

“Jean-Luc Godard, η Σφίγγα της Nouvelle Vague” | του Νίκου Τερζή, PhD

Posted on [7 Ιουλίου 2014](#) by camerastyloonline

*Ναι, ας γράφουμε παλιούς στίχους, πάνω σε νέες φόρμες.*¹ **Jean-Luc Godard**

Στο κείμενο αυτό παρουσιάζω τον μοναδικό τρόπο παραγωγής του *À bout de souffle* (Με κομμένη την ανάσα, 1960), αυτής της εκπληκτικής, ριζοσπαστικής, παλίμψηστης ταινίας. Η αφήγηση που ακολουθεί βασίζεται στις αναφορές του Godard, του διευθυντή φωτογραφίας Raoul Coutard και του κινηματογραφιστή/ερευνητή Richard Brody. Υπόσχομαι ότι στο άμεσο μέλλον θα επανέλθω για να αναφερθώ στα σημαντικότερα καινοτόμα στοιχεία της ταινίας αυτής που άνοιξε το δρόμο στη βαθειά δομή του κινηματογράφου. Δεν θεωρώ ιδιαίτερα τολμηρό, να πω εμβληματικά, ότι ποτέ στην ιστορία του σινεμά μια ταινία μυθοπλασίας δεν είχε να κάνει τόσο πολύ με την πραγματική ζωή, όσο η ταινία *Με κομμένη την ανάσα*!



Η παλίμψηστη διαδικασία παραγωγής της ταινίας *À bout de souffle*

1

Τηρουμένων των αναλογιών, η διαδικασία παραγωγής της ταινίας *A bout de souffle* μοιάζει με το παλίμψηστο του Αρχιμήδη! Και στα τρία στάδια παραγωγής της (σενάριο, γύρισμα-ερμηνεία, μοντάζ) υπέστη πολλαπλά *σβησίματα* και επανεγγραφές! Ο Godard δημιούργησε ένα στοιχειώδες συνεργείο που παρ’ όλα αυτά του φάνηκε δυσκίνητο. Οι κανονισμοί του συνδικάτου των τεχνικών τον υποχρέωναν να προσλάβει μία μακιγιέζ, αλλά ο Godard της απαγόρευσε να μακιγιάρει, αν και η Seberg δήλωσε ότι κάποιες φορές η μακιγιέζ της πάσαρε κρυφά κάποιο σφουγγαράκι του μακιγιάζ. Η υπεύθυνη για τα *ρακόρ* (scriptsupervisor) αδυνατούσε να παρακολουθήσει τα *ρακόρ*, γιατί ο Godard την κρατούσε μακριά από το γύρισμα. Στις σκηνές του ξενοδοχείου την περιόριζε στο διάδρομο!

Η κατάσταση του Godard να μην σκέφτεται ή να προσχεδιάζει τίποτα, τον έκανε να αδιαφορεί για την χωροχρονική αληθοφάνεια της ταινίας. Το αποτέλεσμα το οποίο διέκρινε μια σπάνια σουρεαλιστική κινηματογραφική αμεσότητα, ήταν ένα *σινεμά δράσης*, παρόμοιο του *action painting*, για το οποίο ήταν ήδη διάσημοι οι ζωγράφοι του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού (Abstract Expressionism). Ο Godard συμπεριέλαβε και τους φίλους του στην ταινία. Ο σκηνοθέτης των γαλλικών film-noir, Jean-Pierre Melville, θα υποδυόταν τον χειμαρρώδη συγγραφέα Parvulesco, από τον οποίο θα έπαιρνε συνέντευξη η Patricia (Seberg) στο αεροδρόμιο του Orly για την εφημερίδα *New York Herald Tribune*. Ο Roland Tolmatchoff θα ερχόταν στο Παρίσι να υποδυθεί έναν γκάνγκστερ, ονόματι Balducci (επίθετο του υπεύθυνου δημοσίων σχέσεων της ταινίας, Richard Balducci) κι όταν ο Tolmatchoff αδυνατούσε να έρθει την προκαθορισμένη ημέρα, ο Godard ζήτησε από τον Balducci να παίξει έναν γκάνγκστερ, ονόματι Tolmatchoff! Επίσης, ζήτησε, από τον κριτικό και σκηνοθέτη της Nouvelle Vague, Jacques Rivette, να παίξει κάποιον που σκοτώνεται σε ένα αυτοκινητιστικό ατύχημα.

Όμως, το πιο εντυπωσιακό της στρατηγικής του Godard ήταν το σενάριο ή μάλλον η έλλειψη ενός ολοκληρωμένου σεναρίου. Πριν το γύρισμα είχε όντως γράψει ένα κλασικό σενάριο (βασισμένο στη σύνοψη του Truffaut) και πρόσθεσε διαλόγους για κάποιες σκηνές, οι οποίοι όμως δεν του άρεσαν και βάζοντας στην άκρη το σενάριο, αποφάσισε να γράφει τους διαλόγους μέρα με τη μέρα, καθώς το γύρισμα εξελισσόταν! Βέβαια, οι ηθοποιοί βρήκαν αυτή τη διαδικασία πολύ



περίεργη, γιατί μόλις έβρισκαν χρόνο να μάθουν τα λόγια τους. Η ταινία λοιπόν, γυριζόταν χωρίς σύγχρονη ηχοληψία (αφού θα ντουμπλαριζόταν στο στάδιο του μοντάζ), κι έτσι όταν η μνήμη εγκατέλειπε τους ηθοποιούς, ο Godard τους φώναζε τα λόγια τους, ενώ η κάμερα τραβούσε. Έχοντας δουλέψει σε Χολιγουντιανές συνθήκες, η Seberg σοκαρίστηκε. Αντίθετα, ο Belmondo είδε αρχικά το όλο πράγμα σαν αστείο. Βλέποντας, όμως κάποια πλάνα του με καπέλο και ένα από τα περιώνυμα φτηνά, χοντρά τσιγάρα του Godard (με κίτρινο τσιγαρόχαρτο από καλαμπόκι, φημισμένα για το ντουμάνι του

καπνού που έβγαζαν), να κρέμεται από το στόμα του, φοβήθηκε για την καριέρα του. Τελικά, ησύχασε με την ιδέα ότι η ταινία θα ήταν τόσο ασυνάρτητη, που θα ήταν αδύνατο να μονταριστεί σε κάτι που θα είχε ειρμό, με αποτέλεσμα να μην βγει ποτέ στις αίθουσες!

2

Αυτή η ιδιότυπη διαδικασία με το σενάριο, προκάλεσε ένα μοναδικό κινηματογραφικό αποτέλεσμα. Η αυθόρμητη/αυτόματη μέθοδος του Godard, εμπόδισε τις προσπάθειες των ηθοποιών να βρουν νατουραλιστικά στοιχεία ή ψυχολογικά κίνητρα για να συγκροτήσουν τους χαρακτήρες τους, πράγμα που θα ήταν απαραίτητο ειδικά για ηθοποιούς του αμερικανικού *method acting*.

Για να σιγουρευτεί για την αμεσότητά τους, ο Godard είπε κάποια στιγμή στον Belmondo: «Μην σκεφτείς την ταινία απόψε, θα χάσουμε δύο ώρες αύριο για να σε κάνουμε να ξεχάσεις, όσα θα φανταστείς από μόνος σου για το ρόλο σου, απόψε». Το αποτέλεσμα ήταν, ότι οι ηθοποιοί, αντί να *μεταμορφωθούν* στους χαρακτήρες που υποδύονταν, τους μιμούνταν. Ο Belmondo ειδικά, ο οποίος είχε συνεισφέρει μέρος από τις ατάκες του, οδηγήθηκε σε ένα Μπρεχτικό παίξιμο. Σαν να ήταν ταυτοχρόνως μέσα στο ρόλο του, αλλά και εκτός, σχολιάζοντας το ρόλο του, όπως ενδεικτικά στο πρώτο πλάνο της ταινίας ή το τελευταίο του πλάνο στην ταινία, όπου πεθαίνοντας κάνει κάποιους κωμικούς μορφασμούς στην Patricia, και παραδίδει το ατίθασό του πνεύμα κλείνοντας ο ίδιος τα μάτια του!

Στις 17 Αυγούστου του 1959, την πρώτη ημέρα των γυρισμάτων το συνεργείο μαζεύτηκε στις 6 το πρωί σε ένα café, απέναντι από τον καθεδρικό της Notre Dame. Η σκηνές που θα γυριζόταν αφορούσαν στον Belmondo, ο οποίος μόλις είχε φτάσει στο Παρίσι, έχοντας σκοτώσει έναν αστυνομικό σε έναν αγροτικό αυτοκινητόδρομο. Ο Godard του ζήτησε να μπει σ' έναν τηλεφωνικό θάλαμο, να πει ότι θέλει και να βγει. Στη συνέχεια του ζήτησε να μπει σ' ένα café, να παραγγείλει και να φύγει χωρίς να πληρώσει. Τέτοιου τύπου σύντομες σκηνές που ήταν το

μοναδικό γύρισμα της πρώτης ημέρας, δεν ήταν κάτι σπάνιο για τον Godard και το συνεργείο του. Η απουσία πρόσθετου τεχνητού φωτισμού, μακιγιάζ και η ευκινησία της κάμερας στο χέρι του Raoul Coutard εν κινήσει ή καθιστού σε αναπηρικό καρότσι, έδιναν τεράστια ευελιξία και ταχύτητα στο συνεργείο. Αλλά και οι ηθοποιοί ένιωθαν ελεύθεροι στις κινήσεις τους, αφού δεν υπήρχαν καλώδια να τους περιορίζουν και ένα πολυμελές συνεργείο να καθυστερεί ή πλήθη περαστικών να μαζεύονται γύρω τους, ειδικά σε γυρίσματα όπου για παράδειγμα, ο Coutard είχε κρύψει την κάμερα στο κουβούκλιο ενός καροτσιού παγωτατζή στα μεγάλης διάρκειας travelling πλάνα του Belmondo ο οποίος ξανασυναντά την Seberg στον πιο φημισμένο δρόμο του κόσμου, στη σεκάνς του Champs–Elysées!

Ο Godard υπολογίζοντας την ασυνήθιστη ταχύτητα με την οποία κάλυπτε σημαντικό φιλικό χρόνο της ταινίας, αξιοποιούσε το υπόλοιπο της ημέρας για να σκεφτεί το πρόγραμμα γυρισμάτων της επομένης και να γράψει τις σκηνές και τους διαλόγους. Κάποιες φορές σταματούσε το γύρισμα στη μέση της βάρδιας ή το ακύρωνε όταν δεν ένιωθε εμπνευσμένος. Μια ημέρα που ο Godard ακύρωσε το γύρισμα με την πρόφαση ότι ήταν άρρωστος, ο Beaugregard (ο παραγωγός της ταινίας), ο οποίος θεωρούσε ότι τεμπέλιαζε και σπαταλούσε τα χρήματά του, τον συνάντησε τυχαία σε ένα café κοντά στο γραφείο παραγωγής, και θα χειροδικούσε μαζί του, αν δεν παρενέβαινε ο Coutard για να τους χωρίσει.



Ο Godard, λόγω της απειρίας του (σε γυρίσματα μεγάλου μήκους ταινίας) και του άναρχου, αυτοσχεδιαστικού του τρόπου σε όλα τα στάδια, κατέληξε στο μοντάζ με αρχική διάρκεια 150', αντί των 90' λεπτών που του επέβαλλε το συμβόλαιό του. Τελικά, η ιδιοφυής τόλμη του μετέτρεψε την αστοχία αυτή σε πλεονέκτημα, διότι τον οδήγησε να επινοήσει (αναγκαστικά) τεχνικές του μοντάζ, με κορυφαία εκείνη των jump–cuts, οι οποίες θα τελεσφορούσαν στη γέννηση μιας ταινίας πιο ριζοσπαστικής από ότι ο ίδιος σκόπευε αρχικά, και εξαιρετικά περισσότερο απ' ότι

εγκυμονούσε η ρομαντική χολιγουντιανή σύνοψη του, τότε φίλου του, François Truffaut! (βλ. κεφ. 12.2.10 *οντολογία της κάμερας/jump cut: ριζοσπαστική τεχνική του μοντάζ στο Nouvelle Vague–το Σινεμά παίζει με τον Εαυτό του-Αφηγηματική Δομή & Φόρμα στον Κινηματογράφο*, Εκδ. Ίων, 2013). ΔΙΑΒΑΣΤΕ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ [ΕΛΩ](#) ή ΠΑΤΩΝΤΑΣ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ.

Νίκος Τερζής

Nouvelle Vague

το Σινεμά παίζει με τον Εαυτό του



Αφηγηματική Δομή & Φόρμα
στον Κινηματογράφο



Όμως, η ασυνήθιστη τόλμη του Godard, είχε γίνει ήδη φανερή από το στάδιο επιλογής του τύπου του φιλμ για το γύρισμα της ταινίας. «Ο Godard (αναφέρει ο Richard Brody) είναι ακόμα πιο διεισδυτικός όταν πρόκειται για θέματα επιλογής του τύπου του φιλμ ή της τεχνικής επεξεργασίας των εργαστηρίων εμφάνισης. Ο τύπος του φιλμ και το εργαστήριο εμφάνισης καθορίζουν το 80% της φιλικής εικόνας: τη φινέτσα και τον τόνο της, τον *παλμό* και το αίσθημα που αναδίδει, την ποιότητα του εφέ ή την απουσία του. Ο Godard, βέβαια, ήξερε ότι ο κόσμος αυτά δεν τα συνειδητοποιεί». Στην πρώτη συνάντησή τους, είπε στον Coutard: «Τέρμα με τους καλλωπισμούς. Θα τραβήξουμε με πραγματικό φως. Τι τύπο φιλμ προτιμάς;» «Θα ήθελα να δουλέψω με το Ilford H.P.S.» απάντησε ο Coutard. Ο Godard του ζήτησε να κάνει κάποια φωτογραφικά τεστ, τα

σύγκρινε με άλλα, και απεφάνθη: «Αυτό ακριβώς είναι που θέλω». Επικοινωνήσαν με την Iford στο Λονδίνο και πήραν την απάντηση ότι ο τύπος H.P.S. βγαίνει μόνο σε φωτογραφικό φιλμ. «Ο Godard όμως δεν είναι άνθρωπος που παραιτείται. Αποφάσισε να συγκολλήσει, τόσα ρολά των 17.5 μέτρων Iford H.P.S. φιλμ, όσα χρειαζόταν για να συμπληρώσουν τα 35mm κινηματογραφικό *σασί* και στη συνέχεια να χρησιμοποιήσει μια κινηματογραφική κάμερα με δόντια που θα ταίριαζαν στα sprocket holes φωτογραφικού φιλμ και η οποία θα αντιστοιχούσε όσο περισσότερο γινόταν, για παράδειγμα, σε μια φωτογραφική Leica –για καλή τους τύχη, μια Éclair Cameflex. Οι επαγγελματίες τρόμαξαν. Αλλά, δεν ήταν μόνο αυτό. Ένα εμφανιστήριο φωτογραφικού φιλμ έβγαζε ιδιαίτερα καλά αποτελέσματα με τον τύπο του φιλμ, Iford H.P.S., κι αυτό ήταν το Phenidone. «Με τον Godard και έναν χημικό από τα εργαστήρια της G.T.C., δοκιμάσαμε διάφορα τεστ και αποφασίσαμε να διπλασιάσουμε την ταχύτητα εμφάνισης της εμουλσιόν (emulsion), πράγμα που μας έδωσε πολύ καλό αποτέλεσμα. Ο Godard ζήτησε από το εργαστήριο να χρησιμοποιήσει το διάλυμα εμφάνισης της Phenidone για την εμφάνιση του φιλμ της ταινίας. Αλλά το εργαστήριο αρνήθηκε. Τα μηχανήματα της G.T.C. και της L.T.C. χειρίζονταν 3,000 μέτρα φιλμ την ώρα, με τον ίδιο, στάνταρτ τρόπο. Δεν μπορούσαν λοιπόν να αποσπάσουν μία μηχανή από το συνολικό κύκλωμα εμφάνισης για να την διαθέσουν στον κύριο Jean-Luc Godard ο οποίος στην καλύτερη περίπτωση θα εμφάνιζε 1,000 μέτρα την ημέρα. Η ταινία είχε το τυχερό της αστέρι όπως αποδείχτηκε. Χωμένη σε μια γωνιά των εργαστηρίων της G.T.C. ήταν μια μικρή εφεδρική μηχανή που την χρησιμοποιούσαν για να κάνουν τεστ. Μας επέτρεψαν να δανειστούμε τη μηχανή και να εμφανίσουμε τα συγκολλημένα Iford φιλμ, με διάλυμα και ταχύτητα εμφάνισης της δικής μας επιλογής στο ρυθμό που θέλαμε. Η φανταστική επιτυχία του *Με κομμένη την ανάσα* και η δραματική τομή που επέφερε στην αισθητική του κινηματογράφου, οφειλόταν κατά κύριο λόγο στην φαντασία του Godard και ειδικά στην αίσθησή του, να ζει τη στιγμή, όπως όταν ένωσε αυτά τα κομμάτια Iford φιλμ, κόντρα στις συμβουλές όλων, και εξασφάλισε τη χρήση του μηχανήματος εμφάνισης στα εργαστήρια της G.T.C.» – ως εκ του θαύματος με το οποίο η τύχη χαρίζεται στους τολμηρούς!

Επιλεγμένη βιβλιογραφία

Brody, Richard. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. Metropolitan Books, 2008.

Τερζής, Νίκος. *Nouvelle Vague–το Σινεμά παίζει με τον Εαυτό του-Αφηγηματική Δομή & Φόρμα στον Κινηματογράφο*, Εκδ. Ίων, (2014).

¹ (Godard on Godard, 1972: 28). Η προφητική ρήση από το *Υπεράσπιση και Δοξαστικό του Κλασικού Ντεκουπάζ* (1952) του 22χρονου Godard, νεαρού κριτικού στα *Cahiers*, εκπληρώνεται επτά χρόνια αργότερα με το *Με κομμένη την ανάσα*, που ταυτόχρονα διατηρεί το παλιό ενώ προαναγγέλλει το καινούριο, συμφιλιώνοντας τον μοντερνισμό με τον κλασικισμό.