



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΑΣ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ

Πτυχιακή εργασία

Θέμα: Κοινωνικοπολιτικές συνθήκες Ιταλίας μέσα από το πρίσμα της νεορεαλιστικής ταινίας «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη»

Επιβλέπων καθηγητής: Κύρκος Δοξιάδης

Όνοματεπώνυμο Φοιτητή: Δημόκριτος Ασλανίδης

Αριθμός Μητρώου: 1342201500022

Οκτώβριος 2020

Πίνακας περιεχομένων

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΠΕΡΙ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΡΟΣΕΛΙΝΙ	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΑΙΝΙΑΣ	6
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	10
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΛΙΝΙ	12
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ.....	14
ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΑΣ	15
ΘΕΑΣΗ ΤΗΣ ΝΑΖΙΣΤΙΚΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΓΕΡΜΑΝΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ	15
ΘΕΑΣΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΙΤΑΛΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ.....	17
Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ	21
ΘΡΗΣΚΕΙΑ ΚΑΙ ΧΙΟΥΜΟΡ.....	25
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	27
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	29
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΙ ΣΥΝΔΕΣΜΟΙ.....	29

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ξεκινώντας αρχικά από μια εισαγωγή σχετικά με τα χαρακτηριστικά το ιταλικού νεορεαλισμού, η εργασία αποπειράται να καταστήσει σαφές στον αναγνώστη το περιεχόμενο του εν λόγω καλλιτεχνικού ρεύματος ώστε να μπορεί να λάβει υπόψη τις διάφορες επιμέρους λεπτομέρειες που καθιστούν τη «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη» μια ταινία σταθμό για τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Στη συνέχεια, παρατίθεται η περίληψη της ταινίας, με την επακόλουθη τοποθέτηση της στον άξονα αντικειμένων και συγκεκριμένα του ιστορικού πλαισίου το οποίο συντέλεσε στη δημιουργία του κινήματος του ιταλικού νεορεαλισμού και κατ' επέκταση της ίδιας της ταινίας. Από το σημείο αυτό κι έπειτα, η εργασία αναλύει επιμέρους πρόσωπα, καταστάσεις και σκηνικά της ταινίας με τη χρήση ερευνητικών εργαλείων αντλημένων κατά κύριο λόγο από το βιβλίο του Κύρκου Δοξιάδη «ανάλυση λόγου¹», ώστε να φτάσει τελικά στην απάντηση του ερευνητικού ερωτήματος κατά πόσο η ταινία μπορεί να θεωρηθεί ασφαλής πηγή πληροφοριών για τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της Ιταλίας της εποχής.

¹ Δοξιάδης, 2018

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΠΕΡΙ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΡΟΣΕΛΙΝΙ

Ο κινηματογράφος, όπως και οι περισσότερες μορφές τέχνης, στην πληθώρα των περιπτώσεων αποτελεί προϊόν αναπαράστασης της συγχρονικότητας στην οποία αναπτύσσεται. Ο ιταλικός νεορεαλισμός δεν αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα. Έκανε την εμφάνισή του την περίοδο μεταξύ 1943 και 1952 στην Ιταλία, παρουσιάζοντας με απλότητα σκηνές της καθημερινότητας, μια εποχή η οποία χαρακτηριζόταν από την οικονομική εξαθλίωση και την ηθική κατάπτωση του ιταλικού λαού. Προς το τέλος, αλλά, κυρίως, μετά την πτώση του φασιστικού καθεστώτος, δημιουργήθηκε στους Ιταλούς η ανάγκη για τη δημιουργία μιας πιο ελεύθερης κοινωνίας με έμφαση στη μόρφωση και στον πολιτισμό. Ένας από τους τομείς που έχρηζε ολικής αναμόρφωσης ήταν ο κινηματογράφος². Με την κατάργηση της λογοκρισίας, οι καλλιτέχνες πλέον είναι κύριοι του καλλιτεχνικού εαυτού τους. Μπορούν να διαλέγουν ελεύθερα ηθοποιούς και τοποθεσίες χωρίς παράλληλα να κάνουν εκπτώσεις στα σενάρια τους. Οι νεορεαλιστικές ταινίες ξεχωρίζουν για τη χρήση μη επαγγελματιών ηθοποιών, για την άμεση απεικόνιση των εξωτερικών σκηνικών των πόλεων και των υπαίθριων χώρων. Αυτή τη χρονική περίοδο κινηματογραφείται ο κόσμος που απορρίφθηκε από τον φασισμό, δηλαδή ο απλός και φτωχός πληθυσμός, οι γυναίκες, οι μετανάστες, η εκπόρνευση, οι αυτοκτονίες και οι σκληρές και απάνθρωπες συνθήκες εργασίας. Οι νεορεαλιστικές ταινίες κατορθώνουν με απλότητα να αποδώσουν αριστουργηματικά την κατάσταση της εργατικής τάξης της συγκεκριμένης περιόδου. Η αποτύπωση των καθημερινών διαδρομών, των εσωτερικών των σπιτιών, της επαγγελματικής δραστηριότητας και των υπαίθριων χώρων, απαλλαγμένη από οποιαδήποτε προσπάθεια εντυπωσιασμού, γίνεται αποκαλυπτικότερη από κάθε άλλη περιγραφή των συνθηκών διαβίωσης, εργασίας, διασκέδασης, ακόμα και των προσωπικών σχέσεων των πρωταγωνιστών. Ο ρεαλισμός των χώρων που επιλέγονται καθώς και ο χειρισμός τους από τους σκηνοθέτες, οδηγούν τον θεατή σε μια πολύπλευρη, κινηματογραφικά γοητευτική εμπειρία, που καθιστά τις ταινίες πέρα από έργα τέχνης, φορείς διαλόγου και γνωριμίας με όσους από τους αποδέκτες έχουν άλλες πολιτιστικές καταβολές, είτε λόγω ηλικίας, είτε λόγω εθνικότητας. Οι κινηματογραφικές εικόνες έχουν τη μοναδική ικανότητα να αναδεικνύουν αλήθειες, που πολλές φορές οι απλές λεκτικές περιγραφές αδυνατούν να εκφράσουν με την ίδια δύναμη. Οι εικόνες, μέσα από τη διεισδυτική ματιά του δημιουργού, αποσπών στοιχεία του φυσικού χώρου και τα εντάσσουν σε μια ολοκληρωμένη οπτική³.

Ο Ροσελίνι αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός νεορεαλιστή σκηνοθέτη. Μαζί με τον Σέρτζιο Αμιντέι και τον Φεντερίκο Φελλίνι συνεργάζονται για τη συγγραφή της ταινίας «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη» το 1944. Η ταινία αποτελεί ένα από τα πρώτα νεορεαλιστικά έργα, αποτελώντας μάλιστα την αρχή της νεορεαλιστικής τριλογίας του σκηνοθέτη της⁴. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συνθήκες γύρω από τις οποίες

² Σε επόμενο κεφάλαιο θα γίνει αναφορά για τις συνθήκες του κινηματογράφου πριν την εμφάνιση του νεορεαλιστικού κινήματος στην Ιταλία.

³ <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/bitstream/handle/11615/42066/5862.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (4/10/2020)

⁴ Αλλιώς, ονομάζεται και τριλογία του πολέμου, με τις άλλες δύο ταινίες να είναι το «Παϊζά» και το «Γερμανία έτος μηδέν»

γυρίστηκε η «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη». Ο Ροσελίνι είχε ξεκινήσει τα γυρίσματα ενώ η Ρώμη ακόμα βρισκόταν υπό Γερμανική κατοχή και υπό το συνεχή φόβο της σύλληψης ή της κατάσχεσης του εξοπλισμού της ταινίας. Ακόμα όμως και μετά την απελευθέρωση της Ρώμης από τους συμμάχους τα προβλήματα δε σταμάτησαν. Ο σκηνοθέτης δεν μπορούσε να εξασφαλίσει άδεια για τα γυρίσματα της ταινίας, τα οποία τα πραγματοποιούσε μέσω μιας άδειας ντοκιμαντέρ την οποία κατάφερε να εκδώσει. Μάλιστα, το μοναδικό φιλμ που κατάφερε να εξασφαλίσει ήταν χαμηλής ποιότητας και κατάλληλο μόνο για βουβές ταινίες. Ο άκρως ρεαλιστικός χαρακτήρας της ταινίας φαίνεται και από τους ίδιους της τους πρωταγωνιστές με χαρακτηριστικό παράδειγμα το ρόλο του Δον Πιέτρο ο οποίος βασίζεται σε έναν πραγματικό ιερέα που δολοφονήθηκε από τους Γερμανούς, τον Pietro Pappagallo⁵.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω καθώς και όσα πρόκειται να ακολουθήσουν, με την παρούσα εργασία θα αποπειραθώ να μελετήσω τις κοινωνικοπολιτικές εκφάνσεις της ταινίας και να μελετήσω κατά πόσο αυτές σχετίζονται με την πραγματικότητα της εποχής στην οποία έλαβε χώρα.

(<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A1%CF%8E%CE%BC%CE%B7,%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%87%CF%8D%CF%81%CF%89%CF%84%CE%B7%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B7>) (4/10/2020)

⁵ <http://centaur.reading.ac.uk/74250/3/Leavitt%20-%20Notes%20on%20the%20End%20of%20Rome%20Open%20City.pdf> (4/10/2020)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΑΙΝΙΑΣ

Τίτλοι αρχής με φόντο γενικό πλάνο Ρωμαϊκής συνοικίας, χαλί μουσικής αγωνίας που προδιαθέτει για μια στρεσογόνο κατάσταση. Έπειτα, παρέλαση γερμανών στρατιωτών στη Ρώμη που τραγουδούν εμβατήρια, έλευση γερμανών στο σπίτι του πρωταγωνιστή που τους βλέπει τρομοκρατημένη η μητέρα του απ' το παράθυρο. Ο πρωταγωνιστής ανεβαίνει στην ταράτσα και προλαβαίνει να διαφύγει στο διπλανό κτήριο. Χτυπάει το κουδούνι, μια γυναίκα (σπιτονοικοκυρά) ανοίγει την πόρτα στους γερμανούς. Πριν ανοίξει κάνει το σταυρό της. Οι Γερμανοί ρωτούν αν ο Τζόρτζιο Μανφρέντι είναι στο σπίτι, η γυναίκα απαντάει αρνητικά. Ρωτούν που μπορεί να βρίσκεται και η γυναίκα μαζί με μια άλλη γυναίκα που μπήκε στο πλάνο (υπάλληλος) λένε ότι δε γνωρίζουν. Οι Γερμανοί ξεκινούν να ψάχνουν το σπίτι. Ένας στρατιώτης συνεχίζει τις ερωτήσεις στη γυναίκα μέχρι που χτυπάει το τηλέφωνο, απαιτεί να το σηκώσει ο ίδιος. Μια γυναίκα στην άλλη γραμμή ζητάει τον Τζόρτζιο, ο Γερμανός παρουσιάζεται ως φίλος του και η γυναίκα προβληματισμένη κλείνει το τηλέφωνο χωρίς να δώσει τα στοιχεία της. Οι Γερμανοί με τις γυναίκες που βρίσκονταν στο σπίτι εμφανώς ανήσυχες κατευθύνονται στην ταράτσα. Ο Τζόρτζιο έχει διαφύγει, οι Γερμανοί κάνουν κάποιες ερωτήσεις και έχουμε αλλαγή σκηνής.

Βρισκόμαστε πλέον στο γραφείο ενός ταγματάρχη των ναζί που αναλύει ένα σχέδιο χωρισμού της πόλης σε 14 τομείς, όταν ένας στρατιώτης μπαίνει στο γραφείο ειδοποιώντας πως τηλεφώνησε ο λοχίας Bauer και είπε πως δε βρέθηκε ο Τζόρτζιο. Ο Γερμανός ταγματάρχης δείχνει στον άνδρα, στον οποίο προηγουμένως ανέλυε το σχέδιο, φωτογραφίες του Τζόρτζιο ρωτώντας τον αν τον γνωρίζει. Παρόλο που φάνηκε να μην αναγνωρίζει το πρόσωπό του, γνώριζε ωστόσο πως ο Τζόρτζιο είναι στρατιωτικός ηγέτης της Εθνικής Επιτροπής Απελευθέρωσης. Εδώ έχουμε ένα διακριτικό exposition από τον ταγματάρχη που μας λέει ποιος είναι ο Τζόρτζιο Μανφρέντι αλλά μας αναλύει κιόλας πως μέσω πληροφοριοδοτών που τραβούν φωτογραφίες έχει πρόσβαση σε όλη τη Ρώμη και μάλιστα παραθέτει κι άλλες φωτογραφίες που του έχουν σταλεί από το Βερολίνο. Η συζήτηση διακόπτεται από τα ουρλιαχτά ενός καθηγητή που βρίσκεται στο δωμάτιο ανακρίσεως. Ένας κατώτερος αξιωματικός σπεύδει να απολογηθεί για τη φασαρία κι ο ταγματάρχης απαθώς διατάζει να τον φιμώσουν ώστε να μην ενοχλείται, με το σχόλιο «πως ουρλιάζουν αυτοί οι Ιταλοί». Στο σημείο αυτό εισάγεται κι ο χαρακτήρας της κοπέλας που τηλεφώνησε στο σπίτι του Τζόρτζιο καθώς βρίσκεται σε μια φωτογραφία μαζί του. Πρόκειται για την ηθοποιό Μαρίνα Μαρί που δουλεύει σε καμπαρέ.

Αλλαγή σκηνής. Βρισκόμαστε έξω από ένα φούρνο όπου οι παρεβρισκόμενοι εξηγείρονται καθώς δεν παίρνουν ψωμί. Ένας λοχίας που φορά τη στολή του προσπαθεί να τους ηρεμήσει. Ο λοχίας μιλάει με την Πίνα, την οποία προσφέρεται να τη συνοδεύσει σπίτι της, ενώ, παράλληλα, εκτυλίσσεται και ένα χιουμοριστικό στοιχείο με το νεωκόρο να κάνει το σταυρό του ζητώντας ουσιαστικά συγχώρηση που πηγαίνει να πάρει αλεύρι ίσως εκτός της δικαιοδοσίας του. Ο λοχίας προσφέρεται να βοηθήσει την Πίνα στη μεταφορά της σακούλας που κουβαλάει και του δίνει δυο μικρά καρβέλια ψωμί τα οποία με κάποια

ντροπή δέχεται, καθώς σύμφωνα με τα λεγόμενά του λιμοκτονεί. Έπεται ένα πολιτικό σχόλιο από το λοχία : «Πίνα, πιστεύεις πως πράγματι αυτοί οι αμερικανοί υπάρχουν;» για να λάβει την απάντηση «έτσι φαίνεται», με την κάμερα να γυρνάει για λίγα δευτερόλεπτα σε ένα κατεστραμμένο από αμερικανικές βόμβες σπίτι. Ένας κύριος ρωτάει αν μπορεί να αγοράσει αυγά απ' την Πίνα, ο λοχίας τον επιπλήττει που μιλά για μαύρη αγορά μπροστά του. Η Πίνα γελάει σαν να θεωρεί εντελώς υποκριτική τη στάση του λοχία και αποχαιρετά. Γυρίζοντας σπίτι της κάποιος ψάχνει τον Φραντσέσκο τον τυπογράφο αλλά δεν του δίνει πληροφορίες. Εκείνος φαίνεται ότι τη γνωρίζει και παρουσιάζεται ως ένας φίλος. Ανακουφισμένη που δεν πρόκειται για αστυνομικό η Πίνα χαλαρώνει και προτίθεται να πάρει το κλειδί για να τον αφήσει να μπει στο διαμέρισμα του Φραντσέσκο. Όταν μπαίνουν μέσα τη ρωτάει αν γνωρίζει τον ντον Πιέτρο, τον ιερέα της ενορίας γιατί θέλει να του μιλήσει. Η Πίνα στέλνει το μικρό Μαρτσέλο να τον φωνάξει. Η Πίνα εξιστορεί την εισβολή στο αρτοποιείο τονίζοντας χαρακτηριστικά πως οι περισσότερες γυναίκες δεν ξέρουν γιατί το κάνουν αυτό απλά προσπαθούν να πάρουν όσο περισσότερο ψωμί μπορούν. Στο σημείο αυτό μπαίνει στο δωμάτιο η Λάουρα, η αδερφή της Πίνα, η οποία επιφορτίζεται με την αποστολή να ενημερώσει τη Μαρίνα, την ερωμένη του Τζόρτζιο με την οποία εργάζονται στο ίδιο καμπαρέ πως ο τελευταίος δε θα καταφέρει να την επισκεφτεί για μερικές μέρες. Ακολουθεί μια συζήτηση της Πίνα με τον Τζόρτζιο σχετικά με τη Μαρίνα.

Στην επόμενη σκηνή, απεικονίζεται ο Δον Πέντρο να προσπαθεί να συνετίσει τα παιδιά της ενορίας του που κάνουν φασαρία παίζοντας μπάλα. Μετά από λίγο καταφτάνει ο Μαρτσέλο που ενημερώνει τον Δον Πιέτρο ότι τον ζητάει η Πίνα στο σπίτι της. Ο Δον Πιέτρο ορίζει ένα από τα παιδιά ως διαιτητή και φεύγουν με τον Μαρτσέλο. Στο δρόμο γίνεται αναφορά στον ένοπλο αγώνα εναντίον των Γερμανών και για πρώτη φορά ακούγεται το όνομα του Ρομολέτο, ενός παιδιού φίλου του Μαρτσέλο. Επίσης, στο δρόμο συναντούν τον Πουργκατόρι να κουβαλά κάμποσες φρατζόλες ψωμί κι έτσι ο Δον Πιέτρο μαθαίνει για το πρωινό περιστατικό στο αρτοποιείο. Στο επόμενο πλάνο, η Πίνα προφέρει καφέ στον Τζόρτζιο και συζητάνε για την εγκυμοσύνη της και τον επερχόμενο γάμο της με τον Φραντσέσκο. Χτυπάει το κουδούνι και μπαίνει στο πλάνο ο Δον Πέντρο, ο οποίος ξεκινά να συζητά με τον Τζόρτζιο. Στην επόμενη σκηνή, ο Τζόρτζιο επιφορτίζει τον Δον Πιέτρο με την αποστολή χρημάτων στην ενίσχυση της αντίστασης απέναντι στους Γερμανούς, τα οποία χρήματα θα παραλάβει από ένα τυπογραφείο. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται η Μαρίνα στο χώρο εργασίας της να συζητάει με τη Λάουρα για την επίσκεψη του Τζόρτζιο στο σπίτι της. Στη σκηνή αυτή γίνεται αντιληπτή και η σχέση της Μαρίνα με την κοκαΐνη, για την οποία έχουν μια σύντομη κουβέντα με τη Λάουρα μέχρι να τις διακόψει η Ίνγκριντ που προμηθεύει τη Μαρίνα με κοκαΐνη και εισάγεται ως χαρακτήρας σε αυτό το σημείο. Στην επόμενη σκηνή, η Πίνα και ο Ανγκοστίνιο συζητούν για το συμβάν στο αρτοποιείο. Η Πίνα αναφέρει πως θέλει να αφήσει ένα μήνυμα στον Δον Πιέτρο ο οποίος την προλαβαίνει λίγο πριν φύγει και τελικά αποχωρούν μαζί εσπευσμένα ώστε να προλάβουν την απαγόρευση της κυκλοφορίας. Στο δρόμο συναντούν έναν αξιωματικό του γερμανικού στρατού που ζητάει τη βοήθεια το Δον Πιέτρο. Τελικά, η Πίνα κι ο ιερέας συνεχίζουν το δρόμο τους και τα χρήματα παραδίδονται χωρίς πρόβλημα.

Εν συνεχεία, λαμβάνει χώρα η επανένωση του Φραντσέσκο με τον Τζόρτζιο και η μεταξύ τους συζήτηση για το πώς πρέπει να κινηθεί η αντίσταση. Η συζήτησή τους διακόπτεται από την Πίνα, η οποία εκφράζει την ανησυχία της επειδή δε βρίσκει τον

Μαρτσέλο, που λείπει μαζί με κάποια άλλα αγόρια. Εκείνη τη στιγμή ακούγεται μια έκρηξη και φαίνονται τα αγόρια να πλησιάζουν στο σπίτι. Όταν φτάνουν έρχονται αντιμέτωπα με την οργή των γονιών τους γιατί ήταν έξω παρά την απαγόρευση. Ο Φραντσέσκο καληνυχτίζει τον Μαρτσέλο και συζητά με την Πίνα για γεγονότα και καταστάσεις από τη ζωή τους με ιδιαίτερη έμφαση στην προσωπική τους σχέση.

Στην επόμενη σκηνή, η Μαρίνα ξαναπαίρνει τηλέφωνο στο σπίτι του Τζόρτζιο αλλά δεν καταφέρνει να μάθει πληροφορίες για το που βρίσκεται. Η ταινία συνεχίζει με τον αρχηγό της αστυνομίας να επισκέπτεται τα γραφεία της Γκεστάπο για να συζητήσει με το γερμανό αξιωματούχο σχετικά με τον Μανφρέντι, καθώς νέα στοιχεία τους φέρνουν όλο και πιο κοντά στη σύλληψή του. Σε αυτό το σημείο επανεμφανίζεται η Ίνγκριντ που παρουσιάζεται ως το μέσο για την εύρεση του Τζόρτζιο.

Η συνέχεια της ταινίας λαμβάνει χώρα στο σπίτι της Πίνα που γίνονται οι προετοιμασίες για το γάμο της με τον Φραντσέσκο αλλά μια ξαφνική έφοδος από τους Γερμανούς οδηγεί σε απρόσμενες συνέπειες. Ο Ρομολέτο έχει βαρύ οπλισμό στην ταρατσα κι ο Δον Πιέτρο αναλαμβάνει μαζί με το Μαρτσέλο μέσω ενός τεχνάσματος να τα κρύψουν. Το κόλπο τους πιάνει αλλά μετά από λίγο εμφανίζονται οι Γερμανοί στρατιώτες να έχουν συλλάβει τον Φραντσέσκο. Η Πίνα βγαίνει εκτός εαυτού και τρέχει να τον προλάβει ακολουθώντας το φορτηγό που τον απομακρύνει. Κατά τη διάρκεια της καταδίωξης την πυροβολούν με αποτέλεσμα να τραυματιστεί θανάσιμα. Τα φορτηγά οδηγούν τους αιχμαλώτους μακριά αλλά δεν καταφέρνουν να φτάσουν στον προορισμό τους καθώς οι επαναστάτες είχαν στήσει ενέδρα σε κάποιο σημείο της διαδρομής με αποτέλεσμα τη δραπέτευση του Φραντσέσκο και των συντρόφων του.

Μετά από αυτή τους την περιπέτεια, ο Φραντσέσκο και ο Τζόρτζιο καταλήγουν σε ένα πανδοχείο όπου συναντούν τη Μαρίνα, η οποία προτίθεται να τους φιλοξενήσει σπίτι της. Αφού δέχονται την πρόσκληση, πηγαίνουν όλοι μαζί στο σπίτι της Μαρίνας, όπου μετά από λίγο φτάνει και η Λάουρα. Ο Φραντσέσκο και ο Τζόρτζιο συζητούν τα σχέδιά τους για το πώς θα κινηθούν χωρίς να γνωρίζουν ότι η Μαρίνα τους κρυφακούει. Τελικά, μετά τη συζήτηση πέφτουν για ύπνο ενώ η Μαρίνα ενημερώνει την Ίνγκριντ για τα σχέδιά τους.

Στην επόμενη σκηνή λαμβάνει χώρα η σύλληψη του Δον Πιέντρο, του Τζόρτζιο και του αυστριακού αξιωματικού ενώ ο Φραντσέσκο προλαβαίνει να γλιτώσει τελευταία στιγμή. Οι άντρες οδηγούνται στα κεντρικά της γκεστάπο όπου βρίσκεται και η Μαρίνα, η οποία όταν καταλαβαίνει τον αντίκτυπο των πράξεων της ξεσπά σε λυγμούς. Πρώτος που καλείται για ανάκριση είναι ο Τζόρτζιο, ο οποίος όταν αρνείται να μιλήσει οδηγείται στο δωμάτιο βασανιστηρίων προκειμένου να καμφθεί η όποια αντίσταση του και να φανερώσει όσες πληροφορίες διαθέτει. Ο επόμενος που καλείται για ανάκριση είναι ο Δον Πιέντρο που αποδεικνύεται εξίσου προσηλωμένος στον αγώνα της αντίστασης και αρνείται να δώσει οποιαδήποτε πληροφορία ακόμα κι όταν οι Γερμανοί στρατιώτες προβαίνουν σε αποτρόπαια βασανιστήρια στον Τζόρτζιο. Παράλληλα με την ανάκριση σε ένα διπλανό δωμάτιο, Γερμανοί αξιωματούχοι διασκεδάζουν μαζί με τη Μαρίνα και την Ίνγκριντ. Κατά τη διάρκεια της ανάκρισης ενημερώνονται ότι ο Αυστριακός αξιωματικός που είχε αιχμαλωτιστεί μαζί τους αυτοκτόνησε στο κελί του. Ο Τζόρτζιο δεν υποκύπτει στα βασανιστήρια και ξεψυχά χωρίς να καταδώσει τους συντρόφους του με τη Μαρίνα να

βγαίνει από το δωμάτιο και να λιποθυμά από φρίκη αντικρίζοντας το νεκρό και αιμόφυρτο σώμα του. Ο Δον Πιέτρο υφίσταται τις συνέπειες της ηρωικής του στάσης και στην επόμενη σκηνή λαμβάνει χώρα η εκτέλεσή του σε ανοιχτό χώρο. Η ταινία ολοκληρώνεται με τα παιδιά που είχε υπό την επίβλεψή του στο κατηχητικό ο Δον Πιέντρο να απομακρύνονται προς την πόλη μετά την εκτέλεσή του.

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Η *Ρώμη, Ανοχύρωτη πόλη*, όπως ήδη γίνεται σαφές από τον τίτλο, είναι μια ταινία κοφτή και ουσιώδης, χωρίς σκηνές-filler με σκοπό τον εντυπωσιασμό, παρά μια ωμή απεικόνιση της ιταλικής πρωτεύουσας σχεδόν σε μορφή ντοκιμαντέρ, μέσα από την ιστορία καθημερινών ηρώων της εποχής. Βρισκόμαστε στη Ρώμη του 1944 η οποία ταλανίζεται από πληθώρα δυσχερειών. Ήδη από τις 30 Σεπτεμβρίου του 1940, η Ιταλία είχε συνάψει τριμερή συμφωνία με τη Γερμανία και την Ιαπωνία που την έφερε αντιμέτωπη με τις Συμμαχικές Δυνάμεις και συμμαχούσα με τις δύο προαναφερθείσες υπερδυνάμεις. Όσο το μέτωπο του πολέμου διεξαγόταν μακριά από την ιταλική ενδοχώρα, το κύρος του Μουσολίνι παρέμενε ακλόνητο. Η εξέλιξη του πολέμου, όμως, οδήγησε στην αλλαγή της κοινωνικής κατάστασης στην Ιταλία και στον τερματισμό της παθητικής αποδοχής όσων επιβάλλονταν από το καθεστώς στον ιταλικό λαό. Η κριτική προς υψηλόβαθμα στελέχη της κυβέρνησης, όπως ο Τσιάνο, είχε ξεκινήσει από νωρίς, αλλά μετά από κάποιο σημείο ξεκίνησαν και οι κλυδωνισμοί ακόμα και για τον ίδιο τον ντούτσε, ο οποίος πλέον είχε αρχίσει να αποστασιοποιείται από τον απλό λαό και να δημιουργεί μια περσόνα που φάνταζε ολοένα και πιο αποξενωμένη από τη σκληρή πραγματικότητα. Όσο περνούσε ο καιρός, όλο και περισσότεροι Ιταλοί στρατιώτες έχαναν τη ζωή τους βυθίζοντας στη θλίψη τις οικογένειές τους που έμεναν πίσω. Αυτή η τεταμένη ψυχολογική κατάσταση σε συνδυασμό με την πείνα και την οικονομική ανέχεια που επανέρχονταν στο προσκήνιο έφερναν τον ιταλικό λαό όλο και πιο κοντά στο να ξεπεράσει τα όριά του. Η απολυταρχική ιταλική κυβέρνηση είχε ήδη καταναλώσει μεγάλο μέρος από τις αποταμιεύσεις και τους πόρους του λαού και, όπως φαίνεται και στην ταινία⁶, υπήρχε η δυνατότητα κλοπής τροφίμων και διεύρυνσης της μαύρης αγοράς λόγω του προβληματικού συστήματος επισιτισμού. Σαν να μην έφταναν όλα αυτά, όσο περνούσε ο καιρός, το δελτίο επισιτισμού οδηγούσε σε όλο και μικρότερες μερίδες κατ' άτομο, με την ημερήσια μερίδα ψωμιού να μειώνεται το 1942 από 200 γραμμάρια σε 150. Με αυτό το μέτρο, η φτώχεια των κατοίκων που ανήκαν κυρίως στην αστική και εργατική τάξη εντάθηκε.

Σταδιακά, οι αντιφασιστικές τάσεις άρχισαν να κερδίζουν όλο και περισσότερο έδαφος με αποτέλεσμα οι άνθρωποι που εναντιώνονταν στο καθεστώς να καταλήξουν να αποτελούν την πλειοψηφία του λαού. Η απομάκρυνση του κόσμου από το καθεστώς ήταν κυρίως ηθικής και όχι τόσο πολιτικής φύσεως και έμεινε γνωστή ως «αντιφασισμός του πολέμου»⁷, καθώς πλέον οι πολίτες άρχισαν να συνδέουν τα δεινά του πολέμου με το φασιστικό καθεστώς του Μουσολίνι. Παρόλα αυτά, κατά τη διάρκεια του β' παγκοσμίου πολέμου δεν παρατηρήθηκαν φαινόμενα λιποταξίας και ανυπακοής σε αντίθεση με τον α' παγκόσμιο. Βέβαια, η διαρκώς αυξανόμενη ανυπακοή είχε ως αποτέλεσμα την κατάρρευση της υποχρεωτικής επιστράτευσης που είχε επιβληθεί από το καθεστώς με αποτέλεσμα να διαλυθεί και η τελευταία αυταπάτη της πλασματικής ενότητας του πλήθους μέσα στο απολυταρχικό καθεστώς. Ακόμα, η υποχρεωτική εγγραφή στο κόμμα από κάθε στρατιώτη που έφερε όπλο, χωρίς απαραίτητα να συμφωνεί με την ιδεολογία του φασισμού, κλώνιζε την αξιοπιστία των ψηφίων των αριθμών που ήταν γραμμένοι στα χαρτιά. Τέλος, σημαντικό

⁶ Ρώμη, Ανοχύρωτη Πόλη (Ταινία)

⁷ Πάλα, 2019, σελ.136

ρόλο στην πτώση της αξιοπιστίας του καθεστώτος έπαιξε η αποστασιοποίηση της εκκλησίας από αυτό, καθώς η τελευταία με το κύρος του νέου πάπα Πίου Ιβ, βρισκόταν κοντά στους πολίτες προσφέροντάς τους κάποια ανακούφιση. Ο κλοιός για το Μουσολίνι άρχισε να στενεύει ακόμα περισσότερο όταν τον Ιούνιο του 1943 οι Αγγλοαμερικανικές δυνάμεις αποβιβάστηκαν στη Σικελία πετυχαίνοντας έτσι το πρώτο βήμα μιας ενδεχόμενης εισβολής στην Ιταλία. Η συγκυρία όμως για τη διακυβέρνηση του Μουσολίνι είχε ήδη αρχίσει να μην είναι ευνοϊκή από το Μάρτιο της ίδιας χρονιάς, κατά τη διάρκεια της οποίας έλαβαν χώρα απεργίες σε διάφορες βιομηχανικές πόλεις με τον Χίτλερ να μη βλέπει με καθόλου καλό μάτι αυτή την άρνηση συμμόρφωσης των εργατών με το καθεστώς. Αυτές οι κινητοποιήσεις, σε συνδυασμό με τις κινήσεις των Συμμαχικών δυνάμεων στην Ιταλική χερσόνησο, οδήγησαν τον Χίτλερ στο συμπέρασμα πως ο Μουσολίνι δυσκολευόταν να κρατήσει την κατάσταση υπό έλεγχο.

Σε αυτό το κλίμα ανασφάλειας, τη νύχτα ανάμεσα στην 24^η και 25^η Ιουλίου ο Μουσολίνι καταψηφίστηκε από το Μεγάλο Συμβούλιο και πλέον την ευθύνη για τη διεξαγωγή του πολέμου θα αναλάμβανε ο βασιλιάς Βιτόριο Εμμανουέλε Γ'. Ο παλιός ηγεμόνας είχε μελετήσει προσεκτικά τις κινήσεις του ώστε η ηγεσία του Μουσολίνι να αντικατασταθεί από εκείνη του στρατάρχη Μπαντόλιο. Η νέα ηγεσία που προέκυψε από τη συνεργασία Εμμανουέλε-Μπαντόλιο δεν είχε φανερά αντιφασιστικό χαρακτήρα καθώς η Ιταλία, έστω προσωρινά, συνέχισε τον πόλεμο με την πλευρά των Γερμανών. Ο Εμμανουέλε κι ο Μπαντόλιο τελικά με την απόφασή τους να αποσχιστούν από τη γερμανική συμμαχία διέφυγαν στις 9 Σεπτεμβρίου 1943 στην Πεσκάρα, αφού είχε υπογραφεί η εκκευρία με τους Αγγλοαμερικανούς στις 5 Σεπτεμβρίου. Ενώ συνέβαιναν αυτά, στη Ρώμη οργανώθηκε μια ενστικτώδης γραμμή άμυνας από ορισμένους πυρήνες πολιτών και στις 9 Σεπτεμβρίου συγκροτήθηκε η Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης με συμμετέχοντες από όλα τα αντιφασιστικά κόμματα. Ενώ συνέβαιναν αυτά, οι μυστικές υπηρεσίες των Γερμανών απελευθέρωναν το Μουσολίνι που ήταν αιχμάλωτος του Μπαντόλιο και τον μετέφεραν στη Γερμανία, όπου ανακοίνωσε την ίδρυση ενός νέου κράτους, της Ιταλικής Κοινωνικής Δημοκρατίας. Το νέο αυτό κράτος δεν ήταν τίποτα παραπάνω, βέβαια, από μια μαριονέτα των Γερμανών οι οποίοι κινούσαν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τα νήματα.

Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν λαμβάνει χώρα η ταινία *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, η οποία εξιστορεί πλασματικά γεγονότα –όπως μας ενημερώνει ήδη από τους τίτλους αρχής- τα οποία διαδραματίστηκαν το 1944, πριν την απελευθέρωση της Ρώμης τον Ιούνιο του ίδιου έτους⁸.

⁸ Πάλα, 2019, σελ. 134-154

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΛΙΝΙ

Ο κινηματογράφος μέχρι τη δεκαετία του 1920 δεν είχε υποβληθεί σε κάποια συστηματική λογοκρισία ούτε λειτουργούσε αμιγώς προπαγανδιστικά υπέρ του καθεστώτος. Σε αυτό συνέβαλε το γεγονός ότι δεν υπήρχε ένα καταρτισμένο όργανο που να ασχολείται κατά αποκλειστικότητα με αυτή τη μορφή τέχνης. Έτσι, και μέχρι την ίδρυση του ινστιτούτου Luce (L'Unione cinematografica educativa/ αλλού L'Unione per la Cinematografia Educativa) που ήταν ένα από τα κύρια μέσα προπαγάνδας του καθεστώτος, ο κινηματογράφος θα έμενε σχετικά ανεπηρέαστος. Σταδιακά, όμως, αυτό θα άλλαζε καθώς ο κινηματογράφος αποδείχτηκε πολύ χρήσιμο εργαλείο μύησης του κοινού στα ιδανικά του καθεστώτος αφού γυρίζονταν ολοένα και περισσότερα εκπαιδευτικά ντοκιμαντέρ και ταινίες εθνικής και πατριωτικής προπαγάνδας με τις ευλογίες του ινστιτούτου Luce, το οποίο πλέον είχε μετατραπεί από ιδιωτικό σε κρατικό ίδρυμα. Επίσης, από το 1927 μέχρι το 1945 προβλήθηκαν τρεις χιλιάδες εκατόν εξήντα σινε-εφημερίδες⁹, στην αρχή βουβές και στη συνέχεια με ομιλία, οι οποίες υμνούσαν το καθεστώς. Παράλληλα, γυρίζονται ταινίες μεγάλου μήκους με σκοπό τη διασκέδαση του κοινού, οι οποίες από το 1931 επιχορηγούνται βάσει του νόμου περί κινηματογραφίας και έχουν μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία από τις εκπαιδευτικές- προπαγανδιστικές ταινίες του καθεστώτος. Παρόλο που ο ίδιος ο Μουσολίνι είχε χαρακτηρίσει την κινηματογραφία ως «το πιο δυνατό όπλο του καθεστώτος»¹⁰, η λογοκρισία γινόταν διακριτικά ως προληπτικό μέτρο και όχι βίαια με σκοπό τον πειθαναγκασμό, παρόλο που στην πληθώρα των περιπτώσεων οι δημιουργοί αυτολογοκρίνονταν είτε για να αποκτήσουν την εύνοια του καθεστώτος είτε απλά για να αποφύγουν ενδεχόμενη δυσμενή μεταχείρισή τους από αυτό. Την περίοδο εκείνη έκαναν την εμφάνισή τους και φεστιβάλ με καθαρά φιλοφασιστικό και φιλοναζιστικό χαρακτήρα με συμμετοχές κυρίως ταινιών από την Ιταλία και τη Γερμανία καθώς και λίγων ισπανικών παραγωγών. Εξάιρεση στον κανόνα της εποχής αποτέλεσε το Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου της Ρώμης, το οποίο υπήρξε αντιφασιστικός πυρήνας της εποχής¹¹.

Από το 1934 βέβαια, ο κινηματογράφος υποβάλλεται πλέον σε πλήρη κρατικό έλεγχο χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει απαραίτητα την πλήρη φασιστοποίησή του. Η ηγεσία κατανοεί πως μια αμιγώς προπαγανδιστική προσέγγιση με συνεχείς διδαχές και νουθεσίες θα απομάκρυνε το κοινό, επομένως, άφηνε να κυκλοφορούν παραγωγές που ανταποκρίνονται στις προσδοκίες της μικροαστικής τάξης με έμφαση στις παραδοσιακές αξίες, με την προϋπόθεση πάντα να παρουσιάζουν μια αρμονική κοινωνία χωρίς προβλήματα. Αυτός είναι και ο κυριότερος λόγος που οι καθαρά φιλοφασιστικές ταινίες ευρείας κυκλοφορίας είναι ελάχιστες. Εν κατακλείδι, ο κινηματογράφος δεν κατάφερε να ενταχθεί στα καλούπια του καθεστώτος και περισσότερο λειτούργησε βάσει χολιγουντιανών προτύπων που προσφέρουν μια απλή απόδραση από την καθημερινότητα. Όσο το καθεστώς φτάνει προς το τέλος του, παρατηρείται μια αναβίωση του πνεύματος αμφισβήτησης που αξιοποιεί τις διεξόδους που αφήνει το καθεστώς λογοκρισίας και

⁹ <http://ikee.lib.auth.gr/record/136308/files/Kagioglou.pdf> σελ. 199 (26/09/2020)

¹⁰ <http://ikee.lib.auth.gr/record/136308/files/Kagioglou.pdf> σελ. 200 (26/09/2020)

¹¹ <http://ikee.lib.auth.gr/record/136308/files/Kagioglou.pdf> σελ.198-204 (26/09/2020)

οδηγεί σε ταινίες όπως το *Ossessione* του Βισκόντι το 1943¹² και η *Ρώμη, Ανοχύρωτη πόλη* του Ροσελίνι, η οποία αποτελεί και το προϊόν ανάλυσης της παρούσας εργασίας.

¹² Berstein, Milza, 1997, σελ.155

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Το θεωρητικό υπόβαθρο που χρησιμοποιείται στην εργασία βασίζεται κυρίως στο βιβλίο του Κύρκου Δοξιάδη «Ανάλυση Λόγου»¹³ και πιο συγκεκριμένα στους τέσσερις άξονες ανάλυσης λόγου που πηγάζουν από τις τέσσερις θεμελιώδεις ιδιότητες του κάθε λόγου, δηλαδή την αναφορικότητα, την υποκειμενικότητα, τη γνώση και την ιδεολογία. Αρχικά, ο άξονας αντικειμένων (αναφορικότητα), διερευνά τις σχέσεις του λόγου με τα εκτός λόγου. Έπειτα, ο άξονας τρόπων εκφοράς (υποκειμενικότητα), διερευνά τις σχέσεις του λόγου με τον εαυτό του. Ο άξονας τρόπων εκφοράς χωρίζεται σε δύο σκέλη: το πρώτο αφορά στις εξωτερικές συνθήκες εκφοράς και το δεύτερο στις εσωτερικές συνθήκες. Ο άξονας εννοιών (γνώση) διερευνά τις σχέσεις του λόγου με άλλους λόγους και τέλος ο άξονας θεματικών (ιδεολογία) διερευνά τις σχέσεις του λόγου με την εξουσία¹⁴. Επιπρόσθετα σε αυτούς τους άξονες θα χρησιμοποιηθεί υλικό από το βιβλίο του Pierre Sorlin «Κοινωνιολογία του κινηματογράφου»¹⁵ καθώς και από άλλα αναγνώσματα τα οποία θα παρατεθούν αναλυτικά στο τέλος της εργασίας.

¹³ Δοξιάδης, 2018

¹⁴ Στο ίδιο, σελ. 179

¹⁵ Sorlin, 2006

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΑΣ

ΘΕΑΣΗ ΤΗΣ ΝΑΖΙΣΤΙΚΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΓΕΡΜΑΝΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ

Από πολύ νωρίς στην ταινία γίνεται σαφές μέσω του άξονα θεματικών πως οι βασικές ιδεολογίες που πραγματεύεται είναι ο φασισμός- ναζισμός και η αντιμετώπιση τους από μεγάλη μερίδα του πληθυσμού της Ρώμης του 1944. Θα μπορούσε, βέβαια, ο βασικός πυρήνας σκέψης της ταινίας να θεωρηθεί ο αντιφασισμός- αντιναζισμός, αλλά θεωρώ πιο δόκιμη την προσέγγιση απέναντι σε έννοιες που επιφορτίζονται από πολύ συγκεκριμένη ιδεολογική και φιλοσοφική συνοχή όπως ο φασισμός και ο ναζισμός, καθώς αντιφασίστες και αντιναζιστές μπορούν να θεωρηθούν άνθρωποι πολλών διαφορετικών ιδεολογικών ταυτοτήτων με κοινό τους σημείο την απέχθεια προς τον απολυταρχισμό του φασισμού και του ναζισμού¹⁶. Από την πρώτη κιόλας σκηνή μετά τους τίτλους αρχής γίνεται φανερός ο τρόπος με τον οποίο ο Ροσελίνι θα απεικονίσει τους Γερμανούς κατακτητές. Η υποτιθέμενη υπεροχή της άριας φυλής έχει οδηγήσει τους Γερμανούς σε μια υπερφίαλη συμπεριφορά, η οποία, όπως φαίνεται στις εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς, είναι εντελώς αδικαιολόγητη, καθώς οι Ιταλοί παρουσιάζονται πάντα πιο εύστροφοι όπως γίνεται αντιληπτό πολλές φορές στην πραγματικότητα της ταινίας, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Γερμανό στρατιώτη που σηκώνει το τηλέφωνο στο σπίτι του Μανφρέντι απαντώντας με Γερμανική προσφώνηση και καταλαβαίνοντας γρήγορα το λάθος του διορθώνει στην ιταλική. Η απεικόνιση των θιασωτών του ναζισμού από τον Ροσελίνι τονίζει σε βαθμό καρικατούρας την αναντιστοιχία του πραγματικού με το ιδεατό, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσω της συμπεριφοράς τους. Οι Γερμανοί, γαλουχημένοι σε ένα περιβάλλον που τους παρουσιάζει ως βιολογικά ανώτερους από τις υπόλοιπες φυλές, μπαίνουν στο φαύλο κύκλο μιας πολύ συγκεκριμένης βιοπολιτικής,¹⁷ η οποία είναι μελετημένη άκρως αναλυτικά. Στο σύμπαν της ταινίας, όμως, παρουσιάζεται εντελώς προβληματική καθώς δεν έχει κανένα πραγματολογικό αντίκρισμα. Η απεικόνιση της ναζιστικής Γερμανίας ως μιας συγκυριακής υπερδύναμης με τους στρατιώτες και τους αξιωματικούς της κατώτερους των περιστάσεων μπορεί να βγάξει νόημα στον επίπλαστο κόσμο της ταινίας, αλλά στην πραγματικότητα, κατά τη γνώμη μου, είναι μια προβολή της εικόνας που είχε ο Ροσελίνι στο μυαλό του για τους κατακτητές, δημιουργώντας έτσι μια ιδεατή προσομοίωση του Ιταλικού λαού στα πλαίσια των ολογραμμάτων του Μποντριγιάρ,¹⁸ που αποτελούν την υλοποίηση μιας φαντασιακής υπεροχής έναντι του κατακτητή. Αυτή η εξιδανικευμένη εικόνα των περισσότερων Ιταλών, ακόμα και του αξιωματικού της αστυνομίας που είναι σύμμαχος των Γερμανών απέναντι στο διοικητή της γκεστάπο¹⁹, εξυπηρετεί την οικονομία της ταινίας καθώς ο θεατής νιώθει μαξιμαλιστικά την αδικία η οποία εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του με αποτέλεσμα να αισθάνεται έρμαιο μιας ανεξέλεγκτης κατάστασης που ξεφεύγει από τα όρια της λογικής. Σε αυτό το πλαίσιο, ο

¹⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Anti-fascism> (27/09/2020)

¹⁷ https://www.efsyn.gr/themata/idees-palies-kai-nees/238860_ainigma-tis-biopolitikis (28/09/2020)

¹⁸ Baudrillard, 2019, σελ.167

¹⁹ Ρώμη, Ανοχύρωτη πόλη (ταινία)

μοναδικός συνδετικός της κρίκος με το ρεαλισμό είναι η συνείδηση των ίδιων της των ηρώων που βιώνουν αυτές τις καταστάσεις με άκρως επώδυνο τρόπο.

Πέρα από το φαιδρό χαρακτήρα που τους αποδίδεται, οι Γερμανοί παρουσιάζονται άτεγκτοι και αδίστακτοι καθώς αξιοποιούν όλα τα μέσα που έχουν στη διάθεσή τους προκειμένου να πετύχουν το στόχο τους, χωρίς να υπολογίζουν την ανθρώπινη ζωή αν δεν πρόκειται για Γερμανούς πολίτες. Το μοναδικό σημείο στο οποίο φαίνεται η ανθρώπινη μεριά ενός Γερμανού είναι όταν ο Χάρτμαν όντας μεθυσμένος παραδέχεται πως ένας Ιταλός μπορεί να είναι το ίδιο καλός όσο ένας Γερμανός χωρίς να υπάρχει καμία διαφορά²⁰. Ερμηνεύοντας την ταινία με σημερινούς όρους, το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Χάρτμαν φαίνεται δεδομένο. Λαμβάνοντας όμως υπόψιν το «καθεστώς αλήθειας²¹» στο οποίο γαλουχήθηκαν οι Γερμανοί αξιωματούχοι, το ξέσπασμα του Χάρτμαν μοιάζει σχεδόν επαναστατικό καθώς αντιβαίνει τον πυρήνα της εκπαίδευσης των ναζί. Έτσι, εν αγνοία του, ο αξιωματικός διαδραματίζει το ρόλο της ολοένα και βαθύτερης ρωγμής του ναζιστικού μορφώματος, το οποίο κατά την περίοδο στην οποία γυριζόταν η ταινία είχε ήδη αρχίσει να κλυδωνίζεται ανεπανόρθωτα.

²⁰ Ρώμη, Ανοχύρωτη πόλη (ταινία)

²¹ Δοξιάδης, 2015, σελ.58

ΘΕΑΣΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΙΤΑΛΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ

Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο σχετικά με το ιστορικό υπόβαθρο, ο άξονας αντικειμένων φανερώνει πολλά για την κοινωνική κατάσταση της Ιταλίας εκείνης της περιόδου. Η εξαθλίωση οδηγεί τους ανθρώπους να καταφεύγουν είτε στη μαύρη αγορά είτε σε συνεργασία με τον κατακτητή προκειμένου να επιβιώσουν. Σε αυτό το ζοφερό πλαίσιο όμως, ο Ροσελίνι παρουσιάζει μια επαναστατική δράση που ξεφεύγει από τα όρια της απλής αντίστασης και καταλήγει να ενσκήπτει αριστοτεχνικά απέναντι στους κατακτητές, σε μια προσπάθεια για την επίτευξη του ύψιστου αγαθού της ελευθερίας. Στις εσωτερικές συνθήκες του άξονα τρόπων εκφοράς, καθίσταται σαφές πως οποιαδήποτε αναφορά γίνεται στην ιταλική πραγματικότητα από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές της ταινίας έχει μια από τις παρακάτω στοχεύσεις: είτε να τονίσει τα βάσανα του λαού και τους αγώνες για την ελευθερία, είτε να δείξει τη σχέση ορισμένων συμβιβασμένων με τους κατακτητές, είτε να παραθέσει το δέσιμο της ιταλικής κοινωνίας με την καθολική θρησκεία. Κατά τη γνώμη μου, αυτό φαίνεται και από τρεις βασικούς χαρακτήρες της ταινίας που αντιπροσωπεύουν τις τρεις αυτές στοχεύσεις: την Πίνα, την Μαρίνα και τον Δον Πιέτρο. Οι πρωταγωνιστές είναι δέσμιοι των παθών τους, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο, κάτι το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε πως αντιπροσωπεύει το έντονο ιταλικό ταπεραμέντο, που ο Ροσελίνι αναδεικνύει εξαιρετικά, κατηγοριοποιώντας το ανάλογα με το χαρακτήρα του εκάστοτε ήρωα. Αυτό λειτουργεί πάντα ως κοινός παρονομαστής που χρωματίζει τις πράξεις τους. Ακόμα και Δον Πιέτρο, ο οποίος καθόλη τη διάρκεια της ταινίας φαίνεται να μελετά προσεκτικά τις κινήσεις του, στο τέλος με το θάνατο του φίλου του χάνει στιγμιαία τον έλεγχο και καταλήγει να καταριέται τους βασανιστές και δολοφόνους του Τζόρτζιο, όμως, αμέσως μετανοεί για το ξέσπασμά του. Αναλυτικότερη αναφορά στην Πίνα και τη Μαρίνα θα γίνει σε επόμενο κεφάλαιο.

Σε αυτό το σημείο, θεωρώ σκόπιμο να αναφερθώ στον άξονα εννοιών και πιο συγκεκριμένα στις δύο έννοιες που διακατέχουν την ταινία από την αρχή μέχρι το τέλος: την αντίσταση και το μαρτύριο. Ο Φραντσέσκο, ο Τζόρτζιο και ο Δον Πιέτρο είναι τα άτομα που αντιπροσωπεύουν αυτές τις έννοιες με τον πλέον παραστατικό τρόπο, ο καθένας επιτελώντας έναν διαφορετικό ρόλο. Οι τρεις αυτοί ήρωες λοιπόν, αποτελούν τρεις διαφορετικές εκδοχές αντρικών προτύπων της εποχής. Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει χώρα η ταινία, όμως, αποτυπώνει μια περίοδο κρίσης και όχι κανονικότητας, όπως μας αναφέρει και ο Φραντσέσκο στο διάλογο που έχει με την Πίνα στα σκαλιά της πολυκατοικίας τους. Επομένως, οι ρόλοι που διαδραματίζονται στην ταινία είναι ουσιαστικά η πάλη των ηρώων να διατηρήσουν σε μια ισορροπία την καθημερινή τους ζωή παρά τις διαταραγμένες εξωτερικές κοινωνικές συνθήκες. Αυτό που βλέπουμε δηλαδή, είναι η εν δυνάμει καθημερινότητα των πρωταγωνιστών σε ένα περιβάλλον κοινωνικοπολιτικής σταθερότητας. Μέχρι το mid point της ταινίας, δηλαδή την έφοδο των Γερμανών στην πολυκατοικία, ο θεατής αφήνεται να πιστεύει πως ίσως κάτι τέτοιο είναι εφικτό, μετά τη δολοφονία της Πίνα, όμως, οι ισορροπίες αλλάζουν άρδην.

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Ο Φραντσέσκο, τυπογράφος αντιστασιακής εφημερίδας, παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος που έχει ανάγκη την οικογενειακή θालπωρή. Είναι σαφές πως η ταινία εστιάζει σε τέσσερις ιδιότητες του Φραντσέσκο: αυτή

του εν δυνάμει συζύγου, αυτή του πατέρα, αυτή του επαναστάτη και αυτή του φίλου. Ο δεσμός του με την Πίνα διαδραματίζει εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στις εσωτερικές συνθήκες του άξονα τρόπων εκφοράς, καθώς αποτελούν ένα από τα τρία βασικά ζευγάρια της ταινίας²². Η συζήτησή τους στις σκάλες, εκτός από αναγκαίο exposition,²³ αποτελεί και μια σκηνή που δείχνει τον προστατευτικό χαρακτήρα του Φραντσέσκο καθώς, παρά τα δικά του προβλήματα, παρηγορεί χαμογελαστός την Πίνα κάνοντάς τη να αισθανθεί καλύτερα. Μάλιστα, είναι μια φιγούρα που εμπνέει σταθερότητα και εμπιστοσύνη από τη στιγμή που δέχεται να αναλάβει την ευθύνη όχι μόνο του δικού του παιδιού, το οποίο περιμένει η Πίνα αλλά και του Μαρτσέλο. Έχει σημασία να τονιστεί πως αυτή του η στάση δεν είναι απλά απόρροια της αγάπης του για την Πίνα αλλά μιας βαθιάς συναισθηματικής σύνδεσης και με τον ίδιο τον Μαρτσέλο ο οποίος φτάνει στο σημείο να τον προσφωνεί «μπαμπά» εντελώς αυθόρμητα. Ακόμα και μετά το θάνατο της μητέρας του Μαρτσέλο, ο Φραντσέσκο, ο οποίος τυπικά δεν έχει καμία ευθύνη απέναντι στο παιδί, επιλέγει να αφιερώσει λίγο από το χρόνο του ώστε να καθησυχάσει το μικρό πως θα ξανασυναντηθούν. Αυτή η τρυφερή στιγμή ανάμεσα στον άνδρα και στο παιδί έχει διττή χρησιμότητα στις εσωτερικές συνθήκες του άξονα τρόπων εκφοράς: όχι μόνο εξυψώνει στο θεατή την προσωπικότητα του Φραντσέσκο, αλλά δημιουργεί και την απαραίτητη χρονική παράταση που είναι αναγκαία για τον ήρωα ώστε να αποφύγει τη σύλληψή του, καθώς αν έφευγε μαζί με τον Τζόρτζιο, τον Αυστριακό αξιωματικό και τον Δον Πιέτρο θα είχε την ίδια μοίρα με αυτούς. Επίσης, το γεγονός πως δέχεται να φιλοξενήσει τον Τζόρτζιο σε μια τόσο δυσμενή συγκυρία δείχνει πως έχει σε μεγάλη υπόληψη την έννοια της φιλίας καθώς ο αλτρουισμός του εντέλει θα αποδειχθεί πηγή πληθώρας συμφορών. Καταλήγοντας, ο Φραντσέσκο αποτελεί ίσως τον τραγικότερο ήρωα της ιστορίας ήδη από τη στιγμή που τέθηκε το ενδεχόμενο να φιλοξενήσει τον Τζόρτζιο στο σπίτι του. Αν είχε αρνηθεί, θα γύριζε την πλάτη σε έναν ιδεολογικό σύντροφο και φίλο αλλά από τη στιγμή που δέχτηκε πυροδοτήθηκαν τα γεγονότα που οδήγησαν στον τραγικό θάνατο της Πίνα, του αγέννητου παιδιού τους, του Τζόρτζιο αλλά και του Δον Πιέτρο, αφήνοντάς τον στο τέλος μόνο του. Παρόλα αυτά, ο Φραντσέσκο δεν έχει διαπράξει κάποιο εμφανές σφάλμα, ενσαρκώνοντας με αυτόν τον τρόπο, τη φρικιαστική παραδοξότητα του πολέμου.

Ο άλλος κεντρικός πρωταγωνιστής, ο Τζόρτζιο, αν και φίλος με τον Φραντσέσκο παρουσιάζεται να έχει τελείως διαφορετικό χαρακτήρα από εκείνον. Υπάρχουν φορές που δεν κοιμάται στο σπίτι του, όπως μας ενημερώνει η σπιτονοικοκυρά του και έχει συνάψει σχέση με τη Μαρίνα, την οποία δεν τη βλέπει σε καμία περίπτωση τόσο σοβαρά όσο ο Φραντσέσκο την Πίνα. Ο Τζόρτζιο θα μπορούσαμε να πούμε πως κατά μία έννοια είναι το mcguffin της ταινίας δηλαδή αυτός που όλοι ψάχνουν και κινητοποιεί την πλοκή²⁴. Είναι βέβαια αισθητή η διαφορά του με την κατεξοχήν χρήση του όρου καθώς ο ίδιος έχει ενεργό ρόλο στην ιστορία. Είναι ο ηγέτης των κομμουνιστών επαναστατών, έχει σπουδάσει κι έχει ταξιδέψει, όπως μας ενημερώνει ο Φραντσέσκο. Οι προθέσεις του είναι αγνές, αλλά μέσα σε ένα τέτοιο εχθρικό σκηνικό το οποίο προσπαθεί να ανατρέψει, καταλαβαίνει πως οι απερίσκεπτες πράξεις του έχουν ολέθρια αποτελέσματα. Η σχέση που συνάπτει με τη Μαρίνα φαίνεται πως είναι κατά κύριο λόγο σαρκική καθώς ακόμα και όταν βρίσκει την

²² Τα άλλα δύο είναι ο Τζόρτζιο με τη Μαρίνα και η Μαρίνα με την Ίνγκριντ

²³ <http://www.elementsofcinema.com/screenwriting/exposition.html> (30/09/2020)

²⁴ file:///C:/Users/user/Downloads/Resistance_Charity_and_Rebirth_in_Robert.pdf (30/09/2020)

κοκαΐνη στα πράγματά της δεν κάνει κάτι ουσιαστικό για να τη συνετίσει παρά μόνο της λέει ότι είναι κυρία του εαυτού της χωρίς να δείχνει διάθεση να εμβαθύνει στο πρόβλημα. Η σχέση του με τη Μαρίνα λοιπόν, θα είναι εκείνη που θα τον οδηγήσει στην καταδίκη του. Βέβαια, δεν μπορούμε να τον κατηγορήσουμε εξολοκλήρου για αυτήν την έκβαση. Η Μαρίνα, η οποία κατάλαβε πως την υποτιμά με τη συμπεριφορά του, ενδεχομένως χειρίστηκε την κατάσταση εκδικητικά ακόμα κι αν κάτι τέτοιο δε συνέβη απολύτως συνειδητά. Ο Τζόρτζιο, λοιπόν, παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος μορφωμένος, με ηγετικές τάσεις και με αυτοπεποίθηση, η οποία εντέλει στρέφεται εναντίον του. Όπως πολύ επιτυχημένα έχει τοποθετηθεί η Angela Dalle Vacche²⁵, «Ο Μανφρέντι ενσαρκώνει το έθνος σαν σύνολο κι όχι μόνο την εργατική τάξη». Στο χαρακτήρα του δηλαδή μπορούν να βρουν σημεία ταύτισης τόσο ο μεγαλοαστός όσο και ο εργάτης. Ο προβληματισμός που τίθεται στην ταινία είναι το πώς ο Τζόρτζιο παρά τον ηρωισμό του και τη φαινομενικά αγαθή συμπεριφορά του δεν καταφέρνει ούτε να φέρει σε πέρας το ρόλο του ως αρχηγός της αντίστασης αλλά ούτε να εξασφαλίσει την ίδια του την επιβίωση παρά τις προσπάθειες των φίλων του, προσομοιάζοντας έτσι με την Ιταλία και κατ' επέκταση την Ευρώπη που βρίσκονται αντιμέτωπες με τη φασιστική και τη ναζιστική απειλή. Είναι ο λόγος που ουσιαστικά προκύπτουν όλα τα δεινά των υπόλοιπων χαρακτήρων, αλλά παρόλα αυτά καταφέρνει να μη γίνει αντιπαθητικός στο θεατή, αντίθετα, αυτό που πετυχαίνει με το τραγικό του τέλος είναι να κερδίσει το θαυμασμό του. Μπορούμε να κάνουμε την εικασία πως ο μέσος θεατής της εποχής θα ήθελε μάλιστα να ταυτιστεί με το χαρακτήρα του Τζόρτζιο. Είναι ένας μορφωμένος και γοητευτικός άνδρας που αλλάζει συχνά ερωτικές συντρόφους, έχει πιστούς φίλους και μάχεται για τα ιδανικά του μέχρι τέλους. Επομένως, ο πολυδιάστατος χαρακτήρας του καταλήγει να προκαλεί το ίδιο δέος που προκαλεί και το ηρωικό του τέλος, επισκιάζοντας έτσι τις λανθασμένες επιλογές του, όπως η εμπιστοσύνη στη Μαρίνα, που οδήγησαν στα τραγικά συμβάντα της ταινίας.

Τέλος, ο Δον Πιέτρο αντιπροσωπεύει την αντίσταση από την πλευρά του κλήρου, δείχνοντας παράλληλα και την ανθρώπινη πλευρά των ιερωμένων. Ο ρόλος που του έχει αποδοθεί είναι δοσμένος με τέτοιο τρόπο ώστε να προσπαθεί να βρει ισορροπία ανάμεσα σε χιουμοριστικά συμβάντα και τραγικά παιχνίδια της μοίρας. Η σκηνή στην οποία κάνει το διαιτητή ανάμεσα στα παιδιά και δεν μπορεί να ελέγξει την πορεία της μπάλας, η οποία καταλήγει με κωμικό τρόπο στο κεφάλι του, μπορεί να θεωρηθεί μια αλληγορική θέαση του πολέμου²⁶. Τα παιδιά συμβολίζουν τις πολιτικά ανώριμες ηγεσίες οι οποίες στο βωμό των ιμπεριαλιστικών τους συμφερόντων θυσιάζουν την ανθρώπινη ζωή. Κάτι τέτοιο φαίνεται ακριβώς τόσο άγαρμπο και αδέξιο όσο οι πολεμικοί χειρισμοί των θιασωτών του πολέμου, οι οποίοι έχουν ως άμεσο αποτέλεσμα να χτυπούν αιφνιδιαστικά «στο κεφάλι» τους απλούς πολίτες που προσπαθούν να βρουν τη θέση τους μέσα σε όλη αυτή την παράνοια. Ο Δον Πιέτρο λοιπόν παρουσιάζεται πρώτα ως άνθρωπος και δευτερευόντως ως ιερέας. Βοηθά ενεργά την αντίσταση μεταφέροντας τα χρήματα που θα ενισχύσουν τον αγώνα και δέχεται να φυγαδεύσει τον Τζόρτζιο, τον Φραντσέσκο και τον Αυστριακό αξιωματικό σε ένα μοναστήρι μέχρι να ηρεμήσουν τα πράγματα. Παρόλο που προσπαθεί να παραμείνει στα πλαίσια του ιερατικού του ρόλου, υπάρχουν στιγμές που δεν το καταφέρνει, όπως όταν μιλά με την Πίνα στο δρόμο και όταν γίνεται μάρτυρας του φρικτού τέλους του Τζόρτζιο. Ο

²⁵ [file:///C:/Users/user/Downloads/Resistance Charity and Rebirth in Robert.pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Resistance%20Charity%20and%20Rebirth%20in%20Robert.pdf) (30/09/2020)

²⁶ Στο ίδιο

τρόπος με τον οποίο χτίζεται ο χαρακτήρας του τον καθιστά ιδιαίτερα συμπαθή ακόμα και σε έναν άθεο θεατή. Δεν περιορίζεται από τις αγκυλώσεις της καθολικής πίστης και έχει αναπτύξει έναν προσωπικό ηθικό κώδικα που του επιτρέπει να ξεχωρίζει το σωστό από το λάθος ακόμα κι όταν έρχεται αντιμέτωπος με το κατεστημένο, όπως φάνηκε από το τραγικό του τέλος. Τοποθετεί την ανθρώπινη ζωή πάνω από το λειτούργημα του ιερέα, κάτι το οποίο γίνεται εμφανές στη σκηνή που οι Γερμανοί κάνουν έφοδο στην πολυκατοικία. Ο Δον Πιέτρο προτιμά να υποκριθεί πως προσεύχεται για τον «ετοιμοθάνατο» γέρο, παραβαίνοντας έτσι τον ιερατικό κώδικα, παρά να αφήσει τον Ρομολέτο στα χέρια των στρατιωτών. Το σίγουρο, πάντως, είναι πως ο χαρακτήρας του Δον Πιέτρο κορυφώνεται με την ίδια του την εκτέλεση. Οι αναλογίες με το μαρτύριο του Ιησού είναι πάρα πολλές για να αγνοηθούν. Ο Δον Πιέτρο ως ένας σύγχρονος Ιησούς επιλέγει το θάνατο ενώ πολύ εύκολα θα μπορούσε να τον αποφύγει με μια απλή του ομολογία. Ο Χάρτμαν, ως μια διαστρεβλωμένη εκδοχή του Ποντίου Πιλάτου φιλτραρισμένη υπό το πρίσμα του ναζισμού, κατανοεί το λάθος του αλλά το «νίπτειν τας χείρας του» δεν αποτελεί επιλογή σε αυτή την περίπτωση: Η παραμικρή απόκλιση από την κεντρική γραμμή επιφέρει ολέθρια αποτελέσματα. Η εκτέλεση του Δον Πιέτρο λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια των μαθητών του, οι οποίοι όταν ολοκληρώνεται η διαδικασία φεύγουν αγκαλιασμένοι με σκυφτό το κεφάλι προς την πόλη. Όπως ο Ιησούς γαλούχησε τους μαθητές του με πίστη και υπομονή έτσι κι ο Δον Πιέτρο με τη θυσία του γίνεται παράδειγμα για τους μαθητές του, ώστε μεγαλώνοντας να δείξουν εμπράκτως το πάθος τους για την ελευθερία και τη δικαιοσύνη. Ο θάνατος του Δον Πιέτρο σηματοδοτεί την αναγέννηση της δημοκρατίας μέσα από τις στάχτες της μετά το πέρας του ναζιστικού- φασιστικού εφιάλτη. Πηγαίνοντας την ανάλυση ένα βήμα παραπέρα, ίσως θα μπορούσε να αναφερθεί εδώ η ιστορική «ειρωνεία» που διέπει μια τέτοια ερμηνεία. Οι Ρωμαίοι επιτέλεσαν το ρόλο των βασανιστών και εκτελεστών του Ιησού, όπως στην περίπτωση της ταινίας οι Γερμανοί απέναντι στους κατοίκους της σύγχρονης Ρώμης.

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

Όπως έχει ήδη γίνει αντιληπτό, οι γυναικείοι χαρακτήρες της ταινίας διαδραματίζουν εξίσου σημαντικό ρόλο στην πλοκή όσο και οι αντρικοί. Ο Ροσελίνι το καθιστά σαφές από την πρώτη κιόλας σκηνή: Η σπιτονοικοκυρά του Τζόρτζιο είναι εκείνη που βλέπει τους Γερμανούς στρατιώτες και τον ενημερώνει ώστε να διαφύγει της σύλληψης. Στη συνέχεια, η ίδια είναι που θα αρνηθεί τεχνηέντως να δώσει οποιαδήποτε πληροφορία τηλεφωνικά στη Μαρίνα, υπό το φόβο ότι το τηλέφωνο παρακολουθείται. Όσον αφορά στις εσωτερικές συνθήκες του άξονα τρόπων εκφοράς, η σπιτονοικοκυρά είναι εκείνη που ουσιαστικά δίνει στην ταινία τη μορφή της. Αν η σύλληψη του Τζόρτζιο είχε λάβει χώρα τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, κανένα από τα γεγονότα που ακολούθησαν δε θα είχε συμβεί. Αυτά τα αμελητέα εκ πρώτης όψεως συμβάντα δείχνουν πόσο λεπτές είναι οι ισορροπίες στο σύμπαν που πλάθει ο Ροσελίνι. Μια λάθος κίνηση και όλα καταρρέουν. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως από όλους τους χαρακτήρες, ο σκηνοθέτης επέλεξε τη σπιτονοικοκυρά ως εκείνη που επιτέλεσε το ρόλο της με απόλυτη επιτυχία χωρίς να διαπράξει το παραμικρό σφάλμα.

Ακόμα μεγαλύτερο βάθος χαρακτήρα, βέβαια, παρουσιάζουν οι υπόλοιποι γυναικείοι ρόλοι που κάνουν την εμφάνισή τους στην ταινία, δηλαδή η Πίνα, η Λάουρα, η Μαρίνα και η Ίνγκριντ. Μετά τη σπιτονοικοκυρά, η δεύτερη γυναίκα που εμφανίζεται στην ταινία είναι η Πίνα. Πρόκειται για μια γυναίκα δυναμική που παρά την εγκυμοσύνη της εισβάλλει μαζί με τους υπόλοιπους στο φούρνο για να εξασφαλίσει λίγο ψωμί. Είναι ρεαλίστρια σε σχεδόν κυνικό βαθμό, όπως φαίνεται από τη σκηνή μετά το αρτοποιείο, όταν κάποιος της ζητάει να αγοράσει αυγά μπροστά στο λοχία. Η ένσταση του λοχία σχετικά με τις πρακτικές της μαύρης αγοράς που λαμβάνουν χώρα μπροστά του φαίνεται πως έχει καθαρά τυπικό χαρακτήρα καθώς η Πίνα, η οποία δεν αντέχει την υποκρισία, τον επαναφέρει βίαια στην πραγματικότητα με ένα ελαφρύ γέλιο αρκετό για να τον κάνει να καταλάβει πως οι συνθήκες είναι τέτοιες που δε χωρούν τυπικότητες. Η πλέον ειρωνική πτυχή του σχολίου του λοχία είναι πως τελικά δέχεται και ο ίδιος να πάρει λίγο από το κλεμμένο ψωμί αφού, όπως προείπαμε στον άξονα αντικειμένων, οι ατομικές μερίδες φαγητού που δικαιούνταν οι πολίτες πλέον μετά βίας εξασφάλιζαν την επιβίωση. Όπως και η σπιτονοικοκυρά του Τζόρτζιο, έτσι και η Πίνα έχει μπολιαστεί με την απαιτούμενη καχυποψία που είναι απαραίτητη για την επιβίωση σε μια τέτοια αφιλόξενη εποχή: Όταν βλέπει τον Μανφρέντι αμέσως μπαίνει σε αμυντική στάση και χαλαρώνει μόνο όταν τη βεβαιώνει πως είναι φίλος του Φραντσέσκο και όχι αστυνομικός. Άλλη σύνδεση με τον άξονα αντικειμένων αποτελεί η σχέση της Πίνα με το γιο της, η οποία αποτελεί την τυπική σχέση μητέρας-γιου στην Ιταλία της εποχής²⁷ με την Πίνα να είναι κατά κύριο λόγο αυστηρή απέναντι στον Μαρτσέλο αλλά παράλληλα να δείχνει με τον τρόπο της και μητρική φροντίδα²⁸. Από το διάλογό της με τον Τζόρτζιο βλέπουμε επίσης και την αφοσίωσή της στον αγώνα καθώς καταφέρνει να πείσει τον άθεο Φραντσέσκο πως είναι προτιμότερο να

²⁷ http://www.sirc.org/publik/motherhood_in_Italy.shtml (3/10/2020)

²⁸ Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στη σκηνή που στέλνει τον Μαρτσέλο να φωνάξει τον Δον Πιέτρο όπου από τη μία τον μαλώνει για την επικίνδυνη παρέα του με τον Ρομολέτο αλλά παράλληλα του φτιάχνει στοργικά το καπέλο.

τελέσουν θρησκευτικό γάμο με υπεύθυνο της τελετής τον Δον Πιέτρο που είναι «ένας από αυτούς» παρά πολιτικό γάμο ο οποίος θα τελεστεί από κάποιο φασιστικό μέλος της τοπικής αυτοδιοίκησης. Η αφοσίωσή της στην αντίσταση και στον Φραντσέσκο είναι και η αχίλλειος πτέρνα της που θα την οδηγήσει σε ένα τραγικό τέλος, ίσως στη διασημότερη σκηνή της ταινίας: Μόλις συλλαμβάνεται ο Φραντσέσκο από τους Γερμανούς, η Πίνα τρέχει προς το φορτηγό στο οποίο επιβαίνει μαζί με άλλους κρατούμενους, με αποτέλεσμα να πέσει νεκρή από τα πυρά των Γερμανών. Η σκηνή ολοκληρώνεται με το Μαρτσέλο να τρέχει να αγκαλιάσει το άψυχο σώμα της μητέρας του. Στο σημείο αυτό πιστεύω πως αξίζει να σταθούμε στις εξωτερικές συνθήκες του άξονα τρόπων εκφοράς και πιο συγκεκριμένα στο υποκριτικό ταλέντο της Άννα Μανιάνι, η οποία υποδύεται την Πίνα. Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Christopher Wagstaff²⁹, όσες φορές κι αν δούμε σε επανάληψη αυτή τη σκηνή δε θα μπορέσουμε να αποκρυπτογραφήσουμε τον τρόπο με τον οποίο στήθηκε ή τις σκηνοθετικές οδηγίες που έλαβε η ηθοποιός. Κάθε φορά θα βρίσκεται εξίσου εκτός ελέγχου, τονίζοντας αριστοτεχνικά την απόγνωσή της. Τέλος, η δομή του πλάνου του θανάτου της έχει γίνει με τέτοιο τρόπο ώστε να τονίζονται τα τρία κύρια χαρακτηριστικά του χαρακτήρα της Πίνα: το αντιστασιακό της πνεύμα που έχει ως αποτέλεσμα να κείται νεκρή στο δρόμο, η μητρική της ιδιότητα που φαίνεται από τον συντετριμμένο Μαρτσέλο που την αγκαλιάζει και τέλος, η θηλυκή της πλευρά που γίνεται αντιληπτή μέσω της διακριτικής αλλά ευδιάκριτης σεξουαλικοποίησης του νεκρού της σώματος³⁰. Η χρήση των ψηλών καλτσών με το φιόγκο δεν μπορεί να έγινε τυχαία. Ο Ροσελίνι, με την ταυτόχρονη ανάδειξη όλων των ανωτέρω χαρακτηριστικών, καταφέρνει να μετατρέψει με επιτυχία ένα σχετικά απλό πλάνο, σε μια πυκνή απεικόνιση πολλαπλών εκφάνσεων της ζωής της ηρωίδας.



Ο Μαρτσέλο αγκαλιάζει το άψυχο σώμα της Πίνα («Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη», 1944)

Στο ίδιο σπίτι με την Πίνα μένει και η αδερφή της, η Λάουρα μέχρι να μετακομίσει προσωρινά στο σπίτι της Μαρίνας. Η Λάουρα είναι το αρχέτυπο του τραγικού ήρωα της ταινίας. Ο ρόλος της δεν είναι κεντρικής σημασίας αλλά συντελεί σε κάποια κομβικά σημεία

²⁹ https://www.jstor.org/stable/40505836?seq=3#metadata_info_tab_contents (3/10/2020)

³⁰ [file:///C:/Users/user/Downloads/Resistance Charity and Rebirth in Robert.pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Resistance%20Charity%20and%20Rebirth%20in%20Robert.pdf) (3/10/2020)

της πλοκής. Η συμπεριφορά της Λάουρα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το κοινωνικό της πλαίσιο. Η δουλειά της ως χορεύτρια τη φέρνει σε επαφή με επιφανείς Γερμανούς αξιωματικούς οι οποίοι της δίνουν την ευκαιρία να γευτεί την «dolce vita» χάνοντας σιγά σιγά τα σημεία επαφής με την κοινωνική της τάξη με αποτέλεσμα να φτάσει σε σημείο όχι μόνο να την απαρνείται αλλά και να την αποστρέφεται. Με μαρξιστικούς όρους θα μπορούσαμε να πούμε πως η Λάουρα είναι ένα άτομο αλλοτριωμένο³¹. Η κορύφωση της τραγικότητάς της έρχεται με την έλευση της στο σπίτι της Μαρίνα μετά το θάνατο της αδερφής της, γεγονός το οποίο αγνοεί. Είναι μεθυσμένη και έχει μόλις γυρίσει από βόλτα με τους Γερμανούς αξιωματικούς τους οποίους συναναστρέφεται. Όχι μόνο αγνοεί το θάνατο της αδερφής της αλλά αστειεύεται και με την παρουσία του Φραντσέσκο στο σπίτι της Μαρίνα. Αυτή της η αφέλεια είναι και το κύριο στοιχείο που τη διαχωρίζει από τη Μαρίνα, με την οποία μοιράζεται σχεδόν αντίστοιχη ζωή.

Η Μαρίνα είναι το πρόσωπο κλειδί που οδηγεί στην κορύφωση του δράματος. Είναι εκείνη που θα δώσει πληροφορίες για τις κινήσεις του Τζόρτζιο και των υπολοίπων με αποτέλεσμα τα τραγικά γεγονότα που θα ακολουθήσουν. Η Μαρίνα εμπλέκεται σε δύο ειδύλλια: Έχει μια ασταθή σχέση με τον Τζόρτζιο και μια ιδιαίτερη σχέση με την Ίνγκριντ, με τη συμπεριφορά των δύο γυναικών να παραπέμπει σε ζευγάρι. Στη σχέση αυτή με την Ίνγκριντ, η Μαρίνα έχει τον πιο «θηλυκό» ρόλο με την Ίνγκριντ να επιτελεί τις πιο «αρσενικές» υποχρεώσεις λειτουργώντας μάλιστα με τρόπο που θυμίζει προαγωγό. Προμηθεύει με κοκαΐνη τη Μαρίνα προκειμένου να είναι εύκολα διαχειρίσιμη, ενώ παράλληλα της δίνει και διάφορα άλλα δώρα ως επιβράβευση για τις υπηρεσίες της με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη γούνα. Ο χαρακτήρας της Μαρίνα χαρακτηρίζεται από αντιφάσεις. Βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στην εργατική και την αστική τάξη ούσα χορεύτρια χωρίς ιδιαίτερες αποδοχές καθώς όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, ο μισθός της «μετά βίας φτάνει για τις κάλτσες και τα τσιγάρα³²» αλλά οι σχέσεις που διατηρεί με τη γερμανική καθεστηκυία τάξη τη βοηθάει να ζει μια άνετη ζωή. Διατηρεί μια «επίσημη» ετερόφυλη σχέση με τον Τζόρτζιο, αλλά η υφέρπουσα αμφισεξουαλικότητά της γίνεται αντιληπτή σε όλες τις σκηνές που συνυπάρχει με την Ίνγκριντ. Η κορύφωση της αντιφατικότητας του χαρακτήρα της όμως, φαίνεται στην ολότητα της σε μια πολύ συγκεκριμένη σκηνή: όταν οι Ιταλοί στρατιώτες φέρνουν στο πανδοχείο τα πρόβατα τα οποία προορίζονταν για σφαγή, η Μαρίνα που γίνεται μάρτυρας της εκτέλεσής τους καταλήγει συντετριμμένη από το θέαμα. Αυτό, όμως, δε θα την εμποδίσει από το να δώσει στους Γερμανούς τις απαραίτητες πληροφορίες, ώστε να παίξει η ίδια το ρόλο των Ιταλών στρατιωτών παραδίδοντας ουσιαστικά τον Τζόρτζιο και τον Δον Πιέτρο στους εκτελεστές τους, σε μια εξαιρετική αλληγορία.

Τέλος, η Ίνγκριντ, σε αντιπαράβολή με την Πίνα, τονίζει μια αντίθεση την οποία εξαρχής οι θιασώτες του ιταλικού νεορεαλισμού αρέσκονται να χρησιμοποιούν: αυτή της καλής και της κακής γυναίκας με χαρακτηριστικό το παράδειγμα των «Διαβολικών εραστών» του Λουκίνο Βισκόντι³³. Η καλή γυναίκα στην περίπτωση της Ρώμης, ανοχύρωτης πόλης είναι ξεκάθαρα η Πίνα, με πολύ ενδιαφέρον να παρουσιάζει το γεγονός πως η ίδια

³¹ Craib, 2012, σελ.157

³² Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη (ταινία)

³³ Sorlin, 2006, σελ.194

ποτέ δε συναναστρέφεται την Ίνγκριντ, της οποίας πιθανότατα αγνοεί ακόμα και την ύπαρξη, παρόλα αυτά η τελευταία είναι εμμέσως υπεύθυνη για το θάνατό της. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, η απεικόνιση από τον Ροσελίνι της σχέσης Ίνγκριντ-Μαρίνα. Για την απεικόνιση της Ίνγκριντ επιλέγονται σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα κοντινά πλάνα που την παρουσιάζουν επιβλητική με μοναδικές εξαιρέσεις να αποτελούν τα πλάνα που συνυπάρχει με τη Μαρίνα, στα οποία, όμως και πάλι μέσω των γωνιών λήψης φαίνεται πως έχει το πάνω χέρι. Αξίζει επίσης να παρατηρήσουμε την επιλογή των ρούχων της. Το μαύρο χρώμα είναι βαθύτατα συμβολικό και ειδικά στη σκηνή που τη βλέπουμε για πρώτη φορά με τη Μαρίνα, η οποία φοράει ένα λευκό καρό πουκάμισο. Η αντίθεση δημιουργεί στο θεατή μια αίσθηση ανοικειότητας, ότι κάτι δεν κολλάει σε αυτή την αλληλεπίδραση. Από ψυχαναλυτική σκοπιά, αυτή την αίσθηση ανοικειότητας και ανησυχίας αποδόθηκε από τον Φρόϋντ ως «Das Unheimliche»³⁴. Η Ίνγκριντ όταν μπαίνει στο καμαρίνι της Μαρίνα φαίνεται ξεκάθαρα πως δεν ανήκει εκεί. Τα αριστοκρατικά της ρούχα και το υπεροπτικό της ύφος αμέσως δίνουν την αίσθηση του ξένου. Η αμηχανία που αισθάνεται ο θεατής, λοιπόν, ήδη από τις πρώτες στιγμές αυτής της αλληλεπίδρασης είναι δικαιολογημένη και κορυφώνεται μόλις γίνεται γνωστό πως η Ίνγκριντ είναι παράλληλα και το άτομο που προμηθεύει με κοκαΐνη τη Μαρίνα. Συμπερασματικά, καταλήγουμε πως η πονηριά και η ευστροφία της συμπληρώνουν την ωμότητα του Γερμανού διοικητή Μπέργκμαν με τέτοιο τρόπο ώστε οι δυο τους να συνθέτουν ένα εκρηκτικό δίδυμο που οδηγεί σταδιακά στην κορύφωση της πλοκής.

³⁴Sorlin, 2006, σελ.297

ΘΡΗΣΚΕΙΑ ΚΑΙ ΧΙΟΥΜΟΡ

Μέσα στα σαθρά θεμέλια της κοινωνικής πραγματικότητας της ταινίας συναντάμε και κάποιες σταθερές που βοηθούν τους ανθρώπους να παίρνουν θάρρος και να συνεχίσουν τον αγώνα τους για επιβίωση και απελευθέρωση. Μία από αυτές είναι η χριστιανική πίστη, η οποία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στον άξονα θεματικών. Η θρησκεία στην ταινία πολλές φορές ταυτίζεται με τον αγώνα για απελευθέρωση, θυμίζοντας τα λόγια του Γκράμσι πως «η επανάσταση είναι συναισθηματική και ιδεαλιστική και όχι υλιστική» και πως «ο μόνος τρόπος να δεχτούν οι Ιταλοί τον κομμουνισμό ήταν μέσω του σεβασμού στην καθολική τους πίστη»³⁵. Κάτι τέτοιο γίνεται σαφές αν παρατηρήσουμε προσεκτικά ορισμένες μικρές λεπτομέρειες που παρατίθενται διακριτικά καθόλη τη διάρκεια της ταινίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο νεωκόρος κατά την έφοδο στο αρτοποιείο, ο οποίος στην αρχή φαίνεται να διστάζει να γίνει μέρος της «εξέγερσης» αλλά στο τέλος κάνει το σταυρό του και γίνεται ένα με τον υπόλοιπο κόσμο που προσπαθεί να εξασφαλίσει λίγο παραπάνω ψωμί από το επιτρεπτό. Ο νεωκόρος προφανώς δε διαδραματίζει κάποιον εξέχοντα ρόλο στην αντίσταση κατά του κατακτητή, απλά προσπαθεί να επιβιώσει βάσει του κώδικα αξιών που ξέρει και εμπιστεύεται: αυτόν της θρησκείας του. Έτσι, ακόμα κι όταν παραβαίνει κάποιους άγραφους κανόνες, κάνοντας το σταυρό του φαίνεται πως δεν ξεχνά την πηγή της δύναμής του, με την επίκληση πλέον στο θείο να μη γίνεται για την παροχή βοήθειας, αλλά για συγχώρεση.

Ο κύριος ρόλος της θρησκείας στην ταινία γίνεται καλύτερα αντιληπτός από την αλληλεπίδραση ανάμεσα στον Τζόρτζιο και τον Δον Πιέτρο. Αποτελούν διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος που, όμως, έχουν κοινό σκοπό για τον οποίο ακολουθούν διαφορετικά ιδεολογικά μονοπάτια. Ο Τζόρτζιο πιστεύει πως η ανθρωπότητα θα φτάσει στην τελείωσή της μέσω του σοσιαλιστικού δρόμου, ενώ ο Δον Πιέτρο μέσα από την πίστη στο Θεό. Τα δύο αυτά μονοπάτια συναντιούνται όταν βρίσκουν ως κοινό αντίπαλο τη ναζιστική Γερμανία. Το μαρτυρικό τέλος των δύο ηρώων έχει βαθύτατους χριστιανικούς συμβολισμούς. Ο Τζόρτζιο, παρότι άθεος, υφίσταται στωικά τα βασανιστήρια που του επιβάλλουν οι Γερμανοί χωρίς να λυγίσει. Ο Ροσελίνι κι ο Αμιντέι που επιμελούνται το σενάριο, παρότι αγνωστικιστές οι ίδιοι³⁶, παρουσιάζουν με το βέλτιστο δυνατό τρόπο τη φρίκη του Δον Πιέτρο όταν μπροστά στα μάτια του λαμβάνουν χώρα τα αποτρόπαια βασανιστήρια εις βάρος του φίλου του, με τον ίδιο να μπορεί να τα σταματήσει ανά πάσα στιγμή δίνοντας απλά κάποιες πληροφορίες. Αυτή η προσομοίωση των παθών του Ιησού από έναν κομμουνιστή, εκτός από πολύ προχωρημένη για την εποχή της, είναι και μια σημαντική ένδειξη της συμπόρευσης δύο εκ διαμέτρου διαφορετικών κοσμοθεωριών, όταν υπάρχει ένας ανώτερος κοινός στόχος.

Παραμένοντας στον άξονα θεματικών, θεωρώ πως πρέπει να αναλυθεί ξεχωριστά η στρατηγική στόχευση της χρήσης σκηνών χιούμορ μοιρασμένων σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ο βασικός σκοπός που επιτελεί είναι, κυρίως, να ελαφρύνει το βαρύ κλίμα και να

³⁵ <https://escholarship.org/content/qt5pv7m0s3/qt5pv7m0s3.pdf> (4/10/2020)

³⁶ <https://escholarship.org/content/qt5pv7m0s3/qt5pv7m0s3.pdf> (4/10/2020)

δείξει μια πιο ρεαλιστική προσέγγιση της καθημερινότητας της εποχής, στην οποία παρά τα όποια τραγικά περιστατικά, υπήρχαν και στιγμές πιο ανάλαφρες. Ο λόγος για τον οποίο επέλεξα να θίξω το ζήτημα του χιούμορ στο ίδιο κεφάλαιο με τη θρησκεία είναι επειδή η πληθώρα των χιουμοριστικών σκηνών της ταινίας έχουν ως πρωταγωνιστές είτε το νεωκόρο είτε τον Δον Πιέτρο. Χαρακτηριστική σκηνή χιούμορ, η οποία θα εξεταστεί ενδεικτικά, είναι αυτή κατά την οποία ο Δον Πιέτρο πηγαίνει σε ένα παλαιοπωλείο, στο υπόγειο του οποίου βρίσκεται το τυπογραφείο, με σκοπό να παραλάβει τα χρήματα που πρέπει να παραδώσει στους επαναστάτες. Ο πωλητής, αφού τον ενημερώνει πως δε διαθέτει προς πώληση κάποιο άγαλμα του αγίου Αντωνίου, τον παραπέμπει σε ένα του αγίου Ρόκκο για το οποίο όμως ο Δον Πιέτρο δεν ενδιαφέρεται. Όταν ο πωλητής κατεβαίνει στο τυπογραφείο να ενημερώσει για την έλευση του Δον Πιέτρο, ο τελευταίος μένει μόνος στη μέση του πλάνου, με μόνη συντροφιά δύο γλυπτά: Από τη μία ο άγιος Ρόκκο, προστάτης των εργένηδων³⁷ και από την άλλη μια γυμνή γυναίκα. Το άγαλμα του αγίου είναι έτσι τοποθετημένο σαν να φαίνεται πως κοιτάει τη γυναίκα. Όταν το παρατηρεί αυτό ο Δον Πιέτρο στρέφει προς την άλλη μεριά τη γυναικεία μορφή αλλά και πάλι συνειδητοποιεί ότι με αυτόν τον τρόπο ο άγιος εξακολουθεί να είναι στραμμένος προς τη γυμνή πίσω όψη της με αποτέλεσμα να καταλήγει να στρέφει το άγαλμα του αγίου ώστε να κοιτάει αλλού. Αυτή η αμηχανία του Δον Πιέτρο προς οτιδήποτε παραπέμπει σε ερωτισμό δίνει μια ανάλαφρη νότα στο χαρακτήρα του. Βλέπουμε, λοιπόν, πως ορισμένες θρησκευτικές αγκυλώσεις εξακολουθούν να συντροφεύουν τον Δον Πιέτρο παρά το αδιαμφισβήτητα επαναστατικό του πνεύμα.

³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Roch (4/10/2020)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τελικά όμως είναι η «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη» μια ταινία που μπορεί να μας μεταφέρει με αξιοπιστία στο ακριβές κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον στο οποίο διαδραματίστηκαν τα γεγονότα της; Η απάντηση είναι όχι. Σίγουρα, ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσονται οι χαρακτήρες καθώς και η απολύτως ανθρώπινη προσέγγιση των παθών τους παραπέμπουν σε μια αμιγώς ρεαλιστική απεικόνιση της εποχής. Η αλήθεια όμως είναι πως μιλάμε για μια ταινία, κάτι το οποίο αναγκαστικά εμπεριέχει την έννοια του φανταστικού και που σχεδόν ποτέ δεν επιτυγχάνει την απόλυτη ταύτιση με την πραγματολογικά τεκμηριωμένη ιστορική αλήθεια. Τα πρόσωπα και οι καταστάσεις της «Ρώμης, ανοχύρωτης πόλης» δεν είναι κάτι άλλο παρά προσομοιώσεις αντίστοιχων πραγματικών, όμως από τη στιγμή που μπαίνουν στη διαδικασία της «απομίμησης» αυτόματα ανάγονται σε κάτι άλλο, που ξεφεύγει από την εποπτεία ακόμα και του ίδιου του δημιουργού τους. Πρόκειται για αντικατάσταση του πραγματικού από τα σημεία του πραγματικού, δηλαδή η γένεση ενός πραγματικού μέσω μοντέλων όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μποντριγιάρ στο βιβλίο του «ομοιώματα και προσομοίωση³⁸». Η συλλογή των στοιχείων που θα χρησιμοποιηθούν γίνεται επιλεκτικά, δημιουργώντας τους νέους κλώνους του πραγματικού με τέτοιο τρόπο όμως, που να εξυπηρετεί την καινούρια επίπλαστη πραγματικότητα. Οι Γερμανοί πλέον δεν είναι οι αψεγάδιαστες άριες φιγούρες με την ατσάλινη πειθαρχία και την υψηλή νοημοσύνη αλλά φαντασμένα ανδρείκελα που εκτελούν εντολές ανωτέρων τους, οι οποίοι δεν είναι απαραίτητα εξυπνότεροι από τους ίδιους αλλά τυχαίνει να βρίσκονται σε μια πιο προνομιακή θέση πιθανότατα λόγω τυχαίων συμβάντων τα οποία στο προσομοιωτικό περιβάλλον της ταινίας δεν έχουν ιδιαίτερη σημασία. Οι Ιταλοί αντίστοιχα δεν είναι συνένοχοι, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, στην εγκαθίδρυση του φασιστικού καθεστώτος αλλά ήρωες και επαναστάτες που προσπαθούν με κάθε τρόπο να ανατρέψουν το ζυγό της απολυταρχίας. Προφανώς ο ισχυρισμός πως η ταινία δεν περιέχει ρεαλιστικά στοιχεία είναι πέρα για πέρα λανθασμένος. Η πραγματικότητά της όμως είναι πλασμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργεί μόνο μέσα στο σύμπαν της. Αν το τρίτο ράιχ επανδρωνόταν με καρικατούρες όπως οι Γερμανοί που βλέπουμε στην οθόνη (με μοναδικές εξαιρέσεις ίσως την Ίνγκριντ και τον Χάρτμαν), τότε ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος πιθανότατα να μην είχε λάβει χώρα ποτέ. Η αλήθεια είναι , πως η «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη» μας βάζει στον πειρασμό να τη θεωρήσουμε τόσο ιστορικά ακριβή όσο ένα ντοκιμαντέρ λόγω του προσομοιωτικού προσώπου των ηρώων της και των αληθινών εικόνων των τοπίων της γερμανοκρατούμενης Ρώμης. Είναι μια ενδεικτική απεικόνιση προσώπων και καταστάσεων με τέτοιο τρόπο ώστε δύσκολα να γίνεται διακριτό το καλό από το κακό και με πρωταγωνιστές πολλές φορές όχι τους ίδιους τους χαρακτήρες αλλά τα πάθη τους. Σκηνές από αυτούσια την καθημερινή ζωή της Ρώμης της εποχής έχουν την τιμητική τους, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα παιδιά που ετοιμάζονται για ύπνο, όμως αυτό είναι μόνο ένα κομμάτι από το όλον που σχηματίζεται. Αν πέσουμε στην παγίδα όμως να ερμηνεύσουμε τη «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη» ως ένα αμιγώς ιστορικό κομμάτι της εποχής της χωρίς να λάβουμε υπόψιν το φανταστικό χαρακτήρα που διαρρέει κάθε ταινία θα χάσουμε πολλά από αυτά που μπορεί να μας προσφέρει η ανάλυσή της. Πρόκειται για μια

³⁸ Baudrillard, 2019, σελ.28-29

ταινία σταθμό που έδωσε νέα πνοή στο σινεμά τόσο από άποψη τεχνοτροπίας όσο και από άποψη περιεχομένου, αποτελώντας ουσιαστικά το εφαλτήριο για μια λαμπρή πορεία του κινήματος του ιταλικού νεορεαλισμού. Συμπερασματικά, παρόλο που η ταινία δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί σαν ντοκιμαντέρ, προσφέρει σε γενικές γραμμές στο θεατή το κλίμα της εποχής με αριστοτεχνικό τρόπο, καθιστώντας σαφές πως παρόλο που είναι προϊόν του χωροχρόνου της, η σεναριακή της στιβαρότητα και η σκηνοθετική της σπιρτάδα την καθιστούν διαχρονική. Κλείνοντας, εμπνευσμένος από μια ομιλία του Ζίζεκ σχετικά με τον κινηματογράφο³⁹ θα παραθέσω μια ελαφρώς παραλλαγμένη ρήση του Χέγκελ που αναφέρει χαρακτηριστικά πως «το πνευματικό αποτέλεσμα του πελοποννησιακού πολέμου ήταν πως ο Θουκυδίδης έγραψε για τον πελοποννησιακό πόλεμο». Αντίστοιχα λοιπόν, θα μπορούσαμε να πούμε, ίσως κάπως καταχρηστικά, πως το πνευματικό αποτέλεσμα της γερμανικής κατοχής της Ρώμης ήταν πως ο Ροσελίνι γύρισε την ταινία «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη».

³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=2fGvvQ47MB4&t=132s&ab_channel=LedaJohnette
(5/10/2020)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Κύρκος Δοξιάδης, *Ανάλυση Λόγου*, Αθήνα, εκδόσεις Πλέθρον, 2008
2. Serge Berstein/ Pierre Milza, *Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης 1919 έως ΣΗΜΕΡΑ*, Αθήνα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Απρίλιος 1997
3. Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, μτφρ. Στέφανος Ρέγκας, Αθήνα, εκδόσεις Πλέθρον, 2019
4. Ian Craib, *Κλασική κοινωνική θεωρία*, μτφρ. Μάρκος Καρασαρίνης-Παντελής Λέκκας, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2012
5. Michel Foucault, *Επιτήρηση και Τιμωρία Η Γέννηση της Φυλακής*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα, εκδόσεις Πλέθρον, 2011
6. Michel Foucault, *Η Τιμωρητική Κοινωνία Παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας (1972-73)*, μτφρ. Βασίλης Πατζογιάννης, Αθήνα, Εκδόσεις Πλέθρον, 2016
7. Eric Hobsbawm, *Η Εποχή των άκρων Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης, Αθήνα, Εκδόσεις Θεμέλιο, 2006
8. Marco Palla, *Ο Μουσολίνι κι ο φασισμός*, μτφρ. Στέλλα Πεκιαρίδη, Σοφία Ρουσάκη, Αθήνα, εκδόσεις Πεδίο, 2020
9. Pierre Sorlin, *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2004

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΙ ΣΥΝΔΕΣΜΟΙ

1. <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/bitstream/handle/11615/42066/5862.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (4/10/2020)
2. (<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A1%CF%8E%CE%BC%CE%B7,%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CF%87%CF%8D%CF%81%CF%89%CF%84%CE%B7%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B7>) (4/10/2020)
3. <http://centaur.reading.ac.uk/74250/3/Leavitt%20-%20Notes%20on%20the%20End%20of%20Rome%20Open%20City.pdf> (4/10/2020)
4. <http://ikee.lib.auth.gr/record/136308/files/Kagioglou.pdf> (26/09/2020)
5. <https://en.wikipedia.org/wiki/Anti-fascism> (27/09/2020)
6. https://www.efsyn.gr/themata/idees-palies-kai-nees/238860_ainigma-tis-biopolitikis (28/09/2020)
7. <http://www.elementsofcinema.com/screenwriting/exposition.html> (30/09/2020)
8. file:///C:/Users/user/Downloads/Resistance_Charity_and_Rebirth_in_Robert.pdf (30/09/2020)
9. http://www.sirc.org/publik/motherhood_in_Italy.shtml (3/10/2020)
10. https://www.jstor.org/stable/40505836?seq=3#metadata_info_tab_contents (3/10/2020)
11. <https://escholarship.org/content/qt5pv7m0s3/qt5pv7m0s3.pdf> (4/10/2020)
12. https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Roch (4/10/2020)
13. https://www.youtube.com/watch?v=2fGvvQ47MB4&t=132s&ab_channel=LedaJohnette (5/10/2020)