



ΜΗ ΤΟΠΟΣ στον  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ  
του JACQUES TATI

Ελευθερία Σόρα  
Πολυτεχνείο Κρήτης  
Ιούλιος 2019

μη τόπος  
στον κινηματογράφο του JACQUES TATI

Πολυτεχνείο Κρήτης | Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών  
Ερευνητική Εργασία | Σόρα Ελευθερία  
Επιβλέπων Καθηγητής | Σκουτέλης Νικόλαος  
Χανιά, Ιούλιος 2019

	Εισαγωγή	7
1	Ιστορικό πλαίσιο / Μοντέρνο Κίνημα και κριτική	10
	1.1 Γαλλία τότε	
	1.2 Four Functions of the functional city	
	1.3 Κριτική στο μοντέρνο	
2	Ο μη τόπος του Marc Auge	16
	2.1 Ανθρωπολογικός χώρος	
	2.2 Μη τόπος	
3	Ο μη τόπος στις ταινίες του Tati	22
	Jaques Tati_φιλμογραφία	
	3.1 Mon Oncle (μια πρώτη απόπειρα)	
	υπόθεση	
	σκηνογραφία	
	αρχιτεκτονική κριτική	
	3.2 Playtime (μη-πόλη)	
	υπόθεση	
	σκηνογραφία	
	αρχιτεκτονική κριτική	
	χαρακτήρες στον κινηματογραφικό χώρο	
	Επίλογος / Συμπεράσματα	40
	Βιβλιογραφία	42
	Πηγές εικόνων	45

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή μου κ. Θανάση Μουτσόπουλο, για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση του, ειδικότερα στα πρώτα στάδια αυτής της εργασίας. Ακόμα ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Νικόλαο Σκουτέλη που ανέλαβε την εργασία σε μεταγενέστερο χρονικό σημείο. Τέλος, ευχαριστώ του γονείς μου για την στηριξή τους, καθώς και τους φίλους που ήταν εκεί όλα αυτά τα χρόνια.

“The movies will be the faithful translator  
of architects boldest dreams”

Luis Bunuel  
(Spanish Surrealist Director)

Ο μη τόπος στον κινηματογράφο του Jacques Tati

## Εισαγωγή



(εικόνα 1) Jacques Tati

Η σχέση αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου αποτελεί διαχρονικά, αντικείμενο μελέτης από θεωρητικούς και των δυο τεχνών. Αρχιτέκτονες και σκηνοθέτες διανύουν παράλληλες τροχιές καθώς και οι δύο παράγουν χώρο, άλλοτε πραγματικό και άλλοτε κινηματογραφικό.

Ο Dietrich Neumann<sup>1</sup> ορίζει την σχέση αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου αναφερόμενος στην παραγωγή χώρου στο σινεμά, και συνοψίζει τους τρεις βασικούς ρόλους της φιλικής αρχιτεκτονικής<sup>2</sup>:

**1. Σαν εργαλείο προβληματισμού και σχολιασμού των σύγχρονων αρχιτεκτονικών εξελίξεων**

1. Σαν πεδίο δοκιμών πρωτοποριακών οραμάτων
2. Σαν τόπος στον οποίο μια διαφορετική προσέγγιση της τέχνης και της πρακτικής της αρχιτεκτονικής μπορεί να πραγματοποιηθεί

Οι ταινίες του **Jacques Tati**, Mon Oncle και Playtime οι οποίες αναλύονται στη συνέχεια, μπορούν να αποτελέσουν σημαντικό εργαλείο προβληματισμού και σχολιασμού της αρχιτεκτονικής. Ο Jacques Tati ήταν ένας από τους μεγαλύτερους ευρωπαίους σκηνοθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, θεωρούσε τον κινηματογραφικό του χώρο σημαντικότερο ακόμα και από τους ηθοποιούς. Στο σύνολο του έργου του μπορούμε να εντοπίσουμε χώρους οι οποίοι αντικατοπτρίζουν την άποψη του σκηνοθέτη για την σύγχρονη αρχιτεκτονική. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι ταινίες του αποτελούν **κριτική στην μοντέρνα αρχιτεκτονική**,

<sup>1</sup> Γερμανός αρχιτέκτονας και καθηγητής Ιστορίας Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας στο Πανεπιστήμιο Brown  
<sup>2</sup> Neumann, Dietrich, *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*, Prestel, 1999



την ομοιογένεια των πόλεων και την αίσθηση του ανοίκειου η οποία την χαρακτηρίζει. Οι χώροι του θα μπορούσαν λοιπόν να έρθουν σε αναλογία με την έννοια του **μη τόπου**, όπως τον ορίζει στο βιβλίο του ο Γάλλος ανθρωπολόγος **Marc Augé**.

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα ιδιάζον μέσο διερεύνησης του τρόπου με τον οποίο φανταζόμαστε τις πόλεις ως εμπειρία, αλλά και ως θεωρητική κατασκευή. Το κινηματογραφικό υλικό μας επιτρέπει να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα για το πως βιώνουμε τον πραγματικό αστικό χώρο, πως θα θέλαμε να είναι, τι φοβόμαστε ή ελπίζουμε ότι μπορεί να γίνει στο μέλλον. Είναι σύμφωνα με τον E. Soja το «αστικό φαντασιακό» (urban imaginery), που αποτελεί γνώμονα όχι μόνο κατανόησης, αλλά και αναπαραγωγής του αστικού χώρου ως τόπου και τρόπου ζωής, ενώ συγχρόνως επιβεβαιώνει η αντιτίθεται στις κρατούσες ερμηνείες, επιθυμίες και μυθολογίες. Η διάθεση της τέχνης του κινηματογράφου ως προς την πόλη μπορεί είτε να είναι κριτική είτε να έχει χαρακτήρα προβολής και ανάδειξης της ιστορικότητας της.

Η πόλη ως ζωντανός οργανισμός αναδεικνύεται και αναδεικνύει ταινίες ως σημεία αναφοράς και μνήμης πρωταγωνιστεί ή ακόμα και νοσεί μέσα σ αυτές. Ενσωματώνεται στις μυθοπλασίες είτε ως παρουσία είτε ως υποκείμενο. Άλλοτε προκαθορίζει τη δράση των προσώπων και άλλοτε βρίσκεται η ίδια στο κέντρο της δράσης.

Στην παρούσα εργασία θα γίνει προσέγγιση της έννοιας του μη τόπου και έπειτα αναγνώρισης τέτοιου είδους χώρων στο έργο του Jacques Tati, κυρίως στο *Mon Oncle* και το *Playtime*, θα αναλυθεί η κριτική άποψη του σκηνοθέτη σχετικά με τον χώρο, την αρχιτεκτονική και την πόλη, και ο τρόπος με τον οποίο εντάσσεται στις ταινίες του ως στοιχείο της αφηγηματικής του δομής.

## 1.1 Ιστορικό / Χρονικό πλαίσιο

Η χρονική περίοδος στην οποία εστιάζει η μελέτη αφορά το διάστημα μεταξύ του τέλους της δεκαετίας του '50 και του τέλους της δεκαετίας του '60, το διάστημα δηλαδή στο οποίο ολοκληρώθηκαν οι δύο ταινίες του Τατί που θα μας απασχολήσουν, το *Mon Oncle* και το *Playtime*. Η περίοδος αυτή ακολουθεί ένα διάστημα το οποίο χαρακτηρίστηκε από έντονες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, δύο παγκόσμιους πολέμους, οικονομικές κρίσεις και εν γένει αλλαγές και μετατοπίσεις σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα. Η δημογραφική έκρηξη που ακολούθησε, δημιούργησε μαζική ανάγκη για νέα κτίρια, μεγάλης κυρίως κλίμακας. Η βασικότερη οικοδομική ζήτηση αφορούσε στην στέγαση γύρω από τα βιομηχανικά κέντρα.

Οι ταινίες του Τατί που θα μελετηθούν αποτυπώνουν, με τη χρήση του χιούμορ και της υπερβολής, **την μετάβαση από την προπολεμική στην μεταπολεμική Γαλλία**. Όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη, ο εκμοντερνισμός στην Γαλλία ήρθε με βίαιο τρόπο, στον οποίο καθοριστικό ρόλο έπαιξε η εισροή στοιχείων της αμερικάνικης κουλτούρας ως επακόλουθο του μεταπολεμικού σχεδίου Μάρσαλ. Αυτό συντελέστηκε σε μεγάλο βαθμό μέσω της μαζικής εισαγωγής καταναλωτικών αγαθών (συσκευών, αυτοκινήτων) αλλά και μέσω του κινηματογράφου, καθώς εκείνη τη περίοδο υπήρχε μεγάλη παραγωγή ταινιών του Χόλιγουντ που απεικόνιζαν το αμερικάνικο όνειρο. Η ανάγκη για ελπίδα που επικρατούσε στην Ευρώπη την περίοδο μετά τον πόλεμο, οδήγησε στην άκριτη υιοθέτηση των αμερικανικών προτύπων. Την αβεβαιότητα και την ανέχεια των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα διαδέχτηκε ο ενθουσιασμός για μια νέα εποχή, απαλλαγμένη από προβλήματα. Οι εκπρόσωποι του μοντέρνου κινήματος θεώρησαν υποχρέωση τους να επιλύσουν τα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα που είχαν προκύψει.



(εικόνες 2,3,4)

## The four functions of the Functional city 1.2

Το 4<sup>ο</sup> Συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής (CIAM) του 1933 που πραγματοποιήθηκε εν πλω από τη Μασσαλία προς την Αθήνα και πίσω, είχε ως κεντρικό θέμα τη **Λειτουργική πόλη**. Ύστερα από τα τρία προηγούμενα συνέδρια, το ιδρυτικό συνέδριο του 1928 στην Ελβετία, το δεύτερο με θέμα «Η Ελάχιστη Κατοικία» (The Minimum Dwelling) στην Φρανκφούρτη το 1929 και το τρίτο με θέμα «Ορθολογική ανάπτυξη γης» στις Βρυξέλλες το 1930, το 4<sup>ο</sup> συνέδριο παρουσίαζε ένα φιλόδοξο σχέδιο που πρότεινε την εφαρμογή μοντέρνων μεθόδων στην ανάλυση και στον σχεδιασμό μιας πόλης στο σύνολό της.

Στην τελική διακήρυξη του ιδρυτικού συνεδρίου, θα δοθεί για πρώτη φορά ο ορισμός του πολεοδομικού σχεδιασμού σύμφωνα με το CIAM, έργο των Hannes Meyer, Mart Stam, and Victor Bourgeois.

- Αστικός σχεδιασμός είναι η οργάνωση όλων των λειτουργιών της ζωής στη πόλη και την ύπαιθρο.
- Η πρωταρχική εργασία του αστικού σχεδιασμού είναι ο καθορισμός των λειτουργιών: α) κατοικία, β) εργασία, γ) αναψυχή
- Η ρύθμιση της κυκλοφορίας πρέπει να περιλαμβάνει τη χρονική και γεωγραφική ακολουθία όλων των λειτουργιών της κοινωνικής ζωής. Η αυξανόμενη ένταση αυτών των λειτουργιών ζωής, αναπόφευκτα φέρνει μαζί της την αυξανόμενη δικτατορία της κυκλοφορίας.

Στις αρχές του 1940 ο δύο μέλη του CIAM, Le Corbusier και ο αντιπρόεδρος Jose Luis Sert εξέδωσαν δύο βιβλία σχετικά με το 4<sup>ο</sup> συνέδριο, που δεν πρέσβευαν κατ' ανάγκη τις απόψεις των υπολοίπων μελών. Το βιβλίο "Can our cities survive?" του Sert και η "Χάρτα των Αθηνών" ("Charte d'Athènes") του Le Corbusier, διαδόθηκαν επιτυχώς εδραιώνοντας την άποψη που επικρατούσε, ότι το CIAM πρότεινε τον εμφανή διαχωρισμό των χρήσεων στον πολεοδομικό σχεδιασμό. Τα κείμενα του Le Corbusier μπορούν να ερμηνευτούν εύκολα σαν προτροπή για δημιουργία ζωνών στη πόλη, περισσότερο από την τελική έκθεση του 4<sup>ου</sup> συνεδρίου.

- Τα κλειδιά του αστικού σχεδιασμού βρίσκονται σε τέσσερις λειτουργίες: κατοίκηση, εργασία, αναψυχή και κυκλοφορία



- Σχέδια θα καθορίζουν την δομή του κάθε τομέα που έχει οριστεί για κάθε λειτουργία καθώς και τις ξεχωριστή θέση του στο σύνολο.
- Ο κύκλος των καθημερινών λειτουργιών -κατοίκηση, εργασία, αναψυχή- θα ρυθμίζονται από τον αστικό σχεδιασμό δίνοντας αυστηρά έμφαση στην εξοικονόμηση χρόνου.
- Ο διαχωρισμός σε ζώνες θα φέρει τις βασικές λειτουργίες της πόλης σε αρμονία, δημιουργώντας συνδέσεις μεταξύ τους, τις οποίες θα επικουρεί ένα λογικό σύστημα από βασικές οδικές αρτηρίες οι οποίες θα σχεδιαστούν.<sup>3</sup>

Οι ταινίες του Τατί, *Les vacances de Monsieur Hulot*, *Mon Oncle*, *Playtime* και *Trafic*, έχουν ως κοινή θεματική την σχέση του ανθρώπου με την νέα πόλη, **σχολιάζοντας σε κινηματογραφική αναλογία τις τέσσερις λειτουργίες της λειτουργικής πόλης**. Στο *Trafic* η κριτική εντοπίζεται κυρίως στην κυκλοφορία και την αναψυχή, ενώ το *Les vacances de Monsieur Hulot* όπως μαρτυρά και ο τίτλος του καυτηριάζει την λειτουργία της αναψυχής όπως έχει διαμορφωθεί μεταπολεμικά. Οι δύο ταινίες όμως που θα απασχολήσουν την εργασία αυτή, το *Mon Oncle* και το *Playtime*, ειδικότερα το τελευταίο καταφέρνουν να αποκρυσταλλώσουν μέσω της κωμωδίας τα αποτελέσματα της άκριτης αναπαραγωγής των ιδεών αυτών όσον αφορά την κατοικία και τη πόλη αντίστοιχα.

<sup>3</sup> Le Corbusier, *Η Χάρτα των Αθηνών*, μετ. Κουρεμένος Σταύρος, εκδ. Ύψιλον, 1961

(εικόνες 5,6)



## Κριτική στο μοντέρνο 1.3

Η καθολική αποδοχή της Χάρτας των Αθηνών ίσως λειτούργησε ανασταλτικά στην διερεύνηση εναλλακτικών προτύπων όσον αφορά την κατοίκηση και την πόλη, ωστόσο αναμφισβήτητα προκάλεσε μια σημαντική στροφή του γενικού πνεύματος που επικρατούσε. Τα ριζοσπαστικά πολιτικά αιτήματα της πρώτης περιόδου του κινήματος είχαν εγκαταλειφθεί, δίνοντας έτσι την δυνατότητα μιας εκ νέου ανάγνωσης των άρθρων της Χάρτας, και ενώ ο φονξιοναλισμός παρέμενε το γενικό πιστεύω, αναγνωρίστηκε ότι τα διατάγματα της ήταν κατά κύριο λόγο ιδεαλιστικά, ορθολογιστικά αλλά και πολλές φορές μη εφαρμόσιμα.

Έτσι στο 5<sup>ο</sup> CIAM, στο Παρίσι το 1937, αρχίζει να εκφράζεται κριτική στο μοντέρνο κίνημα και στα δόγματα του όσον αφορά την πόλη. Οι συμμετέχοντες φαίνονται πιά έτοιμοι να αναγνωρίσουν τη σημασία των ιστορικών κτιρίων και την επίδραση αυτών στην πόλη ή την περιοχή που τα περιβάλλει. Στο επόμενο συνέδριο του 1947 στο Bridgwater της Αγγλίας επιχειρείται υπέρβαση της αφηρημένης στειρότητας της λειτουργικής πόλης, βεβαιώνοντας πώς: «σκοπός των CIAM είναι να εργαστούν για τη δημιουργία ενός φυσικού περιβάλλοντος, που θα ικανοποιεί τις συναισθηματικές και υλικές ανάγκες του ανθρώπου»<sup>4</sup>. Η Βρετανική ομάδα MARS (Modern Architectural Research Group) με την εισήγηση της στο συνέδριο αναπτύσσει ακόμα περισσότερο την θεματική αυτή εκφράζοντας έναν προβληματισμό ο οποίος είχε ξεκινήσει να αναφέρεται από τους Sigfried Gideon, Jose Luis Sert και Fernand Leger στο μανιφέστο τους το 1943. Πίστευαν πως ο κόσμος επιθυμεί τα κτίρια που εκφράζουν την κοινωνική και κοινοτική ζωή του, να προσφέρουν μια πιο ολοκληρωμένη λειτουργικότητα, θέλει να ικανοποιηθούν οι φιλοδοξίες του για μνημειακότητα, χαρά, περηφάνεια και συγκίνηση.<sup>5</sup>

Ωστόσο, η παλιά γενιά των εκπροσώπων του μοντέρνου δεν έδειχνε ικανή να εκτιμήσει την πολυπλοκότητα των προβλημάτων της μεταπολεμικής πόλης. Έτσι στο 9<sup>ο</sup> CIAM έρχεται η οριστική ρήξη και η νέα γενιά με επικεφαλής τους Alison και Peter Smithson και τον Aldo van Eyck αμφισβητεί ανοιχτά τις τέσσερις λειτουργίες της Χάρτας των Αθηνών. Ανταπάντησαν στο απλοϊκό πρότυπο του πυρήνα της πόλης, προτείνοντας ένα πιο περίπλοκο πρότυπο που σύμφωνα με την άποψη τους θα ανταποκρινόταν με καλύτερο τρόπο στην ανάγκη για ταυτότητα. Στο τελικό κείμενο του συνεδρίου αντανακλάται η επικριτική τους στάση:

<sup>4</sup> Frampton, Keneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, εκδόσεις Θεμέλιο, 2009, σελ.242

<sup>5</sup> Frampton, Keneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, εκδόσεις Θεμέλιο, 2009, σελ.242

«Ο άνθρωπος μπορεί εύκολα να ταυτίσει τον εαυτό του με την εστία του, δύσκολα όμως και με την πόλη, μέσα στην οποία βρίσκεται η εστία αυτή. Το «να ανήκεις» είναι μια βασική συναισθηματική ανάγκη, που οι συνειρμοί της είναι της απλούστερης τάξης. Από το «να ανήκεις» - ταυτότητα – προκύπτει το πλούσιο συναίσθημα της συμπεριφοράς των γειτόνων. Το μικρό, στενό δρομάκι της φτωχογειτονιάς πετυχαίνει εκεί που τα ευρύχωρα αναπτυξιακά προγράμματα συχνά αποτυγχάνουν.»<sup>6</sup>

Η περίοδος εκείνη λοιπόν χαρακτηρίζεται από ένα αίσθημα **αμφισβήτησης και κριτικής** προς ιδέες του μοντερνισμού όσον αφορά την κατοικία και την πόλη. Εκεί θα μπορούσε να τοποθετηθεί η γέννηση του μεταμοντερνισμού. Οι εκπρόσωποι του κινήματος αντιτάχθηκαν στην καθαρή και συνεπή ως προς την λειτουργικότητα μορφή και το «less is more». Ο Μεταμοντερνισμός χαρακτηρίζεται από μία διάχυτη απογοήτευση για τη ζωή και για τη δύναμη των αξιών που κυριάρχησαν στο δυτικό κόσμο, ακόμα και για την εμπιστοσύνη ότι η τεχνολογία θα επέφερε θετική αλλαγή στη ζωή και στον άνθρωπο. Ως αποτέλεσμα η αλήθεια, η ηθική, η λογική, η πρόοδος, η γραμμική αντίληψη της ιστορίας, η επιστήμη, η γνώση, η αντικειμενικότητα, αλλά ακόμα και η ατομική ελευθερία, η ισότητα και η ενότητα, εξετάστηκαν με δυσπιστία, ως μεγάλες ιδέες, που στα χέρια της εξουσίας έγιναν εργαλεία καταπίεσης των μειονοτήτων. Αν και η απαρχή του ήταν στην αρχιτεκτονική ο μεταμοντερνισμός σηματοδότησε ένα ευρύ φάσμα που περιέλαβε όλες τις τέχνες, όπως και αυτή του κινηματογράφου, καθώς ο τρόπος με τον οποίο ο άνθρωπος βιώνει τον κόσμο σε μια ορισμένη περίοδο της εξέλιξης του, εκφράζεται στην τέχνη του.



Ο Auge πηγαίνει ένα βήμα πιο πέρα την κριτική προς το μοντέρνο κίνημα στην αρχιτεκτονική, σχολιάζοντας την κατάσταση που το διαδέχεται, το υπερμοντέρνο. Δημιουργεί μια νέα έννοια τον μη τόπο και μελετάει την ανθρωπολογική του διάσταση καθώς και τον τρόπο με τον οποίο κινούνται σε αυτόν και τον αντιλαμβάνονται οι χρήστες του.

## 2.1 Ανθρωπολογικός χώρος

Ο κοινός χώρος μεταξύ του εθνολόγου και των ανθρώπων στους οποίους αυτός αναφέρεται είναι απλά ένας χώρος. Ένας χώρος που καταλαμβάνεται από αυτόχθονες κατοίκους οι οποίοι στον χώρο αυτό κατοικούν, τον καλλιεργούν, τον υπερασπίζονται, τονίζουν τα δυνατά του χαρακτηριστικά και ελέγχουν τα σύνορά του. Ο χώρος αυτός είναι κατά μια έννοια (κατά την έννοια της λατινικής λέξης invenire: invention) μία εφεύρεση, έχει ανακαλυφθεί από αυτούς που ισχυρίζονται ότι είναι δικός τους. Πριν αναλύσουμε λοιπόν την έννοια του μη τόπου θα πρέπει να ορίσουμε το αντίθετο του, τον ανθρωπολογικό χώρο.

Ο ανθρωπολογικός χώρος είναι **γεωμετρικός**. Θα μπορούσε να χαρτογραφηθεί με τη βοήθεια τριών χωρικών στοιχείων, τη γραμμή, την διασταύρωση των γραμμών και το σημείο τομής τους. Τα τρία αυτά στοιχεία εφαρμόζονται στις διαφορετικές θεσμικές ρυθμίσεις και κατά κάποιον τρόπο αποτελούν στοιχειώδεις μορφές κοινωνικού χώρου. Στην πραγματικότητα αυτά τα σχήματα αντιστοιχούν σε δρόμους ή μονοπάτια που οδηγούν από το ένα μέρος στο άλλο και έχουν χαραχθεί από ανθρώπους, σε σταυροδρόμια και ανοιχτούς χώρους όπου οι άνθρωποι περνούν, συναντιούνται και συγκεντρώνονται, και τέλος σε κέντρα λιγότερο ή περισσότερο μνημειακά κατασκευασμένα από ανθρώπους

(εικόνα 7)



για θρησκευτικούς ή πολιτικούς λόγους.<sup>7</sup>

Ο χώρος καθίσταται **ιστορικός** από την στιγμή που, συνδυάζοντας ταυτότητα και σχέσεις, χαρακτηρίζεται από την παραμικρή σταθερότητα. Αυτό ισχύει για τους ανθρώπους που τον κατοικούν ακόμα και στην περίπτωση που τα μνημεία που αναγνωρίζουν δεν αποτελούν αντικείμενα γνώσης. Ο ανθρωπολογικός χώρος είναι ιστορικός για αυτούς στον βαθμό που η ιστορία δεν αποτελεί επιστήμη. Είναι το μέρος που οι πρόγονοί έχτισαν όπου οι προσφάτως νεκροί κατοικούν με σημάδια των οποίων η ανάμνηση και η επεξήγηση τους απαιτεί ειδική γνώση.<sup>8</sup>

## Μη τόπος 2.2

**:Νεολογισμός ο οποίος επινοήθηκε από τον ανθρωπολόγο Marc Auge, όταν θέλησε να περιγράψει ανθρωπολογικούς χώρους περιοδικής χρήσης, στους οποίους οι χρήστες παραμένουν ανώνυμοι αδυνατώντας να τους οικειοποιηθούν.**

Αν ένας χώρος μπορεί να χαρακτηριστεί ως συγγενικός (σχετικός), ιστορικός και απασχολούμενος από την ταυτότητα, τότε ένας χώρος που δεν χαρακτηρίζεται από τα παραπάνω θα είναι ένας **μη τόπος**. Η υπόθεση είναι ότι ο υπερμοντερνισμός παράγει μη τόπους, εννοώντας χώρους οι οποίοι δεν είναι ανθρωπολογικοί, και σε αντίθεση με τον μοντερνισμό του Baudelaire, δεν ενσωματώνουν τους προηγούμενους χώρους. Αντίθετα οι προηγούμενοι χώροι αναβαθμίζονται σε «χώρους μνήμης», στους οποίους ανατίθεται συγκεκριμένη θέση<sup>9</sup>;

Ο τόπος και ο μη τόπος είναι σαν αντίθετες πολικότητες: ο πρώτος δεν μπορεί να σβηστεί ποτέ ολοκληρωτικά, και ο δεύτερος δεν μπορεί ποτέ να ολοκληρωθεί. Είναι σαν παλίμψηστα στα οποία το μπερδεμένο παιγνίδι της ταυτότητας και των σχέσεων ξαναγράφεται αδιάκοπα. Αλλά οι μη τόποι είναι το πραγματικό μέτρο της εποχής μας, κάτι που μπορεί να ποσοτικοποιηθεί μετρώντας όλες τις σταθερές και εναέριες τροχιές, τις κινητές καμπίνες των μέσων μαζικής μεταφοράς, τα αεροδρόμια και τους σταθμούς, τις ξενοδοχειακές μονάδες τα πάρκα αναψυχής, τα πολυκαταστήματα και τέλος το περίπλοκο κουβάρι από ενσύρματα και ασύρματα δίκτυα που κινητοποιούν εξωγήινο χώρο για τους σκοπούς μιας επικοινωνίας τόσο περίεργης που συχνά βάζει το άτομο σε επαφή μόνο με

<sup>7</sup> Augé, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 56-57

<sup>8</sup> Augé, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 54-55

<sup>9</sup> Augé, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 77-78

μια εικόνα τους ίδιου του του εαυτού.<sup>10</sup>

Όταν ο Michel de Certeau αναφέρει τον μη τόπο, υπαινίσσεται μια **αρνητική ποιότητα χώρου**, μία απουσία του χώρου απ' τον ίδιο το χώρο, η οποία έχει προκληθεί από το ίδιο το όνομα το οποίο του έχει δοθεί.<sup>11</sup>

Οι πραγματικοί μη-χώροι του υπερμοντέρνου, αυτοί που βιώνουμε όταν οδηγούμε στον αυτοκινητόδρομο, όταν περιπλανιόμαστε σε ένα σουπερ μάρκετ ή όταν καθόμαστε στον χώρο αναμονής ενός αεροδρομίου περιμένοντας την επόμενη μας πτήση, χαρακτηρίζονται εν μέρει από τις λέξεις και τις φράσεις που μας προσφέρουν. Οι οδηγίες χρήσεις τους, άλλοτε είναι περιοριστικές, απαγορευτικές ή ενημερωτικές. Αυτές καθορίζουν της συνθήκες κίνησης μέσα στο χώρο, στον οποίο το άτομο καλείται να αλληλοεπιδράσει μόνο μέσω κειμένου, το οποίο δεν έχει οριστεί από κάποιο άλλο άτομο, αλλά από κάποια ηθική οντότητα ή οργανισμό. Οι οδηγίες αυτές, που άλλοτε διατυπώνονται σε λιγότερο ή περισσότερο σαφή ή κωδικοποιημένα ιδεογράμματα και άλλες φορές σε μια συνήθη γλώσσα, αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του σύγχρονου τοπίου.<sup>12</sup>

Ο χώρος του μη-τόπου δεν δημιουργεί ταυτότητα ή σχέσεις, μόνο μοναξιά και ομοιομορφία.<sup>13</sup>

Δεν υπάρχει μέσα σε αυτόν χώρος για την ιστορία εκτός αν αυτή έχει μεταμορφωθεί σε ένα μέρος του θεάματος συνοδευόμενο συνήθως από παραπλανητικό κείμενο.<sup>14</sup>

(εικόνες 8,9)

- <sup>10</sup> Auge, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 79  
<sup>11</sup> Auge, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 85  
<sup>12</sup> Auge, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 96  
<sup>13</sup> Auge, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 103  
<sup>14</sup> Auge, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 103-104





Ο μη τόπος στον κινηματογράφο του Jacques Tati



## Κεφάλαιο 3

Ο μη τόπος στις ταινίες του Tati



# Jacques Tati\_φιλμογραφία



Jour de fête (The Big Day) ● 1949

Les vacances de M. Hulot  
(Monsieur Hulot's Holiday) ● 1953

Mon Oncle (My Uncle) ○ 1958

Playtime ○ 1967

Trafic(Traffic) ● 1971

Parade ● 1974

(εικόνα 10)

Ο μη τόπος στον κινηματογράφο του Jacques Tati

Ο Ζακ Τατί (Jacques Tati) ήταν Γάλλος κωμικός, σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Εγγονός του πρέσβη της τσαρικής Ρωσίας στη Γαλλία, γεννήθηκε στο Λε Πεκ, στις 9 Οκτωβρίου 1908, πέθανε στο Παρίσι στις 5 Νοεμβρίου 1982. Το πραγματικό του όνομα ήταν Ζακ Τατισέφ (Jacques Tatischeff). Από νωρίς στράφηκε στο μιούζικ χολ και το βαριετέ ως μίμος και ηθοποιός. Μετά τον πόλεμο, άρχισε να σκηνοθετεί ταινίες μικρού μήκους, ενώ το 1947 παρουσίασε την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους «Μέρα γιορτής». Δημιουργός του «κυρίου Ιλό» ενός ευφάνταστου κινηματογραφικού τύπου (στον αντίποδα του Σαρλό του Τσάπλιν), που σκισάρεται ως ένας αμήχανος αστός απροσάρμοστος στους ρυθμούς της σύγχρονης ζωής, με παπιγιόν, παντελόνι τρουακάρ, καμπαρντίνα, ομπρέλα και πίπα. Σε τριάντα χρόνια καριέρας σκηνοθέτησε με ξεχωριστό ύφος μόνο έξι ταινίες μεγάλου μήκους, με απόλυτη συνέπεια και ενότητα ύφους, κρατώντας αποστάσεις από τον έντονο συναισθηματισμό του Τσάπλιν και το φιλολογικό χιούμορ των Αδελφών Μαρξ. Στις ταινίες του διακρίνει κανείς μια λεπτή ποιότητα τρυφερής ποιητικής ειρωνείας και αγάπης για τον άνθρωπο.<sup>15</sup>

Μέσα από το έργο του σατιρίζει τον ταχύτατο εκσυγχρονισμό, που μέσα σε τριάντα χρόνια μετέτρεψε την οικονομία της Γαλλίας από κυρίως αγροτική, σε βιομηχανική, με ότι αυτό συνεπάγεται για την κοινωνία και τον άνθρωπο. Η νέες ταχύτητες με τις οποίες καλούνταν να κινηθεί ο άνθρωπος, οι διακοπές στη θάλασσα και οι νέες οικιακές μικροσυσκευές, τάσεις που σύμφωνα με τον Τατί εισήχθησαν στη χώρα από τις Η.Π.Α, είναι μερικά από τα στοιχεία στα οποία επικεντρώνεται η κριτική του. Χρησιμοποίησε τις περιπέτειες του κ. Ιλό για να περιγράψει την τυποποίηση της καθημερινής ζωής στη Γαλλία.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Βαλούκος, Στάθης, *Ιστορία του Κινηματογράφου (τόμος Α)*, εκδόσεις Αιγόκερως, 2004

<sup>16</sup> Powrie, Phil και Reader, Keith, *French Cinema: A Student's Guide*, Hodder & Stoughton Educational, 2002, σελ. 17



## 3.1 Mon Oncle (1958), Jacques Tati

### 3.1.1 υπόθεση/πλοκή

Ο **M. Hulot** (Jacques Tati) είναι ο ονειρεμένος, μη πρακτικός, αλλά αγαπημένος θείος του μικρού Gerard, ο οποίος μένει με τους υλιστικούς γονείς του σε ένα μοντέρνο σπίτι με γεωμετρικές γραμμές (Villa Arpel) σε ένα καινούριο προάστιο του Παρισιού, που βρίσκεται δίπλα στα ετοιμόρροπα πέτρινα κτίρια των παλιότερων γειτονιών της πόλης. Οι γονείς του Gerard ο κύριος και η κυρία Arpel ζουν με ένα μηχανικό τρόπο, όσον αφορά τη δουλειά τους, τον ρόλο των φύλων και την απόκτηση του κοινωνικού τους στάτους μέσω υλικών αγαθών και της επίδειξης τους. Απόδειξη αυτού, ένα σιντριβάνι με σχήμα ψαριού στο κέντρο του κήπου, το οποίο η κα. Arpel ανοίγει μόνο για τους σημαντικούς καλεσμένους.

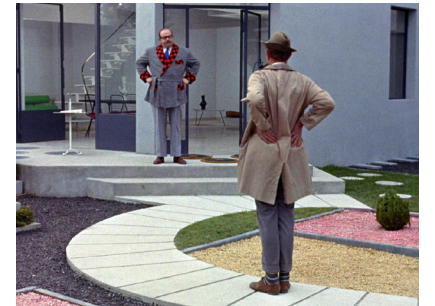
Ο Gerard προτιμά να περνά μεγάλο μέρος της μέρας με τον θείο του, όμως οι γονείς του δεν θεωρούν την επιρροή του πάνω στο παιδί τους θετική. Η ταινία περιστρέφεται γύρω από την προσπάθεια τους να εξευγενίσουν τον M. Hulot και να τον φέρουν πιο κοντά στα πρότυπα του δικού τους κόσμου. Ο κύριος Arpel προσλαμβάνει τον Hulot στο εργοστάσιο του, ενώ η κυρία Arpel οργανώνει μια δεξίωση στον κήπο του σπιτιού της ώστε να γνωρίσει στον αδερφό της μια κυρία της καλής κοινωνίας. Καθώς όμως η δουλειά και η κοινωνική κατάσταση που προσπαθεί να του επιβληθεί έρχεται σε αντίθεση με την φύση του Hulot και τα πλάνα των Arpel δεν θα εξελιχθούν όπως τα περίμεναν. Όμως ο κύριος Hulot μπορεί να έχει πιο θετικό αντίκτυπο πάνω σε εκείνους από όσο συνειδητοποιούν.

### 3.1.2 σκηνογραφία

Το εξωφρενικό σχέδιο για το **σπίτι των Arpel** δημιουργήθηκε από τον ίδιο τον Tati σε συνεργασία με τον Jacques Lagrange<sup>17</sup>. Είναι ουσιαστικά ένα κολλάζ με αποκόμματα αρχιτεκτονικών περιοδικών της εποχής.<sup>18</sup> Κάθε στοιχείο στην villa Arpel είναι περισσότερο εκεί για λόγους επίδειξης, παρά για πρακτικούς, ένα περιβάλλον εντελώς εχθρικό για τους χρήστες του. Για την χρήση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής ώστε να τονίσει την σάτιρα του, ο Tati είχε δηλώσει: «**Οι γεωμετρικές γραμμές κάνουν τους ανθρώπους μη φιλικούς**»

<sup>17</sup> Σκηνογράφος και σεναριογράφος που συνεργάστηκε με τον Tati από το 1953. Σπούδασε στο Παρίσι στην Ecole des Beaux Arts

<sup>18</sup> Jacques Tati, Journal des Monuments Historiques, (1985), cited in Penz, "Architecture in the Films of Jacques Tati," p. 64



(εικόνες 11-15)  
αριστερά: αφίσα της ταινίας Mon Oncle  
δεξιά: στιγμιότυπα της ταινίας, κατοικία οικογένειας Arpel



(Les lignes géométriques ne rendent pas les gens aimables).

Έπιπλα στα οποία είναι σχεδόν αδύνατο να καθίσεις, κουζίνα η οποία παράγει υπερβολικό θόρυβο, κάθε στοιχείο του σπιτιού τονίζει την υπεροχή της επιφανειακής αισθητικής και των ηλεκτρονικών συσκευών πάνω από την πραγματικότητα της καθημερινής ζωής. Η οικία Arpel αντιπροσωπεύει έναν κόσμο που αλλάζει και συνοψίζει όλα εκείνα στα οποία αναφέρεται ο Le Corbusier στο «Για μια αρχιτεκτονική»: «Το σπίτι είναι μια μηχανή για να κατοικείς»

Σε αντίθεση με τον κ. και την κα. Arpel ο θείος Hulot, ο ποιητής των ερημιών, μένει σε μια παλιά μικρή γωνιά της πόλης, το σπίτι του είναι ένα συνονθύλευμα από στοιχεία που έχουν προστεθεί σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Είναι άνεργος και συνήθως κυκλοφορεί με τα πόδια. Παρόλα αυτά η έλλειψη περιουσιακών στοιχείων δεν δείχνει να τον επηρεάζει καθώς ο κόσμος τους είναι γεμάτος χρώμα, φως και ελαφρότητα.

### 3.1.3 αρχιτεκτονική κριτική

Από τους τίτλους της ταινίας κιόλας διακρίνουμε ξεκάθαρα την πρόθεση του Tati να **αντιπαράθεσει** την σύγχρονη με την λαϊκή αρχιτεκτονική ή τον ανθρωπολογικό χώρο όπως θα τον χαρακτήριζε ο Augé. Τα ονόματα των ηθοποιών και των συντελεστών προβάλλονται σαν ταμπέλες δρόμων μπροστά από ένα εν ενεργεία εργοτάξιο. Εκεί κατασκευάζεται ένα μοντέρνο κτίριο από οπλισμένο σκυρόδεμα με επαναλαμβανόμενα ορθογώνια ανοίγματα. Εδώ ο σκηνοθέτης σχολιάζει την έντονη ανάγκη για στέγαση του πληθυσμού στη μεταπολεμική Γαλλία, η οποία συνέβη κυρίως καθ' ύψος με την ανέγερση πολυώροφων κτιρίων κατοικίας. Όταν πιά έχει τελειώσει με τις «διοικητικές» πληροφορίες, ο Tati παρουσιάζει το όνομα του φιλμ του γραμμένο με κιμωλία πάνω σε έναν παλιό πέτρινο τοίχο, ο οποίος φαίνεται να είναι μέρος μιας πιο παραδοσιακής γειτονιάς της πόλης

Σε πολλαπλές περιπτώσεις μέσα στη διάρκεια της ταινίας, **η αντίθεση μεταξύ του μοντέρνου με το λαϊκό γίνεται μέσα στο ίδιο κάδρο**. Ο σκηνοθέτης, κυρίως σε πλάνα μετάβασης από τη μια



(εικόνες 16-19)  
στιγμιότυπα της ταινίας Mon Oncle  
πάνω: τίτλοι αρχής  
κάτω: αντιπαράθεση στο ίδιο κάδρο



σκηνή στην επόμενη, τοποθετεί σε πρώτο πλάνο ερείπια κάποιας παραδοσιακής πέτρινης κατοικίας και σε δεύτερο πλάνο ένα νέο, σύγχρονο κτίριο, είτε το εργοστάσιο του κυρίου Arpel είτε ένα συγκρότημα κατοικιών από οπλισμένο σκυρόδεμα. Σε μια άλλη περίπτωση βλέπουμε σε πρώτο πλάνο εργάτες να τοποθετούν φορτίο σε μία άμαξα, ενώ την ίδια στιγμή πίσω τους περνάει ένα φορτηγό αυτοκίνητο. Η σύγκρουση και η αντιπαράθεση που χρησιμοποιεί σ αυτή τη περίπτωση ο σκηνοθέτης, ήταν βασικά εργαλεία για τον Sergei Eisenstein την δεκαετία του '20. Οι εικόνες συνδυάζονται και η σύγκρουση και η αντιπαράθεση οδηγούν σε σύνθεση.<sup>19</sup>

Παράλληλα, σχολιάζει το ζήτημα της **ομοιομορφίας και της έλλειψης ταυτότητας**, το οποίο θα αποτελέσει και το βασικό στοιχείο προβληματισμού στην επόμενη ταινία του, το Playtime, που θα αναλυθεί εκτενώς στη συνέχεια. Το εργοστάσιο του κυρίου Arpel και το σχολείο του μικρού Gerard, μοιάζουν να είναι ακριβώς το ίδιο κτίριο, και το μόνο στοιχείο που μαρτυρά την ταυτότητα του καθενός είναι η επιγραφή, η οποία όμως είναι και αυτή πανομοιότυπη. Η σκηνή του σχολείου αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της θεωρίας του Τατί για τον μοντέρνο τρόπο ζωής. Η διαδικασία μοιάζει μηχανικά επαναλαμβανόμενη, το ένα αυτοκίνητο σταματάει μετά το άλλο στο ίδιο ακριβώς σημείο, αποβιβάζεται πάντα ένα παιδί, και η πόρτα κλείνει. Τονίζεται έτσι η παρατήρηση του Τατί σχετικά με την έλλειψη αυθορμητισμού που έχει μεταμορφώσει τη σύγχρονη ζωή σε μία επαναλαμβανόμενη αλυσίδα ενεργειών.



(εικόνες 20,21)  
στιγμιότυπα της ταινίας Mon Oncle  
δεξιά: εργοστάσιο  
αριστερά: σχολείο

<sup>19</sup> Roemer van Toorn, *Architecture against architecture: Radical criticism within supermodernity*, Film + Arc 2 catalogue, Graz, 1993, σελ. 6

Τέλος, η υπερβολική απεικόνιση στοιχείων του αστικού τοπίου συμβάλλει στην κυνική ερμηνεία του σκηνοθέτη ότι ο Μοντερνισμός έφερε **κοινωνική αποξένωση**. Ένα από αυτά τα στοιχεία, είναι ο αυτοκινητόδρομος, μη τόπος κατά τον Augé που χαρακτηρίζεται από τις οδηγίες χρήσης του τις οποίες καλείται ο άνθρωπος να ακολουθήσει. Στο Mon Oncle οι δρόμοι απεικονίζονται πιο περιοριστικοί από ότι είναι στη πραγματικότητα, με στοιχεία όπως βέλη, γραμμές και κράσπεδα, δεν επιτρέπουν καμία δυνατότητα διαφορετικής ερμηνείας του τρόπου με τον οποίο πρέπει να κινηθεί το όχημα ή ο άνθρωπος. Η πρωινή κυκλοφοριακή συμφόρηση δεν υφίσταται καθώς τα αυτοκίνητα κινούνται με διατεταγμένο τρόπο, δημιουργώντας τέλειες σειρές, ακολουθώντας ευλαβικά κάθε εντολή.



(εικόνες 22-24)  
στιγμιότυπα της ταινίας Mon Oncle

Η **δεκαετία που μεσολάβησε** μεταξύ του Mon Oncle και του Playtime ήταν **καθοριστική** για την ολοκληρωτική μεταμόρφωση της κοινωνίας της Γαλλίας από νησιωτική, αγροτική και προσανατολισμένη στην αυτοκρατορία, σε αστικό, βιομηχανικό, δίχως αποικίες έθνος. Το Πάρισι, άλλοτε πρωτεύουσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είχε αλλάξει μορφή εκείνη τη περίοδο παρασυρόμενο από ένα σαρωτικό νέο κύμα εκσυγχρονισμού, το οποίο είχε ξεκινήσει ήδη από τον προηγούμενο αιώνα.<sup>20</sup> Από το 1954 μέχρι το 1974, 24 τοις εκατό της οικοδομήσιμης έκτασης της πόλης κατεδαφίστηκε και αναδιαμορφώθηκε, ολόκληρες περιοχές ισοπεδώθηκαν και αναδιαρθρώθηκαν στο όνομα της αστικής ανανέωσης.<sup>21</sup> Σε αντίθεση με το Mon Oncle, στο Playtime οι αντιθέσεις μεταξύ ανθρωπολογικού και μη-χώρου έχουν εξαφανιστεί, τα σημάδια άνισης ανάπτυξης που υπήρχαν στον κόσμο του Hulot έχουν πια χαθεί. Ο Tati περιορίζει την οπτική του στον «νέο κόσμο», στο μεγάλο σύνολο.

<sup>20</sup> Haussmannisation of Paris: αστικό σχέδιο μεγάλης κλίμακας, που ανατέθηκε στον Haussmann από τον Ναπολέον III, την περίοδο από το 1853 μέχρι το 1870. Το σχέδιο προέβλεπε την κατεδάφιση μεσαιωνικών συνοικιών που θεωρούνταν υπερβολικά κατοικημένες και επικίνδυνες για τη δημόσια υγεία, την διάνοιξη πλατιών λεωφόρων, την κατασκευή νέων πάρκων και πλατειών, καθώς την κατασκευή διαφόρων έργων υποδομής.

<sup>21</sup> Lamster, Mark, *Architecture and film*, Princeton University Press, 2000, σελ. 182



## 3.2 Play Time (1967), Jaques Tati

### 3.2.1 υπόθεση/πλοκή

Στο Playtime δεν υπάρχει ουσιαστική πλοκή. Αντί για πλοκή υπάρχει μια αλληλουχία συμβάντων, αντί για πρωταγωνιστές έχει ένα καστ από εκατοντάδες κομπάρσους, αντί να είναι κωμωδία είναι μια θαυμαστή πράξη παρατήρησης. Είναι ουσιαστικά η ανάγκη του σκηνοθέτη να μας δείξει πως αντιλαμβάνεται τον κόσμο γύρω του.<sup>22</sup>

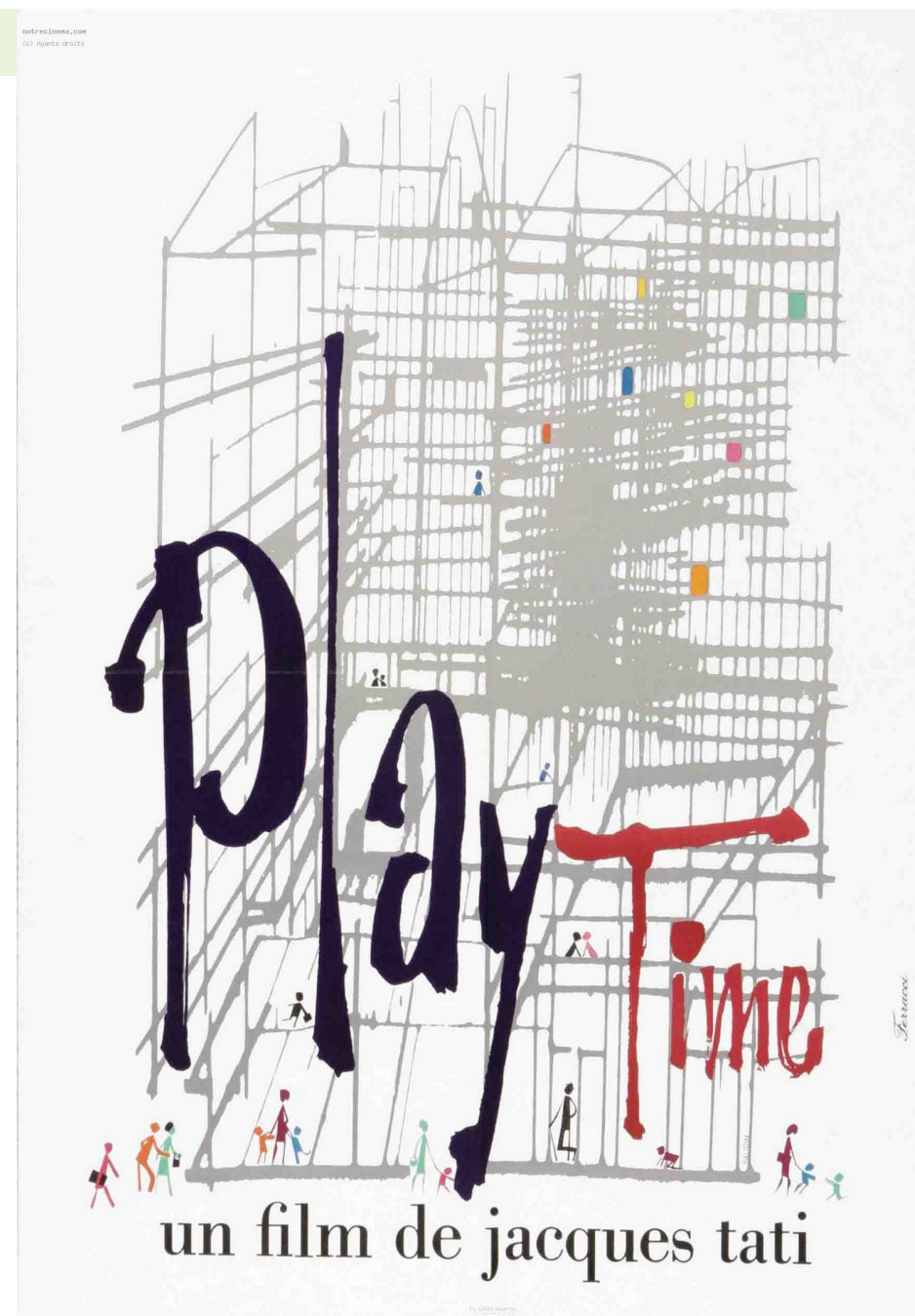
**Η ταινία παρατηρεί τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι περιφέρονται μπερδεμένοι, αλλά αισιόδοξοι, μέσα σε απρόσωπες πόλεις και αποστειρωμένη αρχιτεκτονική.** Το Playtime δεν παρατηρεί από κάποια συγκεκριμένη οπτική γωνία, ο σκηνοθέτης δίνει πάντα την μεγάλη εικόνα και ο θεατής καλείται να εντοπίσει τη δράση μέσα της.

Το Playtime στην ουσία δομείται από έξι ακολουθίες, τις οποίες συνδέουν δύο χαρακτήρες, ο Hulot (Jacques Tati) και μια νεαρή Αμερικανίδα τουρίστρια η Barbara (Barbara Dennek), οι οποίοι συναντούν ο ένας τον άλλο στη διάρκεια μίας ημέρας. Το αεροδρόμιο του Orly, όπου φτάνουν οι Αμερικανίδες τουρίστριες. Το κτίριο γραφείων στο οποίο φτάνει ο Hulot για μια σημαντική συνάντηση. Η έκθεση εμπορίου στην οποία οι πρωταγωνιστές ενημερώνονται για διάφορες νέες τεχνολογίες. Τα διαμερίσματα, που αποτελούν την μοναδική αναφορά του σκηνοθέτη στην κατοικία, εκεί όπου ο Hulot συναντά έναν παλιό φίλο. Το εστιατόριο Royal Garden την βραδιά των εγκαινίων του όπου τίποτα δεν πάει καλά. Η ακολουθία αυτή καταλαμβάνει σχεδόν όλο το δεύτερο μισό της ταινίας. Τέλος, το καρουζέλ όπου ο Hulot αποχαιρετά τη Barbara λίγο πριν το λεωφορείο με τις τουρίστριες επιστρέψει στον αεροδρόμιο Orly.

### 3.2.2 σκηνογραφία

Το Playtime όταν κυκλοφόρησε αποτελούσε την **πιο ακριβή παραγωγή** στην ιστορία του γαλλικού κινηματογράφου μέχρι εκείνη τη στιγμή. Ο κύριος λόγος για τον οποίο ο προϋπολογισμός της ταινίας εκτοξεύτηκε ήταν η **κατασκευή των σκηνικών**, τα οποία ήταν απαραίτητα για να υλοποιηθεί το όραμα του σκηνοθέτη, μια διαδικασία η οποία διήρκεσε περίπου τρία χρόνια.

Ο Τατί, αρχικά επιθυμούσε να νοικιάσει το αεροδρόμιο Orly ή ένα μεγάλο σούπερ μάρκετ



(εικόνες 25-30)  
αριστερά: αφίσα της ταινίας Playtime  
δεξιά: στιγμιότυπα της ταινίας



ή κτίριο τράπεζας για τα γυρίσματα της ταινίας του. Όταν τίποτα από αυτά δεν ήταν διαθέσιμο για το εκτενές χρονικό διάστημα που θα απαιτούσε η ταινία, αποφάσισε να **κατασκευάσει τον κινηματογραφικό του χώρο από την αρχή**. Επέλεξε μια τοποθεσία ανατολικά του Παρισιού κοντά στο Βινσένς και συνεργάστηκε με τον αρχιτέκτονα και σκηνογράφο Eugene Roman. Τον Ιούλιο του 1964, μια πόλη-στούντιο από γυαλί και μέταλλο, έκτασης 15000 τ.μ.(περίπου η επιφάνεια τεσσάρων οικοδομικών τετραγώνων) άρχισε να παίρνει μορφή και πέντε μήνες αργότερα είχε ολοκληρωθεί. Τα κτίρια είχαν πραγματικό ύψος τεσσάρων ορόφων αλλά είχαν σχεδιαστεί με τρόπο τέτοιο ώστε να δίνουν την ψευδαίσθηση μια πόλης με ουρανοξύστες. Ήταν εξοπλισμένα με κεντρική θέρμανση, κυλιόμενες κλίμακες και αρκετή ηλεκτρική ισχύ ώστε να τροφοδοτήσουν μια πόλη 15 χιλιάδων κατοίκων. Οι προσόψεις των κτιρίων φωτιζόνταν από επιγραφές νέον. Εκτός από τις σταθερές κατασκευές το σκηνικό συμπλήρωναν αρκετές προσόψεις σε σιδηροτροχιές που μπορούσαν να τοποθετηθούν όπου χρειαζόταν ώστε να δημιουργήσουν διάφορες προοπτικές. Οι δρόμοι ήταν πλήρως εξοπλισμένοι με φώτα, φωτεινούς σηματοδότες, παρκόμετρα και δεκάδες αυτοκίνητα, ώστε να προσομοιώσουν την κίνηση και την έντονη στάθμευση στη πόλη. Παράλληλα με την τεχνητή πόλη του Τατί, υπήρχε ένα εκτεταμένο κέντρο παραγωγής που περιλάμβανε γραφεία, στούντιο, εργαστήριο φίλμ, εστιατόριο, κέντρο διαχείρισης κυκλοφορίας και υπόγειο σύστημα αποχέτευσης.<sup>23</sup>

23 Lamster, Mark, *Architecture and film*, Princeton University Press, 2000, σελ. 180

(εικόνες 31-32)  
τα κτίρια που κατασκευάστηκαν  
για τις ανάγκες της ταινίας



Ο σχεδιασμός των κτιρίων είναι βασισμένος σε μεγάλο βαθμό στο κτίριο της ESSO στην La Defense και το Lever House στην Νέα Υόρκη. Η **Tativille**, όπως γρήγορα ονομάστηκε το γιγάντιο δημιούργημα του Tati, ήταν απογυμνωμένη από την ιστορία, τη μνήμη, τα χρώματα, τη βρωμιά, τη φύση, την έννοια της οικογένειας και άλλες πτυχές της παλιάς γαλλικής κοινωνίας που είναι ακόμα ορατές στο Mon Oncle.<sup>24</sup> Όπως χαρακτηριστικά το έθεσε ο κριτικός ταινιών Sergey Daney, **“Ο Τατί κατασκεύασε την La Defense, πριν η La Defense κατασκευαστεί.”**<sup>25</sup>

Όταν ρωτήθηκε γιατί επέλεξε να κατασκευάσει ένα τόσο λεπτομερές σκηνικό, καθυστερώντας την παραγωγή και ξεπερνώντας κατά πολύ τον προϋπολογισμό της ταινίας, ο Τατί απάντησε ότι τα έξοδα αυτά θα μπορούσαν να συγκριθούν με τα έξοδα που θα έκαναν άλλοι κινηματογραφιστές για να προσλάβουν καταξιωμένους ηθοποιούς. Προτιμούσε, όπως και στις προηγούμενες του ταινίες, να συμπληρώνει το καστ του με ερασιτέχνες ηθοποιούς, επιλέγοντας τους κυρίως βάσει του σωματότυπου τους και της εξωτερικής τους εμφάνισης και όχι βάσει της εμπειρίας ή της επιρροής που μπορεί να είχαν στον κοινό. Για παράδειγμα, οι περισσότερες γυναίκες στον γκρούπ τουριστών ήταν σύζυγοι από μία γειτονική Αμερικάνικη στρατιωτική βάση. Στο Playtime οι άνθρωποι είχαν τον ρόλο του κομπάρσου. **Η αρχιτεκτονική ήταν το «αστέρι».**<sup>26</sup>

(εικόνες 33-35)  
πάνω: Lever House, Νέα Υόρκη (Gordon Bunshaft, 1952)  
μέση: πύργος ESSO, La Defense (Jacques Gréber, 1963)  
κάτω: Tativille



24 Iain Borden, *Material sounds: Jacques Tati and modern architecture*, University College London, σελ. 2

25 Daney, Serge, “Eloge de Tati”, *Cahiers du Cinema* 303, 1979, σελ. 5-7

26 Lamster, Mark, *Architecture and film*, Princeton University Press, 2000, σελ. 180



### 3.2.3 αρχιτεκτονική κριτική

Στο μεταίχμιο μεταξύ μοντέρνου και μεταμοντέρνου, το Playtime είναι μια καλειδοσκοπική αντανάκλαση της χωρικής εμπειρίας της αρχιτεκτονικής των τελών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και της μάζας η οποία την κατοικεί.<sup>27</sup> Η πρώτη σκηνή του Playtime εκτυλίσσεται σε ένα κατ' εξοχήν μη τόπο, όπως τον περιγράφει ο Augé, ένα αεροδρόμιο. Εκτός από το αεροδρόμιο, οι υπόλοιποι κινηματογραφικοί χώροι είναι αίθουσες και εσωτερικοί χώροι από εναλλασσόμενους ουρανοξύστες. Χώροι γραφείων, ένα συνεδριακό κέντρο, ένα ξενοδοχείο, μια πολυκατοικία, ένα σούπερ μάρκετ, ένα φαρμακείο και ένα καινούριο εστιατόριο όλα μεταμορφώνονται το ένα στο άλλο σαν φανταστικά στοιχεία ενός περιβάλλοντος από πεζούς και αυτοκίνητα που δεν μπορεί ευκολά να χαρτογραφηθεί.<sup>28</sup>

Είναι σαφές πως το θέμα της ομοιογένειας απασχολεί πολύ τον Tati στην ταινία αυτή. Ο πρώτος χώρος ο οποίος παρουσιάζει είναι, όπως προαναφέρθηκε ένα αεροδρόμιο (το Orly στο Παρίσι). Εντούτοις, στα πρώτα λεπτά της ταινίας **η χρήση του χώρου δεν μπορεί να αποσαφηνιστεί**. Βλέπουμε έναν επιστάτη να καθαρίζει το αψεγάδιαστο πάτωμα, μια νοσοκόμα προσέχει ένα μωρό, καλόγριες περνούν και ένα παντρεμένο ζευγάρι καβγαδίζει για το κρύωμα του συζύγου, θα μπορούσαμε να βρισκόμαστε σε ένα νοσοκομείο; Ο ίδιος χώρος στην συνέχεια μας παρουσιάζεται ως χώρος γραφείων στο κέντρο της πόλης, χωρισμένος σε πανομοιότυπους θαλάμους εργασίας χωρίς οροφή, με απαλούς πράσινους τοίχους, μαύρο μεταλλικό εξωτερικό και πόρτες δίχως πόμολα.

Σε μια συνέντευξη για το Cahiers du cinéma με τον Bazin και τον Truffaut το 1958, ο Tati είχε δηλώσει:

**«Είναι η ομοιότητα που είναι δυσάρεστη για μένα. Βρισκόμαστε πάντα στην ίδια καρέκλα. Φτάνουμε σε μια μπρασερί στα Champs-Élysées, νιώθουμε ότι θα ανακοινωθεί ότι η πτήση 412 θα προσγειωθεί, δεν ξέρουμε αν είναι ένα φαρμακείο, μπακάλικο. Παλαιότερα όλα είχαν μια σφραγίδα.»**<sup>29</sup>

Ένα φαρμακείο και ένα μπαρ είναι ο ίδιος



(εικόνα 36)

27 Lamster, Mark, *Architecture and film*, Princeton University Press, 2000, σελ. 192

28 Lamster, Mark, *Architecture and film*, Princeton University Press, 2000, σελ. 180

29 Jacques Tati, André Bazin, François Truffaut, *“Entretien avec Jacques Tati”*, Cahiers du cinéma, 83 (Μάιος 1958), 2–20 (σ. 16)

ακριβώς τύπος κτιρίου, ίσως και το ίδιο κτίριο. Ένας **υβριδικός χώρος** τον οποίο ο Penz περιγράφει ως «μισό φαρμακείο, μισό καφέ-μπαρ», όπου και το φαγητό αποκτά μια πράσινη απόχρωση που παραπέμπει περισσότερο σε νοσοκομειακούς χώρους παρά σε εστιατόριο.<sup>30</sup>

Ο Tati είχε επιφυλάξεις σχετικά με την τυποποίηση της αρχιτεκτονικής, αντιπαθούσε την λιτότητα και την ομοιομορφία των νέων πόλεων και τα μεγάλα κτίρια που εξάλειψαν τις παιδικές χαρές και άλλος χώρους “ανοησίας”, όπως τους χαρακτήρισε σε συνέντευξη του για το Cashiers du cinéma.<sup>31</sup>

Η ιδέα του αφηρημένου, ομοιογενή χώρου τονίζεται από τον σκηνοθέτη με την περιστασιακή χρήση του πατώματος ως οροφή και το αντίστροφο. Για παράδειγμα, η σκηνή στην οποία ο Giffard περπατάει σε έναν διάδρομο για να καλωσορίσει τον Hulot έχει γυριστεί με ένα σημείο φυγής, δημιουργώντας έτσι ένα τέλειο τετράγωνο κάδρο. Όπως αναφέρει ο Robin Evans στην ανάλυση του για το Barcelona Pavilion: το να “συμπιέζεις” αρχιτεκτονική ανάμεσα σε δύο οριζόντια “φύλλα” με τέτοιον τρόπο, τονίζει την οριζοντιότητα, την καθολικότητα αλλά και την τάξη.<sup>32</sup>

“Ο ανθρωπολογικός χώρος δημιουργεί οργανικές κοινωνίες, ο μη τόπος δημιουργεί συμβατική απομόνωση”.<sup>33</sup> Στην ταινία του Tati είναι έκδηλο το **αίσθημα της νοσταλγίας για τους ανθρωπολογικούς χώρους**. Αυτό όμως που γίνεται πιο ξεκάθαρο αναλύοντας την λεπτομερώς είναι ότι η οξεία κριτική που ασκεί δεν είναι προς το μοντερνισμό αλλά προς τον υπερμοντερνισμό, ακόμα και αν προϋφίσταται του βιβλίου του Augé, και κατ' επέκταση του όρου, κατά μια δεκαετία.<sup>34</sup> Όλοι αυτοί οι χώροι είναι υπερμοντερνιστικοί καθώς αποτελούν τεχνολογικούς χώρους ο σχεδιασμός των οποίων είναι τέτοιος, ώστε να ελέγχουν την ανθρώπινη αλληλεπίδραση που συντελείται μέσα τους.

Παραδόξως, ο καθορισμός της ανθρώπινης δραστηριότητας στους χώρους αυτούς, αντί να δημιουργεί ένα αίσθημα κοινότητας μέσω της κοινής εμπειρίας (ο ουτοπικός στόχος των μοντερνιστικών χώρων από αρχιτέκτονες όπως ο Le Corbusier) οι χαρακτήρες στο

30 Penz, Francois, “Architecture in the Films of Jacques Tati”, François Penz and Maureen Thomas (eds.), *Cinema and Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, London: British Film Institute, 1997, σελ. 66

31 Jacques Tati, André Bazin, François Truffaut, *“Entretien avec Jacques Tati”*, Cahiers du cinéma, 83 (Μάιος 1958), 2–20

32 Robin Evans, *“Mies van der Rohe’s Paradoxical Symmetries,” Translations from Drawing to Building and Other Essays*, London: Architectural Association/AA Documents 2, 1997, σελ. 249-54 και 258-61

33 Auge, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995

34 Greg Hainge, *Three non-places of supermodernity in the history of French cinema: 1967, 1985, 2000*, on the “Australian Journal of French Studies” (Vol. XLV No. 3), Monash University, 2008, σελ. 198



Playtime στην πραγματικότητα **βρίσκονται σε απόσταση** ο ένας από τον άλλο. Αυτή η διαδικασία της ομογενοποίησης που δημιουργεί μόνο απομόνωση είναι η ίδια η ουσία των μη-χώρων του υπερμοντέρνου του Augé, και η ταινία του Τατί αποτελείται μόνο από τέτοιου είδους χώρους.<sup>35</sup>

Αντίθετα, οι σκηνές της ταινίας στις οποίες βλέπουμε πραγματικούς **ιστορικούς χώρους** είναι ελάχιστες. Συγκεκριμένα στο πρώτο μισό όταν μια από τις Αμερικανίδες τουρίστριες (την οποία στην συνέχεια ερωτεύεται ο Hulot) ανοίγει την γυάλινη πόρτα ενός κτιρίου και πάνω της αντικατοπτρίζεται ο πύργος του Άιφελ, δίπλα σε σύγχρονα κτίρια-πύργους, μέρος του σκηνικού του Τατί. Αυτό το μοτίβο επαναλαμβάνεται σε μερικά ακόμα στιγμιότυπα κατά τη διάρκεια της ταινίας. Η παρουσία αυτών των διάσημων ιστορικών μνημείων του Παρισιού, σε μία αδύνατη γεωγραφική άρθρωση, δημιουργεί μια αντίθεση με το κατά τα άλλα ομοιόμορφο περιβάλλον της Tativille. Η ιστορία έχει υποβιβαστεί σε μία λανθασμένη ταυτοποίηση ενός μπερδεμένου τουρίστα ή μία μικρή δόση χρώματος σε έναν κατά τα άλλα μονόχρωμο κόσμο.<sup>36</sup> Ο χώρος του Τατί είναι λοιπόν μη τόπος καθώς όπως αναφέρει ο Augé, **δεν υπάρχει μέσα σε αυτόν χώρος για την ιστορία** εκτός αν αυτή έχει μεταμορφωθεί σε ένα μέρος του θεάματος συνοδευόμενο συνήθως από παραπλανητικό κείμενο.<sup>37</sup>

Όλοι οι προορισμοί στον ταξιδιωτικό γραφείο απεικονίζουν το ίδιο κτίριο ακόμα και αν οι χώρες τις οποίες διαφημίζουν βρίσκονται σε διαφορετικές ηπείρους μεταξύ τους. Ο Augé στο βιβλίο του αναφέρει όσον αφορά τον τουρισμό, ότι το άτομο/τουρίστας νιώθει



(εικόνες 37, 38)

35 Greg Hainge, *Three non-places of supermodernity in the history of French cinema: 1967, 1985, 2000*, on the "Australian Journal of French Studies" (Vol. XLV No. 3), Monash University, 2008, σελ. 200

36 Lee Hilliker, *In the Modernist Mirror: Jacques Tati and the Parisian Landscape*, The French Review, Vol. 76, No. 2, Δεκέμβριος 2002, σελ. 327

37 Auge, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σ. 103-104

θεατής χωρίς να δίνει μεγάλη σημασία στο θέαμα. Σαν να είναι η τοποθέτηση δηλαδή του θεατή η ουσία του ίδιου του θεάματος, ο θεατής στην θέση του θεατή αποτελεί το θέαμα. Με αυτόν τον τρόπο διαφημίζουν πολλά ταξιδιωτικά γραφεία την δουλειά τους, τοποθετώντας δηλαδή τον άνθρωπο μπροστά από το τοπίο, πάνω ουσιαστικά από το θέαμα το οποίο απλά κάθε φορά αλλάζει όνομα (Η.Π.Α., Χαβάη, Μεξικό, Στοκχόλμη). Αυτή τη σχέση σατιρίζει ο Τατί, βάζοντας όμως στη θέση του ανθρώπου την αρχιτεκτονική, την ίδια αρχιτεκτονική που σε επανάληψη δημιουργεί την πόλη στην οποία διαδραματίζεται το Playtime. Ο **ταξιδιωτικός χώρος**, σύμφωνα με τον Augé, θα μπορούσε να αποτελεί **αρχέτυπο μη τόπου**.<sup>38</sup>

Οι τουρίστες από την Αμερική φαίνονται να αναρωτιούνται αν αυτό που βλέπουν είναι όντως το Παρίσι. Συμφωνούν ότι αυτό είναι το Παρίσι όταν βλέπουν μια ηλικιωμένη κυρία να πουλάει λουλούδια στον δρόμο, και δράττουν την ευκαιρία να τη φωτογραφίσουν. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί το χρώμα σε αυτή τη σκηνή ο Τατί είναι χαρακτηριστικός. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας κυριαρχούν παστέλ αποχρώσεις του γκρι, του μπλε, του καφέ και του μαύρου, για να υποδηλώσουν την ψυχρότητα και την αποστείρωση της σύγχρονης



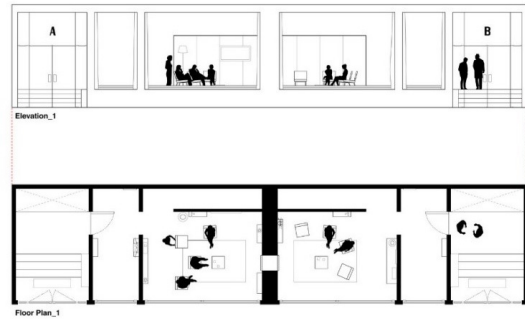
(εικόνες 39, 40)

κοινωνίας. Τα λουλούδια, σε αντίθεση, είναι έντονα και πολύχρωμα, μια υπενθύμιση της ποικιλίας και του αυθορμητισμού που χαρακτήριζε το παλιότερο Παρίσι, αλλά και μια αχνή αίσθηση **ανωμαλίας στο απόλυτα ομοιόμορφο νεωτεριστικό σύμπαν του Τατί**.<sup>39</sup>

38 Auge, Marc, *non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, σελ. 86

39 Lee Hilliker, *In the Modernist Mirror: Jacques Tati and the Parisian Landscape*, The French Review, Vol. 76, No. 2, Δεκέμβριος 2002, σελ. 322

Η χρήση του γυαλιού ακόμα και στους χώρους κατοικίας υποδηλώνει την ηδονοβλεπτική συμπεριφορά η οποία καλλιεργείται στον σύγχρονο κόσμο με τη βοήθεια της αρχιτεκτονικής. Οι χαρακτήρες στην σκηνή αυτή είναι σαν να βρίσκονται σε βιτρίνες, εν είδη εμπορεύματος, για τον περαστικό.



(εικόνες 41, 42)

### 3.2.4 χαρακτήρες στον κινηματογραφικό χώρο

Όπως προαναφέρθηκε η αρχιτεκτονική στο Playtime έχει τον ρόλο του πρωταγωνιστή. Όμως ο τρόπος που κινούνται και βιώνουν τον αρχιτεκτονικό χώρο οι χαρακτήρες της ταινίας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσον αφορά την ανθρωπολογική διάσταση του μη χώρου.

Ο Giffurd, ο Schultz, ο Reinhart, ο Schneider, τα αφεντικά, οι υπάλληλοι, οι πορτιέρηδες, οι μπάρμαν, οι εργάτες, γενικότερα οι χαρακτήρες στο Playtime, αφηρημένες φιγούρες οι οποίες συνθλίβονται από την μοντέρνα αρχιτεκτονική.<sup>40</sup>

Όπως αναφέρει ο Hainge, ο Hulot μοιάζει μπερδεμένος από αυτούς τους χώρους, οι οποίοι τον "τραβούν" χωρίς τη θέληση του, χωρίς να ξέρει ακριβώς που θέλει να πάει, εφόσον του είναι αδύνατο να προσανατολιστεί μέσα σε αυτούς. Φαίνεται απελπισμένος να αποχωρήσει από αυτούς τους χώρους που βρίσκει τόσο απογοητευτικούς, ειδικότερα όταν είναι εγκλωβισμένος σε αυτούς χωρίς να γνωρίζει τον τρόπο να φύγει. Ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας μοιάζει αποξενωμένος από το δομημένο περιβάλλον και από τον μοντέρνο τρόπο ζωής.

40 Chion, Michel, *The films of Jacques Tati*, Guernica, 1987, σελ. 36

Ωστόσο παρά τον κριτικό χαρακτήρα που έχουν τα έργα του Τατί ως προς την αρχιτεκτονική της εποχής του και τον τρόπο με τον οποίο την βιώνουν οι άνθρωποι, σε επόμενη ανάγνωση το μήνυμα που θέλει να περάσει είναι τελικά αισιόδοξο.

## Επίλογος / Συμπεράσματα

Ένας από τους ρόλους της τέχνης, στη συγκεκριμένη περίπτωση του κινηματογράφου, είναι η καταγραφή και η ανάδειξη κοινωνικών ζητημάτων της εποχής. Ένας σκηνοθέτης δεν μπορεί να πάρει το ρόλο του αρχιτέκτονα, μπορεί όμως με τη χρήση της αρχιτεκτονικής να ασκήσει κριτική στα αποτελέσματα που αυτή έχει στην καθημερινή ζωή. Η πόλη, συγκεκριμένα, έχει κινηματογραφηθεί με πολλούς τρόπους και ποικίλα γυρίσματα, κατά τη διάρκεια της ιστορίας του μέσου. «Η πραγματική πόλη, η πόλη φάντασμα, η σκοτεινή πόλη, η μοναχική πόλη, η πόλη της φτώχειας, της μιζέριας, της καθημερινότητας, η πόλη της αλλοτρίωσης παραδοσιακών αξιών, ή ακόμα η πόλη ως μελλοντική ουτοπική φαντασμαγορία. Συμβολισμοί που προσδιορίζουν το αστικό πρότυπο της πόλης, τόσο ως φορέα ιστορικής μνήμης όσο και ως σύγχρονη αλλά και μελλοντική μητρόπολη. Φυσικά τα βιώματα του δημιουργού καθορίζουν την αναπαράσταση της πόλης, έτσι άλλη είναι η πόλη για όποιον περνά χωρίς να μπει μέσα και άλλη για όποιον εγκλωβίζεται σε αυτή και δεν μπορεί να ξεφύγει, άλλη είναι η πόλη στην οποία φθάνει κανείς για πρώτη φορά, άλλη είναι εκείνη που αφήνει πίσω του για να μην ξαναγυρίσει ποτέ. Η κάθε μια αξίζει ένα διαφορετικό όνομα»<sup>41</sup>

Ο Tati με τη χρήση της υπερβολής, εντάσσει στις «κινηματογραφικές πόλεις» του στοιχεία του μοντέρνου όπως η τυποποίηση, η ομοιομορφία και η εκτεταμένη χρήση του γυαλιού, με σκοπό να αναδείξει το αντίκτυπο που είχαν στην ζωή των ανθρώπων, χωρίς να στοχεύει στο ίδιο το αρχιτεκτονικό έργο. Όπως είχε δηλώσει δεν έβρισκε την μοντέρνα αρχιτεκτονική απωθητική. Η κριτική του στόχευε κυρίως στην άκριτη αναπαραγωγή και παράφραση πολλές φορές, δογμάτων που είχαν συνδεθεί με το μοντέρνο, σε μια περίοδο που η ανάγκη για περισσότερο δομημένο χώρο κάλυψε την ανάγκη για ποιοτικά δομημένο χώρο. Η μετάδοση της αίσθησης αυτής γίνεται μέσω της σκηνογραφίας, είτε μέσω της πλοκής και της σκηνοθεσίας.

Μελετώντας το έργο του σκηνοθέτη με γνώμονα τα κείμενα του ανθρωπολόγου Marc Augé για τον μη τόπο του υπερμοντέρνου, διακρίναμε ξεκάθαρα σημεία σύγκλισης στις απόψεις των δύο. Η έλλειψη της ιστορίας και της ταυτότητας από τους χώρους της νέας πραγματικότητας και η επίδραση της στους ανθρώπους, αποτελεί και για τους δύο μείζον πρόβλημα. Όμως μπορεί να υπάρχουν και πλεονεκτήματα στην κενότητα; Ο Rem Koolhaas στο κείμενο του Generic City (Γενική πόλη) διερωτάται που μπορεί να οδηγήσει η

σκόπιμη ομοιογενοποίηση, η απεξάρτηση του τόπου από την ταυτότητα και την ιστορία.

«Στο βαθμό που η ταυτότητα διαμορφώνεται από την υπαρκτή ουσία, την ιστορία, το περιβάλλον, την πραγματικότητα, δεν μπορούμε να φανταστούμε ότι οτιδήποτε σύγχρονο, κατασκευασμένο από εμάς, συνεισφέρει σε αυτήν. Όμως το γεγονός ότι η εξέλιξη του ανθρώπου είναι εκθετική, υπονοεί ότι το παρελθόν κάποια στιγμή θα είναι πολύ «μικρό» για να κατοικείται και να μοιράζεται από τους ζωντανούς.<sup>42</sup>

Υποστηρίζει ότι η εμμονή με την διατήρηση της ταυτότητας μπορεί να γίνει δεσμευτική, αποτρέποντας την εξέλιξη ή την διαφορετική ανάγνωση. Η ταυτότητα επικεντρώνει επιμένει σε μια ουσία, σε ένα σημείο<sup>43</sup>, το κέντρο. Η θεώρηση ότι το κέντρο έχει προτεραιότητα, οδηγεί στην υπερβολική επέκταση του ώστε να μπορεί να εκπληρώσει όλες τις υποχρεώσεις που του έχουν ανατεθεί, και στην αναπόφευκτη αποδυνάμωση του. Παράλληλα, δεν επιτρέπει να αναγνωριστεί η αξία της περιφέρειας ως μέρος της πόλης.

Συμπεραίνουμε ότι με μια διαφορετική ανάγνωση οι χώροι του Tati, και ειδικότερα η Tativille μια Γενική πόλη κατά τον Koolhaas, θα μπορούσαν να αποτελούν αφετηρία μιας συζήτησης για την αναζήτηση των θετικών στοιχείων που μπορεί να έχει η απομάκρυνση από την ταυτότητα. Εξάλλου σύμφωνα με τον ίδιο οι άνθρωποι πάντα θα βρίσκουν τον τρόπο να οικειοποιηθούν το νέο κόσμο γύρω τους.

**“Δεν υποστηρίζω ότι έχω το δικαίωμα να κρίνω την αρχιτεκτονική του σήμερα. Αρκούμαι στο να φτιάχνω ένα φιλμ για το σήμερα. Τεράστια κτίρια κατασκευάζονται στην εποχή μας. Από γυαλί, τίποτα άλλο παρά γυαλί: ανήκουμε σε ένα πολιτισμό ο οποίος έχει την ανάγκη να εγκιβωτισθεί σε γυαλί!... Αλλά ακόμα και αν στην αρχή οι κάτοικοι της νέας αυτής πόλης νιώθουν χαμένοι, σιγά σιγά το συνηθίζουν. Σταδιακά αρχίζουν να εξαλείφουν τα σκηνικά εφέ της υπερμοντέρνας πόλης, καθιστώντας την τελικά ανθρώπινη.”<sup>44</sup>**

Jacques Tati

41 Καλβίνο Ίταλο, *Οι αόρατες πόλεις*, Εκδόσεις Καστανιώτη – Εικοστός αιώνας, Αθήνα 2003

42 Koolhaas, Rem / Mau, Bruce, OMA: S, M, L, XL, 010 Publishers, New York, 1995, σελ. 1248  
43 Koolhaas, Rem / Mau, Bruce, OMA: S, M, L, XL, 010 Publishers, New York, 1995, σελ. 1248  
44 Jacques Tati, cited in Cauliez, Armand J., *Jacques Tati*, Seghers, 1962, σελ. 106



- Augé, Marc, non-places: introduction to an anthropology of supermodernity, Verso, 1995
- Cauliez, Armand J., Jacques Tati, Seghers, 1962
- Chion, Michel, The films of Jacques Tati, Guernica, 1987
- Frampton, Keneth, Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική, εκδόσεις Θεμέλιο, 2009
- Koolhaas, Rem / Mau, Bruce, OMA: S,M,L,XL, 010 Publishers, New York, 1995
- Lamster, Mark, Architecture and film, Princeton University Press, 2000
- Le Corbusier, Jeanneret P., Analysis of the fundamental elements of the problem of “The minimum house”, The International Congress for Modern Architecture CIAM, 2nd Congress, Frankfurt, 1929
- Le Corbusier, Η Χάρτα των Αθηνών, μετ. Κουρεμένος Σταύρος, εκδ. Ύψιλον, 1961
- Neumann, Dietrich, Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner, Prestel, 1999
- Penz, Francois, “Architecture in the Films of Jacques Tati”, François Penz and Maureen Thomas (eds.), Cinema and Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia, London: British Film Institute, 1997
- Powrie, Phil και Reader, Keith, French Cinema: A Student’s Guide, Hodder & Stoughton Educational, 2002
- Robin Evans, “Mies van der Rohe’s Paradoxical Symmetries,” Translations from Drawing to Building and Other Essays, London: Architectural Association/AA Documents 2, 1997
- Veronica Biermann, Barbara Borngasser Klein, Bernd Evers, Christian Freiegang, Alexander Gronert, Christoch Jobst, Jarl Kremeier, Gilbert Lupfter, Jurgen Paul, Carsten Ruhl, Paul Sigel, Roswitha Stewering, Christof Thoenes, Jurgen Zimmer, Αρχιτεκτονική θεωρία από την αναγέννηση μέχρι σήμερα, Taschen, 2005

- Watkin, David, Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2009
- Βαλούκος, Στάθης, Ιστορία του Κινηματογράφου (τόμος Α), εκδόσεις Αιγόκερως, 2004
- Καλβίνο Ίταλο, Οι αόρατες πόλεις, Εκδόσεις Καστανιώτη – Εικοστός αιώνας, Αθήνα, 2003

## άρθρα σε περιοδικά και διαδίκτυο

- Daney, Serge, «Eloge de Tati», Cahiers du Cinema 303, 1979, σελ. 5-7
- Greg Hainge, Three non-places of supermodernity in the history of French cinema: 1967, 1985, 2000, on the “Australian Journal of French Studies” (Vol. XLV No. 3), Monash University, 2008
- Iain Borden, Material sounds: Jacques Tati and modern architecture, University College London
- J.A. Fieschi and J. Narboni, “Le Champ large,” interview with Jacques Tati, Les cahiers du cinéma, n.199 (Μάρτιος 1968)
- Jacques Tati, André Bazin, François Truffaut, “Entretien avec Jacques Tati”, Cahiers du cinéma, 83 (Μάιος 1958),σελ. 2–20
- Lee Hilliker, In the Modernist Mirror: Jacques Tati and the Parisian Landscape, The French Review, Vol. 76, No. 2, Δεκέμβριος 2002, σελ. 318-329
- Roemer van Toorn, Architecture against architecture: Radical criticism within supermodernity, Film + Arc 2 catalogue, Graz, 1993
- Έρευνα στην Αρχιτεκτονική 3: Σχεδιασμός, Χώρος, Πολιτισμός, Περιοδική Έκδοση Του ΔΠΜΣ: Αρχιτεκτονική \_ Σχεδιασμός Του Χωρου, επιστημονική επιμέλεια: Γ. Παρμενίδης, Αθήνα, 2016 (Χαμπάλογλου Μάγδα: Η μυθολογία της κατοίκησης. η ταινία Mon Oncle ως εργαλείο ανάγνωσης των αρχών του μοντέρνου κινήματος)

## ερευνητικές εργασίες / διδακτορικές διατριβές

Ewa Rudzik, Provocation of the Non-Place [A Place for Alienation], University of Waterloo, Canada, 2009

Seçkin Kutucu, Transformation of meaning of architectural space in cinema: the cases of "Gattaca" and "Truman show", Izmir Institute of Technology, Turkey, 2005

Χατζηφραγκιός-Μακρυδάκης, Κωνσταντίνος, Η φυσιογνωμία της πόλης στον κινηματογράφο, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2010

## ιστότοποι

Daniel Portilla, Films & Architecture: "My Uncle" (<https://www.archdaily.com/259325/films-architecture-my-uncle>)

Roger Ebert, Playtime review, Αύγουστος 2004 (<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-playtime-1967>)

<https://www.archdaily.com/395674/films-and-architecture-play-time>

## φιλμογραφία

Jacques Tati (director/writer/actor), Mon Uncle, 1958

Jacques Tati (director/writer/actor), Play Time, 1967

## Πηγές εικόνων

1. <https://bampfa.org/program/playtime-modern-comedy-jacques-tati>
2. [https://www.dailymail.co.uk/travel/travel\\_news/article-6954955/Fascinating-vintage-images-1950s-Paris-Allan-Hailstone-Notre-Dame-Champs-lys-es.html](https://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-6954955/Fascinating-vintage-images-1950s-Paris-Allan-Hailstone-Notre-Dame-Champs-lys-es.html)
3. <http://ww2today.com/21-april-1944-heavy-civilian-casualties-as-the-allies-bomb-paris>
4. [https://next.liberation.fr/design/2010/09/27/architecture-paris-dans-les-50-s\\_682134](https://next.liberation.fr/design/2010/09/27/architecture-paris-dans-les-50-s_682134)
5. <http://toolonkadunpysakointilaitos.com/ville-contemporaine/ville-contemporaine-radieuse-le-corbusier-s-functional-plan-for-a-utopian-2/>
6. <https://99percentinvisible.org/article/ville-radieuse-le-corbusiers-functional-plan-utopian-radiant-city/>
7. <https://2113humtheresnospacelikehome.wordpress.com/de-certeau/>
8. <https://liminalnarratives.com/category/non-places/>
9. Augé, Marc, non-places: introduction to an anthropology of supermodernity, Verso, 1995
10. <https://gr.pinterest.com/paulr0861/jacques-tati-golden-years/>
11. <https://filmartgallery.com/collections/mon-oncle-my-uncle-posters>
- 12-24. Mon Oncle, Jacques Tati (στιγμιότυπα ταινίας)
25. <http://cinema-paradis143.blogspot.com/2010/12/play-time-1967.html>
- 26-30. Playtime, Jacques Tati (στιγμιότυπα ταινίας)
31. <http://lemuseedufake.com/leblog/2014/08/tativille-ou-lincroyable-decor-du-film-playtime-de-jacques-tati/>
32. <http://lemuseedufake.com/leblog/2014/08/tativille-ou-lincroyable-decor-du-film-playtime-de-jacques-tati/>
33. <https://www.metalocus.es/en/news/gordon-bunshaft-and-som-nueva-york-lever-house>
34. <https://ksamaarchvis.wordpress.com/2016/12/06/absurdities-of-modernity-playtime/>
35. <http://lemuseedufake.com/leblog/2014/08/tativille-ou-lincroyable-decor-du-film-playtime-de-jacques-tati/>
- 36-40. Playtime, Jacques Tati (στιγμιότυπα ταινίας)
- 41-42. Interiors, Mehruss Jon Ahi and Armen Karaoghlanian (<https://www.intjournal.com/0912/playtime/>)



