به شوخی می‌گیرد و آن‌را دستاویز پیامی خوشبینانه قرار می‌دهد ستودنی است . خاصه در اوضاع و احوالی که فاجعه‌سازی وفاجعه‌پردازی در سینما ، مد روز شده است . اختلاف **کریمی** با دیگران در برخورد با فاجعه این است که کار کریمی تغییر دادن سیمای فاجعه‌ای واقعی با برداشت و هدف شخصی و کشاندن آن به مسیر مطلوب خویش است و کار آنها گذاشتن ذره‌بین روی فاجعه‌ای است که چه بسا پیش‌آمدن مجدد آن به سبب تغییر اعتقادها و خلقیات مردم ، امر نادری باشد .

شناخت دقیق **کریمی** ازفضایی که برگزیده علت دیگر توفیق او دربیان موضوع است. این‌فیلمساز، خانواده‌ای ازجنوب‌شهررا به‌عنوان منعکس‌کنندهٔ روابط خانوادگی خاصی که مورد نظر اوست انتخاب کرده است . اما این امر فقط به خاطر جاذبهٔ سینمایی فضای جنوب شهری نیست بلکه توجیهی منطقی‌دارد : روابط وکشمکش‌های موضوع‌فیلم‌جزدرمیان‌خانواده‌هایی که روابط جامعهٔ سنتی را حفظ کرده‌اند و گاه دو سه خانوار خویشاوند با هم در یك خانه زندگی می‌کنند ، به ندرت دیده می‌شود . (مردی می‌میرد ، باجناق او که درشکه‌چی است و زن خود را قبلاً از دست داده ، درصدد برمی‌آید که‌زن مردمتوفی یاخواهر زن خود را که از گذشته‌ای دور دوست می‌داشته به همسری بگیرد **اما مواجه با مخالفت** پسر او می‌شود) .

فرم سینمایی فیلم نیز ، هماهنگ با این موضوع ساده ، بدون هیچ تکلف وابهام و به‌روانی و سادگی فوق‌العاده ساخته شده است . **درشکه‌چی** با این امتیاز ، فیلمی است خوب و سالم و پیشرو، و مهمتر از همه ، مفهوم برای تودهٔ مردم .

نگاهی به فیلمهای آنتونیونی

نمایش‌مجموعه‌آثار **آنتونیونی**، فیلمساز نوپرداز و متفکر ایتالیایی در تهران ــ که به همت **آرشیوفیلم ایران** برگزار شد ــ فرصت نادری بود برای تماشاگر سینمادوست که مکاشفه‌ای در حال و هوای فکری آنتونیونی وتحول اندیشهٔ او بکند.

آنتونیونی را از مهمترین سینماگران نیمهٔ دوم قرن بیستم می‌دانند زیرا تحولی عمیق در فرم و محتوای سینما به وجود آورده است .

آنتونیونی را نمی‌توان جدا از مضمون فیلمش ، به عنوان ابداع‌کنندهٔ یك فرم تازهٔ بیان تلقی کرد . و نیز نمی‌توان فرم بدیع کار اوراقطع‌نظرازغنای اندیشه‌اش بررسی‌کرد. خصلت‌اصلی‌آنتونیونی در این است که بین فرم و محتوای کار خود تلفیقی شگفت ایجاد کرده است ، همان تلفیق وپیوند که بین تاروپود پارچه برقرار است و هریك بدون دیگری موجودیت خود را ازدست می‌دهند .

در یك نظر کلی ، مضمون اندیشهٔ آنتونیونی را اضطراب تردید و نگرانیهای بشر امروز و همچنین بدبینی مطلق به امکان ایجاد رابطهٔ معنوی بین انسانها تشکیل می‌دهد .

آنتونیونی با انتخاب زمینه‌های خاص خویش که به آنها خواهیم پرداخت، موقع روحی و عاطفی انسان را در مجموعهٔ پیچیدهٔ عینی و ذهنی دنیای امروز نشان می‌دهد. اما فرم درکار او توصیف مشکلی دارد. اولاً، موضوع به عنوان داستان فیلم، بسیار کوتاه و ساده است به‌طوری که اگر بخواهیم آن را جدا از فیلم بیان کنیم می‌بینیم که خیلی مختصر، بی‌کشش و فاقد جنبه‌های دراماتیک است. در عوض، سناریوست که نقش اساسی را در فیلم او بازی می‌کند.

فیلم آنتونیونی آکنده از سکوت‌ها، خلاءها و همهمه‌واکنش‌های دیگر انسان مضطرب و بی‌امید است. قهرمان فیلم او ممکن است دقایق طولانی به یک راه‌پیمایی ملال‌آور و بی‌هدف بپردازد، مدتها به یک تکه چوب شناور در یک بشکهٔ آب خیره شود، لحظات دراز به آسمان خراش‌ها و پرواز هواپیماهای جت چشم بدوزد و یا یک پلکان طولانی را به‌کندی و آهستگی طی کند. اینها لحظاتی است که در زندگی انسانهای آنتونیونی بسیار است و فیلم‌سازان معمولی از به‌کاربردن آن‌ها شدیداً خودداری می‌کنند زیرا معتقدند که برخلاف اصول بیان سینمایی است؛ درحالی‌که آنتونیونی به‌هیچ وجه از رسوم و قراردادهای عادی بیان سینمایی پیروی نمی‌کند. قطع و وصل‌ها و نقطه‌گذاریها تابع کیفیت سناریو و حالات روحی پرسوناژهاست نه اصول رایج سینما. تصاویر درشت در فیلم او به‌وفور دیده می‌شود. زمینه‌ها خشک و خالی و بیروح است. رنگ خاکستری غلبه دارد و فضا و نور در گویاترین اشکال به‌کار گرفته می‌شود. و حاصل کلام، تمام ساختمان فیلم از ملال و اندوهی که در مضمون فیلم‌هایش نهفته است حکایت می‌کند. باتمام اینها آنتونیونی‌را باید در هر فیلمش دوباره شناخت.

پرسوناژ اصلی در اکثر آثار آنتونیونی زن است. گویی که این کارگردان، زن‌را بیشتر درمعرض اندوهگساری‌ها و تنهاییها و اضطرابهای عصر حاضر می‌بیند.

میکلانجلو آنتونیونی درسال ۱۹۱۲ در ایتالیا زاده شده است. تحصیلات عالی اقتصادی دارد اما از جوانی به سینما گرایش پیدا کرد. ساختمان فکریش در دورهٔ نئورئالیسم سینمای ایتالیا با نوشتن انتقاد و سناریو شکل گرفت وسپس کار سینما را با ساختن تعدادی فیلم‌های مستند شاعرانه مثل **ساحل نشینان پو** شروع کرد.

آنتونیونی دراولین فیلم‌های طویلش هنوز جستجوگری است در پی یافتن راه و روش فنی و فکری و این جستجو با فیلم **محفل‌زنان** تمام‌می‌شود وآنتونیونی به بلوغ فکری مطلوب‌خود نزدیک می‌گردد. دراین‌زمان، آنتونیونی بازهم به‌کمال خود نرسیده وواقف به این امر می‌گوید: «شغل من کارگردانی است اما کارگردانی حرفهٔ زیستن هم هست حرفهٔ ارتباط داشتن با همکاران وتجربه‌آموختن هم هست».

آنتونیونی در یک محیط بورژوازی زیسته و پرورده شده و این محیط را به‌خوبی می‌شناسد وبه‌تمام دقایق‌آن آشناست. به‌علت تأثیر نظام فکری این محیط است که می‌بینیم تمام آثار او بجز فیلم **فریاد** بر یک زمینهٔ بورژوازی جریان دارد.

آنتونیونی با فیلم **حادثه** یا **ماجرا** Avventura که اولین موفقیت بزرگ‌او محسوب می‌شود، یک مجموعهٔ سه‌گانه را آغاز کرد که‌فیلم‌های **شب** و **کسوف** را به‌دنبال داشت. در این سه فیلم، محور اصلی‌را زن عصرما تشکیل می‌داد. دراین مورد آنتونیونی خود گفته است: «تجربه‌ای‌که بیش‌از هرچیز دیگر مرا به جانب فیلم‌سازی سوق داد زندگی در محیط بورژوازی بود که من از آن برخاسته‌ام. من قبل از هرچیز، بخصوص زن را دوست دارم چون در دامان زن‌ها بزرگ شده‌ام. شاید همین علاقهٔ فطری باشد که موجب می‌شود من زن را بهتر درک کنم، من بین زنها و در میان ایشان بزرگ شده‌ام.

میکل آنجلو آنتونیونی
(عکس صفحهٔ قبل)

مرا سرزنش می‌کنند که همه چیز را از دور می‌نگرم در حالی‌که این روش روایتگری من است. دورنگری من شاید معلول حجب و عفت ذاتی من باشد. یکی از اصول موردنظر من در فیلم‌سازی این است که پرسوناژ را تا آنجا که لزوم رهاکردنش را حس نکنم تعقیب می‌کنم. به‌کادربندی مناظر و نماها اهمیت زیادی می‌دهم زیرا کادر عامل تجسمی است و ارزش واقعی بازی را به‌آن می‌بخشد... زمینه‌های خاکستری و آسمان محدود، ازخصایص فیلم‌من به‌شمار می‌روند... در مورد طرز بازی هنرپیشه معتقدم که اگر تلاش زیادی برای فهماندن نقش‌او بشود، ممکن‌است بازی‌اش خشك وماشینی ازکار درآید یاازطرف دیگرتبدیل به یك کارگردان دوم بشود. این است که قبل از انتخاب هنرپیشه باید دقت زیادی به‌عمل آید وکسی برگزیده شود که دارای قدرت درك محتوای فیلم باشد. گذشته از این من برای نوار صدای فیلم اهمیت‌زیادی قایلم. به ساند افکتها Sound effects مثل سروصدای طبیعت یا ماشین، اهمیت بیشتری از موسیقی می‌دهم. زیرا موسیقی عاملی اضافه شده بر فیلم است در حالی که سروصدا به‌خود فیلم تعلق دارد...»

در مورد تم اضطراب و عدم امکان پیوند معنوی بین انسانها می‌گوید:

«درام بزرگ هستی ما عدم توانایی ایجاد پیوند و ارتباط بین انسانهاست. ما از یکدیگر بسیار دور افتاده‌ایم و هیچ رشته‌ای نمی‌تواند به‌هم پیوندمان دهد. بین‌هرکدام ازما مغاکی است خالی از هرچیز که با هیچ چیز حتی عشق نمی‌توان آن‌را پر کرد. نتیجهٔ جبری این جدایی و دوری چیست؟ این‌که هرلحظه بامشکلات ومسایل تازه‌ای روبرو می‌شویم که خودمان نمی‌توانیم آن‌ها را حل‌کنیم و از دیگران‌هم‌نمی‌توانیم کمك بخواهیم زیرا از یك سو این دیگران خود با مسایلی مشابه ما درگیرند و از سوی دیگر دلیلی براجابت تقاضای ما از طرف آنها وجود ندارد. چرا که فرض بر این است که انسانها ازیکدیگر جداهستند وهیچ رابطه‌ای آنها را به یکدیگر پیوند نمی‌دهد. اما من در این میان چه می‌کنم؟ من فقط آنچه را که هست و آن‌طور که به‌نظرم می‌آید، بازگو می‌کنم بی‌آنکه درصدد ارائهٔ راه حلی باشم. من عالم علم اخلاق نیستم و نمی‌توانم دستور اخلاقی بدهم. من فقط مسأله را می‌شکافم و در برابر مردم می‌گذارم. ممکن است آنها مخالف یا موافق من باشند. به هرحال نتیجه‌گیری با آنهاست...»

محفل‌زنان اولین فیلمی‌است که آنتونیونی درآن به طرح محیط آشنای خود یعنی فضای موجود در زندگی چند زن می‌پردازد. این محیط خیاطخانه‌ای است که محل تردد مانکن‌ها، دکوراتورها ونقاش‌هاست. بین چندزن قهرمان این فیلم، رابطهٔ دوستانه‌ای وجود دارد که بعد منجر به تراژدی غم‌انگیزی می‌شود وجمع زنها ازهم می‌گسلد. کارگردان در این فیلم طرح یك محیط روشنفکرانه و حوادث مربوط به آن را ریخته است. تکنیك این فیلم بر تعقیب دقیق پرسوناژ ها برای کشف مخفی‌ترین اندیشه هایشان استوار است.

فریاد (محصول ۱۹۵۷)
برخلاف تمام آثار آنتونیونی در یك محیط کارگری جریان دارد. داستان این فیلم حکایتی است از سرگشتگی‌های مردی کارگر که در جستجوی سعادت و آرامش، زنانی از طبقهٔ خود را تجربه می‌کند و چیزی بدست نمی‌آورد و در پایان هم به مرگی متکوك بین خودکشی و تصادف، می‌میرد.
فریاد هرچند مضمون محبوب آنتونیونی را دربر دارد اما مسألهٔ احساسات وعواطف در آن به‌شکلی

عکس بالا طرف راست :
صحنه‌ای از بلوآپ
طرف چپ :
صحنه‌ای از کسوف
عکس پائین طرف راست :
آنتونیونی هنگام رهبری هنرپیشهٔ فیلم
رابربسکی پوینت
طرف چپ :
صحنه‌ای از شب

جداگانه مطرح می‌شود بدین معنا که قهرمان فیلم برخلاف دیگر فیلم‌های آنتونیونی در برابر بحران‌های احساسی خود شدیداً عکس‌العمل به خرج می‌دهد و می‌کوشد تسلیم بدبختی نشود .

دورهٔ اوج کار آنتونیونی از ۱۹۶۰ با فیلم **ماجرا** شروع می‌شود . از این‌جا به بعد است که آنتونیونی داستان وجنبهٔ دراماتیك را حذف می‌کند و به جای آن به شرح جزئیات حالات روانی انسان امروز می‌پردازد .

در **ماجرا** دختری ثروتمند به‌اتفاق معشوق و دوست خود با کشتی تفریحی به دریا می‌روند . در جزیره‌ای **کوچك** ، **دختر گم** می‌شود و مرد جوان و دوست دختر ، به جستجوی او برمی‌خیزند . اما در پایان ، جستجو را فراموش می‌کنند و فریفتهٔ یکدیگر می‌شوند. این فیلم به قول خود آنتونیونی « اشاره‌ای است به تزلزل و سستی روابط انسانی، عدم ثبات معیارهای اخلاقی ، سیاسی و حتی فیزیکی دنیای معاصر ، دنیایی که در آن طبیعت به ماوراء طبیعت می‌پیوندد و بین علم وتخیل به زحمت مرزی وجود دارد » . هرروز ما شاهد ماجرایی نظیر فیلم **ماجرا** هستیم واین فیلم است که برای نخستین‌بار در کار آنتونیونی فرضیهٔ عدم امکان پیوند بین انسانها را مطرح می‌کند .

آنتونیونی در طرح تئوری عاطفی خود بدین علت محیط‌های ثروتمندوبورژوارا انتخاب‌می‌کند، که به‌گفتهٔ خود او ، در میان آنها عامل تعیین‌کنندهٔ احساس وعاطفه، مسایل مادی نیست .

فیلم بعدی آنتونیونی به نام **شب** سرگذشت زنی‌است که تا مدتها پس از ازدواج ، همچنان شوهرش را دوست می‌دارد اما شوهرش که نویسنده‌ای روشنفکر است ازعوالم رمانتیك و عاطفی عشق همسرش سخت به دور افتاده و در یك مهمانی باشکوه به دختری جوان و زیبا عشق می‌بازد . بامدادان شب میهمانی ، زن و شوهر ، تنها ، برچمن بی‌انتهای کنار خانهٔ میزبان نشسته‌اند. هوا خاکستری وغم‌آلود است . زن می‌کوشد تا عشق مرده را در درون شوهر زنده کند ، می‌کوشد باخواندن نامه‌ای ازاولین روزهای عشقشان او را تکان دهد. اما مرد چیزی از این نامه به یاد نمی‌آورد و همچنان در برابر زن ، بی‌تفاوت و سرد باقی می‌ماند . اینجاست که ناگهان زن نیز درمی‌یابد که دیگر شوهرش را دوست ندارد وچون مرگ عشق را مرگ خود می‌داند ، صمیمانه طلب مرگ می‌کند .

فیلم **شب** از نظر بیان تئوری عاطفی‌آنتونیونی جزو بهترین‌آثار او شمرده می‌شود . سردی و ملال و اندوهی که آنتونیونی مدعی

وجود آن بین انسانهاست در این فیلم به نحو برجسته‌ای ارائه شده است .

در ۱۹۶۲ آنتونیونی سومین قسمت فیلم‌های سه‌گانهٔ خود ، **کسوف** را ساخت . در اینجا نیز قهرمان زنی است در جستجوی پیوند . در آغاز ، زن از معشوق خود می‌گسلد بی‌هیچ دلیلی ، وبعد در بورس اوراق بهادار رم با یك دلال بورس که جوانی سرزنده و پرتحرك و با نشاط است ، آشنا می‌شود. اما دریك حادثهٔ تأثرانگیز می‌فهمد که این‌جوان برای اتومبیل زیبای خود اهمیتی بیش از جان یك انسان قائل است . این پیوندهم به تلخی می‌گسلد و زن دوباره در خیابانهای رم تنها می‌ماند .

کسوف مسألهٔ عدم امکان پیوند بین انسانها را ، این‌بار ، در محیط دیگری نشان می‌دهد و از این فرصت برای کوبیدن و بی‌حیثیت کردن ارزش‌های مادی زندگی امروزی استفاده می‌کند . سالن بورس چنان جایی است که صدایی غیر از پول در آنجا شنیده نمی‌شود و همهمه‌اش برای یك انسان عادی غیرقابل تحمل است . در بورس اوراق بهادار که کنایه از محیط عادی معاصر است عشق به سهولت فراموش می‌شود و حتی مادر فرزندش را ندیده می‌گیرد و به‌او توجهی نمی‌کند .

آنتونیونی درفیلم بعدی خود به‌نام **صحرای سرخ** برای اولین‌بار ازطریقهٔ فیلم‌برداری رنگی استفاده کرد . مضمون فیلم ، نمایش غلبهٔ زندگی‌صنعتی برزندگی‌عاطفی‌انسان است وبه‌همین‌جهت شهری‌نشان‌داده می‌شود تحت سلطهٔ دودکش‌ها و تأسیسات نفتی . در این شهر زنی عصبی باشوهر مهندس خود زندگی می‌کند . زن درصدد یافتن تعادلی برای زندگی خویش‌است اما وجود یك عاشق هم نمی‌تواند این تعادل را به‌او ببخشد . آنتونیونی معتقد است که غول صنعت زندگی متعادل انسان را در شرایط دیگری قرار داده ومعیارهای انسانی‌را بی‌ارزش کرده است . زندگی از محصولات شیمیایی انباشته شده و دیر یا زود مرحله‌ای پیش خواهد آمد که براثر این تسلط جبرانه ، درخت‌ها هم به‌میان اشیاء عتیقه افکنده‌شوند.

در **صحرای سرخ** رنگ کاهی به نشان حکومت صنایع شیمیایی و گاه به عنوان سمبل احساس‌ها و عواطف ، در همه‌جا به وفور و با مایه‌ای تند دیده می‌شود . همه چیز به رنگ‌های تند و زنندهٔ قرمز و زرد ارائه می‌گردد . دکور نقش عمده‌ای در ارتباط با درام خصوصی قهرمان زن فیلم دارد و وحشت و اضطراب او را در روبرو شدن با غول صنعت که تصفیه‌خانهٔ نفت مظهر آن است ، نشان می‌دهد. تصاویر فیلم بسیار زیباست و غالباً ازهنر تجریدی مایه گرفته . حاصل کلام آن که **صحرای سرخ** کنایه از کویر خون‌آلود و آکنده از گوشت تن انسانهاست .

فیلم ماقبل آخر آنتونیونی به نام **آگراندیسمان** شاهکار مسلم اوست. آنتونیونی درآگراندیسمان حجم پندارهای خود را در جهت طولی گسترش داده ، یعنی بدون آن که‌ادراك گذشته را کنار گذاشته یا از آنها عدول کرده باشد ، قالبی کلی‌تر به‌آنها بخشیده است . واین‌بار، فیلسوفی‌است‌که فلسفه‌ای را به زبان تصویر بیان می‌کند .

آنتونیونی تا به‌حال از عشق و انسانها و مسأله پیوند سخن می‌گفت امادر **آگراندیسمان** دربارهٔ زندگی و واقعیت حرف می‌زند و به سئوال جاودانی **چه بایدکرد** می‌پردازد .

آنتونیونی تا به حال فقط مسأله را مطرح می‌کرد و خود ، جز یك تز کلی عدم‌امکان پیوند ، جوابی به مسأله نمی‌داد درحالی‌که در آگراندیسمان ادراك و پندارش تحول می‌یابد و برای اولین بار هرچند تردیدآمیز ، می‌گوید : واقعیت این است .

قهرمان فیلم یك عکاس است که کارش گرفتن تصاویری از سطوح و نمادهای قشری دنیای گرداگرد خویش است . هیچ‌گاه درصدد برنیامده تا تصویر واقعیت را روی کاغذ حساس خود ضبط کند . این موقعیت فقط یك‌بار ،

آن‌هم تصادفی، دراختیاراو گذاشته می‌شود . عکاس در تاریکخانه متوجه وجود شیئی در روی یکی ازعکسهای خود می‌شود . آن‌عکس را بزرگ و بزرگتر می‌کند و می‌بیند که آن شیئی جسد یك مرد است . بلافاصله به پارك عمومی ، همان محلی که عکس را گرفته بود ، برمی‌گردد و می‌بیند جسدی وجودندارد.دربازگشت‌به‌تاریکخانه متوجه می‌شود که عکس‌هایش به سرقت رفته‌است و دیگر هیچ‌سندی از وجود یك واقعیت در دست ندارد . ناگزیر تن به مجاز می‌دهد و می‌پذیرد که واقعیتی وجود نداشته است . اما این واقعیت را می‌تواند بطور مطلق منکر شود چون قبلاً عکس آن را خودش برداشته و دیده است . پس آنچه دیده ، یك تماد ، یك ایده یا مثل افلاطونی بوده است . انسان این فیلم نمی‌تواند از نظر فلسفی ایده‌آلیست باشد چون انسان مدرن است . ناگزیر باید به جبر مجاز گردن بگذارد، نوعی‌تصوف جدید رابپذیرد، وارسته شود و به‌وسایط وارستگی امروزی یعنی‌هنرمجرد ، لذت جسمی وامثال آن پناه برد .

آگرانـدیسمان آنتونیونی اپیکوریسم مدرن را عرضه می‌دارد وبه‌طورضمنی آن‌را تأیید می‌کند.

آخرین فیلم آنتونیونی به‌نام زابریسکی‌پوینت Zabriskie Point (که به همت آرشیو فیلم ایران به نمایش درآمد) در عین آن‌که خطوط اصلی (مفاهیم تنهایی ، گریز از جامعه و آدمها . . .) با دیگر فیلمهایش همزبان است ، اما ناگهان با تغییر جهتی شگفت به طرح مسایل اجتماعی می‌پردازد و نظرگاهی «اجتماعی ــ سیاسی» پیدا می‌کند. آنتونیونی‌که تاکنون ازمحور**فرد** و **درون** خارج‌نمی‌شد، به جبران تأخیر خود در خروج از این محور ، گامی بلند به‌بیرون برمی‌دارد . اولاً جامعه به معنای سیاسی‌آن‌راکه‌تاکنون درکارهایش هیچگونه تشخصی نداشت به‌وضوح مشخص می‌کند و آن‌را یك عنصر اصلی فیلم قرار می‌دهد. تایپ‌روی خصلت‌هـای این جامعهٔ خـاص (آمریکا) سخت تأکید می‌کند و حتی آن‌را علت گریز دوقهرمان فیلم قرار می‌دهد . جوانی مبارز ، ازدست پلیس‌می‌گریزد باهواپیمایی فرار می‌کند و در راه با دختری که او نیز از جنگ عشق مردی سرمایه‌دارفرارمی‌کندآشنا می‌شود. لحظاتی بین‌این‌دو تماس عاطفی برقرارمی‌شود. اماجوان به‌محاصرهٔ پلیس درمی‌آیـد و کشته می‌شود و دختر که تنها مانده ، در خیال خود با احساسی آمیخته به کینه و انتقام ، ساختمانی را که محل ملاقات بازرگانان و سرمایه‌داران جامعه است منفجر می‌کند . آیـا این‌انفجار قضاوت‌آنتونیونی‌دربارهٔ جامعه واوضاع واحوال‌اقتصادی ــ سیاسی آن نیست ، همین‌آنتونیونی که‌تاکنون به‌شدت ازقضاوت‌کردن پرهیز می‌کرد ؟ به‌نظر می‌رسد که آنتونیونی بـا **زابریسکی پوینت** استحاله‌ای یافته باشد ، تأثیر زمان و افکار غالب بردنیا را پذیرفته وبالاخره مسؤولیت هنری را برای مؤلف‌شناخته‌باشد. زابریسکی‌پوینت گذشته ازمضمون اجتماعی خویش، ازنظرفورم وزیباییهای فیلمبرداری و استفاده از «افه»های مخصوص، یك شاهکار آنتونیونی به شمار می‌آید .

ح ــ الف

تئاتر

سندلی کنارپنجره . . .