

**Ανυπακοή στους κανόνες της Χολιγουντιανής αφήγησης: *À bout de souffle***  
**(Με κομμένη την ανάσα, 1960, η διχοτόμηση ιστορίας και πλοκής.**  
**Νίκος Τερζής, PhD.**

*Ναι, ας γράψουμε παλιούς στίχους, πάνω σε νέες φόρμες.*<sup>1</sup> **Jean-Luc Godard**

Το δοκίμιο αυτό χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος αξιοποιώ στοιχεία από αναφορές του Godard, του διευθυντή φωτογραφίας Raoul Coutard και του ερευνητή Richard Brody, για να αποδώσω τον μοναδικό τρόπο παραγωγής του *À bout de souffle* (Με κομμένη την ανάσα, 1960), αυτής της εκπληκτικής, *παλίμψηστης* ταινίας. Στη συνέχεια διακρίνω συνοπτικά τα σημαντικότερα καινοτόμα χαρακτηριστικά της ταινίας.

Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζω τη *σημειωτική* ανάλυση μιας χαρακτηριστικής, αρχικής σεκάνς, η οποία καθώς στη σχετικά σύντομη διάρκειά της συμπυκνώνει τα περισσότερα από τα στιλιστικά ευρήματα του Godard στην ιδιαίτερα ριζοσπαστική αυτή ταινία, είναι το ενδεικτικότερο παράδειγμα της μοντερνιστικής συμβολής της στην κινηματογραφική γλώσσα, τόσο στο επίπεδο του μοντάζ (συνδεσμολογίας/σύνθεσης), όσο και στον χειρισμό του πρωταγωνιστή, *film noir icon* (Michel).

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

Τηρουμένων των αναλογιών, η διαδικασία παραγωγής της ταινίας *À 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* (script supervisor) 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 Tolmatcoff θα ερχόταν στο Παρίσι να υποδυθεί έναν γκάνγκστερ, ονόματι Balducci (επίθετο του υπεύθυνου δημοσίων σχέσεων της ταινίας, Richard Balducci), κι όταν ο Tolmatcoff αδυνατούσε να έρθει την προκαθορισμένη ημέρα, ο Godard ζήτησε από τον Balducci να παίξει έναν γκάνγκστερ, ονόματι Tolmatcoff! Επίσης, ζήτησε, από τον κριτικό και σκηνοθέτη της Nouvelle Vague, Jacques Rivette, να παίξει κάποιον που σκοτώνεται σε ένα αυτοκινητιστικό ατύχημα.

---

<sup>1</sup> (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.

Όμως, το πιο εντυπωσιακό της στρατηγικής του Godard ήταν το σενάριο ή μάλλον η έλλειψη 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!

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. Οι 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-Élysées!

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 γράφει 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 Beauregard (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! (Τερζής, Νίκος: 2013: 196).

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 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» (Brody, Richard: 2008). 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 Ilford 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 Ilford H.P.S. φιλμ, όσα χρειαζόταν για να συμπληρώσουν τα 35mm κινηματογραφικό *σασί* και στη συνέχεια να χρησιμοποιήσει μια κινηματογραφική κάμερα με δόντια η οποία θα αντιστοιχούσε όσο περισσότερο γινόταν 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, Ilford 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 Ilford 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 Ilford φιλμ, κόντρα στις συμβουλές όλων, και εξασφάλισε τη χρήση του μηχανήματος εμφάνισης στα εργαστήρια της

G.T.C.» (Coutard, Raoul: 1968) – ως εκ του θαύματος με το οποίο η τύχη χαρίζεται στους τολμηρούς!

## 1.2 Τα σημαντικότερα καινοτόμα χαρακτηριστικά της ταινίας *À bout de souffle*

1) Η ταινία είναι περισσότερο ένα εξαιρετικό πείραμα αυτοαναφορικής αλλά και διακειμενικής ταινίας παρά ένα υπαρξιακό δράμα, όπως θεωρήθηκε από τους περισσότερους κριτικούς της εποχής της, οι οποίοι, τότε, δεν είχαν τα θεωρητικά εργαλεία για να αντιληφθούν πλήρως την επανάσταση που άνοιγε ο Godard στην κινηματογραφική αφήγηση, όντας τόσο μπροστά από την εποχή του! Έχοντας ως θέμα, την ίδια την κινηματογραφική αφήγηση, ξεχωρίζει από όλες σχεδόν τις άλλες ταινίες της Nouvelle Vague.

2) Αντίθετα με τον *Πολίτη Κέιν*, ταινία η οποία παρά τις καινοτομίες που παρουσιάζει για την εποχή της, παραμένει εντός των πλαισίων του κλασικού Χολιγουντιανού παραδείγματος αφήγησης, ως ένα φιλμ πρώτης γενιάς, η ταινία *Με κομμένη την ανάσα* είναι ένα ορόσημο, το εναρκτήριο φιλμικό λάκτισμα του αυτοαναφορικού μοντερνιστικού φιλμ, δεύτερης γενιάς. Με τα εύστοχα λόγια του Kreidl, είναι:

[...] Ένας τύπος ταινίας τον οποίο χαρακτηρίζει η ανύψωση του *Εγώ*, η αυτεπίγνωση του αφηγητή, με όλα τα τεχνουργήματα και τις παγίδες εκείνου που αργότερα έγινε η γενιά του *Εγώ*, προσωποποιημένη από τους Beatles τον Dylan και το San Francisco. [...] Στο *Με κομμένη την ανάσα*, ο ατομικισμός, η αποθέωση του *Εγώ*, το οποίο αφηγείται την ιστορία και η επιβίωση στην πόλη, είναι όλα συστηματικά συνδεδεμένα με ένα *Γόρδιο δεσμό*. Η ταινία παρουσιάζει τάσεις φυγής και είναι απελευθερωτική ταυτόχρονα. [...] μια μυθοπλασία η οποία χειρίζεται με αγανάκτηση και εγκυρότητα και τη ζωή και τη μυθοπλασία, ενεργώντας κατ' αυτό τον τρόπο ως γέφυρα του καλλιτέχνη για να αποδράσει από τη ζωή και να επιστρέψει με μια εξήγηση γι' αυτήν, η οποία παρότι τίθεται ως μυθοπλασία είναι παρ' όλα αυτά πολύ χρήσιμη για κάποιον που ζει τη ζωή. Ποτέ στην ιστορία του σινεμά μια μυθοπλασία δεν είχε να κάνει τόσο πολύ με την πραγματική ζωή, όσο η ταινία *Με κομμένη την ανάσα*. (Kreidl: 1980: 95-96).

Η ταινία *Με κομμένη την ανάσα*, η οποία στα 90 λεπτά της διάρκειάς της περιέχει άπειρα λεκτικά cliché του Michel, και τις περισσότερες αυτοαναφορικές και διακειμενικές παραθέσεις στο παγκόσμιο κινηματογραφικό στερέωμα, αντί να αποφεύγει τα cliché (παράλληλα με έργα άλλων δημοφιλών μορφών τέχνης του '60), τα χρησιμοποιεί εντάσσοντάς τα σε νέες φόρμες. Ενώ, η avant-garde της Νέας Υόρκης προσπαθούσε να τα αποφύγει, οι δημιουργοί της Γαλλικής Nouvelle Vague αισθάνθηκαν, ότι κάτι τέτοιο ήταν ανεπιθύμητο, αν όχι αδύνατο. Ειδικά η ταινία *Με κομμένη την ανάσα* διεκδίκησε την καλλιτεχνική ύπαρξή της, αποδεχόμενη τα cliché της κινηματογραφικής ιστορίας. Έτσι, για παράδειγμα, κοινό στοιχείο του Godard και του Warhol είναι απλά, ότι και οι δύο δεν φοβούνται να αξιοποιούν τα κλισέ ανατρεπτικά, διότι άλλωστε, η αυτόματη αναγνωρισιμότητά τους στην τέχνη προκαλεί αμεσότητα.<sup>2</sup>

3) Η αναγνώριση της σπουδαιότητας της ταινίας *Με κομμένη την ανάσα*, ως εντυπωσιακού, μνημειώδους, κινηματογραφικού ορόσημου το οποίο ανοίγει νέους δρόμους, νέες δυνατότητες στην κινηματογραφική αφήγηση, οφείλεται κυρίως σε τρεις θεαματικές διαστάσεις της:

3α) Στο ότι **μιλάει για τη γενιά του Godard**, εκπροσωπώντας την κοινωνική οπτική των Γάλλων εκείνων (κυρίως του δυτικού, νεανικού, αντρικού βλέμματος της εποχής), οι οποίοι ενηλικιώθηκαν και ανέλαβαν δράση στις αρχές της δεκαετίας του '50, αποκόποντας τους εαυτούς τους από το στατικό παρελθόν, αρνούμενοι να γίνουν σαν τους γονείς τους.

<sup>2</sup> Π.χ. επανασημειώνοντας εκ νέου τα κλισέ στο πλαίσιο του συγκεκριμένου φιλμικού περιβάλλοντος της ταινίας.

Ξέραμε πως είναι να γεννιέσαι στον παλιό κόσμο. Είχαμε τα πάντα προς κατανάλωση, αλλά τίποτα προς κατάκτηση. Έπρεπε να επινοήσουμε τα πάντα από μόνοι μας. [δήλωση του Godard στο (Collet: 1970: 11)].

Το 1960, αυτή η οπτική χαρακτηρίστηκε, άμεση, μηδενιστική, υπαρξιστική και πιο ειδικά *Belmondism* – όρος ο οποίος αποδόθηκε από το γαλλικό εβδομαδιαίο περιοδικό *L'Express* στον χαρακτήρα του Michel Poincard (που ο Belmondo υποδύεται ως Γάλλος Bogard στην ταινία), για να περιγράψει το ψύχραιμο στιλ και την αναρχική, αυτοκαταστροφική εν τέλει συμπεριφορά ενός ανθρώπου που ζει ελεύθερος από κανόνες. Η ταινία, ιδωμένη πλέον στην εποχή μας, δείχνει ακόμα πιο καθαρά από τότε:

[...] ότι έχει περισσότερο να κάνει με έναν ναρκισσισμό *κατευθυνόμενο προς τα έσω* (στον αντίποδα του *other-directed New Narcissism* του Lasch),<sup>3</sup> εκείνον όπου, για να παραφράσουμε τον Godard, κάποιος δεν χρειάζεται καθρέφτη και που ελάχιστα έχει να κάνει με τον μηδενισμό. [...] δεν υπάρχει ιδιαίτερος λόγος να τη δούμε ως υπαρξιστική ή μηδενιστική αφού το πνεύμα του Sartre ή του Nietzsche δεν εμφανίζεται στην ταινία· δεν υπάρχει φιλοσοφικό μήνυμα. Οι δημιουργοί του *Με κομμένη την ανάσα*, στον πυρήνα τους, δεν ήταν άνθρωποι προσανατολισμένοι στη δράση. Επιπλέον, κατευθύνονταν προς τα έσω και ήταν ενάντιοι προς την κατεύθυνση προς το *άλλο* που χαρακτηρίζει τον κόσμο, ο οποίος τους προκαλούσε ασφυξία (εξού και ο τίτλος της ταινίας). (Kreid: 1980: 96-97).

**3β) Στη μοναδική, πολύπλοκη, καινοτόμο, αφηγηματική στρατηγική της.** Είναι μια ταινία η οποία φέρει μικτή δομή, ως εάν να την απαρτίζουν κατ' ουσία δύο *παράλληλες ταινίες* που σπάνια επί της ουσίας συναντιούνται.<sup>4</sup> Η πλοκή της ξεδιπλώνει με άλματα προς τα εμπρός, δύο αφηγήσεις που αλληλεπιδρούν: μία βασική αφήγηση και μία μετα-αφήγηση (*meta-narrative*), η οποία υπερίπταται πάνω από τη βασική αφήγηση σχολιάζοντάς την αποδομητικά. Τα πράγματα περιπλέκονται περισσότερο καθώς η βασική αφήγηση περιέχει δύο ιστορίες. Η πρώτη ιστορία είναι η μυθικά ειπωμένη, αυτοαναφορικά δομημένη ιστορία του Michel Poincard, ενός Γάλλου γκάνγκστερ που του αρέσουν τα Αμερικανικά B-movies. Η δεύτερη ιστορία αποδομεί την πρώτη, φανερώνοντας ότι ο Michel καθ' οδόν επινοεί τον εαυτό του. Η παράλληλη ταινία που αρχικά προαναφέραμε, είναι η *σημειωτικά* δομημένη, αυτό-ανακλαστική (*spectated*) ιστορία της Patricia Francini, μιας νεαρής Αμερικανίδας στο Παρίσι, η οποία σπουδάζει στη Σορβόνη και πουλάει την *Herald Tribune* στο Champs-Élysées, ενώ φιλοδοξεί να γίνει συγγραφέας.

<sup>3</sup> Βλ. Christopher Lasch. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton, 1979.

<sup>4</sup> Λίγο πριν το τέλος της ταινίας, η Patricia εξηγεί απολογητικά στον Michel ότι τον κατέδωσε στην αστυνομία, *για να αποδείξει στον εαυτό της πως δεν τον αγαπά!* Ο Michel της απαντά: «Δεν έχει σημασία. Δεν ήσουν στην ιστορία μου, δεν ήμουν στη δική σου». Η Patricia ως χαρακτήρας στην ταινία, έχει επινοηθεί με διαδικασία σκηνοθετικής *εξωτερικής σημείωσης*. Η διαδικασία αυτή συμβαίνει όταν ο σκηνοθέτης αντί να δημιουργήσει έναν κόσμο, μια ψυχολογική πραγματικότητα για τον χαρακτήρα, τον ή την κάνει φορέα ενός συνόλου *σημαινόντων*. Ο Godard αποδίδει στην Patricia το σύνολο των *σημαινόντων*: φοιτήτρια στη Σορβόνη, δέσμια των χρημάτων του πατέρα της, η παρουσία της Αμερικανικής γλώσσας στο Παρίσι, η ανάγκη υπακοής στην αστυνομία για να μπορεί να ανανεωθεί η άδεια παραμονής της. Εν ολίγοις, ένα μπλουζάκι πωλήτριας της *Herald Tribune*: *πίνακας ανάρτησης διαφημιστικών* για ένα σύνολο *σημαινόντων*! Η Patricia, ως απλός φορέας κοινωνικών *σημαινόντων*, υπάρχει μόνο στην πλοκή του Godard, αλλά όχι στη ιστορία του Michel! Κι αυτό, διότι η Patricia δεν τον ικανοποιεί ως χαρακτήρα, αφού άλλωστε δεν υπάρχει ως ένας, κάποιος χαρακτήρας! Βλ. *The Classification of Personality as a Semiotic Problem*, στο Pjatikorkij, A. M. & Uspenskij, B. A. *Soviet Semiotics*. Ed. & trans. Lucid, Daniel P. Baltimore, 1977. σς. 137-156. Επίσης (Kreidl: 1980: 234).

**Συνολικά, η ταινία αποτελείται από 4 ιστορίες:** 2 βασικές ιστορίες, οι οποίες διπλασιάζονται αυτοανακλαστικά, εξαιτίας των στοιχείων μεταγλώσσας που περιέχει η ταινία:

1<sup>α</sup>) Ο Michel ως Γάλλος γκάνγκστερ.

1<sup>β</sup>) Ο Michel ως αυτοαναφορικό αμάλγαμα φιλικών κλισέ από Αμερικανικά γκάνγκστερ, B-movies.

2<sup>α</sup>) η Patricia, ως Αμερικανίδα φοιτήτρια στη Σορβόνη.

2<sup>β</sup>) η Patricia, όπως ο Godard την αναλύει ανακατοπτρικά (*spectated*).

Έτσι η ταινία ξεδιπλώνεται, *διπλά διπλασιαζόμενη*, όπως θα δούμε αναλυτικότερα (Τερζής, Νίκος: 2013: 230-232). Αν όμως τελικά αυτή η πολυπλοκότητα δεν αποβαίνει εμπόδιο στην κατανόηση της ταινίας, αυτό οφείλεται στην ιδιαίτερη στρατηγική του μοντάζ της, η οποία προέκυψε αναγκαστικά σε όλα τα μέρη της, κατά το στάδιο της μεταπαραγωγής της ταινίας (Τερζής, Νίκος: 2013: 242-258).

Αλλά, γιατί ως θεατές δεν χανόμαστε στα ελλειπτικά παιχνίδια, τα κενά, τα άλματα προς τα εμπρός και την ανυπαρξία εξηγήσεων για τη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή (Michel) και άλλα καινοτόμα που μας επιφυλάσσει η δομή;

Εξαιτίας του μοντάζ, εξαιτίας [...] της ταχυδακτυλουργικής αντιληπτικής ικανότητάς μας σε ορισμένα μέρη της ταινίας και της έλλειψης εγρήγορσης από μέρους μας, σε άλλα μέρη. (Η ταινία) δεν μας ζαλίζει τόσο πολύ, όσο μας επιτρέπει να καταπλήξουμε τους εαυτούς μας, να χρησιμοποιήσουμε ελεύθερα το μυαλό μας και να πούμε, «Ααα... λειτουργεί!». Έτσι, η ταινία *Με κομμένη την ανάσα*, δοξάζει τον θεατή, τον τιμά, τον επαινεί, κάνοντας τον να αισθάνεται καλά, καθώς αποδεικνύεται ικανός να χειριστεί ένα *θέαμα σε υψηλότερο επίπεδο*. Και βέβαια, αυτό οδηγεί στο γεγονός ότι η αίσθηση που προκύπτει –από το να παρακολουθείς το *Με κομμένη την ανάσα* να λειτουργεί σαν κάτι περισσότερο από ένα αφηγηματικό *tour de force*– είναι απελευθερωτική, ενθουσιάζει, φέρνει ζωντάνια και ανάσα. (Kreidl, 1980, 97).

**3γ) Στο μοντάζ της ταινίας το οποίο εγείρει την αίσθηση πρωτόγνωρης φιλικής αμεσότητας:** ο Godard έχοντας τελικό υλικό 150 λεπτών και πρόθεση (αλλά και ανάθεση εκ μέρους του παραγωγού του) να καταλήξει σε μια 90λεπτη ταινία, αν ήταν ένας μέτριος (άτολμος) σκηνοθέτης, κατά πάσα πιθανότητα θα έκοβε ολόκληρες σκηνές. Αντί, λοιπόν, να αφαιρέσει (όπως τον συμβούλευσε ο τότε φίλος του, βετεράνος σκηνοθέτης Jean-Pierre Melville) οτιδήποτε δεν προήγαγε τη δράση, όπως και τις λιγότερο απαραίτητες σκηνές, συμπεριλαμβανομένης και εκείνης που ο Melville υποδύεται τον συγγραφέα Parnoulesco, έκοψε όλα τα πλάνα του ως το κόκαλο, και επειδή αυτό δεν έφτανε για να κατεβάσει τη συνολική διάρκεια στα 90', επινόησε τεχνικές του μοντάζ (jump cuts) οι οποίες αποτελούσαν θανάσιμο αμάρτημα στα πλαίσια μιας κλασικής Χολιγουντιανής αφήγησης, παρότι αργότερα θα τις αξιοποιούσαν η τηλεοπτική διαφήμιση της Αμερικής αρχικά, αλλά και της Ευρώπης στη συνέχεια, ενίοτε δε μέχρι σήμερα και οι απανταχού ανήσυχoi εναλλακτικοί κινηματογραφιστές, αλλά και οι video clip artists, με τρόπο επιδερμικό θα έλεγα (cliché)!

Το ενδιαφέρον είναι ότι ο Godard στις επόμενες ταινίες του, σπάνια έκανε ξανά χρήση της τεχνικής του jump cut, επινοώντας καινούριες, πιο πολύπλοκες τεχνικές για να κάνει αισθητή ως *από μηχανής Θεός*, την μαγική σκηνοθετική παρουσία του στο μέλλον.

### 1.3 *À bout de souffle*: ανάλυση καινοτόμου σεκάνς ως προς το μοντάζ και τον χειρισμό του πρωταγωνιστή, film noir icon

Η σεκάνς (sequence) που θα αναλύσουμε, έπεται της εναρκτήριας σκηνής της ταινίας την οποία απαρτίζουν 12 πλάνα, με πρώτο, το πλάνο του Michel που εξετάσαμε *σημειωτικά*.

Ας ξαναθυμηθούμε λοιπόν, το κοντινό πλάνο της εφημερίδας που εικονίζει την κοπέλα με τα εσώρουχα, ενώ ακούμε τον Michel (Belmondo) off, να λέει: «Τελικά, είμαι μαλάκας. Τελικά, έτσι πρέπει να γίνει. Έτσι πρέπει». Με ελαφρό tilt up της κάμερας και κατέβασμα της εφημερίδας αποκαλύπτεται ο Michel, που καπνίζει αρειμάνια, σηκώνει το κεφάλι και στρίβοντας το μάγικα προς τα αριστερά, φέρνει τον αντίχειρα στα χείλη με τον τρόπο *υπογραφή* του Bogart.

Ας επισημάνουμε ότι: α) Το σκίτσο της κοπέλας με τα εσώρουχα προμηνύει πρόωρα, και ως *Δείκτης* στην ταινία *συνδηλώνει*, τη διερεύνηση της *γυναικείας συνθήκης* που θα επακολουθήσει στην εξέλιξη της ταινίας: της γυναίκας, ως θύμα της γλώσσας, θέμα το οποίο ο Godard θα διερευνήσει με εμμονή πιο διεξοδικά σε επόμενες ταινίες του. β) Ειδικά, ο Michel με το υπερβολικό, Μπρεχτικό παίξιμό του (ως *συνδηλωτικό*, αυτοαναφορικό σχόλιο στο ρόλο του) καταδεικνύει εξ αρχής, ότι δεν είναι παρά ένας Γάλλος ηθοποιός που υποδύεται έναν Γάλλο γκάνγκστερ (πρώτος βαθμός μετάθεσης/διπλασιασμού), ο οποίος με τη σειρά του φέρνοντας τον αντίχειρα στα χείλη (*Δείκτης*, που λειτουργεί *μετωνυμικά*) μιμείται τον Bogart, το πρότυπο των Αμερικανών γκάνγκστερ της κινηματογραφικής οθόνης (δεύτερος βαθμός μετάθεσης/διπλασιασμού). Επίσης, η δομή της ταινίας μας προϊδεάζει από το πρώτο πλάνο, με τα λόγια του Michel που λειτουργούν ως ηχητικά *Σύμβολα/Δείκτες* και τα οποία αφορούν βέβαια στην προκαθορισμένη σεναριακή έκβαση της ιστορίας, αφού προλέγουν κρυπτικά τον επικείμενο θάνατό του!

Στη συνέχεια, η ιστορία έχει ως εξής: βλέπουμε μια κοπέλα να κάνει νεύμα με το βλέμμα στον Michel, πως το έδαφος είναι ελεύθερο για να κλέψει το αμερικάνικο αυτοκίνητο ενός στρατιωτικού, ο οποίος το έχει μόλις παρκάρει και απομακρύνεται με τη γυναίκα του. Ο Michel βάζει μπρος τη μηχανή, η κοπέλα του ζητάει να την πάρει μαζί του, εκείνος τη ρωτάει τι ώρα είναι, εκείνη του απαντά κι εκείνος την εγκαταλείπει φεύγοντας με το αυτοκίνητο.

Αν εξαιρέσουμε το πρώτο πλάνο, τα υπόλοιπα 11 πλάνα δεν παρουσιάζουν κάτι ιδιαίτερα καινοτόμο, πέρα από την πλήρη ανυπαρξία *γενικού πλάνου εδραίωσης* (establishing shot) το οποίο να μας κατατοπίζει για την χωρική σχέση των δρώντων. Επίσης, τα αρχικά εναλλασσόμενα κοντινά πλάνα (1, 2, 3, 4) του Michel και της κοπέλας που λειτουργεί ως τσιλιαδόρος στην κλοπή του αμερικάνικου αμαξίου, δεν εμφανίζουν σαφήνεια ως προς τις κατευθύνσεις των βλεμμάτων του Michel και της τσιλιαδόρου στην οπτική ενδοσυνεννόησή τους, ενώ δημιουργούν την εντύπωση ότι βρίσκονται κοντά ο ένας στον άλλο, πράγμα που διαψεύδουν τα επόμενα πλάνα, με αποτέλεσμα όλα αυτά να δημιουργούν ένα αφυπνιστικό *ξένισμα* στον θεατή. Αλλά, ας δούμε την επίμαχη σεκάνς, η οποία παρουσιάζει εξ αρχής τα περισσότερα καινοτόμα αισθητικά στοιχεία από το οπλοστάσιο της εντυπωσιακής αυτής ταινίας, προειδοποιώντας μας ότι η εμπειρία θέασης της, θα είναι πολύ διαφορετική από την εμπειρία οποιασδήποτε άλλης!

			
<p><b>Τέλος του dissolve.</b>  <b>13. Γενικό, travelling πλάνο</b> εξοχικού δρόμου ὀ μέσω του παρμπρίζ του αμερικάνικου αυτοκινήτου που ο Michel έχει μόλις κλέψει. (διάρκ: 18''+ 3 καρέ). Ο <b>Michel off</b>, τραγουδά: ... <i>μπουένος νότσες μι αμόρρρ...</i></p>	<p><b>14. Σφιγτό, οπίσθιο μεσαίο πλάνο</b> καδράρει <math>\frac{3}{4}</math> του Michel στο τιμόνι που έχει στραφεί και κοιτάζει πίσω. (διάρκ: 4'' + 3 καρέ). <b>Michel:</b> <i>Νομίζει ότι θα με προσπεράσει με τη σακαράκα του;</i></p>	<p><b>15. Γενικό, travelling πλάνο</b> αυτοκινήτων στο δρόμο. Ο Michel τραγουδά έως το πλάνο 18. (διάρκ: 1''). <b>Michel off:</b> <i>Πα... Πα... παπα... παπαπα... Πασσαατρίσια... Πατριμίσιαααα...</i></p>	<p><b>16. Γενικό, travelling πλάνο δρόμου.</b> Ο Michel προσπερνά βυτιοφόρο. (διάρκ: 1'' + 19 καρέ).</p>
			
<p><b>17. Γενικό, travelling πλάνο δρόμου.</b> Ο Michel προσπερνά αυτοκίνητο. (διάρκ: 1'' + 8 καρέ).</p>	<p><b>18. Γενικό, travelling πλάνο δρόμου.</b> Ο Michel προσπερνά ένα άλλο αυτοκίνητο. (διάρκ: 1'' + 1 καρέ).</p>	<p><b>19. <math>\frac{3}{4}</math> ανφάς, κοντινό πλάνο</b> του Michel που καπνίζει οδηγώντας. (διάρκ: 3'' + 14 καρέ).</p>	<p><b>20. Γενικό, travelling πλάνο δρόμου.</b> (διάρκ: 12'' + 15 καρέ). <b>Michel off:</b> <i>Θα βρω χρήματα, θα ρωτήσω την Patricia αν δέχεται ...και μετά... (τραγουδά) μπουένος νότσες μι αμόρρρ ... Μιλάνο, Γένοβα, Ρώμη...</i></p>





**21. Γενικό, πανοραμικό πλάνο 150° (δεξιά)** παρακολουθεί το αυτοκίνητο του Michel που σχίζει το δρόμο με ένα μακρόσυρτο καταπληκτικό κορνάρισμα ελευθερίας. (διάρκ: 6" + 14 καρέ).



**22. ¾ σφιχτό, οπίσθιο, μεσαίο πλάνο του Michel** που κοιτάζει κλεφτά έξω αριστερά, κατόπιν δεξιά πιο σταθερά, στρέφεται μπροστά, ανοίγει το ραδιόφωνο (μουσική). (διάρκ: 8" + 14 καρέ). **Michel off:** *Η εξοχή είναι ωραία.*



**23. ¾ διαγώνιο, γενικό, travelling πλάνο της φύσης.** (p.o.v. του Michel από το δεξί παράθυρο). (διάρκ: 6" + 21 καρέ). **Michel off:** *Μου αρέσει πολύ η Γαλλία.*



**24. Μεσαίο, προφίλ πλάνο του Michel** (p.o.v. συνοδηγού) που οδηγεί καπνίζοντας με ύφος σκωπτικό, στρέφεται 4 φορές και απευθύνεται κατάματα στο φακό! (διάρκ: 14" + 23 καρέ). **Michel:** *Αν δεν σας αρέσει η θάλασσα ... αν δεν σας αρέσει το βουνό ... αν δεν σας αρέσει η πόλη ... τότε πηγαίνατε να πνιγείτε.*



**25. Jump Cut. Μεσαίο, travelling, προφίλ πλάνο του Michel.** Με πανοραμικό (δεξιά) καταλήγει σε γενικό του δρόμου. Αναγνωρίζουμε 2 κοπέλες δεξιά του δρόμου. (διάρκ: 9" + 18 καρέ). **Michel off:** *Αχάα... κοριτσάκια που κάνουν ωτοστόπ...* Πανοραμικό αριστερά καταλήγει με **Jump Cut** στον Michel.






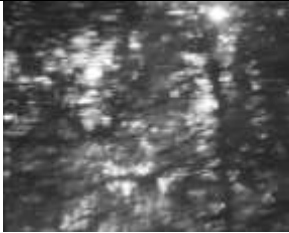








**26. Jump Cut. Μεσαίο, προφίλ πλάνο του Michel.** (διάρκ: 2" + 15 καρέ). **Michel:** *Θα τις χρεώσω ένα φίλι το χιλιόμετρο.*



**27. Γενικό, travelling πλάνο δρόμου, βλέπουμε πλέον τις κοπέλες από πολύ κοντά, η κάμερα στρίβει πανοραμικά δεξιά, τις παρακολουθεί καθώς ο Michel επιβραδύνει και τις προσπερνά σχολιάζοντας.** (διάρκ: 8" + 3 καρέ). **Michel off:** *Η μικρή δεν είναι άσχημη έχει ωραίους μηρούς... αλλά η άλλη ...*



**28. Οπίσθιο, μεσαίο πλάνο του Michel** που κοιτάζει προς τα πίσω τις κοπέλες. (διάρκ: 9" + 5 καρέ). **Michel:** *σκατά... τελικά είναι άσχημες...* Ο Michel στρίβει μπροστά, βρίσκει ξανά ένα σταθμό στο ράδιο. Πανοραμική κίνηση δεξιά της κάμερας.

			
<p><b>29. Jump Cut.</b> Το δεξί χέρι του Michel χώνεται στο ντουλαπάκι του αυτοκινήτου, πιάνει ένα ρεβόλβερ. (διάρκ: 2" + 20 καρέ).</p>	<p><b>30. Jump Cut.</b> Με το χέρι πλέον στο τιμόνι κρατά το όπλο και σημαδεύει πρώτα στον καθρέφτη νοερά κι ύστερα σε σημεία του δρόμου. (διάρκ: 12" + 4 καρέ). <b>Michel off:</b> πα...πα...πα...</p>	<p><b>31. Jump Cut.</b> Ο Michel προφίλ κοιτά δεξιά προτείνει το πιστόλι τεντώνοντας το χέρι. (διάρκ: 5" + 20 καρέ).</p>	<p><b>32. Low angle, travelling πλάνο</b> του ήλιου ανάμεσα από πυκνές φυλλωσιές ενώ ακούγεται ένας πυροβολισμός. (διάρκ: 3" + 17 καρέ).</p>
			
<p><b>33. ¾ μεσαίο, οπίσθιο πλάνο</b> του Michel. (διάρκ: 23" + 23 καρέ). <b>Michel:</b> <i>Γυναίκες οδηγοί ... άχρηστες. Γιατί δεν προσπερνάει... Σκατά... γίνονται έργα... Ποτέ μη φρενάρεις, τα αυτοκίνητα είναι για να κινούνται.</i></p>	<p><b>34. Πολύ σύντομο δυναμικό πλάνο</b> του μπροστινού μέρους του αυτοκινήτου του Michel που μπαίνει από αριστερά στο κάδρο. (διάρκ: 1" + 1 καρέ).</p>	<p><b>35. Εσωτερικό, πλάγιο πλάνο</b> καδράρει το δεξί μέρος του παρμπρίζ με ένα φορτηγό και δύο τροχονόμους μοτοσικλετιστές στο βάθος, δεξιά του δρόμου. (διάρκ: 2" + 2 καρέ). <b>Michel off :</b> <i>Σκατά... αστυνομία.</i></p>	<p><b>36. Δυναμικό, σφιχτό πλάνο</b> του αμαξίου του Michel. Επιταχύνοντας προσπερνά το φορτηγό. (διάρκ: 22 καρέ).</p>
			
<p><b>37. Γοργό, πανοραμικό πλάνο</b> αριστερά, από τον Michel στο φορτηγό και τους 2 μοτοσικλετιστές. (διάρκ: 4" + 7 καρέ).</p>	<p><b>38. Jump Cut,</b> με τους μοτοσικλετιστές κοντύτερα. Πανοραμικό δεξιά στην πλάτη του Michel. (διάρκ: 3" + 17 καρέ).</p>	<p><b>39. Full Shot, πανοραμικό πλάνο 120°</b> (δεξιά). Ο Michel προσπερνά ένα αυτοκίνητο. (διάρκ: 1" + 13 καρέ).</p>	<p><b>40. Full Shot, πανοραμικό πλάνο 120°</b> (αριστερά). Οι μοτοσικλετιστές τον καταδιώκουν. (διάρκ: 1" + 13 καρέ).</p>



**41. Μεσαίο, εξωτερικό πλάνο** του αυτοκινήτου του Michel που βγαίνει από το δρόμο, κατηφορίζει ένα χωματόδρομο προς την κάμερα και στρίβει δεξιά καταλήγοντας σε ένα μεσαίο πλάνο. Στριγκλιά από φρένα. (διάρκ: 5" + 6 καρέ).  
**Michel** (κοιτάζει πίσω από το παράθυρο του συνοδηγού): *Ωοο... τα καλώδια αποσυνδέθηκαν.*



**42. Γενικό πλάνο.** Ένας μοτοσικλετιστής περνά τον κεντρικό δρόμο (κατεύθυνση δεξιά). (διάρκ: 19 καρέ).  
**Michel off:** *Οι βλάβες πέσανε στην παγίδα.*



**43. Ανοιχτό, μεσαίο πλάνο.** Ο Michel μπροστά στο αμάξι ανοίγει το καπό και μαστορεύει με κάτι καλώδια της μηχανής. Ακούει τον ήχο μοτοσικλέτας, κοιτάζει προς το δρόμο. (διάρκ: 5" + 1 καρέ).



**44. Γενικό πλάνο.** Ο δεύτερος μοτοσικλετιστής περνά (κατεύθυνση δεξιά). (διάρκ: 1" + 4 καρέ).



**45. Όπως το 43.** Συνεχίζει να μαστορεύει τη μηχανή. Κοιτάζει στο δρόμο, ο ήχος της μοτοσικλέτας δυναμώνει. (διάρκ: 4" + 22 καρέ).







**46. Όπως το 44.** Ο δεύτερος μοτοσικλετιστής κατηφορίζει το χωματόδρομο προς το μέρος του αυτοκινήτου. (διάρκ: 3" + 12 καρέ).



**47. Ανοιχτό, μεσαίο πλάνο.** Ο Michel τρέχει προς την πόρτα του συνοδηγού και σκύβει μέσα από το ανοιχτό παράθυρο. (διάρκ: 3" + 12 καρέ).



**48. Κοντινό πλάνο.** Η κάμερα με tilt down στρέφεται από το πρόσωπο έως τον αγκώνα του Michel που κοιτάζει δεξιά. (διάρκ: 1" + 20 καρέ).  
**Michel off:** *Μη κινείσαι γιατί στην άναψα.*

			
<p><b>49. Πολύ κοντινό, πανοραμικό πλάνο</b> (δεξιά) του χεριού του. Οπλίζει το όπλο που κρατά. (διάρκ: 1" + 19 καρέ).</p>	<p><b>50. Ιδιαίτερα κοντινό, πανοραμικό πλάνο</b> συνεχίζει προς τα δεξιά με την ίδια φορά καταλήγοντας κατά μήκος της κάνης του όπλου. (διάρκ: 1" + 5 καρέ).</p>	<p><b>51. Plan Americain.</b> Με τον κρότο του πυροβολισμού, ο αστυνομικός που μόλις φαίνεται, πέφτει άχαρα προς τα πίσω σπάζοντας το κλαδί ενός δέντρου. (διάρκ: 2" + 9 καρέ).</p>	<p><b>52. Γενικό, πανοραμικό πλάνο</b> (αριστερά). Ο Michel τρέχει αριστερά του κάδρου σε ένα γυμνό αγρόκτημα. Μια δραματική μουσική κορυφώνεται γεφυρώνοντας την επόμενη σκηνή καθώς το πλάνο καταλήγει σε Fade out. (διάρκ: 16" + 12 καρέ).</p>

Αυτή η *σεκάνς* είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της μοντερνιστικής συμβολής/επίδρασης του Godard στην κινηματογραφική γλώσσα: τόσο στο επίπεδο του μοντάζ (συνδεσμολογίας/σύνθεσης) όσο και στο χειρισμό του πρωταγωνιστή/*film noir icon* (Michel). Συνολικά δεν φαίνεται να μας μπερδεύει. Μπορούμε να παρακολουθήσουμε τη δράση πολύ εύκολα, με εξαίρεση κάποιες περίεργες αλλαγές στην κατεύθυνση της κίνησης των συντελεστών που κάποια από τα αλληλοδιαδεχόμενα πλάνα παρουσιάζουν. Κι όμως εμφανίζει αξιοπρόσεχτες σημαντικές διαφορές σε σχέση με έναν συμβατικό χειρισμό μιας τέτοιας δράσης.

Αλλά πρώτα, ας αναφερθούμε επί τροχάδην στις βιρτουόζες στιλιστικές τεχνικές μοντάζ που ο Godard χρησιμοποιεί από κοινού με τη βιομηχανία του κινηματογράφου πριν αναφερθούμε στις ανατροπές που επιφέρει:

1) τη χρήση μικρής διάρκειας πλάνων για ρυθμό, π.χ., 42, 44, και την εναλλαγή τους με πλάνα μεγαλύτερης διάρκειας, όπως ειδικά τα πλάνα 41, 43, 45, και μετά το 46 όπου, το σπάσιμο που επιφέρει στο ρυθμό με τον μοτοσικλετιστή αστυνομικό να στρίβει στα ίχνη του Michel, κορυφώνει την αγωνία και την ένταση που το *σχήμα* των 5 προηγούμενων πλάνων είχε αναπτύξει.<sup>5</sup>

2) τη χρήση του ήχου του κόκορα του όπλου που οπλίζει, ως *ηχητικό cut* από το 49 στο 50, το οποίο επιτείνει την ένταση.

3) την τελική χαλάρωση της έντασης που επιφέρει το πλάνο 52, με τη δραματική μουσική γέφυρα στο τέλος της *σεκάνς* –9 φορές μεγαλύτερο από το μέσο όρο των σύντομων πλάνων 48, 49, 50, 51– τα οποία διαδέχεται.

Συνολικά, το μοντάζ της *σεκάνς* φαίνεται να υιοθετεί ελευθερίες σε σχέση με τους κανόνες αληθοφάνειας του κλασικού κινηματογραφικού παραδείγματος. Μας φαίνεται ότι πηδούμε αφύσικα από μια φάση της δράσης στην επόμενη. Οι συνδέσεις των πλάνων δεν είναι οι

<sup>5</sup> Ας σημειώσουμε την προοδευτική αύξηση της διάρκειας των μικρών πλάνων (42 & 44), ενώ παράλληλα μειώνεται προοδευτικά η διάρκεια των μεγαλύτερων πλάνων (41, 43 & 45).

αναμενόμενες εκείνες με τις οποίες το Χόλιγουντ μας είχε εθίσει. Αλλά ας θυμηθούμε, ότι η ιδέα της κινηματογραφικής αληθοφάνειας είναι από μόνη της κι αυτή μια σύμβαση, μια κατασκευή: παραδείγματος χάρη, η σύμβαση κατά την οποία το κόψιμο σε σύντομο πλάνο του διώκτη επιτρέπει στον διωκόμενο να διανύσει μια απόσταση απίθανα μεγάλη για το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε· ή πάλι, η σύμβαση κατά την οποία οι μετέχοντες σε μια καταδίωξη, πρέπει να ιδωθούν ότι κινούνται στα ίδια χωρικά τμήματα.

Γενικότερα, οι συμβάσεις αποσκοπούν στην οικονομία και την αποδοτικότητα. Είναι χρήσιμοι μηχανισμοί εκλογικεύσεων. Αυτό που δείχνει το μοντάζ της συγκεκριμένης σεκάνς είναι ότι ο *Godard* δεν περιφρονεί εκκεντρικά τη λογική πρόσληψης του θεατή, αλλά ότι αντιθέτως αφυπνίζοντας την με το ζένησμα που προκαλεί η ασυνήθιστη διάταξη των πλάνων, την εξωθεί στα απώτερα όρια της. Έτσι προκύπτει μια περισσότερο ελλειπτική κι απρόσμενη συχνά απόδοση της δράσης. **Το σίγουρο είναι ότι μας δίνει όλα όσα είναι αναγκαία και μόνον αυτά! Βλέπουμε το διαδοχικό ξεδίπλωμα της δράσης σαν να ήμασταν ανυποψίαστοι παρατηρητές όπως στην πραγματική ζωή. Τίποτα δεν μας προετοιμάζει γι' αυτό που θα συμβεί. Καμιά ένδειξη για τα επικείμενα συμβάντα.**

Το σινεμά του *Godard* δεν μας παρέχει καμιά ενορατικότητα, καθώς αρθρώνεται και συνδεσμοποιείται στον αντίποδα της καθησυχαστικής παντογνωσίας που προσφέρει η κλασική Χολιγουντιανή αφήγηση. Πρέπει να δεχτούμε χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις ότι η αστυνομία βρίσκεται στα ίχνη του *Michel*, ότι εκείνος αποφασίζει ξαφνικά να βγει από τον ασφαλόδρομο, χωρίς πρωτίτερα να μας δοθεί η ένδειξη ότι χρειάζεται να επισκευάσει τη μηχανή του αυτοκινήτου του, και πως βρίσκει πρόπον, αν όχι αναγκαίο, να σκοτώσει τον αστυνομικό.

Ο *Godard* μας επιβάλλει να δεχτούμε όλα αυτά, όπως δεχτήκαμε ότι κλέβει αυτοκίνητα, χωρίς να μας παρασχεθεί οποιαδήποτε κοινωνική ή ψυχολογική εξήγηση της πράξης του ή όπως δεχτήκαμε, πως έπρεπε να αρνηθεί να πάρει την κοπέλα μαζί του, παρότι τον βοήθησε να κλέψει το αμάξι, καθώς και τις δύο κοπέλες που κάνουν οτοστόπ καθ' οδόν (πλάνα 25, 26, 27, 28), όχι μάλλον από μισογυνισμό, αλλά γιατί του φάνηκαν άσχημες!

Η προνομιακή λογική και οι γνώσεις που ο δημιουργός της κλασικής αφήγησης μοιράζεται με το κοινό του, αντικαθίσταται καλώς ή κακώς με τη λογική, π.χ. κάποιου περαστικού που γνωρίζει τόσο λίγα για τα δρώμενα, όσο κι εμείς, το ανυποψίαστο κοινό. *Κατά κάποιο τρόπο ο Godard φαίνεται να μας εξομολογείται πως γνωρίζει τον πρωταγωνιστή του τόσο λίγο όσο κι εμείς και πως είναι αδύνατο αλλά και ανάρμοστο να υποκρίνεται κανείς ότι ξέρει τη συμπεριφορά ειδικά ενός τέτοιου αναρχικού χαρακτήρα που από τη φύση του είναι απρόβλεπτος ακόμα και για τον ίδιο, επινοώντας τον εαυτό του στιγμή προς στιγμή!*

Αυτές οι παρατηρήσεις προκύπτουν από λεπτομερή μελέτη του μοντάζ της σεκάνς. Παρατηρούμε τα πρώτα καινοτόμα *jump-cuts* στην ιστορία του κινηματογράφου:<sup>6</sup> πλάνα 25, 26 και 29, 30, 31, με πιο ακραία τα πλάνα 37, 38, τα οποία καταργούν μια από τις πιο βασικές κλασικές συμβάσεις. Στο πλάνο 38, που έχει ταυτόσημο P.O.V. (οπτική γωνία λήψης) με το πλάνο 37, το φορητό που φαίνεται να προσπερνούν οι αστυνομικοί, έχει εξαφανιστεί στο βάθος!

Στο πλάνο 39, το αυτοκίνητο του *Michel* προσπερνά ένα αμάξι με σκηνική κατεύθυνση αριστερά→ δεξιά, ενώ την προηγούμενη φορά που τον είχαμε δει στο πλάνο 36, κατευθυνόταν δεξιά→ αριστερά. Κατόπιν, στο πλάνο 40 (με σπάσιμο του άξονα ως προς τη λήψη) οι

---

<sup>6</sup> **jump-cut.** Τεχνική του μοντάζ, όπου δύο ασυνεχή μέρη μιας συνεχούς δράσης ενώνονται χωρίς αλλαγή του στησίματος του κάδρου. Παρουσιάζει ένα πήδημα στο σημείο της ένωσης που διακόπτει την ομαλή ροή και ενεργοποιώντας την ψηφιακή αντίληψη, μας υπενθυμίζει πως το αντικείμενο της θέασης μας είναι μια κατασκευή. Βλ. ιδιαίτερα εκτενή παρουσίαση στο [Τερζής, Νίκος: 2013: 242-258].

αστυνομικοί μοτοσικλετιστές φαίνονται να καταδιώκουν τον Michel προς την αντίθετη κατεύθυνση!

Στο πλάνο 41, όπου ο Michel στρίβει βγαίνοντας από τον ασφαλτόδρομο και σταματά, μονολογεί *–off camera* με ύφος ατάραχο αιτιολογώντας το σταμάτημα του αυτοκινήτου– πως τα καλώδια τα οποία είχε αρχικά ενώσει για να ξεκινήσει το κλεμμένο αυτοκίνητο, αποσυνδέθηκαν. Τα αμέσως προηγούμενα πλάνα της καταδίωξης μαρτυρούν, ότι η απόσταση του Michel από τους διώκτες του είναι μικρή ώστε να δικαιολογείται στο πλάνο 42, ο πρώτος μοτοσικλετιστής να προσπερνά ανυποψίαστος το σημείο στο οποίο ο Michel έστριψε, και μάλιστα, να δημιουργεί επιπλέον την εντύπωση ότι έρχεται από την αντίθετη κατεύθυνση!

Όλα αυτά φαίνονται ως ανωμαλίες της απαλής ροής και της συμβατικής λογικής (κύρια χαρακτηριστικά του χολιγουντιανού, κλασικού παραδείγματος αφήγησης), όμως γι' αυτό ακριβώς το λόγο αποδίδουν με ιδιαίτερη εμβέλεια την αίσθηση της σύγχυσης, λόγω της αιφνίδιας διώξης, απόδρασης, φόβου, υποβόσκουσας βίας, επικείμενου κινδύνου, τέλος της διαφυγής, ενώ ακροβατούν αντισυμβατικά στα όρια των δυνατικών πιθανοτήτων του ρεαλισμού.

Η υπόσταση των συγκεκριμένων πλάνων είναι ότι, εν δυνάμει θα μπορούσαν να είναι αυτούσια πλάνα μιας αυθεντικής καταδίωξης, μόνο που η συνδεσμολογία τους σκόπιμα αποφεύγει να συγκροτήσει την κλασική ψευδαίσθηση χωροχρονικής συνέχειας που θα επεφύλασσε μια στερεότυπη σκηνοθεσία. Από τη θέση του μοντέρ, ο Godard φαίνεται να μας κλείνει το μάτι υπονοώντας ότι η συνήθης αντίληψη της χωροχρονικής συνέχειας είναι μια ψευδαίσθηση, απλώς επικουρική στη διαδικασία παραγωγής/πρόσληψης του νοήματος της σκηνής από το θεατή. Φέρνοντας στην επιφάνεια την επίγνωσή μας ότι, πρόκειται για ψευδαισθησιακούς εξωπραγματικούς κανόνες χολιγουντιανής περιφρούρησης της χωροχρονικής συνέχειας, τους υποκαθιστά με μια πιο φρέσκια, ακατέργαστη, ελλειπτική και ευθύτερη απόδοση της δράσης.

Αλλά από το σημείο που ο δεύτερος μοτοσικλετιστής επιστρέφει και στρίβει στα ίχνη του Michel, η περιγραφή γίνεται ακόμα πιο ελλιπής. Βλέπουμε τον Michel να σκύβει στο αμάξι, ένα πιστόλι να προβάλλει στην άκρη του προτεταμένου χεριού του, ακούμε ένα πυροβολισμό, μια φευγαλέα ιδέα του αστυνομικού που κρημνίζεται, προσπαθώντας να κρατηθεί από ένα κλαδί (μόλις 10 καρέ!) στο πλάνο 51, και τον Michel που τρέχει στα χωράφια. Ένα είδος στενογραφικής κάλυψης της δράσης, κοφτής και λειτουργικής, με λυρικές αποχρώσεις και μαζί νότες, στίξη και σαφείς τόνους παρωδίας.

Ένα συμβατικό θρίλερ θα απέδιδε με κλασικό *decoupage*, λεπτομερέστερα, αλλά και πιο δραματικά τη δράση με τον αστυνομικό, μια που μάλιστα πρόκειται να πεθάνει. Θα είχαμε τουλάχιστον ένα πλάνο του πριν την εκπυρσοκρότηση. Επειδή το φευγαλέο πλάνο του είναι τόσο κοφτό, ως έχει, μόλις που τον βλέπουμε τη στιγμή που δέχεται τη σφαίρα, σαν να αρπάζουμε το στιγμιότυπο με την άκρη του ματιού μας, όπως ακριβώς θα συνέβαινε αν ήμασταν μάρτυρες του συμβάντος – μια αστεία ιδέα του σώματός του να πέφτει προς τα πίσω, μάταια κι άχαρα προσπαθώντας να κρατηθεί από ένα κλαδί.

Στη φονική πράξη του Michel δε διακρίνουμε καμιά προμελέτη, άλλωστε η αρχή της *σεκάνς* δίνει την εντύπωση ενός ανθρώπου παρορμητικού, αντιεξουσιαστικού, που ρισκάρει θέλοντας να ζήσει ελεύθερα. Ο τρόπος που σκέφτεται είναι αδιευκρίνιστος κι έτσι η φονική πράξη του παρουσιάζεται πλάγια και διακεκομμένα. «Μη κινείσαι αλλιώς στην άναψα», απειλεί *off camera* ο αστυνομικός ή ο Michel, δέκατα του δευτερολέπτου πριν ακουστεί ο πυροβολισμός. Μια που δεν βλέπουμε το πρόσωπο που μιλά, στην ουσία αποδίδουμε αβέβαια αυτή την προειδοποίηση στον αστυνομικό, μια που η χροιά της φωνής δεν μοιάζει να είναι του Michel... συμπεράσμα στο οποίο καταλήγω, επειδή είδα το επίμαχο πλάνο, επαναληπτικά! Όμως, στον κινηματογράφο

τείνουμε να πιστέψουμε περισσότερο αυτό που βλέπουμε παρά αυτό που ακούμε! [για το πλήρες σενάριο γυρισμάτων (shooting script) που γράφτηκε εκ των υστέρων, αφού η ταινία είναι σε μεγάλο βαθμό, προϊόν αυτοσχεδιασμού, βλ. Andrew, *Breathless*, 1988].

Ποτέ δε θα μάθουμε αν ο αστυνομικός είχε τη δυνατότητα να αμυνθεί. Δεν του δόθηκε καμιά ευκαιρία, όπως και σε μας, ως θεατές άλλωστε, αφού αυτό το είδος του εξαιρετικά ελλειπτικού μοντάζ δε μας αφήνει κανένα περιθώριο να προβάλουμε τις συχνά άχρηστες, άσχετες ή παραπλανητικές σκέψεις μας, με αποτέλεσμα να μη μπορούμε να προσθέσουμε τίποτα (ανίκανοι να σηματοδοτήσουμε περαιτέρω την εικόνα, όπως συχνά κάνουμε κατά την κινηματογραφική θέαση), πέρα από αυτό που βλέπουμε στην οθόνη. Αντί ενός απειλητικού κοντινού του Michel και ενός διπλού πλάνου κεντραρισμένου στο θύμα σε ασφαλή απόσταση, το οποίο θα έδινε λεπτομέρεια και το ανάλογο βάρος του δράματος της περίπτωσης, έχουμε στο πλάνο 48, ένα *tilt down* (λυρικό, κοντινό προφίλ) από το καπέλο, στο πρόσωπό του Michel, ακούμε την απειλή, αλλά δε βλέπουμε καν τα χείλη εκείνου που την εκφέρει να κινούνται!

Και με τα πλάνα 49, 50, έχουμε πλέον ως σύνολο μια μελετημένη λυρική μεταχείριση της υπόστασης του Michel ως *film noir* icon, το πρόσωπο σε προφίλ, το προτεταμένο χέρι, το πιστόλι, την ιεροτελεστία των δακτύλων καθώς οπλίζουν τη σκανδάλη, το υπέροχο κλικ στο γύρισμα του μύλου, την εκκωφαντική εκπυρσοκρότηση. Κι αντί τα 5¾'' της συνολικής διάρκειας των πλάνων 48, 49, 50 να καταλήγουν σε έναν φετιχιστικό, ελεγειακό χειρισμό της *persona* του Michel ως γκάνγκστερ (σε μια κατά τα άλλα δραματική κατάληξη γεμάτη παρωχημένο οπτικό λυρισμό), η σκηνή σώζεται με το χιούμορ που ελευθερώνει η κωμική φύση της οριστικής κι αμετάκλητης πτώσης του αστυνομικού στο πλάνο 51.

Και το χιούμορ προκύπτει ακριβώς εξαιτίας κυρίως του συγκεκριμένου μοντάζ: σε ελάχιστο χρόνο έχουμε μια ηθελημένη επίδειξη ανομοιογένειας, ασυμβατότητας, δυσαρμονίας, και εν κατακλείδι αντίθεσης του σκηνοθετικού χειρισμού της δράσης, που καθώς εναντιώνεται σε έναν αναμενόμενο κλασικό τρόπο απόδοσης ενός τέτοιου γεγονότος, μας προειδοποιεί γενικότερα να μην οδηγούμαστε σε συμπεράσματα και χαρακτηρισμούς ενός φιλικού γεγονότος ή χαρακτήρα, βασιζόμενοι αποκλειστικά στην πρότερή μας, προσωπική εμπειρία του κόσμου που έχουμε, και εν προκειμένω στον συμβατικό τρόπο κινηματογραφικής θέασης στον οποίο έχουμε εθιστεί.

### **Επιλεγμένη βιβλιογραφία**

Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson. *The Classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. Routledge, 1985.

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

Brown, Royal S. Edited by, *Focus on Godard*, Prentice Inc., 1972.

Collet, Jean. *Jean-Luc Godard*. Transl. Giba Vaughan. Crown Publishers, Inc., New York. 1970.

Coutard, Raoul. *Light of Day στο Jean-Luc Godard, ed. Toby Mussman. Dutton, 1968.*

*Πρώτη έκδοση στο Sight and Sound, Χειμώνας 1965-1966.*

Dancyger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing, Fourth Edition: History, Theory, and Practice*. Focal Press. 4<sup>th</sup> edition, 2006, σ. 16.

Dixon, Wheeler Winston. *The Films of Jean-Luc Godard*. Albany: State University of New York Press. 1997.

Giannetti, Louis D. *Godard and Others: Essays on Film Form*. London: The Tantivy Press. 1975.

Godard, Jean-luc. Ed. Tom Milne. *Godard on Godard*. The Viking Press. New York. 1972.

Kreidl, John Francis. *Jean Luc Godard*. Twayne Publishers, Boston, 1980.

- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton, 1979.
- MacBean, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington, Ind.: University of Indiana Press, 1975.
- MacCabe, Colin. *Godard: Images, Sounds, Politics*. Library of Congress. 1980.
- Pjatikorkij, A. M. & Uspenskij. *The Classification of Personality as a Semiotic Problem*, στο B. A. *Soviet Semiotics*. Ed. & trans. Lucid, Daniel P. Baltimore, 1977.
- Roud, Richard. *Jean-Luc Godard*. Bloomington and London: Indiana University Press. 1970.
- Συνέντευξη του δ.φωτογραφίας Raoul Coutard από τον Benjamin Bergery (*Raoul Coutard: Revolutionary of the Nouvelle Vague*) στο (American Cinematographer, Μάρτιος, 1997).
- Τερζής, Νίκος. *Nouvelle Vague-το Σινεμά παίζει με τον Εαυτό του-Αφηγηματική Δομή & Φόρμα στον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Εκδόσεις Ίων, 2013.
- Williams, Alan, *Republic of Images: a History of French Filmmaking*. London: Harvard University, 1992.
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington, London: Indiana Un. Press, 1972, pp. 116-54.
- Godard and Counter Cinema: Vent d'Est. Afterimage* 4 (Autumn 1972): pp. 6-17.
- Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies*, London: Verso, 1982.