

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

Professione Reporter του Michelangelo Antonioni:
Η δημιουργία μιας «μη υπαρκτής» ιστορίας

Γιάννης Γιαπάνης

Λεμεσός, Δεκέμβριος 2014

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Μεταπτυχιακή διατριβή

Professione Reporter του Michelangelo Antonioni:
Η δημιουργία μιας «μη υπαρκτής» ιστορίας

Γιάννης Γιαπάνης

Λεμεσός, Δεκέμβριος 2014

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Γιάννης Γιαπάνης, Δεκέμβριος 2014. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον δόκτορα Αντώνη Δανό που ως επιβλέπων καθηγητής παρείχε ουσιαστική καθοδήγηση στη συγγραφή της Μεταπτυχιακής μου Διατριβής.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην ταινία *Professione Reporter* (1975), ο Ιταλός σκηνοθέτης Michelangelo Antonioni παραποιεί το ύφος, την ιστορία και τη χρονική αλληλουχία των συμβάντων, για να δραματοποιήσει, αυτό που ο Gilles Deleuze αποκαλεί «δύναμη του λανθασμένου». Διαμέσου της ανάλυσης των πρώτων είκοσι έξι λεπτών (δύο πρώτες σκηνές) της ταινίας, και βασιζόμενος στις τέσσερις βασικές παραμέτρους της κινηματογραφικής προσέγγισης του Antonioni – τον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή, τον χωροχρόνο, την έλλειψη και το βλέμμα – επιχειρείται ένα *decoupage* για την κατανόηση των προθέσεων του σκηνοθέτη. Με την ανάληψη της καινούργιας ταυτότητας από τον πρωταγωνιστή, διαφαίνεται η δημιουργία μιας προσομοίωσης όπου ο σκηνοθέτης καταγράφει-παρακολουθεί τον πρωταγωνιστή, ο οποίος ζει τα συμβάντα ως μια δεύτερη καταγραφή πέρα απ' αυτή που ο θεατής αντιλαμβάνεται. Αυτή η δυαδικότητα υποστηρίζεται και από το γεγονός ότι αυτό που ουσιαστικά βλέπει ο θεατής «δεν υπάρχει», μιας και ο πρωταγωνιστής από τη μια αφήνει πίσω του την παλιά ταυτότητα αλλά την ίδια στιγμή αδυνατεί να *είναι* η καινούργια του ταυτότητα. Μέχρι να συμβεί αυτό (τελευταία σκηνή της ταινίας) ο θεατής αλλά και ο πρωταγωνιστής θα είναι μάρτυρες μιας «μη υπαρκτής» ιστορίας.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	iv
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΣΤΟ ΜΥΑΛΟ ΤΟΥ MICHELANGELO ANTONIONI.....	3
1.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
1.2 ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ.....	4
1.3 ΧΩΡΟΣ – ΧΡΟΝΟΣ.....	8
1.4 ΕΛΛΕΙΨΗ.....	12
1.5 ΒΛΕΜΜΑ.....	17
1.6 ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ.....	22
2.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	22
2.2 1 ^Η ΣΚΗΝΗ.....	22
2.3 2 ^Η ΣΚΗΝΗ.....	30
2.4 ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	40
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	41
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	43

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όπως ο κάθε άνθρωπος αντιλαμβάνεται διαφορετικά την πραγματικότητα, αλλά στη βάση μιας συλλογικής σύμβασης είναι αναγκασμένος να αποδεχτεί μια συγκεκριμένου είδους πραγματικότητα, έτσι και ο κινηματογράφος παρουσιάζεται ως ένα είδος συγκεκριμένης, αποδεκτής πραγματικότητας. Με αυτή τη λογική λειτουργεί επίσης ένα (τουλάχιστο) μεγάλο μέρος του ψηφιακού χώρου. Δηλαδή, ενώ βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου ήδη ζούμε το μέλλον, η συμπεριφορά μας απέναντι στην τεχνολογία ερμηνεύεται μέσα από παλιούς κώδικες, κάτι που μας στερεί την πλήρη ή διαφορετική αντίληψη της ζωής μέσα από την τεχνολογία.

Η παρούσα έρευνα θα μπορούσε να γίνει ένα εργαλείο για την ερμηνεία αλλά και τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας αλλά και της κατασκευής μιας διήγησης στον, πλέον, ψηφιακό εικονικό χώρο. Η ερμηνεία των συμβάντων και η ανάλυση της κατασκευής μιας διήγησης που διηγείται τον εαυτό της μπορεί να δώσει χρήσιμες πληροφορίες αλλά και ιδέες για ένα καινούργιο τρόπο αντίληψης της εικονικής πραγματικότητας.

Ο κινηματογράφος είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου συναντούνται και συνυπάρχουν όλες οι συμπεριφορές και τα υλικά που μπορούν να δημιουργήσουν μια πραγματικότητα. Η «αναπαράσταση» είναι το αποτέλεσμα μιας πολύ προσεκτικής και επίπονης εργασίας, όπου λαμβάνονται υπόψη όλες οι ιδιαιτερότητες αλλά και ιδιότητες των επιμέρους εργαλείων. Είναι ο χώρος όπου συνυπάρχουν όλες οι τέχνες αλλά και όλες οι επιστήμες, με απώτερο σκοπό τη δημιουργία μιας «εικονικής» πραγματικότητας.

Στα πλαίσια αυτής της μελέτης, θα ερευνήσω και ερμηνεύσω την άποψη του πως – με βασικό σημείο αναφοράς την ταινία *Professione Reporter* (1975) του Ιταλού σκηνοθέτη Michelangelo Antonioni – η διήγηση γίνεται μη-πραγματική μέσω της ίδιας της ταινίας που την καταγράφει. Δηλαδή πώς ο Antonioni προσεγγίζει τη δημιουργία αυτής της ταινίας παραποιώντας το ύφος, την ιστορία και τη χρονική αλληλουχία των συμβάντων, για να δραματοποιήσει, αυτό που ο Γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze αποκαλεί «δύναμη του λανθασμένου». Σύμφωνα με τον Deleuze η μνήμη (η οποία στο κλασικό σινεμά υπήρχε με τη μορφή των flashbacks) στο σύγχρονο σινεμά έχει πάρει ένα πιο ενεργό ρόλο, όπου το παρόν δημιουργεί ένα κενό σε σχέση με το παρελθόν ή και το παρελθόν προσπερνά το παρόν. Δεδομένου ότι το παρόν είναι ότι ζούμε τώρα, αυτή η νέου είδους μνήμη συγχύζει την έννοια του

πραγματικού σε σχέση με το εικονικό, και του παρελθόντος με το παρόν.

Αποτέλεσμα όλου αυτού, και βασισμένο σε ασύνδετες καταστάσεις – τόσο αισθητικές αλλά και «πλοκής» (σε σχέση με την αλλαγή ταυτότητας του πρωταγωνιστή), η ταινία *Professione Reporter* δημιουργεί μια λανθασμένη συνοχή όπου, σύμφωνα πάντα με τον Deleuze, «στο τέλος, το σινεμά σκοντάφτει πάνω σε μια τεράστια ασάφεια στην οποία δεν υφίστανται πλέον τα όρια του φανταστικού σε σχέση με το πραγματικό». Η διήγηση παύει (με το μπέρδεμα των ταυτοτήτων) να είναι πραγματική, δίνοντας την ευκαιρία στον πραγματικό ή φανταστικό χαρακτήρα, δια μέσου της αντικειμενικής αλλά και υποκειμενικής λειτουργίας του, να επαναδημιουργήσει μιαν άλλη πραγματικότητα, αποδομώντας όλες τις συμβατικές έννοιες χρόνου, χώρου και χαρακτήρα.

Η εργασία χωρίζεται σε δυο κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, θα παρουσιάσω και σχολιάσω τις τέσσερις παραμέτρους της κινηματογραφικής προσέγγισης του Antonioni στην *Professione Reporter*, οι οποίες αφορούν, α) στον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή, β) στον χωροχρόνο, γ) στην έλλειψη και δ) στο βλέμμα). Η παράθεση αυτών των παραμέτρων θα λειτουργήσει ως βάση κατανόησης της προσέγγισης του σκηνοθέτη, όπου θα με βοηθήσει στην ανάλυση των δυο πρώτων σκηνών της ταινίας στο δεύτερο κεφάλαιο όπου θα επιχειρήσω ένα *decoupage* (όπως με παρόμοιο τρόπο έκανε και ο σκηνοθέτης για να κτίσει την ταινία του), για να μπορέσω να υποστηρίξω τη θέση ότι η ταινία από αυτό το σημείο και μέχρι σχεδόν το τέλος της, δημιουργεί μιαν ψευδο-ιστορία, και ότι αυτό που ουσιαστικά βλέπουμε δεν έχει σχέση με αυτό που φανταζόμαστε να συμβαίνει στην ταινία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. «Στο μυαλό του Michelangelo Antonioni»

1.1. Εισαγωγή

Η ταινία *Professione Reporter*¹ (1975) αποτελεί σταθμό στην παγκόσμια ιστορία του κινηματογράφου αλλά και της κινηματογραφικής καριέρας του Michelangelo Antonioni. Μετά από τη δημιουργία περισσότερων από είκοσι ταινιών, ο Antonioni αποδέχεται την πρόταση του παραγωγού του να γυρίσει μια ταινία που το σενάριο θα το έχει γράψει κάποιος άλλος. Το εγχείρημα για τον Antonioni στην αρχή φαντάζει «αδιάφορο» αφού όλη η λογική των ταινιών του ξεκινούσαν από δικά του σενάρια, τα οποία προσάρμοζε αναλόγως κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων βάση των ερεθισμάτων που του προσέφερε η εκάστοτε στιγμή και ο εκάστοτε χώρος. Αναλαμβάνοντας τελικά τη δημιουργία της ταινίας, ενστικτωδώς αντιλαμβάνεται ότι διάφορα γεγονότα του σεναρίου, του θυμίζουν καταστάσεις από το δικό του παρελθόν. Γρήγορα προσαρμόζει το σενάριο στον δικό του «ρυθμό» με αποτέλεσμα να δημιουργήσει την πιο «εγκεφαλική» του ταινία και μια ταινία που θα επηρεάσει πολλές γενιές κινηματογραφιστών στο μέλλον. Όπως ο ίδιος ανέφερε, «για πρώτη φορά ‘έπιασα’ τον εαυτό μου να δουλεύει με το μυαλό και όχι με το στομάχι» (Michelangelo 1996, σελ. 331). Το σενάριο συν-υπέγραφαν οι Mark Peploe (μετέπειτα σεναριογράφος των ταινιών *Last Emperor*, *The Sheltering Sky* και *Little Buddha*) και Petter Wollen συγγραφέα του *Signs and Meaning in Cinema* (1969), το οποίο είχε αναδιαμορφώσει τον χώρο της ανάλυσης του κινηματογράφου ενσωματώνοντας τις μεθοδολογίες του Στρουκτουραλισμού και της Σημειολογίας.

Η ιστορία της ταινίας περιστρέφεται γύρω από έναν δημοσιογράφο, τον David Locke, ο οποίος μετά από μια αποτυχημένη δημοσιογραφική αποστολή στην Chad (η τοποθεσία αναφέρεται μόνο στο σενάριο) υιοθετεί την ταυτότητα ενός νεκρού εμπόρου όπλων (David Robertson). Μαζί με μια κοπέλα που συναντά στη Βαρκελώνη, της οποίας το όνομα δεν αναφέρεται ποτέ στην ταινία, ξεκινά ένα ταξίδι για να φέρει εις πέρας τα ραντεβού της καινούργιας του ταυτότητας. Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι ο Jack Nicholson (David Locke), ο Charles Mulvehill (David Robertson), και η Maria Schneider (κοπέλα χωρίς όνομα). Η *Professione Reporter* ήταν η τρίτη και τελευταία ταινία του Antonioni εκτός Ιταλίας, μετά το *Blow Up* και

¹ *Professione Reporter* είναι ο τίτλος διανομής της ταινίας στην Ευρώπη. Η εκδοχή αυτή περιέχει δυο επιπλέον σκηνές οι οποίες δεν συμπεριλαμβάνονται στην εκδοχή που κυκλοφόρησε στην Αμερική, όπου η διανομή έγινε με τον τίτλο *The Passenger*.

το *Zabriski Point*, με παραγωγό τον Carlo Ponti (ιστορική φιγούρα στον χώρο του ιταλικού κινηματογράφου). Η ταινία διεκδίκησε το *Palm D'or* στο 28th Cannes Film Festival του 1975.

Στη συνέχεια του κεφαλαίου, παρουσιάζονται τέσσερις παράμετροι της κινηματογραφικής προσέγγισης του Antonioni στην *Professione Reporter*. Βάση αυτών των παραμέτρων θα αναπτυχθεί η δική μου ανάλυση της ταινίας, στο δεύτερο κεφάλαιο. Στο παρόν κεφάλαιο, αυτές οι παράμετροι παρουσιάζονται μέσα από την υφιστάμενη βιβλιογραφία: θέσεις φιλοσόφων, κοινωνιολόγων και κριτικών κινηματογράφου. Στις θέσεις αυτές – που παρουσιάζονται σε δομή αποσπασματικών αναφορών – (αντι)παρατίθενται και δικά μου σχόλια. Οι τέσσερις αυτές πτυχές αφορούν, α) στον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή, β) στον χωρο-χρόνο, γ) στην έλλειψη και δ) στο βλέμμα.

Οι αναλύσεις των διαφόρων σχολιαστών για την *Professione Reporter* παρουσιάζονται αυτόνομα σε σχέση με την κάθε παράμετρο, έτσι ώστε να δοθεί μια φορμαλιστική εισαγωγή σε σχέση με το ύφος της ταινίας. Όπως θα αναφερθεί και πιο κάτω (σε σχολιασμό της «έλλειψης»): Μια εικόνα μετά από άλλη, μια συνέχεια μετά την άλλη, κομμάτια που απουσιάζουν από τη διήγηση, οι κενοί χώροι, η μη ολοκλήρωση της δράσης και η μερική 'όραση' του ορισμένου πλέκονται καθώς αναδιπλώνεται η εικόνα της παρουσίας. Μέσα από αυτές τις τέσσερις πτυχές, θα γίνουν κατανοητοί οι άξονες της κατασκευής της ταινίας, καθώς θα δοθεί και μια ιδέα της εξέλιξης της ιστορίας, η οποία θα χρησιμεύσει ως βάση για τη δική μου ανακατασκευή/ανάλυση (στο δεύτερο κεφάλαιο) του πρώτου μέρους της ταινίας – συγκεκριμένα των πρώτων 26 λεπτών, δηλαδή μέχρι τη στιγμή που ο Locke αλλάζει την ταυτότητα του με αυτή του Robertson.

1.2. Χαρακτήρας

Προσπαθώντας να γεμίσει το κενό της ύπαρξής του, ο David Locke (Jack Nicholson) εισβάλλει στον κόσμο και στο μυστήριο της ζωής ενός άλλου ανθρώπου – του David Robertson (Charles Mulvehill) – και υιοθετώντας την ταυτότητα αυτού του άλλου ανθρώπου, δημιουργεί μια καινούργια πραγματικότητα. Με τον θάνατο του Robertson και την αλλαγή ταυτότητας, ο Locke παρουσιάζεται ως ένας άλλος, καινούργιος άνθρωπος. Αγνοώντας το γεγονός ότι η κατάληψη μιας άλλης προσωπικότητας εγκυμονεί κινδύνους ψυχικούς και φυσικούς, αλλά και ότι χρειάζεται έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο προσέγγισης των πραγμάτων,

απορρίπτοντας το δικό του παρελθόν, ο Locke οδηγεί τον εαυτό του στην αυτοκαταστροφή. Η ιδέα του να αποκοπεί εντελώς από το παρελθόν του, φαντάζει εξωπραγματική. «Ερχόμαστε σε επαφή με απροσδιόριστες μορφές της ύπαρξης: το να αλλάξεις σημαίνει επίσης να μεταφέρεις και τον εαυτό σου. Το να κάνεις αντικατάσταση της ταυτότητας δεν σημαίνει να βρεις την αναγνώριση, δηλαδή ένα σημείο αναφοράς μεταξύ απόδρασης και έρευνας [...] δεν μπορείς να απελευθερωθείς από την κουλτούρα σου» (Tinazzi 2010).

Η καινούργια ταυτότητα του Locke παραπέμπει στον Martin Heidegger και την έννοια του *Dasein*. «Ο Heidegger χρησιμοποιεί την έκφραση *Dasein* για να κάνει αναφορά στην ιδιόμορφη εμπειρία της ύπαρξης των ανθρώπων. Επιπλέον είναι ένας τρόπος ύπαρξης ο οποίος έχει συνείδηση και πρέπει να έρθει αντιμέτωπος με θέματα όπως προσωπικότητας, θνησιμότητας και το δίλημμα ή το παράδοξο της συμβίωσης με άλλους ανθρώπους, καθότι τελικά παραμένει μόνος με τον εαυτό του» («*Dasein*», 2014). Όπως αναφέρει η Larysa Smirnova, «σε κάθε περίπτωση το *Dasein* είναι το όχι-Ακόμα» της ύπαρξης και, σύμφωνα με τον Heidegger, «πάντα αναθέτει τον εαυτό του ‘και το έχει κάνει με όρους προοπτικής ύπαρξης για χάρη του οποίου ο εαυτός είναι – ενός του οποίου έχει γίνει απεριφραστα η σιωπηλά – κατάληψη, και που μπορεί να είναι αυθεντικό ή ψεύτικο’» (Smirnova 2006). Η κίνηση απόγνωσης του Locke να πορευτεί σε αυτό τον καινούργιο χώρο ίσως είναι και ο μόνος τρόπος να καταφέρει να παραμένει ο εαυτός του.

Με την ανάληψη της ταυτότητας του Robertson, ο Locke ουσιαστικά γίνεται ο αντιπρόσωπος που θα φέρει εις πέρας τη διαδρομή και τις υποχρεώσεις του προκατόχου του. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο κάποιος μπορεί όχι μόνο να μοιάζει με κάποιον αλλά και να αποκτήσει κυριολεκτικά την ταυτότητα αυτού του άλλου. Δηλαδή κατά πόσο οι εμπειρίες κάποιου ατόμου μπορούν να είναι προσιτές σε έναν ξένο. Ο Heidegger έρχεται να εξηγήσει: «Κάθε φορά που πηγαίνουμε κάπου ή όταν έχουμε κάτι να συνεισφέρουμε, αυτή η αντιπροσώπευση μπορεί να γίνει από κάποιον ... εδώ ένα *Dasein*, και πρέπει, μέσω συγκεκριμένων πλαισίων, ‘να είναι’ ένα άλλο *Dasein*» (Smirnova 2006).

Η ζωή του Locke, η οποία έχει φτάσει σε ένα σημείο όπου όλες οι ενδείξεις συνηγορούν στο ότι το είδωλο που βλέπει στο καθρέφτη δεν είναι πλέον τόσο αναγνωρίσιμο και επιθυμητό, «έχει φτάσει στο τέλος της δέσμευσης του ... επιτρέψτε μου να πω ότι στην ηλικία του, κατά τη διάρκεια αυτής της κωμικής φάσης ... είναι

έτοιμος να μας παραπλανήσει μέσω της εμμηνόπαυσης του για να δικαιολογήσει την ανικανότητά του» (Turner 1999).

Η αγωνία του Locke είναι χαρακτηριστική των πρωταγωνιστών του Antonioni, οι οποίοι συχνά βρίσκονται σε μια ατέρμονη αναζήτηση νοήματος και κατεύθυνσης καθώς και μιας ανικανότητας επικοινωνίας, και μιας συνεχούς προσπάθειας να κατανοήσουν και να συμβιβαστούν με ένα περιβάλλον που είναι σε συνεχή εξέλιξη. Σε ένα μπαρ κάπου στη νότια Ισπανία ο Locke εξομολογείται στην «κοπέλα» ότι δραπετεύει από τη γυναίκα του, το σπίτι του, ένα υιοθετημένο παιδί, μια καλή δουλειά, από όλα, εκτός από μερικές κακές συνήθειες τις οποίες δεν μπορεί να απορρίψει. «Οι παλιές συνήθειες είναι αρχαίοι κώδικες, η ανεπάρκεια της δυνατότητας μας να αντιληφθούμε μια πραγματικότητα που βρίσκεται συνεχώς σε κίνηση» (Tinazzi 2010). Ο Locke είναι εγκλωβισμένος σε ένα κενό απ' όπου είναι δύσκολο να δραπετεύσει και που η ασημαντότητα φαίνεται να είναι η πρώτη του φύση. Μέσα από το χαοτικό σκηνικό και τα επαναλαμβανόμενα υποκειμενικά flash-backs, αλλά και την παράλληλη ιστορία (την προσπάθεια της γυναίκας του να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητα του άντρα της) παρουσιάζεται ένας άνθρωπος κενός, σε απόγνωση και χωρίς αισθήματα. Με ένα συναισθηματικά τερματισμένο γάμο, και μισώντας βαθιά τον εαυτό του, βρίσκεται σε μια απύθμενη μοναξιά. Η ανικανότητά του να εμπλακεί σε οποιοδήποτε είδους συναισθηματικό δεσμό του προκαλεί ένα αίσθημα απουσίας από την πραγματικότητα, που κατ' επέκταση του στερεί τον ειλικρινή διάλογο με τον εαυτό του. Αυτό που πραγματικά επιθυμεί δεν είναι μόνο η επανάκτηση της δυνατότητας εμπλοκής σε ένα ισορροπημένο, πιο ενεργό εαυτό, αλλά κυριολεκτικά να γίνει κάποιος άλλος σε μια άλλη ιστορία «Στο μεσαίο 'στάδιο του καθρέφτη' απλά κινείται προς ένα άλλο καθρέφτη και δεν επιστρέφει πίσω τελειωτικά» (Turner 1999).

Η συμπεριφορά και οι αποφάσεις του Locke κατά τη διάρκεια της ταινίας δεν είναι και τόσο ξεκάθαρες. Πρέπει να εμβαθύνουμε περισσότερο – κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τις προθέσεις του Antonioni. Ο ίδιος ο Antonioni υποστηρίζει ότι το βασικό πρόβλημα του Locke προέρχεται από το επάγγελμά του: «... πέραν των άλλων επίσης είναι και δημοσιογράφος. Δεν έχει την δυνατότητα να εμπλακεί σε αυτά που αναφέρεται διότι ο ίδιος είναι ένα φίλτρο. Η δουλειά του είναι να διηγηθεί και να παρουσιάσει ένα γεγονός ή κάποιον άλλο άνθρωπο, αλλά ο ίδιος δεν μπορεί να εμπλακεί. Παραμένει ένας μάρτυρας του γεγονότος, δεν είναι ένας πρωταγωνιστής. Αυτό είναι το πρόβλημα του» (Michelangelo 1994, σελ. 302). Η γνώση της

αδυναμίας του να μην παίρνει θέση στα ρεπορτάζ, του δημιουργεί περισσότερη πίεση και ενοχή διότι στο βάθος θέλει να γράψει τα δικά του σχόλια και όχι να μεταφέρει ότι είναι ήδη γνωστό και αναμενόμενο σε μια αβάσιμη συλλογική λογική εξήγηση των πραγμάτων. Όπως χαρακτηριστικά λέει η γυναίκα του: «Εμπλέκεσαι σε πραγματικές καταστάσεις αλλά δεν έχεις πραγματικό διάλογο» (Smirnova 2006).

Σε ένα φιλμάκι, μέσα στη ταινία, όπου η γυναίκα του μαζί με τον παραγωγό του προσπαθούν να δημιουργήσουν ένα αφιέρωμα στη μνήμη του, παρακολουθούμε μια συνέντευξη που είχε κάνει ο Locke στην Αφρική. Όταν ο Αφρικανός σαμάνος γιατρός αντιλαμβάνεται την αποικιακού ύφους ερώτηση του Locke σε σχέση με την πιθανή αλλαγή ιδεολογίας με την έλευση των Δυτικών ιδεών, απαντά: «Οι ερωτήσεις σου είναι περισσότερο αποκαλυπτικές για τον εαυτό σου παρά οι απαντήσεις μου θα είναι όσον αφορά εμένα» (Walsh 2004). Αμέσως ο σαμάνος γυρίζει την κάμερα σε έναν αμήχανο Locke ο οποίος, στην προσπάθειά του να σταματήσει την κάμερα από το να γράφει, δείχνει την αδυναμία του να αντιδράσει και να εμπλακεί στα θέματα που εμφανίζονται μπροστά του. Αυτό που νοιώθει είναι ότι με το να αλλάξει ταυτότητα με τον Robertson θα αποκτήσει ένα πρωταγωνιστικό ρόλο στη ζωή του, ένα ρόλο με περισσότερη δράση. Ο Antonioni λέει στον Alberto Ongaro (Ιταλός δημοσιογράφος και συγγραφέας): «όταν ο Locke μαθαίνει ότι η ταυτότητα του ανθρώπου την οποία έχει πάρει είναι ένας άνθρωπος της δράσης – ένας άνθρωπος που αναλαμβάνει δράση στη ζωή του, και δεν είναι ένας απλά παθητικός παρατηρητής – προσπαθεί όχι μόνο να έχει την ταυτότητα του αλλά και τον ρόλο του, τον πολιτικό του ρόλο. Όμως η ιστορία αυτού του ανθρώπου, η οποία είναι τόσο στέρη και τόσο δομημένη για δράση, του δημιουργεί ένα τεράστιο βάρος. Η δράση από μόνη της δημιουργεί προβλήματα» (Brunette 1998, σελ. 136).

Η ιστορία του Locke εμφανίζει ένα παρελθόν χωρίς νόημα, η πορεία δείχνει την προσωρινότητα του παρόντος, τις αναμονές και τις συναντήσεις που είναι γεμάτες απογοήτευση καθώς και ένα μέλλον που δεν υφίσταται: «να ανοιχτείς στο διαφορετικό και το μη προβλέψιμο, να επαναπροσδιορίσεις την σχέση μεταξύ πλάνης και του βλέπω, αλλά και της πλάνης και της θύμησης» (Tinazzi 2010). Μην μπορώντας να ακολουθήσει τη λογική της καινούργιας του ταυτότητας αλλά και της παλιάς, αφήνεται στο ταξίδι του πεπρωμένου. Γνωρίζει τι τον περιμένει; Ο Antonioni απαντά ότι όλη η ταινία γυρίζει γύρω από αυτήν την ερώτηση. «Στην κατάσταση που βρίσκεται δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του σε τίποτα. ‘Το να υπάρχεις είναι να υπάρχεις στον κόσμο’, λέει ο Heidegger· σε εκείνο το σημείο της ταινίας, ο Locke

δεν είναι πλέον στον κόσμο· ο κόσμος είναι εκεί, έξω από το παράθυρο» (Tassone 2002, σελ. 156).

Ο Locke κάνει το αποφασιστικό βήμα προς την κατεύθυνση της κρυφής του επιθυμίας: να αλλάξει ταυτότητα. Αυτή του η απόφαση θα τον εμπλέξει σε μια αδυσώπητη πραγματικότητα, όχι μόνο για τον λόγο ότι η καινούργια του ταυτότητα ανήκει σε έναν έμπορο όπλων, αλλά και για το γεγονός ότι το παρελθόν του θα τον ακολουθεί πέραν της απόφασης του να αποκοπεί εντελώς από αυτό. Όσο και να προσπαθεί να αποκοπεί από την παλιά του ταυτότητα τόσο αυτή θα τον πλησιάζει απειλητικά για να του υπενθυμίζει ότι η ανάκτηση μιας καινούργιας ταυτότητας προϋποθέτει και τη μεταφορά της προηγούμενης. Αδυνατώντας να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τα καινούργια δεδομένα (λόγω της συνήθειας του ως δημοσιογράφος όπου λειτουργούσε σαν «φίλτρο», αλλά και των προγραμματισμένων συναντήσεων της καινούργιας του ταυτότητας, οι οποίες όμως δεν πραγματοποιούνται), γίνεται έρμαιο της πραγματικότητας που αποφάσισε να ακολουθήσει, οδεύοντας προς το τέλος της διαδρομής όπου θα καταφέρει τελικά να νοηματοδοτήσει την ύπαρξη του.

1.3. Χώρος – Χρόνος

Για τον Antonioni ο χώρος δεν υπάρχει απλά ως οπτική, φυσική ή αστική ανάλυση, αλλά ούτε και ως κομμάτι δημιουργίας ενός αισθητικά ωραίου κάδρου. Ο χώρος είναι ένα αναπόσπαστο μέρος της όλης ιστορίας που συνεισφέρει ενεργά στη διαμόρφωση νοήματος. Για τον λόγο αυτό του ανατίθεται μια μη αντικειμενική αξία. Το ανθρώπινο αίσθημα και οι εμπειρίες – προσωπικές ή συλλογικές – βρίσκουν την έκφραση και τον διάλογο μέσα από την ανάκλαση σε σχέση με τον χώρο. «Το τοπίο είναι μια εμπειρία, όχι ένα αυτόνομο αντικείμενο· να το μελετήσεις σημαίνει να μελετήσεις μιαν κουλτούρα, ο τρόπος που δημιουργεί τον χώρο, σε σχέση με τον εαυτό του· αυτή η σχέση μεταξύ γνωστού και αγνώστου που έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε 'κόσμο'» (De Bonis & Youdovich 2012, σελ. 22). Ακόμα και ένας τυφλός μπορεί μέσα από την αντίληψη των αισθήσεων αλλά και της φαντασίας του να δημιουργήσει ένα χώρο, ένα τοπίο – ακριβώς για τον λόγο ότι δεν βλέπει. Μα το αποτέλεσμα εξάγεται από τη φαντασία αυτών που βλέπουν αλλά και αυτών που δεν βλέπουν, και η δημιουργία πολλαπλών εικόνων ισούται με το σύνολο των υπάρξεων σε ένα πλαίσιο συλλογικής αλήθειας. «Το τοπίο δεν είναι 'ένα', αλλά είναι πάντα ένα σημείο επικοινωνίας μια άπειρης σειράς ερμηνειών και τρόπων της ψυχής» (De Bonis & Youdovich 2012, σελ. 24).

Η χρήση του χώρου από τον Antonioni μεταφέρεται σε ένα άλλο επίπεδο όταν ο Locke διηγείται στην κοπέλα την ιστορία ενός τυφλού. Στην ταινία, ο Locke λέει «γνωρίζω» και όχι «γνώριζα» κάποιον όπου ήταν τυφλός, κάτι που υπονοεί ότι αναφέρεται στον εαυτό του. Πέραν του γεγονότος ότι η ιστορία που της διηγείται είναι η αλληγορία της κατάστασης που βρίσκεται τώρα, ο χώρος αποκαλύπτει, δημιουργεί και σηματοδοτεί την ύπαρξη του πρωταγωνιστή. «Γνωρίζω κάποιον που ήταν τυφλός [...] Όταν ήταν σαράντα χρονών μετά από μια εγχείρηση ξαναβρήκε το φως του. Στην αρχή τον είχαν συνεπάρει τα πρόσωπα, τα χρώματα, το τοπίο. Αλλά ξαφνικά όλα άρχισαν να αλλάζουν. Ο κόσμος ήταν πιο φτωχός απ' ό,τι είχε φανταστεί. Κανένας δεν του είχε πει πόση ασχήμια υπήρχε [...] Όταν ήταν τυφλός, συνήθιζε να διασταυρώνει τον δρόμο μόνος με το μπαστούνι του. Όταν ανέκτησε το φως του άρχισε να φοβάται. Άρχισε να ζει στο σκοτάδι [...] Μετά από τρία χρόνια αυτοκτόνησε» (Michelangelo 1975).

Η απόφαση αλλαγής ταυτότητας φαντάζει δελεαστική αλλά και αποκαρδιωτική. Ο Locke προσπαθώντας να φέρει εις πέρας την αποστολή του Robertson, μέσα από τα συμβάντα δημιουργεί μια καινούργια χωρο-χρονική πραγματικότητα. Η όλη διαδικασία της χρονικής κατασκευής της πραγματικότητας της ζωής του Robertson που προσπαθεί να κτίσει, κινείται παράλληλα με τη χωρική αποδόμηση της προσπάθειας να υπάρξει στον χώρο σαν μια άλλη προσωπικότητα, με αποτέλεσμα να αρχίσει να αλλοιώνεται ως Locke, και να κινείται προς την αδυναμία νοηματοδότησης του καινούργιου του εαυτού. Στην πορεία της ταινίας, οι συναντήσεις που είχε προγραμματίσει ο Robertson – και πρέπει να φέρει εις πέρας η νέα προσωπικότητα του Locke – δεν πραγματοποιούνται, για λόγους που ούτε εμείς γνωρίζουμε, αλλά ούτε ο Locke φαίνεται να γνωρίζει (μόνο αυτός είναι παρών στα ραντεβού). Εν τέλει, φτάνει στην τελευταία συνάντηση, η οποία αποτελεί και τη στιγμή – ίσως τη μοναδική φορά – που αντιλαμβάνεται τα πραγματικά γεγονότα που θα λάβουν χώρα. Αυτή η στιγμή βεβαιότητας είναι η ίδια στιγμή στην οποία ο παλιός του χαρακτήρας φτάνει στην τελική «αποσύνθεση», την ολική αποβολή του Locke που μέχρι τώρα επέμενε σε μια παρουσία σκοτεινή και που αντιστεκόταν στη βεβαιότητα των συμβάντων.

Ο αφηγηματικός χρόνος επικεντρώνεται στην καινούργια ζωή του Locke μετά την αλλαγή ταυτότητας διαμέσου μιας χωρο-χρονικής αναρχίας, καθώς και στην εισβολή του παρελθόντος του μέσα από την ανακατασκευή ενός ντοκιμαντέρ της προσωπικότητας του (Locke) εκ μέρους της γυναίκας του, και την απόφαση της να

ακολουθήσει τις κινήσεις του όταν υποψιάζεται την πραγματικότητα. Ως θεατές γινόμαστε μάρτυρες μιας λανθασμένης αλληλουχίας εικόνων που, όπως αναφέρει ο Gilles Deleuze, στερεοποιούνται και διασκορπίζονται σαν ένας χώρος δυνάμεων. «Στο τέλος, ο κινηματογράφος ‘σκοντάφτει’ πάνω σε μια συντριπτική ασάφεια όπου τα όρια φανταστικού και πραγματικού γίνονται δυσδιάκριτα» (Stamatoroulos 2010).

Προσφιλής τακτική του Antonioni είναι να τοποθετεί τους χαρακτήρες του σε αυτό που ο Deleuze ονομάζει «οποιοδήποτε-χώροι-οτιδήποτε». Γνωρίζοντας και αναγνωρίζοντας τους χώρους όπου οι χαρακτήρες κινούνται, μας είναι αδιάφορο για τον χωρικό προσανατολισμό της ιστορίας. Όσο αφορά στον ρεαλισμό (κάτι που ο Antonioni απέρριψε από τα πρώτα βήματα της καριέρας του), όπου υπάρχει μια διακριτή διαφορά μεταξύ αντικειμένου και κόσμου, εδώ έχει αντικατασταθεί από το «οποιοδήποτε-χώροι-οτιδήποτε». Σύμφωνα με τον Deleuze, σε αυτού του είδους τη μη γραμμική χωρο-χρονική ανάπτυξη της ιστορίας, οι καταστάσεις γίνονται υποκειμενικές αφού έχουν αποσυνδεθεί από τη γραμμική λογική του παρόντος, και με αυτό τον τρόπο αποκόπτουν την αίσθηση της δράσης. «Με αυτόν τον τρόπο, ‘οι χαρακτήρες δεν δρουν αλλά παρατηρούν’ ... ‘είναι υποχρεωμένοι να είναι μάρτυρες στον κόσμο, παρόλο που δεν είναι σίγουροι για αυτό που παρακολουθούν, χαμένοι στην υπηρεσία μιας αρχής αβεβαιότητας’» (Stamatoroulos 2010).

Σε αυτό το ταξίδι χωρίς επιστροφή, ο εσωτερικός χωροχρόνος (κύριο χαρακτηριστικό όλων των χαρακτήρων του Antonioni) εισβάλλει και αντικαθιστά τον φιλικό, με αποτέλεσμα ο χαρακτήρας να έχει συναίσθηση της διάρκειας των γεγονότων (παρόλο που για σχεδόν ολόκληρη την ταινία είναι αρκετά θολά) μέσα από απεριόριστο χρόνο αλλά και απεριόριστο χώρο. Αυτό προσδίδει στον χαρακτήρα μια επώδυνη αντίληψη της ύπαρξής του σε σχέση με ένα απρόβλεπτο υλικό κόσμο. «Ο χρόνος παύει να είναι κανονικός, για να γίνει μια καθαρή φόρμα εσωτερικότητας, η οποία μας βυθίζει, μας διχτομεί, με το τίμημα ενός ίλιγγου, μια ταλάντωση που συνιστά τον χρόνο: η σύνθεση του χρόνου αλλάζει κατεύθυνση η οποία υποδεικνύει μια ανυπέρβλητη αφαίρεση» (Stamatoroulos 2010).

Σε μια συνέντευξη (το 1960) για την ταινία του *L'avventura*, ο Antonioni αναφέρει: «είμαι πεπεισμένος ότι ο άνθρωπος σήμερα, που τόσο προσπαθεί να μεγαλώσει τον επιστημονικό χώρο των γνώσεων του, δεν αφιερώνει χρόνο για την πρόοδο· από την σκοπιά της ηθικής, ζει με απαρχαιωμένους μύθους, παρόλο που έχει πλήρη αίσθηση. Ίσως αυτό που μας κρατά πίσω είναι ο φόβος του αναπάντεχου ηθικού κενού παρόλο που το κενό του κόσμου δεν μας προκαλεί αυτό το αίσθημα»

(Michelangelo 1994, σελ. 240). Ο Antonioni αναφέρεται στη συνύπαρξη ενός φρέσκου μυαλού και ενός σώματος κουρασμένου και νευρωτικού. Στη συνύπαρξη δυο πραγμάτων που κινούνται με διαφορετικές ταχύτητες. «Καθώς το σώμα κινείται, δημιουργεί και είναι γεμάτο από χρόνο χωρίς πλέον να είναι ο δημιουργός καταστάσεων. Το σώμα που δεν είναι ποτέ ‘παρόν’ εμπεριέχει το πριν και το μετά, ‘το εσωτερικό χωρίς συμπεριφορά, χωρίς πια εμπειρία, αλλά ό,τι παραμένει από παλιές εμπειρίες [...], οτιδήποτε έρχεται μετά, αφού έχουν όλα ειπωθεί’, αυτή η μέθοδος αναγκαστικά κινείται μέσω των συμπεριφορών και των στάσεων του σώματος»² (Ford 2003).

Η έρημος – φυσική ή αστική μέσα από την αφηρημένη της ύπαρξη ως χώρος αποκομμένος, άμορφος και κενός – αντικατοπτρίζει τον εσωτερικό κόσμο του Locke που τον απορροφά και τον αναπαριστά σαν μια εξαφάνιση. Ο «νεκρός χρόνος» της αφαίρεσης του αντικειμένου ή του περιεχομένου από το κάδρο, που μέχρι τώρα πληρούσε την ανάγκη του θεατή για μια αναπαράσταση της δράσης, μετατρέπεται σε μια αφηρημένη παρουσία που δίνει χρόνο στον θεατή αλλά και στον πρωταγωνιστή να ανασυντάξει και να επαναπροσδιορίσει αυτό που βλέπει και αυτό που ζει – «ένα μη εικονικό, μη ανθρώπινο σύμπαν, μια αφηρημένη αποθέωση. Σε ένα σύμπαν που διαστέλλεται και απλώνεται, που παγώνει, υπάρχει μια κρυφή χαρά, μια άτυπη χαρά στιγμάτων ... μέσα σε ένα χώρο ουδέτερο γεμάτο από κινήσεις-οτιδήποτε, μέσα στο οποίο τελειώνει η κίνηση» (Cassani 2012).

Ο Locke, προσπαθώντας να γεμίσει το κενό της ύπαρξής του με την αλλαγή ταυτότητας, λόγω άγνοιας δημιουργεί ένα καινούργιο κενό μέσα από την αδυναμία του να κατανοήσει την καινούργια ταυτότητα αλλά και την αποκοπή του από την παλιά, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται κενά και στη διαδρομή του αλλά και στην ιστορία που παρακολουθούμε. Ο Antonioni με την χρήση του κενού χώρου αλλά και τη μη γραμμική αφήγηση του χρόνου, παράλληλα με την αυξανόμενη αβεβαιότητα και δημιουργία του κενού της ύπαρξης του πρωταγωνιστή, μας οδηγεί αριστοτεχνικά στην τελευταία σκηνή όπου ο θάνατος (που δεν βλέπουμε) συμπληρώνει την αγωνία του Locke αλλά και του θεατή. Αυτό που συναρπάζει όμως είναι αυτό το κενό, αυτή η μανιώδης έρευνα που μας δημιουργεί μια γλυκιά απογοήτευση διότι αυτό το κενό είναι γεμάτο. Η ομορφιά του κενού που είναι γεμάτο, όπως το κινεζικό Ταο. «Τίποτε δεν είναι πιο όμορφο ... την στιγμή που οι άνθρωποι ακυρώνονται, για να παύσουν να

² Η αναφορά έχει παρθεί από ανάλυση της ταινίας του Antonioni, *L' avventura* (1960), όπου η εσωτερικευση του χρόνου είναι ξανά ένας από τους άξονες του κτισίματος της ταινίας.

έχουν μια αποτελεσματική ύπαρξη, φαίνεται ένας χώρος χωρίς αξία, ένας πραγματικός χώρος, ‘ο χώρος ίδιος με τον εαυτό του που αυξάνεται η αρνείται τον εαυτό του’. Το κενό πλάνο δεν είναι κενό: γεμάτο ομίχλη, παρουσίες παροδικές ή κινήσεις-οτιδήποτε, αντιπροσωπεύει το τελευταίο σημείο του ανθρώπου που απελευθερώνεται από την αρνητικότητα των έργων, των παθών, της ανθρώπινης ύπαρξης» (Cassani 2012).

Ο τρόπος που ο Antonioni χειρίζεται την έννοια του χρόνου και του χώρου στην ταινία, ανατρέπει κάθε γνωστό τρόπο ερμηνείας της πραγματικότητας. Ο χώρος αποκτά μια υποκειμενικότητα και παρόλο που μας είναι (ως τόπος) αδιάφορος, λειτουργεί σαν ένα εκφραστικό κενό, γεμάτο ζωή, προσδοκίες, απελευθέρωση και κάθαρση. Ο χώρος ως τόπος δράσης αναλαμβάνει καθήκοντα συν-πρωταγωνιστή αλλά και καθρέφτη του χρόνου. Ενός χρόνου που παύει να είναι εξωτερικός, αλλά που μεταφέρεται και που γίνεται ο εσωτερικός κόσμος των πρωταγωνιστών. Ο πρωταγωνιστής «σταματά», περιμένει και παρακολουθεί ανήμπορος να είναι. Η δράση δεν τελειώνει με την συμπλήρωση ενός γεγονότος αλλά συνεχίζει ως εσωτερικότητα και μας αποδομεί τη συνηθισμένη κατανόηση των συμβάντων.

1.4: Έλλειψη

Όπως έχω αναφέρει και στην εισαγωγή του πρώτου κεφαλαίου, στο σινεμά του Antonioni, μια εικόνα μετά από άλλη, μια συνέχεια μετά την άλλη, κομμάτια που απουσιάζουν από τη διήγηση, οι κενοί χώροι, η μη ολοκλήρωση της δράσης και η μερική όραση του ορισμένου πλέκονται καθώς αναδιπλώνεται η εικόνα της παρουσίας. Ο Antonioni χρησιμοποιεί την έλλειψη ως «αρνητικό χώρο» (όρος των γραφικών τεχνών που υποδεικνύει τον χώρο όπου δεν υπάρχουν γραφικά σύμβολα) όπου μέσα από αυτόν τον αφηρημένο χώρο θα δημιουργήσει μια νέα λογική και κατ’ επέκταση μια νέου είδους διήγηση. Στιγμές προσμονής που αποδομούνται όταν οι προσδοκίες δεν εκπληρώνονται και συναισθήματα που κορυφώνονται αλλά παραμένουν ξεκρέμαστα – κάθε εικόνα κρέμεται απειλητικά πάνω από τον πρωταγωνιστή αλλά και τον θεατή, με την αλήθεια να υποβόσκει αλλά να παραμένει ανεκπλήρωτος στόχος. «Οι ταινίες του Antonioni μας αποπροσανατολίζουν, όχι όμως για να προωθήσουν τη σύγχυση αλλά ως μια αναγνώριση του ότι οι συνήθεις τρόποι εξήγησης δεν είναι πλέον αξιόπιστοι, οι υποθέσεις που λαμβάνουμε σχετικά με τον κόσμο δεν υφίστανται πλέον στην προσπάθεια μας να βρούμε μια στάση μέσα από

την αβεβαιότητα, και νέους τρόπους αντίληψης και ταξινόμησης της εμπειρίας μας» (Perez 1991).

Η διάρκεια ενός πλάνου ή μιας σκηνής σε μια ταινία συνήθως έχει τη διάρκεια που απαιτεί η παρουσία μιας εντύπωσης ή και η νοηματοδότηση ενός συμβάντος. Για τον Antonioni όμως το πλάνο διαρκεί λίγο περισσότερο. Μια στιγμή παραπάνω γιατί, όπως αναφέρει και ο ίδιος, όταν τελειώνει μια σκηνή στην ουσία αυτή συνεχίζει να υπάρχει, και ο θεατής διεισδύει ακόμα περισσότερο μέσα στην λογική της. Επίσης με αυτή την πρακτική μας δίνει επιπλέον χρόνο να ξανασκεφτούμε αυτό που είδαμε και να αναθεωρήσουμε την πρώτη μας «επεξήγηση». «Επιμηκύνοντας και αναβάλλοντας είναι ο χαρακτηριστικός ρυθμός του Antonioni, επικρεμάμενος και διακοπτόμενος, αγωνιώδης και ελλειπτικός, ένας επιτηδευμένος ξερός ρυθμός, μιας ακούραστης, μιας ‘syncopated’ κίνησης, μιας αργής παρατήρησης» (Perez 1991).

Η «απουσία» του Locke μετά από την αλλαγή ταυτότητας με τον Robertson και η αδυναμία του να εκπληρώσει την αποστολή του ως Robertson, δεν αντικαθιστά αυτή την απουσία με παρουσία. Δεν μεταμορφώνεται σε αυτόν τον άλλο – αδυνατεί να είναι ο άλλος, αλλά και αδυνατεί να είναι ακόμα και ο παλιός του εαυτός. Ο Locke είναι εμπειρικά παρόν ως Robertson αλλά στην αντίληψη του είναι απών, καθώς είναι προσηλωμένος στην καινούργια του ταυτότητα και αδυνατεί να συλλάβει τον αισθησιασμό των γεγονότων που λαμβάνουν χώρα. Τα πάντα συμβαίνουν στο παρόν, «όμως παραμένει το στοιχείο του μη ορατού, η αδυναμία της ολικής κατανόησης, η οποία καθιστά την σκληρή αίσθηση της παρουσίας και της απουσίας άσχετη με τις οπτικές καταστάσεις που εξελίσσονται»³ (Del Rio, 2005). Χαρακτηριστική σκηνή, όπου ο Antonioni χρησιμοποιεί την έλλειψη στη δραματολογία, είναι αυτή όπου ο Locke, με την καινούργια ταυτότητα ως Robertson, περιμένει το πρώτο του ραντεβού σε μια εκκλησία στο Μόναχο. Με μια γρήγορη αλλαγή του πλάνου τον βλέπουμε σε μια αυλή να καίει χόρτα. Βάσει του ότι ακούμε να τον αποκαλούν «Mr Locke», υποθέτουμε ότι αυτό το flash back έχει συμβεί στο παρελθόν πριν να αλλάξει ταυτότητα. Στην αυλή εμφανίζεται η γυναίκα του και μετά από ένα σύντομο καυγά επιστρέφει στο σπίτι της. Αλλαγή πλάνου και βλέπουμε μια γυναίκα χωρίς να δούμε το πρόσωπο της (υποθέτουμε ότι είναι η γυναίκα του) να κοιτάζει κάτω στο κήπο όπου δεν υπάρχει κανείς. Η σκηνή με τον Locke να καίει τα χόρτα ήταν ένα flash

³ Η αναφορά έχει παρθεί από ανάλυση της ταινίας του Antonioni, *Blow Up* (1966). Σε αυτή την ταινία ο σκηνοθέτης φέρνει τη θέση του περί ελλείψεως στα όριά της.

back αλλά ποιού; Η τοποθέτηση της κάμερας πίσω από την γυναίκα του να βλέπει κάτω την κενή αυλή υποδηλώνει ότι είναι δικό της το flash back. Το πρόβλημα που δημιουργείται είναι ότι η σκηνή πριν από αυτή αλλά και η επόμενη δείχνει τον Locke στην εκκλησία στο Μόναχο – δηλαδή θα μπορούσε να ήταν εύκολα το δικό του flash back. «Όταν επιστρέφουμε στον Locke που είναι μέσα στην εκκλησία, το πλάνο ξεκινά από τα πόδια του – ένα λιγότερο αναγνωρίσιμο μέρος σε σχέση με το κεφάλι του, φυσικά, και ένας παραπάνω λόγος αμφιβολίας ως προς την ανάθεση του flash back στη συνείδησή του» (Brunette 1998, σελ. 131).

Μια σκηνή την οποία ο Antonioni ήθελε να χρησιμοποιήσει στην ταινία, αλλά που τελικά για λόγους διάρκειας δεν συμπεριλήφθηκε, δείχνει πως η έλλειψη δημιουργεί ποίηση αλλά και νόημα. Μέσα από το αμφίβολο ξεδίπλωμα της μνήμης περιπλέκεται η παρουσία του σαν Robertson με τη μνήμη του ως Locke. Κάπου στο Μόναχο καθώς περπατά σε μια πλατεία, ένας τύπος τον αναγνωρίζει λανθασμένα σαν κάποιον άλλο – σαν κάποιο φίλο του ονόματι Charlie, τον οποίο έχει να δει εδώ και πάρα πολλά χρόνια και τον προσκαλεί να πιούν ένα ποτό.⁴ Κατά τη διάρκεια της συζήτησης ο τύπος ανακαλεί από τη μνήμη του διάφορα συμβάντα σχετικά με τη φιλία τους και προσπαθεί να εμπλέξει τον Locke (υποτιθέμενο Charlie). Σιγά σιγά ο Locke, μη έχοντας κάτι καλύτερο να κάνει, αρχίζει να παίζει το παιχνίδι του ανθρώπου αυτού, ο οποίος, σε κάποια στιγμή λέει: «Θυμάσαι την Helga;». Μετά από μερικές κουβέντες για τη Helga ο Locke λέει: «Θυμάμαι ένα ποδήλατο που είχα. Κόκκινο». «Το όνομα μιας άγνωστης γυναίκας, Helga, αναδύει ανεξήγητα στη μνήμη του ένα κόκκινο ποδήλατο. Η Helga και το ποδήλατο δεν έχουν ποτέ συναντηθεί, αλλά ακριβώς σε αυτό το γεγονός έγκειται η γοητεία του παιχνιδιού. Για κάποιον όπως τον Locke, που έχει παραιτηθεί από την ταυτότητα του για να υιοθετήσει την ταυτότητα κάποιου άλλου, δεν μπορεί να μην τον διεγείρει η υιοθέτηση μιας τρίτης. Δεν χρειάζεται καν να αναρωτηθεί που αυτό μπορεί να καταλήξει» (Michelangelo 1994, σελ.109).

Ελλείψεις, η τελική αποχώρηση από τη γραμμή της διήγησης – σχεδόν σαν μια άρνηση – για την ανάγκη να προσληφθούν οι αντανάκλασεις των δεδομένων, οι δονήσεις του τυχαίου, οι αναμονές, η επέκταση του χώρου μαζί με τους κινδύνους και την αποτυχία. Οι ελλείψεις, μαζί με τα απροσδιόριστα flash backs, έρχονται να

⁴ Σε αυτή τη στιγμή της διήγησης της ταινίας – εάν αυτή η σκηνή συμπεριλαμβανόταν στο τελικό μοντάζ – θα μας ήταν αδιάφορο εάν ο Locke πλασάρεται ως Robertson, διότι ο άνθρωπος αυτός έχει την εντύπωση ότι ο Locke ή ο Robertson είναι ο φίλος του από τα παλιά.

δημιουργήσουν μια αμφίβολη και σκοτεινή έννοια σε ένα παρόν που κινείται σε ένα εσωτερικό χρόνο. «Μας δίδονται ήδη μερικά σημαντικά στιλιστικά ‘σχήματα’. Η ένταση, ο χώρος ως όριο που χάνεται, ως ‘διαφορετικό’, ως έλλειψη ... στην συνέχεια το στοιχείο της εξέλιξης καθώς και το ιστορικό πρόσχημα» (Tinazzi 2010). Ο χώρος είναι πάντα γεμάτος νοήματα, πάντα οι χαρακτήρες υπάρχουν μέσα από τον χώρο που τους περιβάλλει. Οι χώροι δεν βρίσκονται ποτέ σε αδράνεια αλλά προσφέρουν τις λύσεις για την εξέλιξη της ιστορίας. Μιας ιστορίας γεμάτης νοηματοδοτημένα κενά. Οι απορίες παραμένουν στον χώρο του «παρατηρώ» για το τι και το πώς, ως μια διπλή όψη των πραγμάτων, για να παρουσιαστεί χωρίς περιστροφές η ασημαντότητα της εμφάνισης, της ύπαρξης του καθρεφτίσματος των γεγονότων. «Το ερώτημα φαίνεται να μεγαλώνει και να αφορά γενικά τους τρόπους και τις φόρμες αναπαράστασης καθώς και της δυνατότητας ‘παραγωγής’ του πραγματικού» (Tinazzi 2010).

Ερευνώντας τη συνεχή σχέση της εσωτερικότητας των χαρακτήρων με τον εξωτερικό χώρο, ο Antonioni ανατρέπει για πάντα την ψευδαίσθηση του ενός και μοναδικού τρόπου εξήγησης των γεγονότων. Κάθε κατάσταση ή δράση εμπεριέχει ένα παρελθόν και ένα μέλλον. Στη γλώσσα του σινεμά αυτό επιτυγχάνεται με τη συσχέτιση/αντιπαράθεση ενός χώρου δράσης με έναν άλλο. Επίσης κάτι το οποίο δεν υφίσταται στον παρόντα χρόνο μπορεί να παρουσιάζεται μέσα σε μια σκηνή. «Αντιπαράθετοι γεγονότα στον χρόνο ή στον χώρο τα οποία μια πιο φυσική διήγηση θα τοποθετούσε σε μια διαφορετική στιγμή, αντιστεκόμενος σε μιαν αυστηρή χρονοτοπική λογική (‘ή εδώ ή εκεί’/‘πρώτα αυτό και μετά εκείνο’)» (Harrison 2011).

Στην ταινία *Professione Reporter*, όσο αφορά στο οπτικό κομμάτι, πολλά πράγματα δεν έχουν λογική εξήγηση αλλά και αρνούνται μια παρουσία ισάξια της πραγματικότητας. Η πλοκή μέσα από την ασάφεια έχει μια φυσική ροή που όμως την ίδια στιγμή παρουσιάζει την πραγματικότητα ως μεγαλύτερη από τη ζωή, με γεγονότα που υπάρχουν αλλά δεν είναι διακριτά. Παρόλα αυτά η απουσία δεν υπάρχει χωρίς οριοθέτηση ή κάτι που δεν μπορεί να εξηγηθεί. «Μάλλον οδηγεί στην άρνηση, η καλύτερα, στην αμφισβήτηση του προηγούμενου, χωρίς προβλήματα, κυριολεκτικού παρόντος»⁵ (Brunette 1998, σελ. 31). Η αίσθηση του μυστηρίου της

⁵ Η αναφορά έχει παρθεί από ανάλυση της ταινίας του Antonioni, *L' avventura* (1960). Ο Brunette διερευνά τις έξι σημαντικότερες ταινίες του σκηνοθέτη δίδοντας έμφαση στα κοινά τους χαρακτηριστικά ως προς την δομή.

αλλαγής ταυτότητας και της απουσίας του Locke φαίνονται να απευθύνονται ανελήτητα στην ασάφεια της σχέσης μεταξύ ανθρώπων και πραγματικότητας.

Η απουσία του κεντρικού γεγονότος, σε αντίθεση με την κλασική χρησιμότητα του ως σημείο κυρίαρχο μιας συνέχειας, χρησιμοποιείται από τον Antonioni ως μια καινούργια φυσιογνωμία που δεν παραμένει αποστειρωμένα εικονική. Όταν ο ίδιος διηγείται ένα επεισόδιο, στη διάρκεια του οποίου ήταν μάρτυρας σε μια παραλία όπου ένας ναυαγοσώστης ανακαλύπτει το νεκρό σώμα ενός λουομένου, παρατηρεί: «Ως πρώτο πράγμα, θα αφαιρούσα από την σκηνή το ‘γεγονός’, και θα άφηνα μόνο την περιγραφή. Σε αυτή τη λευκή παραλία, σε αυτή τη μοναχική φιγούρα, σε αυτή την ησυχία, κατά τη γνώμη μου υπάρχει μια καταπληκτική έκφραση. Το γεγονός εδώ δεν προσθέτει τίποτα, είναι επιπλέον. Θυμάμαι πολύ καλά ότι μου είχε αποσπάσει την προσοχή όταν συνέβη» (Michelangelo 1994, σελ. 52). Δέκα χρόνια αργότερα έρχεται να το επιβεβαιώσει ξανά – αλλά αυτή την φορά στο έπακρο – με την τελευταία σκηνή στην *Professione Reporter*. Ο Locke στέλνει την κοπέλα έξω από το ξενοδοχείο ενώ αυτός περιμένει το πεπρωμένο του ξαπλωμένος στο κρεβάτι. Η κάμερα κινείται νοητικά βλέποντας αρχικά τον Locke αλλά και την πλατεία έξω από το παράθυρο. Σιγά σιγά ο χώρος γίνεται ο εσωτερικός χρόνος/κόσμος του Locke, αφού η κάμερα στην κίνησή της τον αφήνει έξω από το πλάνο και κινείται προς το παράθυρο και έξω στην πλατεία. Διαμέσου αυτής της επτάλεπτης κίνησης, το κέντρο της διήγησης, το γεγονός, παραμένει έξω και μας στερείται αυτό που έχει σημασία, και γίνεται ένα με την αρμονική κίνηση της παρατήρησης. «Η εικόνα μαζεύει τις αντανάκλασεις του γεγονότος ... δεμένα όλα σε ένα μονοπλάνο. Ο χρόνος, όπως και ο χώρος, εξελίσσονται με μια έντονη δραματουργία, χωρίς να ‘εξέχει’ κάτι με τρόπο φανερό» (Tinazzi 2010).

Στην ταινία, η απουσία παρουσιάζεται ως απειλή αλλά και ως πρόκληση για τον πρωταγωνιστή αλλά και για τον θεατή. Μαζί με τον πρωταγωνιστή βρισκόμαστε συχνά σε μια κατάσταση αδυναμίας κατανόησης των συμβάντων, αφού μας στερούνται τα βασικά εργαλεία για μια «σωστή» τοποθέτηση των γεγονότων. Συχνά ο Antonioni μας υπενθυμίζει ότι δεν υπάρχει ένας σωστός τρόπος ερμηνείας και μας προσκαλεί να επαναπροσδιορίσουμε και να νιώσουμε περισσότερα από αυτά που βλέπουμε. Η πραγματικότητα είναι πιο πολύπλοκη και κατ’ επέκταση πιο ενδιαφέρουσα από την περιορισμένη χρήση που κάνουμε της αντίληψής μας. Εάν απουσιάζει η καρδιά ενός γεγονότος αυτό δεν σημαίνει ότι απουσιάζει και η λογική

του. Αυτό που απουσιάζει είναι η δυνατότητα του πρωταγωνιστή αλλά και του θεατή να δουν πέραν του απλά ορατού και του συλλογικά αποδεκτού «λογικού» γεγονότος.

1.5. Βλέμμα

Ο τρόπος που ο Antonioni χρησιμοποιεί το κάδρο σε σχέση με τον χώρο, αποδιοργανώνει τη συσχέτιση του βλέπω και νοηματοδοτώ. Η σχέση μεταξύ του αντικειμένου μέσα στο κάδρο, το βλέμμα του αντικειμένου και το βλέμμα του θεατή ξαφνικά μπαίνουν σε κρίση, αφού οι συνήθεις κανόνες σχέσεων παραβιάζονται. Τους συχνούς κενούς χώρους έρχεται να γεμίσει η παρουσία της πλάτης ενός ατόμου, το πίσω μέρος του κεφαλιού ή ακόμα και πολύ μακρινά πλάνα, που από τη μια μας προσφέρουν την ικανοποίηση της παρουσίας ενός ατόμου στον χώρο, αλλά από την άλλη, με αυτή την αφηρημένη προσέγγιση, μας δημιουργεί ένα νέο κενό εκδήλωσης νοήματος. Αυτές τις στιγμές, λόγω αντανakλαστικών, ο θεατής κινείται προς μια κατεύθυνση, «στην οποία δημιουργείται η αίσθηση ενός εικονικού βλέμματος που μας παρακολουθεί»⁶ (Ford 2003). Καθώς αυτού του είδους το βλέμμα δεν μπορεί να αποτραπεί, κάλλιστα μπορεί να προέρχεται και από εκτός του πλάνου. Το βλέμμα του Locke μετά από την αλλαγή ταυτότητας με τον Robertson, είναι «απόν», και εσωτερικεύεται καθ' όλη την προσπάθειά του να απαλλαγεί τελειωτικά από τον παλιό του εαυτό και να αναλάβει τον καινούργιο. Το ίδιο συμβαίνει και με τον θεατή που και αυτός εσωτερικεύει το απόν βλέμμα του Locke σε όλη αυτή τη διάρκεια, καθώς συμπάσχει με την αγωνία του προηγούμενου του εαυτού. Αυτού του είδους η συμπεριφορά χρησιμοποιείται από τον Antonioni για τους χαρακτήρες του, μεταφρασμένη σε «παρακολουθώ» και «σκέφτομαι». Ο Deleuze λέει ότι αυτού του είδους το βλέμμα απευθύνεται προς τον έξω κόσμο αλλά και εσωτερικεύεται από τους χαρακτήρες σε μια προσπάθεια να βρεθεί η ισορροπία μεταξύ των συναισθημάτων τους που βρίσκονται σε τέλμα, και του καινούργιου τρόπου θέασης των πραγμάτων. «Εδώ, το ιδωμένο και το μη ιδωμένο βλέμμα ψάχνει τον χαμένο 'εαυτό' αντί του μητρικού ή ερωτικού 'άλλου'. Ο Deleuze εισηγείται ότι ο ερημωμένος χώρος από τον οποίο οι χαρακτήρες έχουν κενωθεί 'αναφέρεται ξανά πίσω στο χαμένο βλέμμα του ατόμου, το οποίο είναι απόν από τον κόσμο αλλά και από τον εαυτό του'» (Ford 2003).

⁶ Η ανάλυση αφορά στην ταινία του *L' avventura* (1960), όπου η «καταγραφή» της δράσης γίνεται με την ίδια λογική όπως στην *Professione Reporter*.

Όσον αφορά στο βλέμμα του πρωταγωνιστή, μας είναι δύσκολο να καταλάβουμε τι ακριβώς παρατηρεί, μιας και η καινούργια του ταυτότητα ως Robertson κινείται στον κόσμο μέσα από το σώμα του Locke. Πέραν του ότι το ταξίδι είναι ψυχολογικό και πνευματικό, δημιουργείται και μια αβεβαιότητα ως προς το ποιός είναι τελικά και γιατί θέλει να φέρει εις πέρας αυτή την «αποστολή». Παρά τους διάφορους συμβολισμούς, μας παρέχεται ένα είδος συγκεκριμένου νοήματος των συμβάντων. «Τα πράγματα και τα γεγονότα αρχίζουν να χάνουν την εξάρτησή τους από τη διήγηση, για να αποκτήσουν την αυτονομία της απλής ύπαρξης: η πραγματικότητα, έχοντας χάσει την σχέση μεταξύ θέματος/αντικειμένου, συνθέτει τον εαυτό της μέσα από το νόημα (ή μη νόημα) ... η σχέση μεταξύ χαρακτήρα και περιβάλλοντος γίνεται ατονική»⁷ (Brunette 1998, σελ. 60).

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η *Professione Reporter*, ως προς την σχέση θεατή και ταινίας, είναι κατασκευασμένη πάνω σε δυο άξονες: ο θεατής που βλέπει την ταινία και η ταινία που βλέπει τον εαυτό της να βλέπει. Φυσικά αυτές οι δυο θεάσεις μοιράζονται τον ίδιο προορισμό: Εμείς βλέπουμε τον Locke με την νέα του ταυτότητα ως Robertson και ο Locke βλέπει τον εαυτό του ως Robertson. «Σύμφωνα με τους Seymour Chatman και Jurij Lotman αυτά τα πολλαπλά, διαφορετικά επίπεδα θέασης (this layering of discrepant viewing-views) θα μπορούσαν μόνο να καταλήξουν σε μια ‘ειδωμένη-θέαση’ (a viewed-view), άρρηκτα ‘δια-μεσολαβημένη’ και ‘δια-κειμενική’ (inextricably mediated and inter-textualized)»⁸ (Gardner 2000). Για αυτό τον λόγο, όλα τα συμβάντα μεταφράζονται από τον Locke διαμέσου της καινούργια του διαδρομής και της τακτοποίησης τους μέσα από τα μάτια της καινούργιας του ταυτότητας ως Robertson. «Τα γεγονότα, βολικά, περιορίζονται σε μια παραγνώριση της μνήμης και της αντίληψης, ένα ‘σήμα’ της έμφυτης αποτυχίας της αντίληψης του θεατή αλλά και της κάμερας του Antonioni»⁹ (Gardner 2000).

Γενικά, υποτίθεται ότι αυτό που βλέπει η κάμερα είναι πάντα αντικειμενικό μιας και μας δείχνει αυτό που πρέπει να δούμε. Στην πραγματικότητα όμως η κάμερα εδώ είναι υποκειμενική διότι «αρπάζει» κάθε φορά αυτό που βλέπει ο κάθε παρατηρητής. Το εάν υπάρχει ή όχι αυτός ο παρατηρητής μέσα στην ταινία, η αναπαράσταση και η αντίληψη του τι βλέπει, συμβαίνει μόνο μέσα στην κάμερα.

⁷ Η ανάλυση αφορά στην ταινία του Antonioni, *La notte* (1961).

⁸ Η αναφορά έχει παρθεί από ανάλυση της ταινίας του Antonioni. *Blow Up* (1966). Και αυτή, είναι κατασκευασμένη πάνω σε δυο άξονες: του θεατή που βλέπει την ταινία και της ταινίας που βλέπει τον εαυτό της να βλέπει.

⁹ Και εδώ, η αναφορά αφορά στην ταινία *Blow Up*.

Κλασικό παράδειγμα: όταν ένας χαρακτήρας βλέπει έξω από το κάδρο, στην επόμενη σκηνή βλέπουμε αυτό στο οποίο μας είχε καθοδηγήσει το βλέμμα από το προηγούμενο κάδρο. Ο Antonioni μετατρέπει και μεταφέρει την αίσθηση σε ένα νοηματοδοτημένο βήμα πιο μπροστά. Αυτό το βλέμμα που ξεκινά από τον χαρακτήρα επιστρέφει στον εαυτό του (χωρίς να μας δείχνει τι βλέπει), όχι ως υποκειμενικό πλάνο από το βλέμμα του, αλλά ως πλάνο μιας υποθετικής, υποκειμενικής παρατήρησης. «Αρχικά σηματοδοτημένη από τη ματιά του χαρακτήρα, αυτή η υποκειμενικότητα ανήκει πλέον στο ερευνητικό βλέμμα της κάμερας» (Perez 1991).

Καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού, ο Locke προσπαθεί μέσα από τις προγραμματισμένες συναντήσεις του Robertson (οι οποίες όμως ποτέ δεν πραγματοποιούνται), και μέσα από την πορεία που λογικά θα ακολουθούσε ο Robertson, να κατασκευάσει μια λογική συνέχεια, όπως ακριβώς το κινηματογραφικό μοντάζ. Σε αυτή τη διαδρομή, η κάμερα κάποτε παίρνει τη θέση του θεατή και κάποτε του Locke δημιουργώντας έτσι μια συνοχή στην αφήγηση. Με αυτό τον ανορθόδοξο τρόπο μας δημιουργείται η εντύπωση μιας συνοχής της όρασης του πρωταγωνιστή σε σχέση με το παρατηρούμενο αντικείμενο. Μόνο που σε αυτή την περίπτωση, αυτό γίνεται με τη σύνδεση της θέασης του χαρακτήρα με την καινούργια ταυτότητα, αλλά και το τι βλέπει ο χαρακτήρας ως Locke (παλιά ταυτότητα). «Γνωρίζουμε ότι κάτω από την εικόνα υπάρχει μια άλλη, πιο κοντινή στην πραγματικότητα, και κάτω από αυτή μια άλλη, και ξανά μια άλλη κάτω από την τελευταία, μέχρι την αληθινά απόλυτη, μυστηριώδη πραγματικότητα όπου κανένας δεν θα δει ποτέ. Ή, ίσως, μέχρι την αποσύνθεση κάθε εικόνας, κάθε πραγματικότητας»¹⁰ (Brunette 1998, σελ. 120).

Ο Ιταλός σκηνοθέτης και ποιητής Pier Paolo Pasolini αναφέρει ότι, αντίθετα με κάποιον που γράφει πρόζα και που οι λέξεις που χρησιμοποιεί προέρχονται από ένα λεξικό, για τον κινηματογραφιστή αυτός ο «χώρος» δεν υπάρχει, καθώς απύσχα είναι και κάποιου είδους γραμματική και σύνταξη. Μια ταινία μπορεί να δημιουργήσει απρόβλεπτες συνδέσεις και άπειρους συνδυασμούς. Εξαιτίας της απουσίας αυτής της γραμματικής, η μόνη οδός για τον κινηματογραφιστή για να δώσει μια συγκεκριμένη εικόνα του κόσμου αλλά και την υποκειμενικότητα του χαρακτήρα, είναι μόνο μέσα από μια στιλιστική προσέγγιση. Κάτι που κατά την γνώμη του Pasolini πλησιάζει στην ποίηση και που προτείνει ένα είδους «ελεύθερης

¹⁰ Η ανάλυση αφορά στην ταινία *Blow Up*.

έμμεσης υποκειμενικότητας», δηλαδή μια παράλληλη αίσθηση του «ελεύθερου έμμεσου λόγου». «Η ιστορία παρουσιάζεται μέσα από τον χαρακτήρα, δια μέσου μιας ολοκληρωτικής απορρόφησης του συστήματος νύξεων το οποίο ανήκει στον δημιουργό» (Stamatoroulos 2010). Με άλλα λόγια, καταρρέει η διαφορά της υποκειμενικής θέασης του χαρακτήρα και της αντικειμενικότητας της κάμερας μέσα στην εσωτερική όραση της κάμερας, «κάτι που δημιουργεί μια σχέση προσομοίωσης του τρόπου που βλέπει ο χαρακτήρας» (Stamatoroulos 2010). Το γεγονός ότι δεν βλέπουμε την υποκειμενική εστίαση του χαρακτήρα, δημιουργεί ένα είδος προβολής των συναισθημάτων του απέναντι στην πραγματικότητα. Διάφορα πλάνα αντικειμένων αλλά και καταστάσεων, όπου προηγουμένως δεν έχουμε δει το βλέμμα του πρωταγωνιστή, μας παρουσιάζονται ως ο συναισθηματικός αποπροσανατολισμός του χαρακτήρα. Σε αυτή την περίπτωση, ο Antonioni παρουσιάζεται και θέλει να είναι αντικειμενικός (αντικειμενικός όσο αφορά την καθαρά τεχνική έννοια του όρου, δηλαδή, δια μέσου της κάμερας), με την άρνηση και αποφυγή του χαρακτήρα: «δεν θέλω πλέον να χρησιμοποιήσω την υποκειμενική κάμερα, με άλλα λόγια, την κάμερα που αντιπροσωπεύει την οπτική του πρωταγωνιστή» (Brunette 1998, σελ. 176).

Εκτενής χρήση της «αντικειμενικότητας» του Antonioni γίνεται στα πλάνα όπου η κάμερα απομακρύνεται από τον πρωταγωνιστή ή απλά τον βρίσκει κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής της. Το αποκορύφωμα όμως της αντικειμενικότητας, στην *Professione Reporter*, βρίσκεται στην τελευταία σκηνή και στην επτάλεπτη υπνωτική κίνηση της κάμερας, η οποία ξεκινά από τον χαρακτήρα όπου ακόμα είναι ζωντανός, τον προσπερνά, τον αφήνει έξω και επιστρέφει για να τον βρει νεκρό. Η κάμερα, και κατ' επέκταση το βλέμμα, ξεπερνά τα όρια της διήγησης και λειτουργεί ως μια απόδραση. Ο Locke σε όλη αυτή του την περιπλάνηση αναζητά την ελευθερία: «η ελευθερία που έχω επιτύχει στη δημιουργία αυτού του φιλμ, είναι η ελευθερία που ο χαρακτήρας του φιλμ προσπαθεί να επιτύχει αλλάζοντας ταυτότητα» (Brunette 1998, σελ. 138). Ο Antonioni συνθέτει αυτό το παιχνίδι βλεμμάτων και πραγματικότητας με τρόπο ακόμα πιο περίπλοκο, συνδέοντας το με το επάγγελμα του Locke (δημοσιογράφος). «Ένας δημοσιογράφος βλέπει την πραγματικότητα με μια συνέπεια: την αμφίβολη συνέπεια της άποψής του η οποία, γι' αυτόν και μόνο γι' αυτόν, φαίνεται αντικειμενική. Ο Jack Nicolson στην ταινία βλέπει τα πράγματα με τον δικό του τρόπο και εγώ, ως ο σκηνοθέτης, κάνω τον ρόλο του δημοσιογράφου πίσω από τον δημοσιογράφο: προσθέτω και άλλες διαστάσεις για να αναπαραγάγω την πραγματικότητα» (Brunette 1998, σελ. 138).

Η κάμερα δεν ακολουθεί τον πρωταγωνιστή. Τον «βρίσκει» καθώς περιπλανιέται μέσα στον χώρο των συμβάντων. Ο Antonioni χρησιμοποιεί «αντικειμενικά» την κάμερα θέλοντας να αποφύγει την υποκειμενική όραση του Locke λόγω του ότι (ο Antonioni) λειτουργεί σαν δημοσιογράφος καταγράφοντας την ζωή ενός δημοσιογράφου (Locke), αλλά και λόγω της αδυναμίας του πρωταγωνιστή να δει μέσα από τα μάτια της καινούργιας του ταυτότητας. Ως θεατές γινόμαστε μάρτυρες συμβάντων που δεν προέρχονται από την υποκειμενική θέαση των γεγονότων που παρακολουθεί ο πρωταγωνιστής, αλλά μάλλον από μια προβολή του εσωτερικού του κόσμου πάνω στον χώρο. Οι συσχετισμοί του παρατηρητή με το παρατηρούμενο καταρρέουν για να δώσουν χώρο αλλά και χρόνο σε μια εσωτερική παρατήρηση.

1.6. Επίλογος

Στο παρόν κεφάλαιο έγινε μια παρουσίαση τεσσάρων παραμέτρων/αξόνων που διέπουν τη δημιουργία της ταινίας *Professione Reporter* από τον Antonioni. Οι παράμετροι αφορούν στον χαρακτήρα του πρωταγωνιστή, στον χώρο και στον χρόνο σε σχέση με τον πρωταγωνιστή, στις ελλείψεις, στη διήγηση και στο βλέμμα του σκηνοθέτη σε σχέση με αυτό του πρωταγωνιστή αλλά και του θεατή. Μέσα από αποσπασματικές θέσεις διαφόρων θεωρητικών παρουσιάστηκε μια φορμαλιστική εισαγωγή ως προς την κατανόηση του ύφους της συγκεκριμένης ταινίας.

Στο επόμενο κεφάλαιο, με βάση αυτές τις παραμέτρους θα γίνει μια ανάλυση της κατασκευής και νοηματοδότησης των δυο πρώτων σκηνών της ταινίας, μέχρι τη στιγμή που ο πρωταγωνιστής (Locke), αλλάζει ταυτότητα (υιοθετώντας αυτή του Robertson). Μέσω της εξέτασης αυτών των πρώτων σκηνών, στοχεύω στην ανάλυση και τεκμηρίωση της θέσης μου ότι, από αυτό το σημείο (από το εικοστό έκτο λεπτό) και μετά, αυτό που ουσιαστικά βλέπουμε δεν είναι ούτε η ιστορία του πρωταγωνιστή που κουβαλά μια καινούργια ταυτότητα, αλλά ούτε και η συνέχιση της ιστορία του νεκρού εμπόρου όπλων η οποία μεταφέρεται από την παλιά ταυτότητα του πρωταγωνιστή, αλλά ένα είδος ψεύδο-ιστορίας δια μέσου του εσωτερικευμένου χρόνου. Αυτή η «στροφή» αποτελεί ένα ακόμα κενό (άλλη μια έλλειψη) εκ μέρους του σκηνοθέτη (Antonioni), ο οποίος το γεμίζει με την υπαρξιακή ανικανότητα του είναι και του *υπάρχειν* του πρωταγωνιστή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. «Η αρχή του τέλους»

2.1. Εισαγωγή

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει ένα είδος *decoupage* (υποδιαίρεση) των πλάνων των δύο πρώτων σκηνών της ταινίας *Professione Reporter*, με σκοπό τη λεπτομερή εξέταση του τρόπου με τον οποίο ο σκηνοθέτης (Michelangelo Antonioni) έχει χτίσει την πορεία της αλλαγής ταυτότητας του πρωταγωνιστή, αλλά και πώς επιτυγχάνει την προσωρινή «παύση» της ιστορίας. Με την ανάληψη της καινούργιας ταυτότητας από τον πρωταγωνιστή, ο σκηνοθέτης δημιουργεί ένα είδος «γίγνεσθαι» (στην πορεία της ταινίας θα γίνει ακόμα πιο ξεκάθαρο) όπου θα λειτουργήσει ως πιο πραγματικό από μια άμεση αιτιολόγηση ή κριτική εκ μέρους του, ως προς τον χαρακτήρα και των πράξεων του πρωταγωνιστή. Μέσα από την ανάλυση των είκοσι έξι πρώτων λεπτών (συνολικός χρόνος των δύο σκηνών) θα γίνουν κατανοητές οι επιλογές του Antonioni και κατ' επέκταση, η ιδιομορφία της γλώσσας που χρησιμοποιεί, στην απόδοση της προσπάθειας του πρωταγωνιστή να *αποκτήσει* τη νέα ταυτότητα, διαμέσου της «δύναμης του λανθασμένου» και της διαδικασίας του γίγνεσθαι.

2.2. 1η Σκηνή

Η ταινία αρχίζει με ντοκουμενταριστικού ύφους κούνημα της κάμερας-πλάνου, ενός υπο-σαχάριου χωριού, σε ένα δρόμο του οποίου εμφανίζεται ένα τζιπ. Από το τζιπ βλέπουμε τον Locke (Jack Nicolson) να κατεβαίνει και να ρωτά κάτι έναν κάτοικο, το οποίο δεν ακούμε λόγω της απόστασης της κάμερας από τη δράση, αλλά και τις φωνές παιδιών. Χωρίς να πάρει κάποια απάντηση επιστρέφει στο τζιπ του, και το κατευθύνει σε μια μικρή πλατεία του χωριού. Η κάμερα σταθεροποιείται, σαν να βλέπουμε κάτι που (σε σχέση με τα πρώτα πλάνα) δεν μοιάζει πια με ντοκιμαντέρ. Εισέρχεται σε ένα σπίτι όπου ένας άντρας που ράβει σε μια μηχανή, σταματά και ήσυχα εξέρχεται του χώρου. Ένας άλλος άντρας με χειρονομίες του ζητά ένα τσιγάρο και μόλις του το προσφέρει απομακρύνεται καλώντας πάλι με χειρονομίες τον Locke να τον ακολουθήσει.

Σε κάποιο σημείο του χωριού (δεν είναι ξεκάθαρο που) τη στιγμή που ο Locke φτάνει με το τζιπ του, η κάμερα τον «αφήνει» και επικεντρώνεται σε μια γυναίκα που μεταφέρει τσάι σε ένα άντρα που κάθεται στη σκιά ενός τοίχου φτιαγμένου από καλάμια. Ο άντρας με χειρονομίες ζητά από τον Locke να του δώσει ένα τσιγάρο. Ο

Locke αντιλαμβανόμενος την αδυναμία επικοινωνίας με τους αυτόχθονες προσφέρει στον άντρα το τσιγάρο και εκνευρισμένος επιστρέφει στο αυτοκίνητο του όπου στην θέση του συνοδηγού κάθεται ανέκφραστο ένα αγόρι.

Με την κάμερα αυτή τη φορά να είναι μέσα στο τζίπ, και με τις οδηγίες του μικρού που γίνονται πάλι με χειρονομίες, απομακρύνονται μέσα στην έρημο. Σε κάποια στιγμή το αγόρι του ζητά να σταματήσει το αυτοκίνητο. Όταν ο Locke σταματά, το αγόρι κατεβαίνει και απομακρύνεται λέγοντας κάτι που ούτε αυτός ούτε εμείς καταλαβαίνουμε. Ο Locke κατεβαίνοντας παίρνει μαζί του ένα θερμό με νερό και κάθεται στην σκιά του τζίπ περιμένοντας. Από μπροστά του περνάει ένας άνθρωπος πάνω σε μια καμήλα. Η κάμερα ακολουθεί τον άνθρωπο με την καμήλα καθώς βλέπουμε τον Locke να τον χαιρετά αλλά αυτός χωρίς καν να γυρίσει να τον κοιτάξει συνεχίζει την πορεία του – το ίδιο και η κάμερα που ακολουθεί την πορεία του ανθρώπου αφήνοντας έξω από το πλάνο τον Locke.

Σε μια πανοραμική αριστερή κίνηση της κάμερας εμφανίζεται ένας άλλος άνθρωπος έξω από μια καλύβα να παρακολουθεί το συμβάν. Στο επόμενο πλάνο βλέπουμε τον Locke να τον ακολουθεί (μαθαίνουμε ότι είναι αυτός που θα τον οδηγήσει στην αποστολή του) πάνω σε κάποιους αμμόλοφους. Ο Locke ρωτά τον οδηγό του διάφορα για αυτούς που ψάχνει, για να πάρει την απάντηση ότι όλα θα τα μάθει όταν τους συναντήσει. Κάποια στιγμή από ένα μικρό λόφο βλέπουν κάποιους (μάλλον στρατιώτες) να περνούν από μακριά και, χωρίς ούτε εμείς ούτε ο Locke να καταλαβαίνει το γιατί, ο οδηγός του τον εγκαταλείπει.

Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τον Locke να οδηγεί απελπισμένα το τζίπ του μέσα στην έρημο μέχρι που αυτό κολλά μέσα στην άμμο. Ανίκανος να επαναφέρει στο δρόμο το τζίπ, και αντιλαμβανόμενος την αποτυχία της αποστολής του (έτσι τουλάχιστον αφήνεται να νοηθεί), αρκείται στην παράδοση του εαυτού του, γονατιστός με τα χέρια ανοικτά προς τον ουρανό σαν να ζητά έλεος φωνάζει: «εντάξει δεν με ενδιαφέρει».

Η όλη σκηνή μοιάζει με την αρχή μιας τελετής μύησης – τη μεταμόρφωση του μύστη σε έναν *άλλο*, σε έναν «αναγεννημένο»: σαν μια τελετή ανάδειξης του βαθύτερου νοήματος της ζωής και της ύπαρξης. Ο «πρωτόγονος» χώρος που μας παρουσιάζεται με το χωριό και με το μυστήριο της ερήμου, η συνεννόηση μέσω χειρονομιών με τους αυτόχθονες αλλά και η αδυναμία επικοινωνίας του πρωταγωνιστή με αυτούς, μας σπρώχνει προς την κατεύθυνση του ότι γινόμαστε μάρτυρες της αρχής της μεταμόρφωσης του χαρακτήρα.

Ο Locke, ένας δημοσιογράφος που μεταφέρει την κουλτούρα του Δυτικού πολιτισμού όπου όλα φιλτράρονται μέσα από τη λογική σκέψη, παρουσιάζεται σαν κάποιος που μπορεί να καταλάβει τα πάντα αλλά και να εξασκήσει πάνω τους την κυριαρχία του. Σε αυτό το καινούργιο χώρο όμως, έρχεται σε ρήξη με το περιβάλλον και τους κατοίκους, οι οποίοι τον «αναγκάζουν» σε μια πρώτη συνειδητοποίηση της κατάστασης που βρίσκεται. Είναι αυτοί που θα γίνουν οι καταλύτες για την εμφύτευση την αμφιβολίας ως προς την διάκριση της ουσίας (essence) και της ύπαρξης (existence) του: όχι πλέον αυτό που τον καθορίζει και τον κάνει μοναδικό σε σχέση με άλλα πράγματα αλλά αυτό που τον ξεχωρίζει από το τίποτα. Αυτό που θα τον φέρει στην πραγμάτωση. «Οι άνθρωποι δεν παρατηρούν ότι πάντοτε λειτουργούν με την ‘έννοια’ ύπαρξη. Όμως η έννοια ύπαρξη είναι ένα ιδανικό και η δυσκολία έγκειται, φυσικά, στο κατά πόσον η ύπαρξη μπορεί να περιοριστεί σε μια έννοια [...] [Ο]μως η ύπαρξη ανταποκρίνεται σε μοναδικά πράγματα, στο άτομο, όπου και ο Αριστοτέλης μας λέει ότι βρίσκεται έξω ή τουλάχιστον δεν μπορεί να περιοριστεί σε μια έννοια [...] [Τ]ο άτομο δεν έχει, τελικά, μια εννοιολογική ύπαρξη»¹¹ (The Film Sufi 2010). Ως δημοσιογράφος έχει μάθει να κρατά αποστάσεις από το εκάστοτε θέμα που παρουσιάζει, με αποτέλεσμα να έχει απομακρυνθεί και από οποιοδήποτε τρόπο συναισθηματικού ή άλλου δεσμού με το περιβάλλον αλλά και τους ανθρώπους. Η απομάκρυνση αυτή γίνεται αντιληπτή από τον Locke μέσω της αδυναμίας του να κατανοήσει την επικοινωνία που δεν είναι βασισμένη στη γλώσσα, αλλά περισσότερο στον συμβολισμό των χειρονομιών και της τοποθέτησης των σωμάτων/ανθρώπων στον χώρο. Αυτό του δημιουργεί και την πρώτη σύγκρουση με ένα πολιτισμό, ένα χώρο και μια λογική που του είναι εντελώς ξένα και καινούργια: μια σύγκρουση που σηματοδοτεί την αρχή της μύησης του στην ύπαρξη.

Η παρουσία της ερήμου, ενός απέραντου χώρου χωρίς σημεία αναφοράς γίνεται το θέατρο όπου ο πρωταγωνιστής θα χαθεί, θα γίνει ένα με το άγνωστο, θα συνειδητοποιήσει την αδυναμία του να προσδιορίσει τα σημεία αναφοράς και θα αποδεχτεί την απόσταση που τον χωρίζει από το καινούργιο. Η έρημος θα απορροφήσει τον Locke και θα τον πείσει να αποχωριστεί τις πεποιθήσεις που κουβαλά μαζί του. Θα τον πείσει να αφήσει πίσω την λογική του Δυτικού δημοσιογράφου, ο οποίος κουβαλά μαζί του ένα παρελθόν διανοητικών και ιδεολογικών προσανατολισμών που απορρέουν από μια ασυναίσθητη αποικιακή

¹¹ Η αναφορά έχει παρθεί από την ανάλυση της ταινίας του Antonioni, *Red Desert* (1964), όπου η πρωταγωνίστρια της ταινίας βρίσκεται και αυτή σε μια μάχη με την ύπαρξη της.

πεποίθηση. Ο χώρος μέσα από τους κώδικες και τις συμπεριφορές που τον διακατέχουν δεν προσφέρει στον πρωταγωνιστή τα διανοητικά εφόδια έτσι ώστε να μπορέσει να τον ερμηνεύσει, με αποτέλεσμα να χάσει κάθε έλεγχο «προσανατολισμού». Στο παραπάνω, τελευταίο πλάνο, πριν εγκαταλείψει την έρημο, ο Locke φτάνει στα όρια της υπομονής του καθώς αντιλαμβάνεται τους περιορισμούς του – κάτι που είναι ενδεικτικό της απόφασης του να αφεθεί στο άγνωστο, στη φυγή προς το κενό ακόμα και την ολική αφαίρεση κάθε νοήματος.

Ο τρόπος που ο Antonioni χειρίζεται την έννοια του χώρου στην ταινία, ανατρέπει κάθε γνωστό τρόπο ερμηνείας της πραγματικότητας. Η έρημος αποκτά μια υποκειμενικότητα και παρόλο που μας είναι (ως τόπος) αδιάφορος, λειτουργεί σαν ένα εκφραστικό κενό, γεμάτο ζωή, προσδοκίες, απελευθέρωση και κάθαρση. Το κενό της ερήμου μοιάζει με το *πραγματικό* του Jacques Lacan το οποίο παρουσιάζεται χωρίς περιοχές, χωρίς υποδιαίρεσεις, χωρίς επίπεδα ή κενά, αλλά σαν ένα αδιαφοροποίητο ύφασμα που είναι γεμάτο σε όλα τα σημεία: «λεία, απρόσκοπτη επιφάνια ή χώρος η οποία μπορεί να εφαρμοστεί στο σώμα ενός μωρού αλλά και όλου του σύμπαντος» (Fink 1995, σελ. 24). Μέσα από την αφηρημένη του ύπαρξη ως χώρος αποκομμένος, άμορφος και κενός, αντικατοπτρίζει τον εσωτερικό κόσμο, τη συνείδηση του Locke. Ένα πρωτόγονο χώρο όπου θα πάρει μορφή το *εγώ*. Η έρημος ως τόπος δράσης αναλαμβάνει καθήκοντα συν-πρωταγωνιστή αλλά και καθρέφτη του χρόνου. Ενός χρόνου που παύει να είναι εξωτερικός αλλά που μεταφέρεται και γίνεται ο εσωτερικός κόσμος του πρωταγωνιστή. Ο εσωτερικός πλέον χρόνος ο οποίος αντικαθιστά τον φιλικό δίνει την ευκαιρία στον πρωταγωνιστή να ξεκινήσει να αντιλαμβάνεται τι του συμβαίνει, κάτι που θα του υποδείξει την αλήθεια ως προς το τέλμα που έχει φτάσει η αποστολή αλλά και η ίδια του η ύπαρξη. «Τεράστιο, βαρετό, χωρίς αμφιβολία τραυματικό διότι επιβαρύνεται με πολλή θλίψη ή πολλή χαρά, μια στιγμή εμποδίζει την καταθλιπτική προσωρινότητα του ορίζοντα ή καλύτερα παραμερίζει κάθε ορίζοντα, κάθε προοπτική» (Kristeva 1989, σελ. 60).

Η έρημος μέσα από τους συμβολισμούς της εμφανίζεται σαν προϋπόθεση για την συνειδητοποίηση του *είναι* του Locke. Θα λειτουργήσει ως δημιουργός μιας γλώσσας και μιας σκέψης που θα τον οδηγήσει στην ύπαρξη. Μόνο που ο πρωταγωνιστής αυτή την φορά πρέπει να αποκοπεί: «ο αρχέγονος ναρκισσισμός αφήνεται από το 'προϊστορικό Άλλο το οποίο είναι αδύνατο να ξεχαστεί'» (Lacan 1986, σελ. 46). Παρόλο που για τον Lacan το Άλλο είναι απαραίτητο για τη λειτουργία του επιθυμητού αποτελέσματος, η σύγκρουση του με το άγνωστο του

προκαλεί αισθήματα απόγνωσης και άγχους. Αντιλαμβάνεται ότι ένας συμβολικός θάνατος είναι αναγκαίος για την ψυχική του ανύψωση μέσω της αποκοπής του από την πραγματικότητα, έτσι ώστε να γίνει αντιληπτή η απουσία και η υποκειμενικότητα. Οι στιγμές προσμονής αποδομούνται όταν οι προσδοκίες δεν εκπληρώνονται και συναισθήματα κορυφώνονται αλλά παραμένουν ξεκρέμαστα – κάθε εικόνα κρέμεται απειλητικά πάνω από τον πρωταγωνιστή αλλά και τον θεατή, με την ελπίδα κάποιου νοήματος να υποβόσκει αλλά να παραμένει ανεκπλήρωτος στόχος.

Η επιλογή του Antonioni να αφαιρέσει το «γεγονός» από τα συμβάντα, προσθέτει επιπλέον βάρος στην αγωνία του πρωταγωνιστή αλλά και του θεατή. Καθώς επιμηκύνονται οι χρόνοι της παρουσίας της ερήμου, δημιουργείται η αίσθηση της έλλειψης, η οποία στερεί την δυνατότητα οριοθέτησης συμπεριφορών και νοηματοδότησης των τεκταινομένων. Η επιμήκυνση των σκηνών – γιατί, όπως αναφέρει και ο σκηνοθέτης, όταν τελειώνει μια σκηνή στην ουσία αυτή συνεχίζει να υπάρχει – δίνει και στον Locke αλλά και στον θεατή περισσότερο χρόνο για να διεισδύσει ακόμα περισσότερο μέσα στην καινούργια λογική και να προσπαθήσει να νοηματοδοτήσει. Καθώς και να κερδηθεί χρόνος για τυχόν αναθεωρήσεις ως προς το τι βλέπει και πώς ερμηνεύει αυτά που συμβαίνουν. Με αυτό τον τρόπο το τυχαίο, η ένταση, οι «νεκροί χρόνοι» και οι αναμονές δημιουργούν το νοηματοδοτημένο κενό. Η επιμήκυνση του χρόνου με το πλάνο της ερήμου πριν και μετά την παρουσία του πρωταγωνιστή σε αυτό, σηματοδοτεί τη λειτουργία του χώρου πάνω στην ψυχοσύνθεση του ατόμου που την παρακολουθεί. Με αυτό τον τρόπο η έρημος αποκτά μια μη αντικειμενική αξία. Τα αισθήματα και οι εμπειρίες του Locke βρίσκουν την έκφραση και τον διάλογο μέσα από την εντύπωση του εσωτερικού χρόνου και διαλόγου, αλλά πάντα σε σχέση με τον χώρο. Η συχνή απουσία του Locke από το πλάνο ή η εν μέρη παρουσία του σε αυτό, συνιστά το άδειασμα του αντιπροσωπευτικού χώρου μαζί με την απουσία της διήγησης, κάτι που παραπέμπει στη δημιουργία ενός καλά οργανωμένου, αφηρημένου νοήματος. Σ' αυτόν τον χώρο, η απουσία του ανθρώπου δεν επεκτείνει και δεν διαδίδει τη λογική ως νόημα. Τα πάντα στρέφονται προς μια εσωτερική ματιά και επεξεργασία όπου μια καινούργια διαδικασία επαναπροσδιορίζει το νόημα αλλά και την ύπαρξη.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι πρώτες σκηνές της ερήμου, ως προς την σχέση θεατή και ταινίας, είναι κατασκευασμένες πάνω σε δυο άξονες: ο θεατής που βλέπει την ταινία και η ταινία που βλέπει τον εαυτό της να βλέπει. Φυσικά αυτές οι

δυο θεάσεις συγκλίνουν αφού μοιράζονται τον ίδιο προορισμό. Εμείς βλέπουμε τον Locke ως δημοσιογράφο και ο Locke ξεκινά να βλέπει τον εαυτό του ως απουσία. Σε αυτό το σημείο παρατηρούμε την αρχή της δεύτερη καταγραφής, μια άλλου είδους διήγησης των γεγονότων που συμβαίνουν στον πρωταγωνιστή (μιας που ούτε αυτός ούτε ο θεατής καταλαβαίνουν) όπου ξεκινά ένα είδους διαφορετικής κατανόησης της ιστορίας. Παρατηρούμε ένα διαφορετικό τρόπο ταξινόμησης των συμβάντων τα οποία από μόνα τους παρουσιάζονται χαοτικά και ακατανόητα. Εμφανίζεται μια δεύτερη ερμηνεία της ιστορίας από το ίδιο φιλμ που την καταγράφει λόγο του ότι αυτό που βλέπουμε (ιστορία του Locke) δεν αρκεί στο να μας πείσει ότι συμβαίνει πραγματικά.

Ο Sam Rohdie πάει τη θέση αυτή ένα βήμα παρακάτω με μια πιο προκλητική ερμηνεία της λογικής της διήγησης, υποστηρίζοντας ότι η αδυναμία σύγκλησης του πρωταγωνιστή με το περιβάλλον (όλο το πρώτο κομμάτι με τους αυτόχθονες αλλά και στην έρημο) επικαλύπτεται από το βλέμμα της ίδιας της διήγησης που καταγράφει τα τεκταινόμενα καθώς αυτά αναδιπλώνονται. Κάτι που μοιάζει με τον αποκλεισμό του πρωταγωνιστή από την ίδια του την ιστορία. Δηλαδή τη δημιουργία της ιστορίας που παρακολουθούμε (στην *Professione Reporter*) αλλά και μιας άλλης ιστορίας, η οποία παρακολουθεί την ιστορία που παρακολουθούμε – όμως αυτές οι δυο «θέσεις» δεν πρόκειται ποτέ να συγκλίνουν «Είναι μια περίεργη αίσθηση: μια ιστορία που γίνεται αναληθής από το ίδιο το φιλμ που την καταγράφει – δεν έχουμε μόνο διπλούς χαρακτήρες στο φιλμ του Antonioni, αλλά και ένα διπλό φιλμ: η μυθοπλασία [fiction] και η καταγραφή της» (Rohdie 1990, σελ. 145-6).

Ο Locke, ως πρωταγωνιστής της ιστορίας, καθώς και ο θεατής προσπαθούν να κατανοήσουν τα συμβάντα μέσα από την έλλειψη των εργαλείων ερμηνείας. Η οπτική γλώσσα είναι παρούσα τόσο για τον Locke όσο και για τον θεατή κάτι που και οι δύο πρέπει να αρχίσουν να κατανοούν, μιας και τα μηνύματα δεν βρίσκουν το δρόμο προς την εξήγηση μέσω της μέχρι τώρα λογικής ερμηνείας. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο θεατής βλέπει τον πρωταγωνιστή να βλέπει κάπου μακριά μια καμήλα να πλησιάζει. Η κάμερα (βλέμμα) ακολουθεί την πορεία της καμήλας μαζί με τον αναβάτη της, η οποία περνά μπροστά (και μόλις τώρα περιλαμβάνεται και ο πρωταγωνιστής στο πλάνο) από τον Locke, ο οποίος τον χαιρετά. Ο αναβάτης χωρίς καν να δώσει σημασία στον Locke συνεχίζει την πορεία του καθώς η κάμερα συνεχίζει και αυτή να τον ακολουθεί, σε κάποια στιγμή αφήνοντας έξω τον πρωταγωνιστή, ο οποίος μόνο μετά από μερικά δευτερόλεπτα θα επιστρέψει στο

πλάνο, παρακολουθώντας την καμήλα και τον αναβάτη της να απομακρύνονται. Αυτή η σκηνή είναι ενδεικτική του τρόπου αναπαράστασης των καταστάσεων από τη μεριά του βλέμματος της ταινίας, κάτι που και ο θεατής αλλά και ο Locke πρέπει να χρησιμοποιήσουν ως καινούργιο κώδικα, ενός άλλου τρόπου ερμηνείας της ιστορίας.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει ο τρόπος που ο Antonioni κτίζει τον συσχετισμό μεταξύ του αντικειμένου μέσα στο κάδρο, του βλέμματος του αντικειμένου και του βλέμματος του θεατή. Πέραν της φαινομενικά απλής και τυχαίας καταγραφής του χώρου (που συχνά είναι κενός), σε αυτή την πρώτη σκηνή η εμφάνιση του Locke μέσα στο κάδρο, γίνεται με ανορθόδοξο τρόπο: τον βλέπουμε με την πλάτη γυρισμένη σε εμάς, να είναι πολύ κοντά στην κάμερα χωρίς να βλέπουμε το πρόσωπό του, αλλά και με την υπόνοια (καδράροντας κάτι άλλο) ότι είναι ακριβώς δίπλα αλλά έξω από την γωνία λήψης του κάμερας. Με αυτόν τον τρόπο ο Antonioni, πέραν της ερμηνείας του εσωτερικού αποπροσανατολισμού του πρωταγωνιστή, μας «καθησυχάζει» (με αφηρημένο τρόπο) με το να μας προσφέρει την παρουσία του πρωταγωνιστή μέσα στο κάδρο μετά από μια επίπεδη όραση του κενού της ερήμου. Φυσικά ακόμα και με την εμφάνιση του Locke μέσα στο κάδρο (από την στιγμή που δεν βλέπουμε το πρόσωπο του) μας δημιουργείται ένα περίεργο αίσθημα, κάτι σαν βλέμμα – κάτι που ο Deleuze ονομάζει εικονικό βλέμμα. Αυτό το εικονικό βλέμμα θα είναι περισσότερο «παρόν» όταν, μετά από την αλλαγή ταυτότητας του πρωταγωνιστή (σκηνή στο ξενοδοχείο), θα παραμένει και θα επικρέμεται απειλητικά, τόσο πάνω από τον Locke με την νέα του ταυτότητα, όσο και από τον θεατή, μιας που και γι αυτόν θα επικρατεί το αίσθημα της αβεβαιότητας .

Ο Locke μη μπορώντας να επικοινωνήσει με τους αυτόχθονες αλλά και με το περιβάλλον, αρκείται στο να παρατηρεί και να σκέφτεται, αφού ο απώτερος του σκοπός είναι να φέρει εις πέρας την αποστολή του. Από αυτή την στιγμή, του παρέχεται ένα αρκετά πλατύ βλέμμα το οποίο απευθύνεται και προς τον θεατή, αλλά κυρίως προς στην εσωτερική μάχη που δίνει μεταξύ αυτού του νέου τρόπου όρασης και των παλιών του συναισθημάτων. Αυτό που είναι ορατό αλλά και αυτό που δεν είναι ορατό, όσο αφορά το βλέμμα, είναι η ανάγκη να βρεθεί ο χαμένος εαυτός: «Αναφέρεται ξανά πίσω στο χαμένο βλέμμα του ανθρώπου ο οποίος είναι απών από τον κόσμο όσο και από τον εαυτό του» (Deleuze 1989, σελ. 9).

Επιστρέφοντας στην έρημο ως έννοια χώρου, ο Antonioni ανατρέπει ξανά τους κλασικούς κινηματογραφικούς τρόπους ερμηνείας μιας κατάστασης. Στο βιβλίο *Camera Lucida*, ο Roland Barthes αναφέρει ότι «[...] αξιοσημείωτο [είναι] οτιδήποτε

φωτογραφίζεται. Το 'τα πάντα οτιδήποτε' μετατρέπεται στην εξελιγμένη ακμή της αξίας» (Barthes 1980, σελ. 34), κάτι που παραπέμπει στον Deleuze και στο «οποιοδήποτε-χώροι-οτιδήποτε»: χώροι που δεν αποδίδουν κάποια βεβαιότητα ως προς το τι αντιπροσωπεύουν, οι οποίοι «κατοικούνται» από ανθρώπους που βλέπουν παρά δρουν. «Η παύση της λογικής της αιτίας-αποτελέσματος, του 'αποκρυπτογραφημένου πραγματικού' ορίζει την παραπαίουσα αισθητήρια κινητική αίσθηση (sensory motor sensation), η οποία προκαλεί ένα ξεκάθαρο επηρεασμό του 'προφητικού'· το εσωτερικό ον, όχι πλέον το μέσον» (Bowyer, n.d.). Βάση αυτού το περιεχόμενο αποκτά μια δευτερεύουσα σημασία, για να αφήσει χώρο στη δράση μιας αμφιβολίας της λογικής αλληλουχίας, όπου ο πρωταγωνιστής θα γίνει «αντιληπτός» από το βλέμμα του σκηνοθέτη ως μια απλή καταγραφή. Το βλέμμα του Locke όπως και ο χειρισμός της κάμερας του Antonioni συχνά «αφαιρούνται» για να ψάξουν ή να παρατηρήσουν καλύτερα το τι συμβαίνει γύρω τους, σαν να προσπαθούν να αντιληφθούν τον εαυτό τους μέσα από τον κόσμο. Η απομάκρυνση της κάμερας από τον Locke και οι παύσεις του πρωταγωνιστή δημιουργούν τους νεκρούς χρόνους (*temps mort*), οι οποίοι στην πραγματικότητα δεν είναι οι χρόνοι όπου δεν συμβαίνει κάτι σε σχέση με την εξέλιξη της ιστορίας αλλά, αντιθέτως, είναι κομμάτια της ιστορίας που πρέπει να νοηματοδοτηθούν διαφορετικά, ώστε ο πρωταγωνιστής και ο θεατής να μπορέσουν να αντιληφθούν τα γεγονότα.

Όσον αφορά στο βλέμμα του πρωταγωνιστή, μας είναι δύσκολο να καταλάβουμε τι ακριβώς παρατηρεί. Πέραν του ότι το ταξίδι είναι ψυχολογικό και πνευματικό, δημιουργείται και μια αβεβαιότητα ως προς το ποιός είναι τελικά και γιατί θέλει να φέρει εις πέρας αυτή την «αποστολή». Το γεγονός ότι δεν βλέπουμε την υποκειμενική εστίαση του χαρακτήρα, δημιουργεί ένα είδος προβολής των συναισθημάτων του απέναντι στην πραγματικότητα. Διάφορα πλάνα αντικειμένων αλλά και καταστάσεων, στα οποία δεν έχουμε δει το βλέμμα του πρωταγωνιστή, μας παρουσιάζονται ως ο συναισθηματικός αποπροσανατολισμός του χαρακτήρα. Σε αυτή την περίπτωση ο Antonioni παρουσιάζεται, και θέλει, να είναι αντικειμενικός (αντικειμενικός όσο αφορά την καθαρά τεχνική έννοια του όρου, δηλαδή, δια μέσου της κάμερας), με την άρνηση και αποφυγή του χαρακτήρα.

Εκτενής χρήση της «αντικειμενικότητας» από τον Antonioni γίνεται στα συχνά πλάνα όπου η κάμερα απομακρύνεται από τον πρωταγωνιστή ή απλά τον βρίσκει κατά την διάρκεια της περιπλάνησής της. Τον «βρίσκει» καθώς περιπλανιέται μέσα στον χώρο των συμβάντων. Ο Antonioni χρησιμοποιεί «αντικειμενικά» την

κάμερα θέλοντας να αποφύγει την υποκειμενική όραση του Locke λόγω του ότι (ο Antonioni) λειτουργεί σαν δημοσιογράφος καταγράφοντας την ζωή ενός δημοσιογράφου (Locke), αλλά και λόγω της αδυναμίας του πρωταγωνιστή να δει μέσα από τα μάτια του. Ως θεατές γινόμαστε μάρτυρες συμβάντων που δεν προέρχονται από την υποκειμενική θέαση των γεγονότων που παρακολουθεί ο πρωταγωνιστής, αλλά μάλλον από μια προβολή του εσωτερικού του κόσμου πάνω στον χώρο. Οι συσχετισμοί του παρατηρητή με το παρατηρούμενο καταρρέουν για να δώσουν χώρο αλλά και χρόνο σε μια εσωτερική παρατήρηση.

2.3. 2η Σκηνή

Ο Locke, στα όρια της κατάρρευσης περπατώντας μέσα στους αμμώδεις δρόμους ενός χωριού, φτάνει στο πανδοχείο όπου διαμένει. Μπαίνοντας στο πανδοχείο ζητά από ένα υπάλληλο να του φέρει νερό καθώς προχωρά προς το δωμάτιό του. Προσπαθώντας να κάνει ένα ντους αντιλαμβάνεται ότι δεν έχει σαπούνη και κατευθύνεται προς το δωμάτιο κάποιου άλλου ενοικιαστή, τον οποίο μάλλον γνωρίζει μιας και τον φωνάζει με το όνομα του (Robertson) . Εισερχόμενος στο δωμάτιο του Robertson τον βρίσκει νεκρό πάνω στο κρεβάτι του. Ο Locke προσπαθώντας να καταλάβει τι συνέβη πλησιάζει το πρόσωπό του σε αυτό του νεκρού Robertson. Δεν μπορεί να μην περάσει απαρατήρητη η ομοιότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου των δυο πρωταγωνιστών κάτι που μας το επιβεβαιώνει με πολύ εύστοχο τρόπο και ο σκηνοθέτης με την ταυτόχρονη κίνηση των μαλλιών τους λόγω του ανεμιστήρα στο ταβάνι. Ο Locke περιεργάζεται διάφορα αντικείμενα στο δωμάτιο του Robertson, όπως το διαβατήριό του, το αεροπορικό του εισιτήριο καθώς και ένα πιστόλι. Ανάβοντας ένα τσιγάρο γυρίζει το βλέμμα του προς τον ανεμιστήρα στο ταβάνι κάτι που κάνει και η κάμερα. Καθώς η κάμερα (χωρίς να γίνει διακοπή του πλάνου) επιστρέφει στον Locke, τον βλέπουμε να είναι ντυμένος με το πουκάμισο του Robertson. Στο επόμενο πλάνο ο Locke είναι στο δωμάτιό του με βρεγμένα μαλλιά και χωρίς το πουκάμισο του (κάτι που υπονοεί το πέρασμα χρόνου) να περιεργάζεται τις φωτογραφίες των διαβατηρίων του Robertson αλλά και του δικού του. Καθώς παρατηρεί τα διαβατήρια ακούγεται ένα κτύπημα της πόρτας και αμέσως ακούμε τον Locke να συνομιλεί με τον Robertson (είναι η στιγμή που γνωρίζονται). Στο σημείο αυτό, μιας και ακούμε μια συνομιλία εκτός πλάνου με έναν από τους συνομιλητές να βρίσκεται εντός πλάνου χωρίς να μιλά, υποθέτουμε ότι είναι το flash

back του Locke. Ο Locke αρχίζει να ξεκολλά τις φωτογραφίες από τα διαβατήριά καθώς η συνομιλία εκτός πλάνου συνεχίζεται. Ένα μονοπλάνο (συνεχόμενο γύρισμα χωρίς διακοπή) ξεκινά από το μαγνητόφωνο του Locke, κινείται προς αυτόν και ξανά πίσω και προς το ανοικτό παράθυρο ενώ ο διάλογος συνεχίζεται. Στο κάδρο του παραθύρου βλέπουμε να εισέρχεται ο Robertson και μετά ο Locke συνεχίζοντας την συζήτηση που μέχρι τώρα εμείς ακούγαμε έξω από το πλάνο. Με το τέλος του διαλόγου γίνεται μια διακοπή για το επόμενο μονοπλάνο όπου εισέρχονται στο δωμάτιο και συνεχίζουν να μιλούν. Σε κάποια στιγμή ο Locke εξέρχεται του πλάνου, ενώ ο Robertson συνεχίζει να μιλά. Μετά από μερικά δευτερόλεπτα η κάμερα κάνει μια πανοραμική κίνηση και βλέπουμε τον Locke να αλλάζει φωτογραφίες από τα διαβατήρια με βρεγμένα μαλλιά και χωρίς το πουκάμισό του – δηλαδή στην ίδια σκηνή όπου είχε ξεκινήσει το flash back. Ο Locke κολλά την φωτογραφία του στο διαβατήριο του Robertson και σταματά το μαγνητόφωνο. Αυτό που νομίζαμε ότι ήταν ένα flashback, τελικά ήταν η ηχογράφηση της συνομιλίας του με τον Robertson. Στο επόμενο πλάνο βλέπουμε τον Locke να κουβαλά και να τοποθετεί το νεκρό σώμα (του Robertson) στο κρεβάτι του δωματίου του (του Locke) όπου βρίσκονται και όλα του τα προσωπικά αντικείμενα. Ο Locke φορώντας τα ρούχα αλλά και κουβαλώντας την καινούργια του ταυτότητα ενημερώνει τον υπεύθυνο του πανδοχείου ότι ο David Locke (δηλαδή η παλιά του ταυτότητα) είναι νεκρός.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το βλέμμα του σκηνοθέτη και η «αντικειμενικότητα» του τρόπου που καταγράφει τα τεκταινόμενα. Από μια άποψη, αν υποθέσουμε ότι το γύρισμα γίνεται αντικειμενικά τότε ο θεατής βλέπει και κατανοεί ακριβώς το τι συμβαίνει στον πρωταγωνιστή. Σε αυτή την περίπτωση όμως, ο Antonioni χρησιμοποιεί μόνο το τι καταγράφει η κάμερα και όχι τι πραγματικά συμβαίνει, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα (και βάση της ιστορίας) να μην μπορεί ο θεατής να ταυτιστεί με τον πρωταγωνιστή σε καμιά στιγμή της ταινίας. Ο Locke, όχι μόνο θέλει να αλλάξει την εικόνα του αλλά να γίνει αυτός ο άλλος. Ως αποτέλεσμα, ο θεατής, μη μπορώντας να ταυτιστεί με τον πρωταγωνιστή, «πασχίζει» να δώσει κάποιες δικές του απαντήσεις.

Το βλέμμα του Antonioni προκαλεί τον θεατή να είναι πάντα έτοιμος να ανατρέψει τους κλασικούς κινηματογραφικούς χωροχρονικούς κανόνες και να επαναπροσδιορίσει την πραγματικότητα μέσω των καινούργιων δεδομένων. Μια πραγματικότητα που φαντάζει πιο πραγματική από αυτή που αντιλαμβανόμαστε. Όταν ο Lock γυρίζει το βλέμμα του προς τον ανεμιστήρα στο ταβάνι, η κάμερα και ο

θεατής ακολουθούν αυτό το βλέμμα και όταν επιστρέφει μετά από δύο-τρία δευτερόλεπτα (χωρίς να γίνει διακοπή του πλάνου) βλέπουμε το πίσω μέρος ενός ανθρώπου να φορά το πουκάμισο του Robertson. Προς στιγμήν έχουμε την εντύπωση ότι βλέπουμε τον Robertson, όμως αμέσως θυμόμαστε ότι ο Robertson είναι νεκρός. Ο Locke έχει αρχίσει να αλλάζει ταυτότητα διαμέσου μιας έλλειψης πληροφοριών προς τον θεατή μιας και είχε ακολουθήσει το βλέμμα του Locke. Ο θεατής παραμένει προσγειωμένος στην πραγματικότητα που εκλαμβάνεται ως πιο πραγματική. Αυτό γίνεται ποιο κατανοητό καθώς ξεκινά το υποτιθέμενο flash back όταν η κάμερα παρακολουθώντας τον Locke, μετακινείται και σταματά στο κάδρο του παράθυρου, στο οποίο εισέρχεται πρώτα ο Robertson και μετά ο Locke. Το κάδρο λειτουργεί αρχικά ως θύμηση της συνάντησης των δύο, αλλά την ίδια στιγμή προβάλλει ένα είδος συμβολικής αναπαράστασης της κατάστασης που βρίσκεται ο Locke. Robertson: «Είναι όμορφη, δεν νομίζεις;» (αναφέρεται στην έρημο). Locke: «Δεν ξέρω». Robertson: «Τόσο ακίνητη. Σαν να περιμένει». Locke: «Φαίνεται αφύσικα ποιητικός για επιχειρηματία». Robertson: «Αλήθεια; Δεν σε επηρεάζει με τον ίδιο τρόπο η έρημος;». Locke: «Όχι. Προτιμώ του ανθρώπους». Robertson: «Υπάρχουν άνθρωποι που ζουν στην έρημο». Μέσα σε αυτό το κάδρο βλέπουμε δυο άτομα με διαφορετικό παρελθόν αλλά και με διαφορετικές προσεγγίσεις της ζωής. Μέσα από την συνομιλία τους δίνεται η εντύπωση ότι ο Robertson, πέραν του μυστικού της δουλειάς του (έμπορος όπλων), κατέχει ακόμα ένα ποιο κρυφό μυστικό. Φαντάζει ως γνώστης του τι πρόκειται να επακολουθήσει (αναφερόμενος στην ακινησία της ερήμου, ως να περιμένει κάτι). Η εικόνα των δυο μοιάζει σαν καθρέφτης, όπου η μια μεριά παρουσιάζεται ανάποδα σε σχέση με την άλλη: εκτός από τον θεατή την σκηνή αυτή τη «βλέπει» και ο Locke (αφού είναι το δικό του flash back), επομένως ό,τι νοιώθει ο Robertson μπορεί κάλλιστα να νοιώθει και ο Locke. Αυτό φαίνεται επίσης από τον ίδιο τον διάλογο. Ο Locke θα μπορούσε να ήταν πιο ποιητικός (αφού είναι δημοσιογράφος), επομένως και η έρημος να του παρείχε κάποιου είδους έμπνευση, αλλά και ο Robertson ως έμπορος όπλων θα μπορούσε να είχε περισσότερες αμφιβολίες, αλλά και περισσότερο «ενδιαφέρον» προς τους ανθρώπους μιας και συνεργάζεται με αυτούς.

Στο μονοπλάνο της συζήτησης δεν περιέχεται κάποιου είδους διακοπή της δράσης από τον εσωτερικό χώρο προς τον εξωτερικό. Το κάδρο του μπαλκονιού ναί μεν είναι ο χώρος όπου ο Locke «απομακρύνεται» από την ταυτότητα του αλλά είναι και ο χώρος όπου μπλέκεται και ο χωροχρόνος. Ο χώρος και η δράση έρχονται να

επαληθεύσουν αυτά που ακούμε από την ηχογράφηση, «με μια ταυτόχρονη σουρεαλιστική αισθητική σε μια μετα-κινηματογραφική διήγηση» (Harrison & Carey 2011, σελ. 48). Η διαμεσολάβηση μεταξύ των χρόνων αλλά και των καταστάσεων, πέραν από την αναπαράσταση στο μυαλό του Locke, γίνεται μεταξύ υπο-χώρων που υπάγονται σε ένα πιο μεγάλο χωρικό πλαίσιο. Αυτό που βλέπουμε σαν αναπαραγωγή μας οδηγεί στον επαναπροσδιορισμό και στο να μην εμπιστευόμαστε κατ' ανάγκη αυτό που βλέπουμε ως μια και μοναδική αλήθεια. Σε αυτό το μονοπλάνο κάθε καινούργια στιγμή ανατρέπει αυτό που νομίζαμε ότι βλέπαμε και καταλαβαίναμε μέχρι τώρα αφού το παρελθόν και το παρόν παραδίνονται σε μια αντίθεση ρευμάτων όπου η αλήθεια έχει ανατεθεί στην ηχογράφηση της φωνής. Το υποτιθέμενο flash back, το οποίο είναι ηχογράφηση της πρώτης του συνάντησης με τον Robertson, δίνει στον θεατή ακόμα μια ένδειξη ως προς τον εαυτό από τον οποίο ο Locke θα ήθελε να απομακρυνθεί και αντικαταστήσει: της συνήθειας ενός κώδικα αντικειμενικότητας, μιας ηθικής των δημοσιογράφων, βάσει της οποίας πρέπει να χειρίζονται την πραγματικότητα από απόσταση.

Η πρώτη φορά που ο Locke αναλαμβάνει δράση και «αποκτά πραγματικό διάλογο» (στη πορεία της ταινίας σε ένα είδους flash back η γυναίκα του θα του πει: «Εμπλέκεσαι σε πραγματικές καταστάσεις αλλά δεν έχεις πραγματικό διάλογο»), είναι η στιγμή όπου πολύ προσεκτικά αφαιρεί με μια λεπίδα την φωτογραφία του από το διαβατήριό για να την αντικαταστήσει με αυτή του Robertson. Είναι η στιγμή που ξεκινά να αποκτά αυτό που πραγματικά επιθυμεί. Κάτι που θα σηματοδοτήσει την αρχή του χαοτικού και άγνωστου χώρου της καινούργιας του ταυτότητας. Προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα συσχετισμό μεταξύ των φωτογραφιών και των διαβατηρίων, αλλά και των κατόχων τους, αρχίζει να δημιουργεί μια χρονική ανακατασκευή (την πραγματικότητα της ζωής του άλλου) όπου κινείται παράλληλα με μια χωρική αποδόμηση (να αφήσει κυριολεκτικά την παλιά του ταυτότητα). Νωχελικά, αρχίζει να αποδομεί και το νόημα της ιστορίας που παρακολουθούμε. Η αλλαγή φωτογραφίας στα διαβατήρια σηματοδοτεί την έναρξη της απουσίας του Locke ως Locke αλλά και την αρχή της αβεβαιότητας ως προς στο ποιον βλέπουμε. Μέσω αυτής της αλλαγής της φωτογραφίας στο διαβατήριό, ο Locke δημιουργεί μια καινούργια σχέση μεταξύ ταυτότητας και πραγματικότητας (του εαυτού του), μιας και το διαβατήριό είναι ο κατεξοχήν τρόπος όπου το σύστημα κατηγοριοποιεί και αναθέτει προσωπικότητες. Την ίδια στιγμή όμως, παραμένει ένας τεχνητός τρόπος «ανάληψης» μιας ταυτότητας. Αυτό που πρέπει ο Locke να κάνει (κάτι που θα δούμε

αργότερα στην ταινία) είναι πολύ περισσότερο από την απλή ανάθεση σε μια φωτογραφία της όλης πορείας και συμπεριφοράς μιας ύπαρξης.

Το ενδιαφέρον εδώ έγκειται στο ότι η απόφαση του Locke να αναλάβει μια καινούργια ταυτότητα, προσπαθώντας να αφήσει πίσω του οτιδήποτε θυμίζει το παρελθόν του (κάτι που είναι αδύνατο) φαντάζει μη αυθεντική. Μπορεί να παρουσιάζεται ως Robertson, αλλά ως εμπειρία θα παραμένει Locke. Από τη μεριά δε της ταινίας, η καταγραφή της ιστορίας αλλάζει μετά από την κατάληψη της ταυτότητας και μας παρουσιάζει την «λειτουργία» του Locke ως αυθεντική μιας και αυτό που βλέπουμε είναι μεν, ως παρουσία, ο Locke, αλλά γνωρίζουμε και παρακολουθούμε την καινούργια του πορεία ως Robertson.

Με την ανάληψη της ταυτότητας ενός εμπόρου όπλων, ο Locke γίνεται ο αντιπρόσωπος του Robertson κάτι που τον παρουσιάζει ως αληθινό, ως αυτόν που πρέπει να φέρει εις πέραν τις υποχρεώσεις της συγκεκριμένης ταυτότητας. Η λογική αυτή θα λειτουργήσει από την μια ως η «αλήθεια» της ιστορίας που θα ξεδιπλώσει η ταινία, αλλά και ως μια δεύτερη αφήγηση (που καταγράφει αυτήν που βλέπουμε) μέσα στην ίδια την ταινία. Η διπλή αφήγηση γίνεται εφικτή από την εσωτερικευση του χρόνου από τον πρωταγωνιστή, όχι πλέον ως δράση αυτού που βλέπουμε, αλλά ως «δημιουργία αντί ως ανάπτυξη του χρόνου»¹² (Ford 2003). Έτσι ο Locke δεν είναι ποτέ παρών αλλά εμπεριέχει το παρελθόν και το μέλλον του. Ως Locke, παύει να είναι, αλλά αναπόφευκτα κουβαλά την εμπειρία του εαυτού του. Ως Robertson δεν μπορεί να υπάρξει μιας και (κάτι που θα δούμε στην πορεία της ταινίας) τα ραντεβού της καινούργιας του ταυτότητας (κάτι που θα επιβεβαιώνε την ύπαρξη του σαν Robertson) δεν πραγματοποιούνται. Ο Deleuze αναφέρει ότι βλέπουμε την εσωτερικότητα δια μέσου της συμπεριφοράς, αυτό που έχει μείνει από το παρελθόν. Η απουσία του Locke, κατά την διάρκεια της «παρουσίας» του ως Robertson, δεν αντικαθιστά αυτήν την απουσία με παρουσία, αλλά μεταφέρει την αίσθηση του παρών και του απών πέραν της απλής διατύπωσης της διχοτομίας. Ο Locke είναι παρών εμπειρικά αφού ακόμα κουβαλά τα απομεινάρια του παλιού του εαυτού αλλά είναι απών ως αντίληψη και κατανόηση της καινούργια του ταυτότητας. Οι χώροι, οι άνθρωποι αλλά και τα αντικείμενα είναι παρόντα για τον πρωταγωνιστή (και για τον θεατή), όμως παραμένει κάτι κρυφό, κάτι που αδυνατούν να κατανοήσουν όλοι, κάτι

¹² Η αναφορά έχει παρθεί από την ανάλυση της ταινίας του Antonioni, *L' avventura* (1960), όπου η εσωτερικευση του χρόνου είναι ξανά ένας από τους άξονες του κτισίματος της ταινίας.

το οποίο μετατρέπει την *παρουσία* ή την *απουσία* του Locke προβληματική. Με την αλλαγή ταυτότητας, αφήνοντας πίσω αυτό που έχει αναλωθεί καθώς και την εμπειρία της ύπαρξής του, ο πρωταγωνιστής (και ο θεατής) θα έχει μπροστά του την προοπτική ενός άλλου χώρου, μιας άλλης γλώσσας, μιας άλλης ύπαρξης – της δημιουργικής κατασκευής μιας ύπαρξης στην ζωή. Η ταυτότητα όμως του έμπορου όπλων ζητά δράση και όχι απόσταση από το «θέμα», κάτι που για τον Locke θα είναι προβληματικό καθώς θα παρατηρεί τα τεκταινόμενα μέσω της έλλειψης πρόθεσης ή ικανότητας. Η ζωή θα γίνει πιο ζωντανή μέσω του απρόσμενου και του ασυνήθιστου αλλά και πιο ενοχλητική λόγω της αδυναμίας του (παρά τις καλές του προθέσεις) να αναλάβει δράση. Μέσα από αυτές τις αντιφάσεις θα ζητηθεί και από τον θεατή να «συμμετάσχει» να ανακαλύψει και να επαναπροσδιορίσει αυτή την καινούργια διάσταση.

Η αλλαγή ταυτότητας γίνεται αντιληπτή τόσο από τον θεατή, όσο και από την ταινία που την καταγράφει μέσα από τα συμβάντα. Αυτό είναι αρκετό για να μας δείξει πόσο προβληματική είναι αυτή η πράξη ως προς την έκβαση της ιστορίας, λόγω του ότι θα βλέπουμε τη προσπάθεια του πρωταγωνιστή να *γίνει ο άλλος*, αλλά μέχρι να συμβεί αυτό, ουσιαστικά, δεν θα βλέπουμε ούτε τον Locke ούτε τον Robertson. Ο σκηνοθέτης θα μας επαναφέρει την ηρεμία που προσφέρει η κατανόηση όταν, στην τελευταία σκηνή, γνωρίζοντας τον κίνδυνο που ελλοχεύει, ο Locke θα βρεθεί (με απόφαση δική του) στο σημείο όπου θα αποκτήσει «πραγματικά» την ταυτότητα του Robertson. Για λίγο, η κάμερα (μέσα από ένα μονοπλάνο) θα τον αφήσει ζωντανό εκτός πλάνου· θα ακούσουμε ένα πυροβολισμό, και όταν η κάμερα επιστρέψει, θα τον βρούμε νεκρό. Αυτή η στιγμή παραπέμπει πίσω στην σκηνή του θανάτου του πραγματικού Robertson όπου τον έχουμε δει σε ένα υποτιθέμενο flashback και μετά τον βρίσκουμε νεκρό. Όλη η ταινία θα βασιστεί σε αυτό το μοτίβο: μια υποτιθέμενη ύπαρξη του πρωταγωνιστή που «καταγράφεται» ως εμπειρία, και η οποία επιβεβαιώνεται μόνο με τον θάνατο της καινούργιας του ταυτότητας.

Στην *Professione Reporter* παρακολουθούμε την καταγραφή μιας σειράς πλάνων και σκηνών ως ένας συνειδητός και αυτο-αναφορικός διαλογισμός πάνω στο ίδιο θέμα που η ταινία καταγράφει. Από τη στιγμή που ισχύει κάτι τέτοιο, δεν μας κάνει εντύπωση κάθε είδους αμφίβολη ή διφορούμενη κατάσταση που εμπλέκει τον πρωταγωνιστή, μιας και θα πρέπει να «εκλογικεύσει» την παρουσία του ως μια αυτό-αναφορά. Το ίδιο ισχύει και για τον σκηνοθέτη, ο οποίος από τη μια καταγράφει την

ιστορία αντικειμενικά, αλλά από την άλλη μας την παρουσιάζει υποκειμενικά.

Μέσα από το σημειωματάριο του Robertson, ο Locke θα προσπαθήσει να φέρει εις πέρας τα προγραμματισμένα ραντεβού του πρώτου, ως μια «υπόσχεση» και ως μια επιβεβαίωση της καινούργιας του ταυτότητας. Αυτά τα ραντεβού όμως δεν πραγματοποιούνται, και μέχρι αυτό να γίνει ο πρωταγωνιστής δεν θα είναι η καινούργια του ταυτότητα. Η προσπάθεια του να αποκτήσει αυτή την νέα ταυτότητα θα σκοντάφτει πάντα στην προσωρινότητα: ως Locke αναγκαστικά θα αποδομεί την καινούργια ταυτότητα δηλαδή τον μηχανισμό της μιμητικής αναπαράστασης. Όλα αυτά όμως (η ιστορία που παρακολουθούμε), το ίδιο το φιλμ τα μεταφέρει πέραν της παρουσίας και της απουσίας του χαρακτήρα απελευθερώνοντας αυτές τις αντιθέσεις. Μέσα από την «αντικειμενική» καταγραφή της ιστορίας από την ίδια την ταινία (η ταινία που καταγράφει την ταινία που παρακολουθούμε) παραμερίζεται η διαφορά πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, παρουσίας και απουσίας ως δυαδική συσχέτιση ενός κοινού περιεχομένου, για να δώσει χώρο στην ίδια την καταγραφή, στο βλέμμα αυτού (σκηνοθέτη/ταινίας και κατ' επέκταση θεατή) που παρακολουθεί τον εαυτό του. Μέχρι όμως τη στιγμή της επιβεβαίωσης, από την ταινία θα είναι απύσες και οι δυο ταυτότητες, κάτι που εύκολα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ως το προσωρινό «τέλος» της αναπαράστασης στην ταινία. Οι χαρακτήρες δεν υπάρχουν, ο διάλογος είναι διασκορπισμένος, και η διήγηση εξαφανισμένη. Αυτό που παραμένει είναι ο χώρος και τα διάφορα συμβάντα. Ο πρωταγωνιστής θα παραμένει απών μέχρι τη στιγμή της επιβεβαίωσης. Μιας και ο Locke «είναι» πλέον ο Robertson, δημιουργείται ένα κενό, μια έλλειψη, ένα τίποτα. Η θέση του Locke είναι πλέον η απουσία του. Αυτό που ο θεατής παρακολουθεί είναι η απουσία της ιστορίας του ως Locke, η οποία έχει αντικατασταθεί από αυτήν του Robertson, αλλά και από την διήγηση (από πλευράς της ταινίας) της διήγησης που παρακολουθούμε.

Δεν είναι όμως καθόλου παράδοξο το γεγονός ότι, παρόλο που η απουσία του Locke προσδιορίζεται από μια έλλειψη, ο θεατής θα συνεχίζει να αναγνωρίζει στη νέα ταυτότητα, την παλιά. Μέσα από τις πράξεις αλλά και τους χώρους ο θεατής θα επιλέγει να συγκεντρώνεται στον Locke. Αυτό δεν γίνεται μόνο λόγω της φυσικής παρουσίας του Locke που (τον βλέπουμε να) κουβαλά την καινούργια ταυτότητα, αλλά και μέσω του βλέμματος του σκηνοθέτη ο οποίος καταγράφει ως άλλος δημοσιογράφος την ιστορία που ο θεατής παρακολουθεί. Τη στιγμή όπου ο Locke πλησιάζει το πρόσωπο του σε αυτό του νεκρού Robertson, ο θεατής παρακολουθεί την ταινία (δηλαδή το βλέμμα του σκηνοθέτη), καθώς η ταινία βλέπει τον εαυτό της

να παρακολουθεί τον Locke να βλέπει τον Robertson. Τα δυο αυτά βλέμματα συγκλίνουν διότι και η ταινία και ο θεατής διαλογίζονται πάνω στο ίδιο θέμα: την ομοιότητα των χαρακτήρων. Ο συνδυασμός της κάμερας του Antonioni σε σχέση με το τι παρακολουθεί ο Locke λειτουργεί ως μια μεσολάβηση, η οποία από τούδε και στο εξής θα λειτουργεί ως ερμηνεία των συμβάντων βάσει και της αλλαγής ταυτότητας. Όλα όσα πρόκειται να ακολουθήσουν, αφού θα «βλέπονται» μέσα από τα μάτια του Locke που θα είναι *απών* θα λειτουργούν ως μια μίμηση της μνήμης αλλά και ως μια λαθεμένη πράξη, κάτι που θα προσθέτει στην αποτυχία μιας πραγματικής αντίληψης των γεγονότων εκ μέρους του θεατή. Η διαφορά δηλαδή της μέχρι τώρα αντίληψης της ιστορίας με αυτό που πρόκειται να παρακολουθήσει ο θεατής στη συνέχεια έγκειται στο γεγονός ότι: μέχρι τώρα βλέπαμε τον Locke να βλέπει ενώ μετά από την αλλαγή ταυτότητας ο θεατής βλέπει μεν τον Locke να βλέπει, αλλά αυτή την φορά ως Robertson. Πριν ο Locke αλλάξει ταυτότητα, ο θεατής έβλεπε *ασυνείδητα* τον Locke να βλέπει· μετά την αλλαγή ταυτότητας ο θεατής βλέπει *συνειδητά* πλέον τον «Locke» να βλέπει. Δημιουργείται έτσι το ερώτημα κατά πόσο αυτό που παρουσιάζεται εμπίπτει σε μια αντικειμενική ερμηνεία.

Από τη στιγμή που γίνεται η αλλαγή της ταυτότητας (μαζί και με μερικές ενδείξεις που μας παρουσιάστηκαν στις δυο πρώτες σκηνές ως προς το τι πρόκειται να ακολουθήσει), η ταινία αρχίζει να οδηγείται σε ασάφεια ως προς την ταυτότητα του χαρακτήρα, της διήγησης αλλά και της χωροχρονικής σύνταξης, κάτι που μας οδηγεί στον Deleuze όταν αναφέρεται στην «δύναμη του λανθασμένου» του Friedrich Nietzsche: «ο ‘πραγματικός κόσμος’ δεν υπάρχει, και ακόμα εάν υπήρχε, θα ήταν απρόσιτος, θα ήταν αδύνατον να περιγραφεί, και, αν μπορούσε να περιγραφεί, θα ήταν αχρείαστο, υπερφλύαρο» (Deleuze 1989, σελ. 137). Η ταινία παύει να είναι μια αναπαράσταση της έννοιας της πραγματικότητας μέσω της μεταφοράς και της αναλογίας, και μας δίδεται ως μια παρουσία μη «απευθείας υποκειμενικότητας» (χρησιμοποιώντας τη φράση του Pier Paolo Pasolini). Η δύναμη της αλήθειας του αφηρημένου έργου (ακόμα και του λανθασμένου αφηρημένου έργου) επαναλαμβάνει τις πραγματικές δυνατότητες, οι οποίες διαφαίνονται μέσα από την «διήγηση» της *Professione Reporter*: «δεν υπάρχει αξία πιο μεγάλη από την ζωή, η ζωή δεν πρέπει να κρίνεται ή να αιτιολογείται, είναι αθώα, έχει την ‘αθωότητα του γίνεσθαι’, πέραν του καλού και του κακού...[...] Το γίνεσθαι είναι η δύναμη του λανθασμένου της ζωής, η θέληση εξουσίας. [...] Δύναμη [του γίνεσθαι] είναι η δύναμη του να

επηρεάζεις και να επηρεάζεσαι, αυτή η σχέση μεταξύ μιας δύναμης και των άλλων» (Stamatoroulos 2010).

Η ιστορία θα επικεντρωθεί στην αποστολή της καινούργιας ταυτότητας διασχίζοντας και παραλείποντας χωροχρονικές περιόδους, ενώ το παρελθόν της παλιάς ταυτότητας του Locke θα εμφανίζεται περιστασιακά. Στην ταινία, καθώς το παρόν θα ολισθαίνει στο παρελθόν και δεδομένου του ό,τι βλέπουμε *είναι* παρόν, αυτό από μόνο του κάνει δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ πραγματικού και εικονικού, του παρελθόντος και του παρόντος. Ο θεατής γίνεται μάρτυρας μιας λανθασμένης αλληλουχίας εικόνων που, όπως αναφέρει ο Gilles Deleuze, στερεοποιούνται και διασκορπίζονται σαν ένας χώρος δυνάμεων. «Στο τέλος, ο κινηματογράφος ‘σκοντάφτει’ πάνω σε μια συντριπτική ασάφεια όπου τα όρια φανταστικού και πραγματικού γίνονται δυσδιάκριτα» (Stamatoroulos 2010).

Στη χρονική ασάφεια, ο Antonioni θα τοποθετήσει τον Locke σε αυτό που ο Deleuze ονομάζει «οποιοδήποτε-χώροι -οτιδήποτε». Γνωρίζοντας και αναγνωρίζοντας τους χώρους όπου ο χαρακτήρας κινείται, μας είναι αδιάφορο για τον χωρικό προσανατολισμό της ιστορίας. Όσο αφορά στον ρεαλισμό (κάτι που ο Antonioni απέρριψε από τα πρώτα βήματα της καριέρας του), όπου υπάρχει μια διακριτή διαφορά μεταξύ αντικειμένου και κόσμου, εδώ έχει αντικατασταθεί από το «οποιοδήποτε-χώροι-οτιδήποτε». Σύμφωνα με τον Deleuze, σε αυτού του είδους τη μη γραμμική χωροχρονική ανάπτυξη της ιστορίας, οι καταστάσεις γίνονται υποκειμενικές αφού έχουν αποσυνδεθεί από τη γραμμική λογική του παρόντος και με αυτό τον τρόπο αποκόπτουν την αίσθηση της δράσης. «Με αυτόν τον τρόπο, ‘οι χαρακτήρες δεν δρουν αλλά παρατηρούν’ [...] ‘είναι υποχρεωμένοι να είναι μάρτυρες στον κόσμο, παρόλο που δεν είναι σίγουροι για αυτό που παρακολουθούν, χαμένοι στην υπηρεσία μιας αρχής αβεβαιότητας’» (Stamatoroulos 2010). Η διήγηση παύει να είναι αληθινή με το «μπλέξιμο» των ταυτοτήτων αλλά και με τις σκηνές που θα ακολουθήσουν όταν η γυναίκα του Locke θα αναφέρεται στον Locke ως «αυτός» η «τον». Στη σκηνή του θανάτου του Locke, η γυναίκα του θα αναφέρει ότι δεν τον γνώριζε ενώ η κοπέλα θα αναφέρει ότι τον γνώριζε. Ποιόν γνώριζαν ή δεν γνώριζαν; Τον Locke ή την καινούργια του ταυτότητα; Ο θεατής δεν έχει μπροστά του την πραγματική ή την εικονική ταυτότητα μιας υποκειμενικής ή αντικειμενικής παρουσίας, αλλά τη διαδικασία κατασκευής ενός χαρακτήρα μέσα από τη «φαντασία» του σκηνοθέτη, όπου θα προσπαθήσει να δημιουργήσει μια χωροχρονική

πραγματικότητα αποδομώντας την υπάρχουσα αντίληψη της πραγματικότητας, η οποία σχετίζεται με αυτό που παρουσιάζεται.

Το βλέμμα του Locke μετά από την αλλαγή ταυτότητας με τον Robertson, είναι «απόν», και εσωτερικεύεται καθ' όλη την προσπάθειά του να απαλλαγεί τελειωτικά από την παλιά του ταυτότητα και να αναλάβει την καινούργια. Το ίδιο συμβαίνει και με τον θεατή που και αυτός εσωτερικεύει το απόν βλέμμα του Locke σε όλη αυτή τη διάρκεια, καθώς συμπάσχει με την αγωνία του προηγούμενου εαυτού του. Ο Antonioni χρησιμοποιεί αυτού του είδους τη συμπεριφορά για τους χαρακτήρες του, ερμηνευμένη σε «παρακολουθώ» και «σκέφτομαι». Ο Deleuze λέει ότι αυτού του είδους το βλέμμα απευθύνεται προς τον έξω κόσμο, αλλά και εσωτερικεύεται από τους χαρακτήρες σε μια προσπάθεια να βρεθεί η ισορροπία μεταξύ των συναισθημάτων τους που βρίσκονται σε τέλμα, και του καινούργιου τρόπου θέασης των πραγμάτων. «Εδώ, το ιδωμένο και το μη ιδωμένο βλέμμα ψάχνει τον χαμένο 'εαυτό' αντί του μητρικού ή ερωτικού 'άλλου'. Ο Deleuze εισηγείται ότι ο ερημωμένος χώρος από τον οποίο οι χαρακτήρες έχουν κενωθεί 'αναφέρεται ξανά πίσω στο χαμένο βλέμμα του ατόμου, το οποίο είναι απόν από τον κόσμο αλλά και από τον εαυτό του'»¹³ (Ford 2003).

Τα δυο υποκειμενικά βλέμματα, του πρωταγωνιστή και του σκηνοθέτη (κατ' επέκταση και του θεατή) μετατρέπονται στην αντικειμενική θέαση/ καταγραφή του Antonioni. Η κάμερα δεν ακολουθεί τον πρωταγωνιστή. Τον «βρίσκει» καθώς περιπλανιέται μέσα στον χώρο των συμβάντων. Ο Antonioni καταγράφει ό,τι βλέπει η κάμερα του, όπως θα έκανε άλλωστε και ο πρωταγωνιστής του ως δημοσιογράφος, ο οποίος κρατά μια απόσταση από το θέμα που καλύπτει, αλλά και λόγω της αδυναμίας του πρωταγωνιστή να δει μέσα από τα μάτια της παλιάς αλλά και της καινούργιας του ταυτότητας. Οι θεατές γίνονται μάρτυρες συμβάντων που δεν προέρχονται από την υποκειμενική θέαση των γεγονότων που παρακολουθεί ο πρωταγωνιστής, αλλά μάλλον από μια προβολή του εσωτερικού του κόσμου πάνω στον χώρο. Οι συσχετισμοί του παρατηρητή με το παρατηρούμενο καταρρέουν για να δώσουν χώρο αλλά και χρόνο σε μια εσωτερική παρατήρηση: «οι αντικειμενικές εικόνες ακολουθούν ένα απρόσωπο γίνεσθαι στην ιστορία, η διήγηση διαχειρίζεται την εξέλιξη των συνεπειών με το να εισαγάγει μια φόρμα άχρονης ιστορικής υποκειμενικότητας» (Flaxman 2000, σελ. 33). Με τον συνδυασμό αυτών των δυο

¹³ Έχω υιοθετήσει την ίδια προσέγγιση, από την ανάλυση της ταινίας *L' avventura* (1960), όπως δίνεται από τον με τον Ford (2003).

βλεμμάτων η ταινία κινείται προς τη δύναμη του λανθασμένου: «Η ιστορία δεν αναφέρεται πλέον στο ιδανικό το οποίο αποτελεί την ειλικρίνεια του, αλλά μεταμορφώνεται σε μια ‘ψευδό-ιστορία’, [...] μια ιστορία η οποία προσομοιώνει ή καλύτερα στην προσομοίωση της ιστορίας» (Stamatoroulos 2010). Ο τρόπος που παρουσιάζονται οι δυο ταυτότητες σε σχέση με τον αποπροσανατολισμό του αντικειμενικού και του υποκειμενικού βλέμματος σπρώχνουν τον θεατή να ακολουθήσει αυτά που συμβαίνουν μέσα στο μυαλό του Locke, αποκόπτοντας τον (θεατή) από μια «ιδανική αλήθεια» προσφέροντας του μια προσομοίωση της ιστορίας.

2.4. Επίλογος

Αυτό που βλέπουμε να αρχίζει ήδη από τα πρώτα δευτερόλεπτα της ταινίας και να κορυφώνεται με το τέλος της δεύτερης σκηνής είναι η αλλαγή ταυτότητας του πρωταγωνιστή με ένα νεκρό έμπορο όπλων, καθώς και η κάλυψη αυτού του γεγονότος από ένα δεύτερο «βλέμμα» πέραν από αυτό που αντιλαμβάνεται ο θεατής, ως προς την ταινία που παρακολουθεί. Ο σκηνοθέτης καταγράφει-παρακολουθεί τον πρωταγωνιστή που ζει τα συμβάντα ως μια δεύτερη καταγραφή. Αυτή η δυαδικότητα υποστηρίζεται και από το γεγονός ότι αυτό που ουσιαστικά βλέπει ο θεατής «δεν υπάρχει» μιας και ο πρωταγωνιστής από τη μια αφήνει πίσω του την παλιά ταυτότητα αλλά την ίδια στιγμή αδυνατεί να *είναι* η καινούργια του ταυτότητα. Μέχρι να συμβεί αυτό (τελευταία σκηνή της ταινίας) ο θεατής αλλά και ο πρωταγωνιστής θα είναι μάρτυρες μιας «μη υπαρκτής» ιστορίας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Όπως ανέφερα στην Εισαγωγή, αρχίζοντας αυτή την εργασία, ο κινηματογράφος είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου συναντούνται και συνυπάρχουν όλες οι συμπεριφορές και τα υλικά που μπορούν να δημιουργήσουν μια πραγματικότητα. Η

«αναπαράσταση» είναι το αποτέλεσμα μιας πολύ προσεκτικής και επίπονης εργασίας, όπου λαμβάνονται υπόψη όλες οι ιδιαιτερότητες αλλά και ιδιότητες των επιμέρους εργαλείων. Είναι ο χώρος όπου συνυπάρχουν όλες οι τέχνες αλλά και όλες οι επιστήμες, με απώτερο σκοπό τη δημιουργία μιας «εικονικής» πραγματικότητας.

Όπως ο κάθε άνθρωπος αντιλαμβάνεται διαφορετικά την πραγματικότητα, αλλά στη βάση μιας συλλογικής σύμβασης είναι αναγκασμένος να αποδεχτεί μια συγκεκριμένου είδους πραγματικότητα, έτσι και ο κινηματογράφος παρουσιάζεται ως ένα είδος συγκεκριμένης, αποδεκτής πραγματικότητας. Με αυτή τη λογική λειτουργεί επίσης ένα (τουλάχιστο) μεγάλο μέρος του ψηφιακού χώρου. Δηλαδή, ενώ βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου ήδη ζούμε το μέλλον, η συμπεριφορά μας απέναντι στην τεχνολογία ερμηνεύεται μέσα από παλιούς κώδικες, κάτι που μας στερεί την πλήρη ή διαφορετική αντίληψη της ζωής μέσα από την τεχνολογία.

Η παρούσα εργασία καταπιάστηκε με την κατασκευή της διήγησης στο σινεμά του Michelangelo Antonioni. Με την αλλαγή ταυτότητας του πρωταγωνιστή, στην ταινία του *Professione Reporter* (1975), η διήγηση της ταινίας παύει να είναι «κατανοητή» και αφήνεται στη «δύναμη του λανθασμένου», όπου δηλαδή το μη αληθινό (η ιστορία που παρακολουθούμε) αντικαθιστά την «αλήθεια» και μας παρασύρει στην δημιουργική του δύναμη. Η ασυνέπεια της χρονικής δομής που εξαφανίζεται (για να λειτουργήσει εσωτερικά, μέσω του πρωταγωνιστή), μαζί με την χωρική αναρχία, έρχονται να δημιουργήσουν τις νέες συντεταγμένες του τι βλέπουμε. Η αντικειμενικότητα συνθλίβεται μέσα στην υποκειμενικότητα, για να αντικαταστήσει την «αλήθεια» των γεγονότων μέσω του γίνεσθαι. Ο πρωταγωνιστής βρίσκεται παντού και μπορεί να «είναι» οποιοσδήποτε χαρακτήρας, ιδωμένος μέσα από μια ιστορία που μεταβάλλεται συνεχώς βάσει των ασύνδετων γεγονότων και συμπεριφορών. Ο Antonioni, στην ταινία *Professione Reporter*, μας υπενθυμίζει – όπως έκανε και με προηγούμενες ταινίες του – ότι «ο ‘πραγματικός κόσμος’ δεν υπάρχει, και ακόμα εάν υπήρχε, θα ήταν απρόσιτος, θα ήταν αδύνατον να περιγραφεί, και, αν μπορούσε να περιγραφεί, θα ήταν αχρείαστο, υπερφλύαρο» (Deleuze 1989, σελ. 137).

Η παραπάνω ανάλυση θα μπορούσε να συμβάλει στην κατεύθυνση του επαναπροσδιορισμού της έννοιας, αλλά και της κατασκευής της διήγησης στον ψηφιακό εικονικό χώρο. Η ερμηνεία των συμβάντων και η ανάλυση της κατασκευής μιας διήγησης που διηγείται τον εαυτό της μπορεί να δώσει πληροφορίες και ιδέες για ένα καινούργιο τρόπο αντίληψης της εικονικής πραγματικότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barthes R. (1980): *Camera Lucida*, (R. Howard, Trans.). London: Vintage
- Bowyer, A. (n.d.) Deleuze and Umberto D: Any-space-whatevers in the fact-image. <http://www.criticalcommons.org/Members/Ambrosia/commentaries/deleuze-and-umberto-d-any-space-whatevers-in-the-fact-image>. Πρόσβαση στις 06-08-2014.
- Brunette, P. (1998). *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge University Press
- Cassani, A. G . (2012). La vision del vuoto – In memoria di Michelangelo Antonioni. <http://www.nazioneindiana.com/2012/09/29/la-visione-del-vuoto-in-memoria-di-michelangelo-antonioni>. Πρόσβαση στις 01-08-2014
- «Dasein» (2014). Entry, *Wikipedia*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Dasein>. Πρόσβαση στις 04-09-2014
- De Bonis, M. G., & Youdovich O. (2012). *Cosa devo Guardare*. Roma: Postcard srl
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson, R. Galeta, Trans.). Minnesota: Minnesota Press.
- Del Rio, E. (2005). Antonioni's *Blow Up*: Freeing the Imaginary from Metaphysical Ground. *International Salon-Journal*, Vol. 9 No. 32, χ.σ.
- Fink, B. (1995) *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press.
- Flaxman G. (2000) *The Brain is the Screen: Deleuze and the philosophy of cinema*. University of Minnesota Press
- Ford, H. (2003). Antonioni's *L'avventura* and Deleuze's Time-image. http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/l_avventura_deleuze/. Πρόσβαση στις 06-08-2014.
- Gardner, C. (2000). Antonioni's *Blow Up* and the Chiasmus of Memory. <http://www.artbrain.org/antonionis-blow-up-and-the-chiasmus-of-memory/>. Πρόσβαση στις 03-08-2014
- Harrison, T. & Carey, S. (2011). The World Outside the Window – Antonioni's Architectonics of Space and Time. *Italian Culture*, Vol. 26, No. 1 (March), 37-51.
- The Film Sufi (2010). Phenomenology and *Red Desert*. <http://www.filmsufi.com/2010/09/phenomenology-and-red-desert.html>. Πρόσβαση στις 06-08-2014.
- Kristeva, J. (1989) *Black Sun: Depression and Melancholia*. (L. S. Roudiez, Trans.). New York: Columbia University Press.

- Lacan, J. (1986) *The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*. (D. Porter, Trans.). London: Routledge
- Michelangelo, A. (1975). *Professione Reporter*. Italy, Spain, France: Compagnia Cinematografica Champion
- Michelangelo, A. (1994). *Fare un Film e per me vivere*. Venezia: Marsilio
- Michelangelo, A. (1996). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Venezia: Marsilio
- Perez, G. (1991). The Point of View of a Stranger: An Essay on Antonioni's *Eclipse*. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3851918?uid=3737848&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21105190630293>. Πρόσβαση στις 04-07-2014
- Rohdie, S. (1990) *Antonioni*. British Film Institute
- Smirnova, L. (2006). Reporting on *The Passenger*. http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0306/smirnova_passenger.htm. Πρόσβαση στις 03-07-2014.
- Stamatopoulos, I. (2010). Realism and Reality in Antonioni's Profession: Reporter. http://offscreen.com/view/profession_reporter . Πρόσβαση στις 10-08-2014.
- Tassone, A. (2002). *I Film di Michelangelo Antonioni: Un poeta della Visione*. Roma: Cremonese
- Tinazzi, G. (2010). Gli anni Settanta di Antonioni. <http://droalex.wordpress.com/2010/10/15/gli-anni-settanta-di-antonioni/>. Πρόσβαση στις 03-09-2014
- Turner, J. (1999). Antonioni's *The Passenger* as Lacanian Text. <http://www.othervoices.org/1.3/jturner/passenger.php>. Πρόσβαση στις 02-08-2014
- Walsh, M. (2004). *The Passenger* Antonioni's narrative design. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC08folder/PassengerWalsh.html>. Πρόσβαση στις 02-07-2014