

Reprezentacija, otuđenje i modni spektakl: simbolički aspekti ženskog identiteta u filmovima Michelangela Antonionija

Matea Poldrugáč*, doc. dr. sc. Krešimir Purgar**

** Studentica diplomskog studija Teorije i kulture mode
na Tekstilno-tehnološkom fakultetu.
(e-mail: matea.poldrugac44@gmail.com)*

*** Mentor, Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno tehnološki fakultet,
Sveučilište u Zagrebu, Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000.
(e-mail: kpurgar@tf.hr)*

Sažetak: U povijesnom razvoju zapadne kulture figura žene u umjetnosti bila je pod snažnim utjecajem najprije patrijarhalne tradicije, zatim različitih praksi normativne moralnosti i, naposljetku, potrošačke kulture. U opusu režisera Michelangela Antonionija svjedočimo obratu tijekom kojega se nježna, sentimentalna, poslušna i potlačena žena pretvara u estetsku figuru moći. Svoje žene-likove on smješta u sadašnjost, te ih vlastitim karakterističnim umjetničkim jezikom transformira u društvene i individualne reprezentacije koje najavljuju blisku budućnost. U Antonionijevom filmskom opusu susrećemo različite ženske likove: od statusnih simbola, seksualnih i vizualnih objekata želje, do psihički složenih osobnosti koje nadilaze stereotipe društvene normativnosti. Antonioni koristi i modu u svrhu naracije, prikazivanja određenog psihološkog i mentalnog stanja lika, estetske transformacije tijela, čovjeka i naposljetku – identiteta. Otušeno tijelo oslobađa se okova tradicionalizma i stega tehnološki naprednog, kapitalistički orijentiranog društva i nestaje u vlastitoj drugosti. Estetski znakovni sustav kojeg je sam Antonioni konstruirao u svrhu iščitavanja svoje umjetnosti, kao i mogućnosti njegove beskonačne interpretacije, bili su temelj istraživanja i nastanka ovog rada.

Ključne riječi: Michelangelo Antonioni, ženski identitet, kinematografska slika, vrijeme i prostor, moda, spektakl

1. Uvod: značajke vizualnog stila

Michelangelo Antonioni svoje mjesto u filmskoj povijesti zaslužio je inovacijama u mediju filma koje su se pretvorile u navlastit autorski jezik. U vizualni dinamizam vlastitih priča uklapao je različite umjetnosti, poput slikarstva i arhitekture; poigravao se slikama arhitektonskih elemenata i gradio specifičan *antonionijevski* krajolik koji je postao dio identiteta njegovih likova, ali i karakteristika njegova cjelokupnog opusa. Slikarstvo je bilo umjetnički medij koji je nadahnuo neke od njegovih najvećih filmskih ideja. Često koristeći poznata umjetnička djela gradio je arhitekturu kadra, te koncipirao svoje priče i karaktere na temelju njihovih vizualnih svojstava. Nastojao je doprijeti do psihologije svojih likova, čija je unutarnja stanja i emocije smatrao istraživačkim temeljem filmske naracije. Proučavao je muško-ženske odnose, stavljao je pojedinca i njegovu nestabilnost u suodnos sa svijetom i društvom, istodobno naglašavajući problematiku ljudske seksualnosti. Njegovi filmski radovi od samog početka posjeduju specifičan karakter, prepoznatljiv jezik i inovativan estetski kod.

U Antonionijevu radu osobitu pozornost privlači duljina njegovih kadrova; on nas prisiljava na fiksiranje pogleda produžavajući kadar mnogo dulje nego što je to uobičajeno u klasičnoj narativnoj montaži. Povjesničarka filma Virginia Wright Wexman opisala je Antonionijev pogled na svijet kao perspektivu "postreligioznog marksista i egzistencijalističkog intelektualca". Zbog toga su neke od čestih tema u Antonionijevim filmovima likovi koji pate od nezadovoljstva i čiji su životi

prazni i bez svrhe. Wexman ovako opisuje njegov stil: "Kameru postavljenu za srednji plan susrest ćemo prije nego ona za bliže planove i često se pomiče sporo; kadrovi mogu trajati dugo, bez rezova. Na taj način svaka slika postaje sve kompleksnija, sadržavajući više informacija nego što bi ga sadržavala kada bi kadar uokvirivao uže područje".¹ Antonioni je poznat i po upotrebi boje kao značajnog ekspresivnog elementa. David Bordwell primjećuje da su Antonionijevi filmovi izrazito utjecali na kasnije art filmove: "više nego bilo koji drugi autor, on je potaknuo redatelje da istraže kako eliptičnu naraciju tako i onu s otvorenim krajem".² Antonionijevi filmovi posjeduju minimalnu radnju i dijaloge, a većina vremena se posvećuje zadržavanju na određenoj slici ili stanju, kao što je 10-minutni neprekinuti kadar u filmu *Professione: reporter*, ili scena u *Pomrčini (L'Eclisse)* u kojem Monica Vitti sa zanimanjem zuri u električne stupove uz ambijentalne zvukove zveckanja žica.

Korištenje arhitektonskih elemenata u filmovima Michelangela Antonionija označava nešto više od puke upotrebe pozadinskog dizajna. U filmovima poput *Cronaca di un amore*, *Il grido*, *L'avventura*, *L'Eclisse* i *Professione: reporter* arhitektonski pejzaž ocrta nestabilnost odnosa prostora i vremena. Vrata, prilazi, prozori, balkoni, postaju čisti objekti reprezentacije, granica unutrašnjeg i vanjskog, nazočnosti i odsutnosti, postojanja i nestajanja, prošlosti i budućnosti; postaju dijelom glavnih likova, i čini se kao da imaju veću moć nad njima nego li njihove unutrašnje želje i strasti. Antonioni je jedan od onih režisera koji svoju tematiku, inspiraciju i pripovijedanje pretpostavljaju prirodnoj okolini. Štoviše, većinu svojih gestikulacijskih scena u kojima su prisutne žene on pozicionira upravo pored vrata ili prozora uokvirujući jedan novi, drugačiji svijet: percepciju i viziju koje od onog tradicionalnog dijeli samo stakleno okno (Irma uokvirjena u prozorski kadar koji je odvaja od Alda objavljuje činjenicu da joj je muž mrtav). U duhu neorealizma, Antonioni svojom vizualizacijom pozadine pojačava moć subjektivne i emocionalne spoznaje svojih likova, naglašava je, suprotstavlja joj se ili je pomno slijedi. Objekte-simbole često zamjenjuje ljudskim entitetima-reprezentacijama i obrnuto. Frank P. Tomasulo navodi kako je arhitektura istodobno i medij i metafora, mehanizam unutar semiotičkog sustava jedne nove vrste umjetnosti – kinematografije.³



Slika 1: arhitektonski stup kao metaforička figura (*L'Eclisse*, 1962.)

U Antonionijevim filmovima arhitektura postaje jezik, i to jezik kulture, politike, društvenog stanja, religije i općeg odnosa tradicije spram novog i modernog. Prva scena filma *L'avventura* prikazuje gradilište: pored provincijske diplomatske vile upravo se gradi moderni apartmanski kompleks, dok se velika barokna katedrala nadvija nad krajolikom u daljini. Upravo ove pozadinske strukture definiraju i Antonionijeve glavne likove: diplomat je poput katedrale, star i patrijarhalan, a njegova kćer Anna je poput onih apartmanskih zgrada, prolaznija, ali time i bitnija. Upoznajemo i Sandra, nesuđenog arhitekta koji je zatvorio vrata vlastitoj umjetničkoj slobodi i potpuno se predao diktatu *businessa*. U jednom trenutku, vođen ljubomorom

¹ Michelangelo Antonioni (https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni) pristupljeno 20.8.2015.

² Michelangelo Antonioni (https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni) pristupljeno 20.8.2015.

³ Franck Peter Tomasulo i Grant Jason McKahan, "Sick Eros: The sexual politics of Antonioni's trilogy", *Berghahn Journals*, Vol. 3, br. 1, 2009.

prema studentskom entuzijazmu i perspektivama, Sandro razlijeva tintu po skici zadivljujuće katedrale mladog autora – arhitekta, brišući tako sliku vlastitog neuspjeha i izgubljenih mogućnosti. S druge strane, klaustrofobičan interijer, modernistički dizajniran skupocjeni namještaj, slika je koja stvara granice i razdvaja likove: figure u scenama filma *La notte* (sophisticirana staklena pročelja koja okružuju Giovannija i Lidiju prikaz u potisnutog emocionalizma koji kao takav simbolizira stagnaciju njihova braka). Gradski prizori u *L'Eclisse* upečatljivo dočaravaju nedovršen emocionalni odnos Piera i Vittorie. Pokušavajući pobjeći od emocionalnog i fizičkog gušenja u Riccardovom modernom uređenom stanu, u uvodnoj sceni Vittoria teatralno otvara zavjesu i zatim ugleda impresivnu organsku apstraktnu strukturu, arhitektonsko čudo, enormno, izolirano tijelo koje lebdi iza kuća poput oblaka dima – vodotoranj koji reprezentira sve što ona sama i jest.

Il deserto rosso započinje i završava vizualizacijama industrijskih pogona, zagađenog i nezdravog okoliša. Antonioni se u tom prizoru poigrava posebnim stilskim kompozicijama, intenzitetom i kontrastom boja (cijevi, zidovi, toranj, kosa, odjeća) transformirajući industrijsku pustoš u estetski podnošljiv krajolik. *Zabriskie Point* vrvi slikama velikog megalopolisa, poslovnim zgradama, mnoštvom reklamnih panoa, živošću modernog urbanog života, koji su u dubokom kontrastu s prirodnim, pustinjским krajolikom Doline smrti koja simbolizira prazninu, beživotnost i nerazlučivost. Glavni protagonisti reprezentiraju upravo ta dva kontrasta. Antonionijeva kamera pomno razmatra arhitektonski prostor koji podliježe vremenu i slučajnosti, daje mu živost, karakter, identitet, svodeći ljudsku figuru na čisti objekt. Ta slika dehumanizirane realnosti slika je naše sadašnjosti.⁴



Slika 2: prozorski okviri kao estetska forma (*L'Eclisse*, 1962.)

2. Dvosmislenost i dehumanizacija likova

Uz Antonionijev način karakterizacije likova veže se i pojam dvosmislenosti koji prati većinu njegovih radova. On ne istražuje razlog zbog kojeg se njegovi likovi ponašaju na način na koji se ponašaju. Umjesto da proširuje karakternost, on je koristi kao kinematografski mehanizam s ciljem da preko njega prenese vlastite filozofske refleksije o stvarnosti. Njegovi likovi-karakteristi simboliziraju određeno stanje ili osjećaj koji pak na širem planu reprezentiraju stanje cjelokupnog modernog društva: oni su ujedno i obični filmski mehanizmi, čisti objekti koji postaju dio filmske forme. Likovi su lišeni ljudskih osobina i bivaju tretirani kao tehnološke naprave. U jednoj sceni u filmu *L'Eclisse* Vittoria preuzima identitet afričke plesačice distancirajući se od ostatka prostorije i postajući okvirom jednog drugog i novog svijeta..

⁴ Thomas Harisson i Sarah Carey, "The world outside the window. Antonioni's architectonics of space and time", Italian Culture, Vol. XXIX, br 1, ožujak 2011, str. 37-51.

Antonionijski likovi gube vlastito sebstvo: Vittoria kao prevoditeljica u potrazi za novim životom, Marta kao imigrantica iz Kenije koja indirektno progovara o gubitku vlastita identiteta, te Piero koji kao burzovni radnik neprestano mijenja vlastiti financijski identitet. Istovremeno, oni poprimaju bestjelesne identitete čistih pojava i figura te bivaju iznova dehumanizirani, što uočavamo i na samom kraju filma kada likovi u potpunosti nestaju i preostaju samo nijeme slike okolnog pejzaža čime se implicira da su i u ovom slučaju likovi poslužili u svrhu običnih estetskih naprava. Njihovi životi nisu važni, zato nisu ni dovršeni. Slijedeći pojam dehumanizacije, Antonioni u film uvodi elemente uokvirivanja i izdvajanja samo određenih dijelova ljudskog tijela u kadar. Za razliku od klasičnog figurativnog centriranja i pozicioniranja, Antonioni namjerno izostavlja ruku, nogu ili glavu. U tom slučaju tijelo postaje eksperimentalni objekt kinematografskog aparata, a služi svrsi isto koliko i obična stolica ili arhitektonski stup. Rezultat su razlomljena ljudska tijela koja se nalaze u suodnosu s razlomljenim fragmentima ostalih objekata na taj način stvarajući sliku specifičnoga antonionijskoga krajolika, čime se ruši klasična percepcija promatranja uokvirenog ljudskog tijela.⁵



Slika 3: Vittoria u inkarnaciji afričke plesačice (*L'Eclisse*, 1962.)

Krajolik, život i stvarnost nalaze se unutar medijalnosti cjelokupne kinematografije – svijeta unutar kamere. Samim time pojam objekta gubi svoj smisao i postaje puka forma. Subjekt sada ima pravo na svoju fizičku opstojnost (arhitektura, tijelo, krajolik) kao i na vlastiti socijalno-kulturološki karakter (voajerizam, alijenacija). Antonioni koristi mogućnost filma da istovremeno uhvati i stvarnost i norme vizualnog jezika, kako filmske umjetnosti tako i estetskog općenito. U filmu *L'avventura* nestanak Anne on pretvara u formu koja se postupno rastvara do samog kraja filma, ostavljajući kraj otvoren interpretacijama, ne uključujući publiku u potpunosti i ne razjašnjavajući motive ponašanja svojih likova. Svjesno manipulira svakom od svojih filmskih priča, ponekad postavljajući ih na sam rub utopijskih ideala koji su ionako tek prividni i u konačnici distopijski. Iako radove započinje na klasičan način, uvodeći glavne aktere, opisujući njihove situacije priču završava estetski,

⁵ Zach Melzer, *Michelangelo Antonioni and the "Reality" of the Modern*, Offscreen, Montréal, Vol. 14, br. 4, travanj 2010.

transformira je u čistu apstrakciju, u umjetnost zbog nje same. Glavna protagonistica *Avanture* primjer je utjelovljenja sadržaja i forme u jednome. Iako se u priču uvode drugi likovi i njihovi narativi, centralna radnja vrti se oko Annina života: ona se transformira u čistu formu, te postaje upitno je li ona ikad i bila središnji dio, akter i glavni događaj samog filma. Iako sadržajno pratimo njen život i potragu za svrhom, ona je pronalazi upravo u vlastitu nestanku. Poput kinematografskog mehanizma, Anna postaje reprezentacija dvosmislenosti i otuđenosti modernog načina života. Antonioni svoje likove koristi u svrhu iskazivanja psiholoških i emocionalnih stanja i promjena, likovi podređeni alijenaciji postoje samo zato da bi je reprezentirali.⁶

3. Konstrukcija identiteta Antonionijevih ženskih likova

“Volim raditi sa ženama. Možda baš zato što ih bolje razumijem? Rođen sam i odgojen u obitelji u kojoj su većinom bile upravo žene, zato ih dobro poznajem. Istraživajući žensku psihologiju uočio sam da se bolje i preciznije izražavaju, s njima je sve nekako pronicljivije. One su neka vrsta filtera koji nam omogućuje da stvari vidimo jasnije i da ih uistinu i napravimo“, izjavio je Antonioni u jednom intervjuu.⁷ Bio je jedan od rijetkih redatelja koji su svoju estetiku podredili likovima velikih žena. Antonioni ih je doživljavao kao svoja mala dovršena skulpturalna djela; djela koja nije trebalo doradivati jer su u svojoj nesavršenosti upravo savršena. Ono što je pridodavao takvim umjetničkim djelima bio je identitet, karakter i životnost. Iako iz različitih sredina, različitog duhovnog i psihološkog stanja, njegove protagonistice robovi su prostora i vremena u kojem žive, u vječnoj su potrazi za idealnim svijetom koji im neprestano izmiče iz ruku i posjeduje samo pola priče, dok drugu polovicu sadrži prošlost.

Njegove glumice su nekonvencionalne majke, subjekti u potrazi za svrhovitošću, predmeti erotskih želja; njegove žene reprezentacija su svijeta koji nas okružuje. Nove prilagodbe i promjene u emocionalnoj strukturi subjekta nisu nigdje zabilježene, već ostaju opskuran objekt spekulativne želje. Bilježenje takvih promjenjivosti zahtijeva prikupljanje dokaza kroz serije kontroliranih eksperimenata vođenih hipotezom da su se promjene i dogodile što je ujedno i temelj Antonionijeve filmske naracije. Kamera postaje mikroskop kojim Antonioni otkriva skrivene prilagodbe i kretanje ljudske duše. Kao redatelj, on je uspijevaao zabilježiti minuciozne emocionalne nijanse koje su često izmicale hollywoodskoj kreativnoj industriji. Smještene usred emocionalnog konformizma, Antonionijeve su protagonistice prepuštene spoznaji apsolutne nestabilnosti reprezentacije. One u njegovim pričama preuzimaju oblik estetske forme otvorene svim mogućim interpretacijama.

3.1. Žena kao auto-representacija: Monica Vitti

Tijekom cjelokupne povijesti i razvoja filmske industrije poznato je nekoliko stalnih suradnji redatelja i slavni glumica, a takva je i ona Michelangela Antonionija i velike talijanske dive Monice Vitti. Nju možemo smatrati reprezentacijom njegovih vlastitih misli i ideja. *L'avventura* je bio prvi zajednički uradak koji je proslavio i Antonionija kao redatelja i Vitti kao glumicu u usponu. U njegovim filmovima ima malo “događanja” u smislu akcije i napetosti, a više “praznog” vremena i prostora koji Vitti svojom pojavom i karakterom potpuno ispunjava. Antonionijeva kamera u ulozi je detektiva koji cijelu naraciju detaljno izvodi iz perspektive Vittijinih likova (Vittorije u *L'Eclisse*, Claudie u *L'avventuri* i Giuliane u *Deserto Rosso*). I baš kao što Antonionijevi filmovi zahtijevaju posebnu vrstu gledanja i razumijevanja, i vrsnoća glumačkih izvedbi Monice Vitti proizlazi iz načina na koji ona promatra svijet, kako on promatra nju i načina kojim prikazuje svjesnost o tome da biva promatrana.⁸ Antonioni je redatelj koji pokušava pažnjom na nesvakidašnje elemente stvoriti priču; on ne nadograđuje već znane činjenice, već se oslanja na traženje, slučajnost i neodređenost, a Vitti je instrument kojim to postiže. Njena vizualna pojava korespondira s okom njegove kamere: iako izgubljena, svjesna je svijeta oko sebe i jednostavnom mimikom lica pripovijeda priču o čovjekovom odnosu prema društvu i svijetu u kojem živi.⁹ Monica Vitti kroz suradnju s Antonionijem postaje žena – glumica – promatrač. U ulozi Vittorije kao i Giulianne, Monica postaje reprezentacija vlastitog otuđenja. Ona prestaje postojati kao osoba (na samom kraju konačno i nestaje u *L'avventuri*) i transformira se u umjetničku figuru koja je odlučna raskinuti s klasičnim konvencijama i spremna stupiti u novi, vlastiti svijet. U većini ranijih Antonionijevih filmova poput *Amiche*, *Identificazione di unna donna* ili *Dame bez kamelija* žena je prikazana kroz klasni status, tj. kroz opise života i odnosa mladih žena iz radničkih

⁶ Frank Peter Tomasulo, *The rhetoric of ambiguity: Michelangelo Antonioni and the modernist discourse*, University of California, Los Angeles, 1986.

⁷ Gilberto Perez, *L'eclisse: Antonioni and Vitti*, The Criterion Collection: DVD Notes, New York, 2014.

⁸ Na primjer, s time u vezi treba obratiti pozornost na scene iz filma *L'Eclisse* kad Vittoria odluči slijediti i promatrati burzovnog trgovca koji je upravo izgubio veliku količinu novca, sjeda u kafić, pije nešto za smirenje i počinje crtati motive cvijeća na salvetu ili način na koji zastaje i zuri u muškarca koji prolazi pored dok šeće s Pierom.

⁹ Federico Vitella, *Molding a Modern Star: Monica Vitti in Michelangelo Antonioni's "L'avventura"*, ([http://wfh.wdfiles.com/local--files/dwfh-fullprogramme/Moulding%20A%20Modern%20Star:%20Monica%20Vitti%20in%20Antonioni's%20L'avventura%20\(1960\).pdf](http://wfh.wdfiles.com/local--files/dwfh-fullprogramme/Moulding%20A%20Modern%20Star:%20Monica%20Vitti%20in%20Antonioni's%20L'avventura%20(1960).pdf)). Pristupljeno 7. ožujka 2014.

obitelji koje su bile prisiljene popeti se na ljestvici društvene hijerarhije vrijednosti (bilo udajom ili poslovnim kombinacijama). Naposljetku postaju žrtvama vlastite želje za bogatstvom, luksuzom i materijalnom raznolikošću. Međutim, ono što vuku sa sobom dio je njihove prošlosti koja ih uvijek sustiže. Koliko god se trudile, ne mogu zaboraviti tko i *što* su bile nekad, te kako se dogodilo da su danas nešto sasvim drugo.

3.2. Žena kao otudena individua: eksperimenti emocijama

Prema klasičnoj Weberovoj analizi, alijenacija se javlja u trenutku kad se pojedinac distancira od svijeta i povuče u sebe, kako bi time iskazao odnos prema samome sebi i drugima. Otudeni čovjek doživljava alijenaciju kao izvanjsku silu koja vrši pritisak te joj se on pokorava. Weberovo značenje otuđenja poprima negativnu konotaciju označujući distancu pojedinca od svijeta, a koji mu (svijet) nije u mogućnosti pružiti siguran dom i utočište za njegov (ljudski) duh. Alijenacija je stanje sebstva koje se često koristi kao označitelj estetskih (filmskih i književnih) reprezentacija modernog života. Biti otuđen na način prikazan u Antonionijevim filmovima znači biti protiv svoje volje smješten u središte industrijaliziranoga, kapitalistički orijentiranog svijeta koji ne uspijeva stvoriti topao ljudski okoliš u kojem emocije mogu procvjetati. Izopačenost i distanciranost u Antonionijevom filmskom opusu uvijek idu u pratnji sa samoćom i izoliranošću i zato sve te osobine postaju relevantne u kreativnom smislu. Negativna alijenacija prvi je korak istraživanja psihološkog stanja subjekta, u kojem se on u gubi i preispituje vlastite vrijednosti. Pozitivna alijenacija, s druge strane, predstavlja završni stadij tog procesa ili stanja: otkrićem nove emocionalne činjenice o sebi, i čovjekovo otuđenje može promijeniti mentalitet samoga subjekta-aktera, na isti onaj način kao što, primjerice, otkriće nove vrste života mijenja cjelokupnu znanstvenu epistemologiju.



Slika 4: Giulia (Il deserto rosso, 1964.)

Antonionijeva filmska metodologija vraća filmu njegovo izvorno pravo da u znanstvenom smislu reprezentira suvremenost u pokretu, prikazuje "fikcijsko stvarno" kao vrstu realnog koja je bliska stvarnosti kakva ona uistinu jest. Dijalektika negativne i pozitivne alijenacije u tom smislu određuje dinamiku estetskog obvezivanja i oslobođenja unutar dijalektike kulture. Samim time, Antonioni naglašava ono pozitivno nudeći kinematografiju koja moralno bolesnu kulturu može vratiti na zdrave temelje. Melankolija potaknuta negativnom alijenacijom prikazana je u filmu *L'avventura* gdje pronalazi svoj kontrast u traganju koje se razrješava u filmu *L'Eclisse* kada otuđeno sebstvo, subjekt (žena) pronalazi otuđenog drugog sličnog sebi, te zajedno nestaju u stvarnosti koja ih okružuje, gdje njihov nestanak postaje samo znak da više nisu odvojeni od te iste stvarnosti. Dok je progresija od negativne prema pozitivnoj alijenaciji utopijska, ona ujedno proizvodi toliko problema koliko ih i rješava; upravo su problemi ključni za kinematografsko istraživanje u uzajamnoj igri između povijesti i estetike. Logika i ciljevi pozitivne alijenacije najvidljiviji su u filmu *L'Eclisse* gdje Antonioni stvara novu vrstu osjećajnosti. Svaki od filmova trilogije započinje scenom otuđenja od poznatog, no samo dva od tri filma (*L'avventura* i *La notte*) završavaju tragično, s otuđenim objektima koji se povlače u vlastiti svijet i u potpunosti nestaju u njemu, na taj način reprezentirajući sveopći očaj i uzaludnost stvarnosti

koje su bili dio. Melankolija koja prožima ova dva filma proizlazi iz nemogućnosti glavnih aktera da ostvare svoje željene ideale, iz čega se ujedno rađa i negativna alijenacija. U *L'Eclisse* stvari se odvijaju drugačije, Vittoria ostaje pri pozitivnoj alijenaciji i biva nagrađena za otpor svim emocionalnim iskušenjima koja su joj prijetila.

Kad je upoznajemo prvi puta, Vittoria kao da je smještena između same sebe i emocija čija metafizička rezonancija implicira unutrašnju promjenu izazvanu samorefleksivnošću. Uz nju prikazanu u sadašnjem vremenu, tu je i odsjaj nje kao starice koju čine emocionalni ostaci i već odumrli osjećaji koje je Antonioni naveo kao glavne značajke njenoga psihološkog razvoja. Na početku njene borbe da se oslobodi Riccarda, ljubavnika s kojim je već desetak godina, i povijesti koju on reprezentira, Vittoria stoji nasuprot slike čija konceptualna neodređenost simbolizira njeno unutrašnje stanje. Na toj prekretnici života, Vittoria je odlučna razvesti se od konvencija društva koje je okružuje, i upravo ta njena odlučnost rezultira u vlastitoj estetskoj krizi. Vittoria se distancira od klaustrofobije visoke kulture koju reprezentira Riccardo. Vođena željom za otuđenjem od svega toga, ona Riccardu postaje misterioznija, poželjnija, te je on pita hoće li se udati za njega ne shvaćajući da je time napravio najveću pogrešku. Vittoria se svjesno odupire njegovoj želji za vezivanjem kao i buržoaskom načinu života koji on predstavlja: potpuna predvidljivost, kako na burzi, na tržištu umjetnina, tako i u kulturnim krugovima.¹⁰ Talijanska romansa između materijalizma i kapitala ne odgovara Antonionijevoj glavnoj protagonistici; ona takvu vrstu strasti smatra nezanimljivom.

Vittoria se otuđuje od takvog materijalističkog svijeta poprimivši oblik apstraktnog portreta ljudske želje koji se pomoću simboličkog jezika znakova ne može objasniti. Vittoria postaje radikalna osobnost što putuje kroz stari i novi Rim, kroz svoju djevojačku sobu i elegantni rimski apartman poput izvanzemaljskog bića iz budućnosti, začuđena antičkim karakterom sadašnjosti. U Martinom stanu Vittoria ide toliko daleko da se pretvara u nekog potpuno drugog, afričku plesačicu koja u tom trenutku predstavlja neku daleku etnološku drugost. Očarana nepoznatim joj pejzažima koje pronalazi u Martinu stanu (fotografije kenjijskog krajolika) probudi joj se želja da pobjegne i postane netko drugi. Antonioni taj trenutak filmski bilježi tako da izgleda da Vittoria doslovno kroz ogledalo ulazi u okvir tog pejzaža i korača u novi, primitivniji, tuđinski svijet, kako bi prekinula vezu s ovim starim, modernim. Vittoria svoju potragu za drugačijim nastavlja kroz niz scena koje tumače već potrošena i strašna emocionalna stanja što vladaju njenom sadašnjošću. Čak kupuje i okamenjeni cvijet simbolizirajući time neraskidivu sponu umjetnosti i života. Spremna za nove osjećaje i ljubav bez ljubavi, upoznaje Piera u kojem pobuđuje upravo ono što je i htjela – nešto novo, drugačije, strano.

L'Eclisse je jedini film trilogije koji ne završava tragično.¹¹ Vittoria je pronašla ono što je htjela svojim otuđenjem, tražila je drugačije, bila je drugačija i nadasve je ohrabivala Piera da osjeti razliku, razumije to drugačije; samim time njena je negativno-pozitivna alijenacija postala njihova. Tijekom scene vođenja ljubavi u Pierovu uredu on odlučuje isključiti sve telefone kako bi ih izolirao od vanjske opasnosti, tj. svijeta njihove svakodnevne rutine. Nakon toga ugovaraju točno vrijeme, mjesto i datum svojih sljedećih sastanaka i na taj način nestaju iz reprezentacije. Njihov nestanak sa scene svijeta negativne alijenacije ujedno simbolizira pozitivne karakteristike otuđenja. Iako *L'Eclisse* završava prizorom vizije zaostalog, tjeskobnog svijeta, Piero i Vittoria više nisu dio takve stvarnosti. Oni su je prevladali (nestali su) i njihov nestanak podrazumijeva da je cilj emocionalnog eksperimenta u potpunosti uspio.

Antonioni *L'Eclisse* zaključuje montažom u kojoj se pred nama vrte već viđene slike i prizori, no ovaj put na njih gledamo drugačije, u nekom novom, izvanzemaljskom svjetlu, baš kao što ih vidi i Vittoria na početku svoje potrage kada je rukom prošla kroz okvir za slike i posložila stvari unutar njega, istovremeno objektivizirajući i samu sebe. U toj završnoj sceni, svjedoci smo ujedinjenja forme i sadržaja što rezultira neprestanim vraćanjem mjestu i vremenu alijenacije. Film završava globalnom slikom negativnosti baš onako kako mu to i doliči, sadašnjošću koja blijedi dolaskom budućnosti ili sadašnjošću koja biva zarobljena u formama budućih interpretacija – završetkom modernog i rođenjem postmodernog u svrhu stvaranja nove paradoksalne estetike.

3.3. Žena kao erotski simbol: manipulacije subjektivnošću

Svojim velikim remek-djelom nastalim u autorovom kasnijem razdoblju, *Identificazione di una donna*, sedamdesetogodišnji Michelangelo Antonioni vraća se stilu i temama koje su ga proslavile još u šezdesetima. *Identificazione di una donna* prvi je film nakon *Deserto rosso* koji mjesto zbivanja vraća natrag u Italiju među Antonionijevo karakteristično dekadentno buržoasko društvo. Glavni protagonist filma, nedavno razvedeni filmski redatelj Niccolò, u potrazi je za posebnom ženom koja će zauzeti mjesto glavne glumice u njegovu filmu, ali i u privatnom životu. Prva od njegovih novih ljubavi, Mavi (Daniela Silverio) moderna je žena, seksualno slobodna, izrazito inteligentna, pomalo impulzivna, i androgina. Njihov odnos prikazan je intenzivnim scenama seksa; Mavi je prikazana kao erotski simbol iako sama u filmu odbija razgovarati o tome. Nakon svake seksualno inicirane scene između glavnih aktera, Antonioni prizor prerezuje slikama apsolutne praznine (slike bazilike Sv. Petra, narcisistički izraz lica Mavi u ogledalu, poluprazna polica knjiga), dočaravajući pravo stanje njihova odnosa, koje se

¹⁰ Gilberto Perez, *L'eclisse: Antonioni and Vitti*, The Criterion Collection: DVD Notes, New York, 2014.

¹¹ Kevin Z. Moore, "Eclipsing the Commonplace, The logic of alienation in Antonioni's cinema"; u *FILM QUART*, Vol. 48, br. 4, Ljeto, 1995, str. 22-34.

uočava i pri ispraznoj zajedničkoj komunikaciji koja je samo rezultat njihovih individualnih stilova života i emocionalne neusklađenosti.¹² Svaka je scena isprepletena alegorijskim, metaforičkim i simboličkim estetskim figurama. Antonioni se ovdje vraća svom autorskom projektu dehumanizirajući vlastite likove (intenzivne erotske scene Mavi i Niccolòda zamjenjuje fragmentima slika pojedinih dijelova nagoga ljudskog tijela, stvarajući od tijela čisti objekt). Mavi je žena-objekt željna pažnje i divljenja, ali u unutrašnjosti potpuno nezadovoljna i isprazna. Svojom moćnom vizualnošću i erotizmom kojim zrači privlači sve oko sebe, no pri dubljem proučavanju njenog karaktera Mavi ostaje tek pojava. Tako je Niccolò zamjenjuje drugom ženom, Idom (Christine Boisson), koja vizualno fizički samo podsjeća na njegovu bivšu ljubav. Ida je zrelija, nježnija, potpuni emocionalni i moralni kontrast Mavi. U *L'avventura* nailazimo na scenu gdje mladi umjetnik Goffredo zavodi isfrustriranu Giuliju u prostoriji prepunoj njegovih radova – aktova. Snažna slika koja nas tada pogađa, Gloria Perkins sa svežnjem novca među nogama kao suvenir, te ostatkom koji doseže stopalima, simbolizira dehumanizaciju sebe kao ljudske figure, postaje erotski poželjan objekt koji svojim gestama dočarava istinsku prirodu seksualnog odnosa kao potrošne robe. U filmu *Il Grido* Aldo svoju potragu završava upoznavajući Andreinu, prostitutku koja u novom duhu moderne apsolutno ravnodušno gleda na vlastito tijelo i svrhe u koje ga prodaje. Ona živi da preživi i seks je u novo doba puka tehnička operacija bez ikakvih emocija. Tijelo je samo mehanizam kojim se ta operacija izvodi.¹³

Modni svijet spektakla, voajerističke kulture i beskonačne erotske dostupnosti konstruiran je i dočaran u filmu *Blow up*. Žene-akteri u tom filmu ne doživljavaju vlastitu erotiziranost kao potencijalno oružje moći, te dopuštaju da njihova seksualnost bude sredstvo manipulacije. Glavni protagonist filma, modni fotograf Thomas, ženama raspolaže kao namještajem razmještajući ih unutar kadra. Njihova tijela, pokrivena dizajnerskim etiketama uokvirena su slika trenutačnog događaja koje ispunjava svoju jedinu svrhu – onu (pseudo)umjetničku. Uvodni dio filma započinje scenom erotskih igara između modela i Thomasova fotografskog aparata.¹⁴ Žena je u ovom filmu prikazana kao da ne posjeduje više karaktera od odjeće koju nosi (čak i kad je ne nosi); ona ne reagira, nema emocije niti je otvorena bilo kakvoj drugoj vrsti interpretacije do čisto vizualne, tjelesne i fizičke. Vanessa Redgrave koju je Thomas svojim aparatom snimio u ljubavnom klinču s nepoznatim muškarcem, zrači otvorenom i dostupnom seksualnošću, želi da je se gleda i želi da joj se divi. *Blow-up* je paradigmatički prikaz jedne moralno kolebljive kulture koja je opstala do današnjeg dana. Žensko tijelo seksualni je objekt želje u svijetu ludila, voajerizma, mode, umjetnosti i spektakla.



Slika 5: David Hemmings kao Thomas i Vanessa Redgrave kao Jane (*Blow-up*, 1966.)

¹² Frank Peter Tomasulo, "Identification of a Woman"; u CINEASTE, Proljeće 2012., Vol. 37 br. 2, str. 56.

¹³ Frank Peter Tomasulo i Grant Jason McKahan, "Sick Eros: The sexual politics of Antonioni's trilogy", Berghahn Journals, Vol. 3, br. 1, 2009.

¹⁴ Ian Cameron i Robin Wood, *Antonioni*, Praeger Publishers, New York, 1971., str. 126-130.

3.4. Žena kao majka: problematiziranje stereotipa

Patrijarhalna uloga koja se kroz povijest dodjeljivala ženi uglavnom je bila ona majke, kako u stvarnom životu tako i umjetnosti. Žene-majke bile su brižne figure prepune osjećaja, sentimentalnosti i topline shvaćene u tradicionalnom smislu. Njihov je jedini posao bio odgojiti djecu, izvesti ih na pravi put i naučiti ih pravim ljudskim vrijednostima. Čak i kasnije, kad su žene postale dio poslovnog svijeta, od njih se očekivalo da obje uloge (poslovne žene i majke) odigraju dosljedno. Antonioni ovakvom karakteru žene pristupa na neklasičan i nekonvencionalan način. Konstruirajući svoju figuru majke za Vittu u ulozi Giulianne, on polazi od činjenice da ona ni u kojem smislu nije savršena, niti psihološkom niti mentalnom. Problemi prošlosti i nadolazeće promjene ne zahvaćaju samo društvo oko nas, oni su dio nas i naših obitelji.

Giuliana je neurotična žena izgubljena u svijetu vlastite unutrašnjosti, ometena i najmanjom sitnicom, te izrazito nestabilna. Opsjednuta i zaokupljena vlastitim psihološkim delirijem zanemaruje sina. Njen odnos s Valerijom možemo pomno pratiti kroz jednu od scena u *Crvenoj pustinji* u čijem je uvodu već vidljivo da je odnos majke i sina neprirodan. Valerio je veselo dijete i igra se robotom koji mu je darovao otac; apsolutno ništa ne ukazuje na to da bi mogao imati ikakvih problema u svom daljnjem razvoju. No, postaje upitno utječe li poljuljano mentalno i emocionalno stanje takve majke na sposobnost mladog bića da usvoji sve karakteristike zdravog i budućnosti prilagođenog odraslog čovjeka. Valerio svoju majku dovede do ludila kad inscenira da je paraliziran, ne miče se i ne govori. Motiv takvog čina leži u nečem puno dubljem: Valerio traži majčinu pažnju, nježnost i upravo se u ovoj sceni kao nigdje dosad vidi jasna želja za toplim ljudskim kontaktom.¹⁵ Sva izvan sebe, Giuliana nakon liječničkog pregleda uviđa da je sve bila obična laž, te se intenzivno istresa na dijete. Od Valerija i dalje nema nikakve reakcije, i dalje se ne miče, ne govori. On je simbol nadolazećega novog svijeta bez osjećaja, emocija i nužnog suosjećanja, a kojeg prepoznamo i u samoj Giuliani.



Slika 6: Giuliana i Valerio u kontrastu s pozadinom (*Il deserto rosso*, 1964.)

¹⁵ Op. cit., str. 115-117.

4. Simbolička funkcija mode u konstrukciji ženskog identiteta

Moda i njene karakteristike, kao element Antonionijeva karakterističnog filmsko-estetskog jezika, dosad nije previše razmatrana. No bez obzira na to, Antonioni u svojim filmovima svjesno naglasak stavlja upravo na odjevne predmete pojedinih likova. Samim time oni postaju simboli, znakovi podređeni svim vrstama interpretacije. U njegovim ranim crno-bijelim filmovima modno odijevanje prikaz je društvene hijerarhije čiji su simbol u većini slučajeva bile upravo žene. Moda po sebi – tj. ona bez kapitalistički nastrojenog, potrošačkog društva i kulture dokoličarske srednje i visoke klase – ne postoji. U kasnijem radu Antonioni postavlja modne objekte uz bok arhitekturi i umjetnosti, svi estetski elementi postaju reprezentacija drugosti. U *Avanturi*, tijekom nestanka glavne protagonistice Anne njena najbolja prijateljica Claudia oblači njezinu košulju i poistovjećuje se s njom; tako Claudia preuzima Annin identitet. Štoviše, u jednom trenutku ona stavlja tamnu periku na glavu čime vizualno počinje nalikovati na nestalu. Ovo nije jedini primjer izmjene identiteta pomoću interveniranja modnim objektima: sličan postupak pratimo i u *L'Eclisse* kad se Vittoria transformira u afričku plesačicu. Nanošenjem boje na tijelo i nekoliko afričkih tradicionalnih odjernih predmeta i detalja, Vittoria postaje dio novog primitivnog, afričkog svijeta. Ona je vlastitu želju za otuđenjem, promjenom i drugačijim životom transformirala u identitet drugoga.



Slika 7: Thomas i njegov model (*Blow-up*, 1966.)

U filmu *Deserto Rosso* Antonioni se poigrava intenzivnim koloritom elemenata i detalja u svom karakterističnom krajoliku. U uvodnim scenama Giulianiine šetnje sa sinom kroz industrijski devastiran prostor, ne možemo ne primijetiti intenzivni zeleni kaput koji nosi na sebi, koji sam po sebi ne predstavlja puku estetsku formu što se uklapa u zakonitosti kadra, već simbolizira i samu Giulianu. S obzirom na koloristički kontrast prema krajoliku u pozadini, ta slika nam dočarava nestabilno mentalno i emocionalno stanje svijesti glavne protagonistice priče. S druge strane, *Blow-up* prikazuje modni svijet šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Aktivni lik modnog fotografa Thomasa dočarava pasivnu ulogu žene-figure u svijetu modnog spektakla. Žena je svedena na čisti prikaz objekta želje (što se naročito dobro vidi u sceni kad Thomas namješta modele); ona je seksualna figura kojom se poigrava fotografski aparat. Tijelo je svedeno na puku funkciju slikovne reprezentacije. Ženski identitet služi pomodnoj igri zavodjenja publike. Filmska naracija, prostor, vrijeme, okolina, društvo, te moda i odijevanje grade i konstruiraju većinu Antonionijevih likova-karaktera. Fizičko, anatomsko tijelo je tek objekt pomoću kojeg se to postiže.



Slika 8: Clelijin modni “happening” (*Le Amiche*, 1955.)

4.1. Žena kao statusni simbol

Kao što je već spomenuto, Antonioni se u ranim crno-bijelim filmovima intenzivno bavio tematikom društvenog života pojedinih klasnih skupina. Život tadašnje srednje i više klase karakterizira ulazak žena u velik poslovni svijet, bogat društveni i emocionalni život te materijalizam i luksuz koji se najviše očituju u modi tog vremena. Prema poznatoj Veblenovoj i Simmelovoj teoriji mode, njene česte promjene prate promjene odnosa i hijerarhije klasa u društvu, što se ponajprije i ponajviše očituje upravo na ženskom dijelu populacije.¹⁶ U filmu *Le amiche* upoznajemo Cleliu, djevojku iz siromašne radničke obitelji koja iz Torina seli u Rim s namjerom da zaboravi vlastitu prošlost i status te krene iznova. Postavši dio velike rimske modne kuće, Clelia ulazi u svijet više srednje klase. No upravo je posao vraća natrag u Torino gdje joj je zadatak otvoriti jednu od poslovnica modne kuće za koju radi. Zanimljiva je i sama činjenica da je njen prijelaz iz niže u višu klasu obilježen upravo ulaskom u modni svijet. Vrativši se u Torino kao uspješna poslovna žena okružuje se ljudima statusno sebi

¹⁶ Pogledati: Thorstein Veblen, *Teorija dokoličarske klase*; Mediterran Publishing, Novi Sad, 2008. i Georg Simmel, *Kontrapunkti kulture*; Jesenski i Turk, Zagreb 2001.

sličnima, te se nimalo ne zamara onima koji su ispod nje. Zahvaljujući nesretnom pokušaju samoubojstva, Clelia upoznaje grupu "prijateljica" kojima se pridružuje.¹⁷ Njihove živote i odnose karakteriziraju ljubavne afere, provokacije, predbacivanja, ogovaranja i laži. Mnoge od njih su seksualno i emocionalno vrlo otvorene, poput Momine ili Marielle koja u jednoj od scena s plaže postavlja pitanje Caesaru: "Znaš li koja je prva prava haljina jedne žene?" I odmah odgovara: "Njeno tijelo", samim time aludirajući na vlastitu tjelesnu objektivizaciju, seksualnu dostupnost i funkciju fizičke figure u modnom svijetu.

Le amiche obilježava vizualna i karakterna snaga, izražena upravo u njihovu diorovskom, *New Look* odjevnom stilu kojeg karakteriziraju čiste i jasno izražene linije anatomskeg tijela, poslovni kostimi kao znakovi emancipacije žene u društvu, *x* siluete kao simboli elegancije i luksuza dostupni svima koji su se na hijerarhijskoj klasnoj ljestvici uspjeli popeti dovoljno visoko. Svijet *Prijateljica*, svijet je spektakla mode (svi protagonisti filma dio su događanja modne revije održane u čast otvaranja Clelijine nove poslovnice), uloge mode u svijetu, specifične talijanske ljepote i estetike koja biva dostupnom samo odabranima. Žene su u takvom svijetu paradoksalno slobodnije i samostalnije što su više pod statusnom stegom društva koje ih okružuje.



Slika 9: četiri prijateljice (*Le Amiche*, 1955.)

Još jedan od takvih primjera nudi i Antonionijev film *Kronika jedne ljubavi* (*Cronaca di un amore*) u kojemu je glavna akterica priče Paola, mlada žena krupnog talijanskog poduzetnika koja se vješto trudi sakriti svoju prošlost. Paola je nekad bila dio niže radničke klase, te se nakon pogibije najbolje prijateljice koju je možda i sama uzrokovala, upušta u ljubavnu vezu s Guidom, dečkom pokojne. Shvativši da je to sve guši i da mora razmisliti o posljedicama vlastitih postupaka, odlučuje nestati. Bogatom udajom za Enrica misli da je riješila sve svoje probleme. No prošlost je sustiže i slučaj stradale prijateljice ponovno se misteriozno otvara. Saznavši za to, Guido je odlučio upozoriti nakon čega njih dvoje nastavljaju svoju romansu. Paola, kao udana žena iz visokog talijanskog staleža, nikako ne može biti viđena u ljubavnom klinču s mladićem iz radničke provincije, i

¹⁷ Ian Cameron i Robin Wood, op. cit., str. 50-56.

zato je većina njihovih susreta tajna.¹⁸ Antonioni njen svijet dočarava u eklektičnosti barokne i renesansne arhitekture, dizajnerskog namještaja, visoke mode, skupocjenih darova, kulturnih događanja, elitnih zabava i svakoj mogućoj raskoši dostupnoj samo višim slojevima. Paolin vizualni identitet kao reprezentacije statusnog simbola, Antonioni je dočarao specifičnim modnim stilom. Tako Paolu vidamo u skupocjenim elegantnim haljinama visoke mode pedesetih, s bogatim nakitom i karakterističnim odjevnim siluetama. Paola je žena visoka ugleda, materijalistica koja ni zbog ljubavi nije spremna žrtvovati luksuz za koji živi. Radi vlastite sebičnosti na kraju filma ostaje sama.



Slika 10: Paola (*Cronaca di un amore*, 1950.)

4.2. Žena kao spektakl

Usko povezan uz pojam mode, *spektakl* nas dovodi i do trećeg primjera Antonionijeve konstrukcije ženskog identiteta. *Dama bez kamelija* (*La signora senza camelia*) priča je o mladoj djevojci Clari koja se nalazi na usponu da postane velika glumačka diva. Kada prva testna snimanja filma *Žene bez sudbine* otkriju da je publika zalučena samom njenom pojavom više nego li sadržajem filma, redatelj Ercole odlučuje maksimalno iskoristiti izgled mlade Clare, začiniti film izbacivanjem bespotrebnih detalja i događaja te fokusirati se na uvođenje strastvenijih, vizualnijih scena s mladom glumicom. Clarin muž, Gianni, također filmski redatelj, protivi se njenom daljnjem sudjelovanju na takvom projektu, pogotovo nakon što u javnost izlaze provokativni propagandni materijali s likom njegove žene. Clara se složi s njim i sljedeća uloga kojoj se posvećuje je ona Ivane Orleanske s Giannijem u redateljskoj stolici. Michelangelo Antonioni je mladu Claru ovdje prikazao kao čisti vizualni spektakl, ona je postala predmetom masovnih želja, erotski simbol.¹⁹ Dekonstrukciju njenog identiteta uviđamo u sceni premijere filma, kad Clarina majka stoji ispred propagandnog plakata sa slikom vlastite kćeri (koja postaje samo slika) i naslovom *La Donna senza*

¹⁸ Ibid., str. 35-38.

¹⁹ Žena-objekt željna je promatranja i divljenja; ona postoji samo u trenutku kad biva promatrana i kad je svjesna da biva gledana; svedena je na čistu vizualnu zavodljivost slike.

Destino (Žena bez sudbine). Ulogom žene bez sudbine, Clara je zacrtala i vlastitu. Modnim jezikom objašnjeno, ona je postala obično fizičko tijelo s ciljem predstavljanja i reprezentacije, čisti spektakl, trenutačna vizualna pojava i ništa više – jedinstveni epitom svih društvenih, ekonomskih i kulturnih aporija što se prelamaju u suvremenoj modi.



Slika 11: Clara (*La signora senza camelia*, 1953.)

5. Zaključak

U povijesnom razvoju zapadne kulture figura žene u umjetnosti bila je pod snažnim utjecajem najprije patrijarhalne tradicije, zatim različitih praksi normativne moralnosti i, naposljetku, potrošačke kulture. U opusu Michelangela Antonionija svjedočimo obratu tijekom kojega se nježna, sentimentalna, poslušna i potlačena žena pretvara u estetsku figuru moći. Svoje žene-likove on smješta u sadašnjost, te ih vlastitim karakterističnim umjetničkim jezikom transformira u društvene i individualne reprezentacije koje najavljuju blisku budućnost. U Antonionijevom filmskom opusu susrećemo različite ženske likove: od statusnih simbola, seksualnih i vizualnih objekata želje, do psihički složenih osobnosti koje nadilaze stereotipe društvene normativnosti. Antonioni koristi i modu u svrhu naracije, prikazivanja određenog psihološkog i mentalnog stanja lika, estetske transformacije tijela, čovjeka, objekta i identiteta. Otušeno tijelo oslobađa se okova tradicionalizma i stega tehnološki naprednog, kapitalistički orijentiranog društva i nestaje u vlastitoj drugosti. Usprkos vlastitim postignućima, Antonioni je svojedobno u interviewu što ga je dao u Cannesu rekao kako u modernom dobu racionalizma i znanosti čovječanstvo još uvijek živi pod paskom “rigidne i stereotipizirane moralnosti koju svi od nas prepoznajemo i pridržavamo je se zbog malodušnosti i čiste lijenosti”.²⁰ Devet godina poslije iskazao je sličan stav rekavši kako je prezirao riječ 'moralnost': “Kad se čovjek pomiri s prirodom, kad svemir postane njegova pozadina, ove riječi i koncepti će izgubiti svoje značenje i više ih nećemo morati koristiti”.²¹ Svoj životni opus utemeljio je na oslobođenju od te moralnosti.

²⁰ Cit. prema: The Criterion Collection (<https://www.criterion.com/current/posts/100-l-avventura-cannes-statement>).

²¹ Op. cit.

Literatura:

- Cameron, Ian i Wood, Robin *Antonioni*; Praeger, Publishers, Inc., New York, 1971.
- Celli, Carlo i Cottino-Jones, Marga *A New Guide to Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.
- Cottino-Jones, Marga *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York, 2010.
- Melzer, Zach "Michelangelo Antonioni and the "Reality" of the Modern"; *Offscreen*, Montréal, Vol. 14, br. 4, travanj 2010.
- Moore, Kevin Z "Eclipsing the Commonplace, The logic of alienation in Antonioni's cinema"; *FILM QUART*, Vol. 48, br. 4, ljeto 1995., str. 22-34.
- Harrison, Thomas i Carey, Sarah *The world outside the window, Antonioni's architectonics of space and time*; *Italian Culture*, Vol. XXIX, br 1, ožujak 2011., str. 37-51.
- Perez Gilberto, "L'eclisse: Antonioni and Vitti"; <https://www.criterion.com/current/posts/1063-l-eclisse-antonioni-and-vitti>
- Tomasulo, Frank Peter "Identification of a Woman"; u *CINEASTE*, Proljeće 2012., Vol. 37, br. 2, str. 56.
- Tomasulo, Frank Peter i McKahan, Grant Jason "Sick Eros: The sexual politics of Antonioni's trilogy"; *Berghahn Journals*, Vol. 3, br. 1, 2009.
- Tomasulo, Frank Peter *The rhetoric of ambiguity: Michelangelo Antonioni and the modernist discourse*, University of California, Los Angeles 1986.
- Vitella, Federico *Molding a Modern Star: Monica Vitti in Michelangelo Antonioni's L'avventura*; University of Firenze, 1960.
- Williams, James S. "The rhythms of life: An appreciation of Michelangelo Antonioni, extreme aesthete of real"; *Film Quarterly*, Vol. 62, br. 1, jesen 2008., str. 46-57.

Internetski izvori:

- Michelangelo Antonioni (https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Antonioni)
- Michelangelo Antonioni Filmography (<http://www.imdb.com/name/nm0000774/>)

Filmografija:

- Kronika jedne ljubavi (*Cronaca di un amore*, 1950.)
- Dama bez kamelija (*La signora senza camelie*, 1953.)
- Prijateljice (*Le amiche* 1955.)
- Krik (*Il grido*, 1957.)
- Avantura (*L'avventura*, 1960.)
- Noć (*La notte*, 1961.)
- Pomrčina (*L'Eclisse*, 1962.)
- Crvena pustinja (*Il deserto rosso*, 1964.)
- Povećanje (*Blow-up*, 1966.)
- Zanimanje: reporter (*Professione: reporter*, 1957.)
- Zabriskie Point (1970)
- Identifikacija jedne žene (*Identificazione di una donna*, 1982.)
- S onu stranu oblaka (*Beyond the clouds*, 1995.)
- Eros (2004.)