop med patriarkala byggnader, ett arkitektoniskt motiv symboliserande makt och kapital. Kvinnans objektiva korrelat finner vi i naturen och i organiska objekt. De kvinnliga karaktärerna innehar i flera fall även förmågan att stå i förbindelse med och ha en perceptiv kontakt med sin omgivning, något som deras manliga motsvarigheter ofta saknar.

Källförteckning

Tryckt material

Böcker

Antonioni, Michelangelo, *Architecture of vision: writings and interviews on cinema*, Carlo di Carlo (red.) och Giorgio Tinazzi (red.), New York: Marsilio Publishers 1996

Antonioni, Michelangelo, *Screenplays of Michelangelo Antonioni: with an introduction by the author*, New York: the Orion press 1963

Arrowsmith, William, *Antonioni: the poet of images*, Ted Perry (red.), New York: Oxford University Press 1995

Bondanella, Peter, *Italian Cinema: from neorealism to the present* (1983, andra reviderade upplagan), New York: Continuum 1991,

Bruno, Guliana, *Atlas of emotion : journeys in art, architecture and film*, New York : Verso 2002

Chatman, Seymour, *Antonioni: or, The surface of the world*, London : University of California Press 1985

Debord, Guy, *Skådespelssamhället*, översättning från franskan: Bengt Ericson, Göteborg: Diados 2002 (1967),

Hedling, Erik, ”Michelangelo Antonioni: Om ingenting – med precision!”, Lars Gustaf Andersson (red.) och Erik Hedling (red.), *Mannen med filmkameran: studier i modern film och filmisk modernism*, , Lund: Litteraturvetenskapliga Institutionen, Univ. 1999

Nowell-Smith, Geoffery, ”Cities: Real and Imagined”, Mark Shiel (red.) och Tony Fitzmaurice (red.), *Cinema and the City: film and urban societies in a global context*, Oxford: Blackwell 2001

Rifkin, Ned, *Antonioni's visual language*, Ann Arbor: University Microfilms International 1987

Rohdie, Sam, *Antonioni*, London: BFI Publishing 1990

Artiklar

Antonioni, Michelangelo, "The event and the image", *Sight and Sound*, vol 33, no. 1 (Winter 1963/64)

Godard, Jean-Luc, "Night, Eclipse, Dawn... An Interview with Michelangelo Antonioni by Jean-Luc Godard", *Cahiers du Cinema in English*, No 1 1966

Gow, Gordon, "Zabriskie Point: A Michelangelo Antonioni Film", *Films and Filming*, no. 10 1975

Kinder, Marsha, "Antonioni in Transit", *Sight and Sound*, vol. 36, no.3 (Summer 1967)

Kinder, Marsha, "Zabriskie Point", *Sight and Sound*, vol. 38, no.1 (Winter 1968/69)

Manceaux, Michele, "In the Red Desert", *Sight and Sound*, vol. 33, no.3 (Summer 1964)

Nowell-Smith, Geoffery, "Shape around a Black Point", *Sight and Sound*, vol 33, no. 1 (Winter 1963/64)

Otryckt material

kommentarspår till dvd-utgåva

Youngblood, Gene, *L'Avventura*, Criterion Collection, Home Vision 2001

Nätresurser

Nottingham Psychogeographical Units hemsida:

<http://art.ntu.ac.uk/mental/whatisps.htm>

Filmer

L'Avventura (Äventyret). Produktionsbolag: Produzioni Cinematografiche Eroupee (Rom) och Société Cinématographique Lyre (Paris), Italien/Frankrike, 1960 (produktionsår: 1959-60). Producent: Amato Pennacilico för Cino del Duca. Regissör: Michelangelo Antonioni. Manusförfattare: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini och Tonino Guerra. Fotograf: Aldo Scavarda. Klippning: Eraldo Da Roma. Originalmusik: Giovanni Fusco. Med: Gabriele Ferzetti (Sandro), Monica Vitti (Claudia), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchar (Giulia), Renzo Ricci (Annas Far), James Addams (Corrado) Dorothy De Poliolo (Gloria Perkins) Lelio Luttazzi (Raimondo), Giovanni Petrucci (Goffredo), Esmeralda Ruspoli (Patrizia).

La Notte (Natten). Produktionsbolag: Nepi Film (Rom), Silver Films (Rom) och Sofitedip (Paris), Italien/Frankrike 1961 (produktionsår: 1960). Producent: Emanuele Cassuto. Regissör: Michelangelo Antonioni. Manusförfattare: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano och Tonino Guerra. Fotograf: Gianni Di Venanzo. Klippning: Eraldo Da Roma. Originalmusik: Giorgio Gaslini. Med: Marcello Mastroianni (Giovanni), Jeanne Moreau (Lidia), Monica Vitti (Valentina), Bernhard Wicki (Tommaso), Rosy Mazzacurati (Rosy), Maria Pia Luzi (Patient), Guido A. Marsan (Fanti), Vincenzo Corbella (Mr. Gherardini), Ugo Fortunati (Cesarino).

L'Eclisse (Feber). Produktionsbolag: Cineriz (Rom), Interopa Film, Paris Film (Paris), Italien/Frankrike, 1962 (produktionsår: 1961). Producent: Raymond Hakim och Robert Hakim. Regissör: Michelangelo Antonioni. Manusförfattare: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra och Ottiero Ottieri. Fotograf: Gianni Di Venanzo. Klippning: Eraldo Da Roma. Originalmusik: Giovanni Fusco. Med: Alain Delon (Piero), Monica Vitti (Vittoria), Francisco Rabal (Riccardo), Louis Seigner (Ercoli) Lilla Brignone (Vittorias mamma), Rosanna Rory (Anita), Mirella Ricciardi (Marta).

Il Deserto Rosso (Den Röda Öknen). Produktionsbolag: Cinematografica Federiz (Rom), Francoriz (Paris), Italien/Frankrike, 1964 (produktionsår: 1963), Producent: Tonino Cervi och Angelo Rizzoli, Regissör: Michelangelo Antonioni. Manusförfattare: Michelangelo Antonioni och Tonino Guerra, . Fotograf: Carlo di Palma, Klippning: Eraldo Da Roma. Originalmusik: Giovanni Fusco och Vittorio Gelmetti. Med: Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado), Carlo Chionetti (Ugo), Xenia Valderi (Linda), Rita Renoir (Emilia), Lili Rheims (Antennoperatörens fru), Aldo Grotti (Max), Valerio Bartoleschi (Giulianas son).

Blow up (Blow up – förstoringen). Produktionsbolag: MGM, Storbritannien/Italien, 1966. Producent: Carlo Ponti, Regissör: Michelangelo Antonioni. Manusförfattare: Michelangelo Antonioni och Tonino Guerra från en novell av Julio Cortázar. Fotograf: Carlo di Palma, Klippning: Frank Clarke, Originalmusik: Herbie Hancock. Med: Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), David Hemmings (Thomas), John Castle (Bill), Jane Birkin (The Blonde), Gillian Hills (The Brunette), Peter Bowles (Ron), Veruschka von Lehndorff (Veruschka).

Zabriskie Point (Zabriskie Point). Produktionsbolag: MGM, USA, 1970 (produktionsår 1969). Producent: Carlo Ponti, Regissör: Michelangelo Antonioni. Manusförfattare: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Sam Shepard, Fred Gardner och Clare Peploe. Fotograf: Alfio Contini. Klippning: Michelangelo Antonioni. Originalmusik: Pink Floyd, Jerry Garcia mfl. Med: Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Paul Fix (Cafe Owner), G.D. Spradlin (Lee's Associate), Bill Garaway (Morty), Kathleen Cleaver (Kathleen), Rod Taylor (Lee Allen), Harrison Ford (Airport Worker) samt The Open Theatre of Joe Chaikin.

I uppsatsen har följande filmer även nämnts:

Il Grido. Produktionsbolag: Robert Alexander Productions och SpA Cinematografica, Italien/USA, 1957. Regissör: Michelangelo Antonioni.

Professione: reporter (Yrke: reporter). Produktionsbolag: MGM, CIPI Cinematografica (Madrid), Compagnia Cinematografica Champion (Rom) och Les Films Concordia (Paris), Frankrike/USA/Italien/Spanien, 1975. Regissör: Michelangelo Antonioni.

Identificazione di una donna (Identifikation av en kvinna). Produktionsbolag: Gaumont Italia, Gaumont och Iterfilm, Italien/Frankrike, 1982. Regissör: Michelangelo Antonioni.

Les Visiteurs du soir. Produktionsbolag: Productions André Paulvé, Frankrike, 1942. Regissör: Marcel Carné.

Bildindex

Omslagsbild från *L'Eclisse*: Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni*, s. 358

Fig. 1: Bondanella, s. 212

Fig. 2: Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni*, s. 291

Fig. 3: Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni*, s. 221

Fig. 4-7: Rohdie, s. 126f

Fig. 8: Chatman, s. 81

Fig. 9: Godard, s. 29

Fig. 10: Rohdie, s. 67

Fig. 11: Chatman, s. 124

Fig. 12: Chatman, s. 95

Fig. 13: Rohdie, s. 10

Fig. 14: Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni*, s. 226

Fig. 15: Gow, Gordon, "Zabriskie Point: A Michelangelo Antonioni Film", *Films and Filming*, nummer 10 1975, s. 35