

# Counter Cinema vs Χολιγουντιανός Ρεαλισμός Αληθοφάνειας

Νίκος Τερζής, PhD

*Η ομορφιά συντίθεται από ένα αθάνατο και αμετάβλητο στοιχείο του οποίου η ποσότητα είναι εξαιρετικά δύσκολο να ορισθεί και ένα μεταβλητό στοιχείο που θα μπορούσε να είναι, είτε ένα ή όλα μαζί: περίοδος, μόδα, ηθική, πάθος. **Jean-Luc Godard***

*Άλλοι είδαν αυτό που υπάρχει και αναρωτήθηκαν γιατί. Είδα αυτό που θα μπορούσε να υπάρξει και είπα, γιατί όχι. **Pablo Picasso***

Το δοκίμιο αυτό επικεντρώνεται συμπερασματικά στην αισθητική αντιπαράθεση/διαφοροποίηση και επίθεση του μοντερνισμού των πλέον ακραίων, καινοτόμων και ριζοσπαστικών ταινιών κυρίως της **Nouvelle Vague**, προς, και από τον **Χολιγουντιανό ρεαλισμό αληθοφάνειας** της **αόρατης γραφής** ή **χωροχρονικής συνέχειας**, όπως αυτή προκύπτει σχεδόν αποκλειστικά από ένα σύνολο αντιπροσωπευτικών ταινιών που εξετάζονται παραδειγματικά. Τα χαρακτηριστικά στοιχεία της αισθητικής αυτής αντιπαράθεσης συνοψίζω υπό το πρίσμα των εξής γενικών και ειδικότερων κατηγοριών:<sup>1</sup>

- 1) Φιλμική γλώσσα
- 2α) Χολιγουντιανά σενάρια, 2β) Σενάρια της Nouvelle Vague
- 3) Δομή
- 4) Οντολογία της κάμερας (κινηματογράφηση)
- 5) Μοντάζ/στιλιστικές τεχνικές
- 6) Ήχος
- 7) Ερμηνεία
- 8) Αμφισημία/παιγνιώδης διάθεση
- 9) Επίγραμμα
- 10) Προσκεκλημένος φιλόσοφος
- 11) Αναλογικό γεγονός
- 12) Μαθηματική μεταφορά
- 13) Αυτοαναφορά (*self reflexivity*)
- 14) Διακειμενικότητα (*intertextuality*)
- 15) Διάζευξη
- 16) Παραγωγή

Θα ήθελα αρχικά να διευκρινίσω, ότι οι ταινίες ορισμένων μοντερνιστών *auteurs* και ειδικά του Godard, ακραιφνή εκπρόσωπου του **Counter Cinema** (με τον τρόπο που το όρισε ο καθηγητής μου στο Columbia University, Peter Wollen), αντιστέκονται να τακτοποιηθούν πειθήνια σε θεωρητικά μοντέλα, παρουσιάζοντας *ανωμαλίες* ή καλύτερα ελευθερίες, καθώς κανένας πρωθύστερος πόθος δεν τις γέννησε ευτυχώς, απολύτου σύμπλευσης με τις κανονιστικές θεωρητικές προβολές και του πλέον οξυδερκούς κρίνοντος.

---

<sup>1</sup> Οι κατηγορίες [9, 10, 11, 12, 13, 14 και 15] αφορούν περισσότερο σε ταινίες του Godard.

Διατηρώντας έτσι τις επιφυλάξεις για κάθε γενίκευση που οι ταξινομήσεις παράγουν, θα έλεγα συμπερασματικά, ότι από τη *σημειωτική/αισθητική* μελέτη μοντερνιστικών ταινιών της δεκαετίας του '60 (κυρίως των Godard, Resnais αλλά και των Bunuel, Losey, των δύο αυτών κορυφαίων σκηνοθετών, που όντας ενεργοί δεκαετίες πριν από τη γέννηση της *Nouvelle Vague*, επηρεάστηκαν και συνομίλησαν φιλικά μαζί τους), προκύπτει, ότι ο μοντερνισμός που διακρίνει τις συγκεκριμένες ταινίες και τις διαφοροποιεί από το κλασικό χολιγουντιανό παράδειγμα, παρουσιάζει σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό –ειδικά στο επίπεδο της αφήγησης– όλα ή κάποια από τα χαρακτηριστικά τα οποία συνοψίζω και ταξινομώ κατά τον προαναφερθέντα τρόπο:

### 1) Φιλμική γλώσσα

Η *Nouvelle Vague*, στις πιο δημιουργικές και τολμηρές της εκδοχές, επιδόθηκε στην εξερεύνηση/δημιουργία μιας νέας ανοικτής μοντέρνας πολυποίκιλης φιλμικής γλώσσας, με την οποία ο/η μοντερνιστής σκηνοθέτης δημιουργός, *χρησιμοποιώντας την camera σαν ένα στυλό*, μπορεί να εκφράσει σκέψεις και συναισθήματα, τόσο ελεύθερα, όσο κι ένας μοντερνιστής μυθιστοριογράφος.

### 2α) Χολιγουντιανά σενάρια

Τα Χολιγουντιανά σενάρια μόρφωναν τις οικονομικές, πολιτικές και ψυχολογικές πολυσύνθετες εμπειρίες που το κινηματογραφικό κοινό βίωνε στην καθημερινή ζωή του, σε εικόνες που απλοποιούσαν γλυκερά τη ζωή, ενώ αρνούνταν τη σημασία που οι οικονομικές ανισότητες είχαν για την ανθρώπινη ευτυχία: ένας κινηματογράφος *βελτίωσης*, όπου οι καλοί χαρακτήρες επιτύγχαναν το γάμο και μια μεσοαστική ζωή, όπου η υπακοή και οι θυσίες ανταμείβονταν. Παρουσίαζαν έναν κόσμο κλασικά συγκροτημένο με πρωταγωνιστές που πλάθονταν στα πρότυπα Αμερικανικών μύθων και στερεοτύπων. Οι χαρακτήρες αποτελούσαν συχνά απόθεμα (*stock*) από το οποίο με παραλλαγές γεννιούνταν νέοι χαρακτήρες. Ειδικά το μελόδραμα, μια φόρμα επιβεβαίωσης και ασφάλειας, στόχευε στην όλο και μεγαλύτερη συναισθηματική αντίδραση του κοινού, την ταύτιση με τους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες (που τα προσωπικά τους προβλήματα τοποθετούνται στο προσκήνιο χωρίς να συνδέονται με κάποιο κοινωνικό πλαίσιο το οποίο να τα προσδιορίζει) και πρότασε την αποδοχή στερεοτύπων συμπεριφορών και χειρονομιών, ως τα μοναδικά αυθεντικά στοιχεία της ψυχολογίας του χαρακτήρα. Ως μηχανισμός αφήγησης στον



Αμερικάνικο κινηματογράφο και στα Ευρωπαϊκά του παράγωγα εγγυόταν, ότι η εμπειρία της θέασης μιας ταινίας δεν θα είναι σημαντικά διαφορετική από εκείνη των περισσότερων άλλων.

### 2β) Σενάρια της *Nouvelle Vague*

Τα σενάρια των κινηματογραφιστών της *Nouvelle Vague* στην πλειονότητά τους δεν είναι μεταφορές κλασικών λογοτεχνικών έργων, αλλά αντλούν συχνά έμπνευση από τη σύγχρονη πραγματικότητα της εποχής τους (π.χ. *Με κομμένη την ανάσα*, *Week-end*) παρουσιάζοντας

ανοικτή αφηγηματική δομή, ενώ ρευστότητα, αμφισημία και αντιφατικότητα διαπνέει τη δράση των χαρακτήρων/ηρώων οι οποίοι είναι συνήθως διαφορούμενοι, εκφράζοντας έτσι την αβυσσαλέα αντιφατικότητα της ανθρώπινης φύσης. Οι μοντερνιστές σκηνοθέτες γενικότερα, ακόμα κι όταν βασίζουν τα σενάρια τους σε κλασικά λογοτεχνικά έργα, επιφέρουν καινοτόμες αλλαγές, όπως ο Luis Buñuel όταν π.χ. ανατρέπει ριζοσπαστικά την κατάληξη των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων (Tristana, Don Lope) στο τέλος της *Tristana* (το επιστολικό έργο του Benito Pérez Galdós) ή με διαφορετικό τρόπο ο Harold Pinter στα σενάρια των *The servant* και *Accident* που βασίστηκαν, αντίστοιχα, στα μοντέρνα μυθιστορήματα στην περίπτωση αυτή, των Robin Maugham και Nicholas Mosley. Αλλά ακόμα και στο *Με κομμένη την ανάσα*, ο Godard επιφέρει σημαντικές αλλαγές στη σύνοψη (*treatment*) του Truffaut, ελαχιστοποιώντας τη συμμετοχή της Patricia στην ιστορία του Michel. Κάνοντας την να θέλει να γίνει αρθρογράφος (αντί συγγραφέας όπως την ήθελε ο Truffaut) μείωσε τις φιλοδοξίες της, που έφερε στην αρχική, ούτως ή άλλως συμβατική, μελοδραματική και αρκετά Χολιγουντιανή σύνοψη.



Αντίθετα με τα Χολιγουντιανά σενάρια, τα σενάρια και κατ' επέκταση οι πιο προωθημένες αισθητικά μοντερνιστικές ταινίες των σκηνοθετών της Nouvelle Vague (Godard, Resnais) εκφράζουν ένα κόσμο ασυνεχή, όπου όλες οι όψεις του είναι καταρχήν εξίσου έγκυρες. Επίσης, υπό αμφισβήτηση τίθεται και εκείνη η Χολιγουντιανή συνθήκη που μας βεβαιώνει, ότι



μέχρι το τέλος της ταινίας όλα τα ερωτήματα θα έχουν λυθεί, οι χαρακτήρες και τα κίνητρά τους θα έχουν πλήρως κατανοηθεί/νοηματοδοτηθεί. Στην αντίληψη των μοντερνιστών σκηνοθετών της Nouvelle Vague, ο *εαυτός* είναι μια σειρά γεγονότων συχνά χωρίς εμφανή σύνδεση. Το παρελθόν και το μέλλον του είναι μια σειρά δράσεων, αλλά το παρόν του είναι ένα κενό, εν αναμονή καθορισμού από κάποια δράση. Ο ήρωας ως οντότητα δεν θεωρείται πλέον κάτι σταθερό, όπως στη Χολιγουντιανή ανάπτυξη των κλασικών κινηματογραφικών χαρακτήρων. Δεν φέρει εσώτερο κέντρο, κάποιο πυρήνα· δεν φέρει ουσία, παραμένει απρόβλεπτος, συχνά ένα μυστήριο. (π.χ. ο

Michel στο *Με κομμένη την ανάσα* ή ο X, η A, ίσως ακόμα και ο M που φαίνεται προβλέψιμος στο *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*). Παρομοίως, και οι άλλοι άνθρωποι δεν φέρουν ουσία· καθώς αντιλαμβανόμαστε και αυτούς ως μια ατέρμονη σειρά φαινομένων, παραμένουν απρόβλεπτοι. Μόνο τα αντικείμενα, τα πράγματα φέρουν ουσία (αμετάβλητη φύση), μπορούν να κατανοηθούν. Οι άνθρωποι παραμένουν ένα μυστήριο.

Καθώς δεν υπάρχει πια μια σταθερή πραγματικότητα, η παραδοσιακή ηθική αποδεικνύεται πλέον αναξιόπιστη. Αναζητά να αποδώσει ουσία σε φαινόμενα, να τα ταξινομήσει ώστε να γίνουν προβλέψιμα και έτσι να αποκρύψει από τους ανθρώπους την αληθινή συνθήκη που διέπει τον ασυνεχή κόσμο· την πλήρη απομόνωση. Καθένας είναι υπεύθυνος να αυτοσχεδιάσει ως προς τις προσωπικές ηθικές προσταγές του. Να δεχτεί οποιοδήποτε ρόλο (την ταυτότητα του «ληστή» του «πιανίστα» ή του «διανοούμενου»). Αντίστροφα, η ηθική για να αποφύγει τον υπαρξιακό θάνατο πρέπει να επιδοθεί σε μια ατέρμονη εναγώνια διαδικασία αυτοσχεδιασμού. **Ο άνθρωπος**

πλέον δεν δρα για να ικανοποιήσει ιδεώδη, όπως του καλού και ευπρεπούς, αλλά για να μυηθεί στην αυτοανακάλυψή του, το μοναδικό ηθικό στόχο που πλέον του μένει. Έτσι, η δράση είναι αναγκαστικά ομορτωτιστική (π.χ. ο Michel καθ' οδό επινοεί τον εαυτό του στο *Με κομμένη την ανάσα* ή ο X την ιστορία του με την A στο *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*).

### 3) Δομή

Οι ταινίες των σκηνοθετών της Nouvelle Vague φέρουν ελλειπτική αφηγηματική δομή – με αρχή, μέση, τέλος, αλλά όχι αναγκαστικά με αυτή τη σειρά (*Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*, *Accident*)– όπου δεν κυριαρχεί μια επιφανειακή σχέση αίτιου-αιτιατού ή η γραμμική χωροχρονική συνέχεια, αλλά η αποσπασματικότητα και η ρευστότητα της πραγματικότητας. Σε ακραίες περιπτώσεις (π.χ. ο Godard με διαφορετικό τρόπο από τον Resnais) –κυρίως με την αλλεπάλληλη διάσπαση της αφηγηματικής πλοκής αλλά και τον τρόπο της υπόκρισης των ηθοποιών– αποστασιοποιούν τον θεατή από τη δράση και τους χαρακτήρες παρεμποδίζοντας ή ελέγχοντας κάθε είδους συναισθηματική ταύτιση με τους χαρακτήρες. Ξαφνικές ανατροπές συμβαίνουν στην αφήγηση, αλλά και στη φύση των ηρώων. Η μοντερνιστική δομή των ταινιών της Nouvelle Vague (στην περίπτωση του Godard με απαρέγκλιτο συστατικό της, τις συχνές παρεκβάσεις από την ιστορία, π.χ. στο *Week-end*) φέρει στο προσκήνιο με πολυπόικιλους τρόπους την ίδια τη φιλμική γλώσσα, αντί να την αποκρύπτει κατά τα Χολιγουντιανά πρότυπα της *αόρατης γραφής*.

### 4) Οντολογία της κάμερας/κινηματογράφηση

Σε μια προσπάθεια καθορισμού του κινηματογραφικού ύφους που υιοθέτησαν οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, παρατηρούμε τα εξής κοινά βασικά στοιχεία: εναντίωση στην



ψεύτικη, λουστραρισμένη εικόνα του συμβατικού λογοτεχνικού κινηματογράφου των Γάλλων προκατόχων τους – το *σινεμά του μπαμπά* (*le cinéma du papa*)– με την υιοθέτηση ενός οπτικού στυλ που αναζητά τη φυσικότητα, ενώ συχνά στηρίζεται στην ντοκιμαντερίστικη αμεσότητα της κινηματογράφησης

(εξαιρούνται: *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*, *Jules et Jim*, *Le Mépris* κ.α.). Έτσι, επιδίωξαν να κάνουν γυρίσματα σε φυσικούς χώρους αντί σε ακριβά κινηματογραφικά studio, πολύ συχνά στους δρόμους της πόλης, πολλές φορές σχεδόν αποκλειστικά με χρήση φυσικού φωτισμού [π.χ. η ταινία *Une Femme est une Femme* (*Η γυναίκα είναι γυναίκα*, 1961) είναι η μοναδική του Godard της δεκαετίας του '60 που γυρίστηκε σε studio]. Επίσης, στην ταινία *Με κομμένη την ανάσα*, δεν χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν καθόλου φώτα, ενώ για τις νυχτερινές σκηνές ο Coutard (με την πείρα του φωτογράφου σε πεδία μαχών στην Ινδοκίνα και το Βιετνάμ όπου έπρεπε να φωτογραφίζει σε δέκατα του δευτερολέπτου) χρησιμοποίησε ένα τύπο εξαιρετικά γρήγορου φιλμ (Ilford HPS) που υπήρχε μόνο ως φωτογραφικό φιλμ. Το (υποτυπώδες) συνεργείο έπρεπε να ενώσει, όσα ρολά των 17.5 μέτρων χρειαζόνταν για να γεμίσουν κινηματογραφικά σασί (*magazine*)! Ο τρόπος αυτός κινηματογράφησης προβλέπει, εν μέρει, την αισθητική του Δανέζικου δόγματος '95, ενώ θυμίζει την αισθητική των ταινιών του Ιταλικού Νεορεαλισμού, με τη διαφορά, ότι οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague ήταν πολύ πιο τολμηροί στα είδη των

πλάνων που επινόησαν (αλλά και στο μοντάρισμά τους). Για παράδειγμα στο *Week-end* του Godard, η σκηνή η οποία αφορά σε ένα αγωνιωδώς αργό πανοραμικό πλάνο 360° που περιγράφει με ουδετερότητα 3½ φορές το χώρο ενός αγροκτήματος, καθώς ο Paul Gegauff παίζει στο πιάνο τη σονάτα K 576 του Mozart και απευθυνόμενος κατά διαστήματα στο κοινό εξηγεί, ότι η αληθινά μοντέρνα μουσική κατάγεται από τις αρμονίες του Mozart. Παρόμοιο, αν όχι τόσο εντυπωσιακό πανοραμικό πλάνο που φτάνει τις 360° μοίρες παρατηρούμε στο *Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* του Godard αλλά και στο *Jules et Jim* του Truffaut. Αυτή η καινούργια προσέγγιση στην κινηματογράφιση έγινε δυνατή χάρη στην ανάπτυξη της τεχνολογίας και συγκεκριμένα στην κατασκευή ελαφρότερων μηχανισμών λήψης πλάνων, όπως η ελαφριά γαλλική φορητή κάμερα *Éclair Cameflex* η οποία ελευθέρωσε τους διευθυντές φωτογραφίας από το τρίποδο, δίνοντας τους μεγαλύτερη ευελιξία και άνεση, ειδικά στα κινούμενα πλάνα (π.χ. τα *travelling* με την κάμερα στον ώμο του Raoul Coutard στο *Με κομμένη την ανάσα* αλλά και σε άλλες ταινίες του Godard). Μηδενική ή ελάχιστη χρήση του Χολιγουντιανού *shot-reverse shot* σχήματος λήψης πλάνων το οποίο παραλλάσσουν καινοτόμα. Κάποιες φορές χρησιμοποιούν πλάνα μεγάλης διάρκειας –εξελίσσοντας την παράδοση σκηνοθετών που θαυμάζουν: Minnelli, Preminger, Mizoguchi– όπως το μνημειώδες,



σουρεαλιστικό, αργό *travelling* (7½ λεπτά), παράλληλο ενός επαρχιακού δρόμου που έχει φρακάρει από αυτοκινητιστικό δυστύχημα (*Week-end*)· αλλά αντίθετα χρησιμοποιούν και πλήθος από γοργές σκηνές μοντάζ με πλάνα μικρής διάρκειας (*Με*

*κομμένη την ανάσα, Pierrot le fou, Πέρσι στο Μαριένμπαντ, La Guerre est finie* κ.ά.), παρουσιάζοντας συνολικά ένα είδος «μικτού κινηματογράφου».

### 5) Μοντάζ/στιλιστικές τεχνικές

Με τη χρήση του ελλειπτικού μοντάζ, οι ταινίες των σκηνοθετών της Nouvelle Vague καταλύουν την ψευδαίσθηση της γραμμικής συνέχειας στην αφήγηση με διάφορους τρόπους:

1) Η μη τήρηση των ρακόρ, ειδικά στο *Με κομμένη την ανάσα*, όπου π.χ. στη μέση της σκηνής στο υπνοδωμάτιο, όταν η Patricia μπαίνει στο μπάνιο φορά ένα κοντομάνικο μπλουζάκι το οποίο δεν μοιάζει καθόλου στο μακρυμάνικο ναυτικό ρούχο που φορά πριν και μετά.

2) Οι, εν σειρά, διαδοχικές επαναλήψεις του ίδιου πλάνου που καταργώντας την κλασική αίσθηση αληθοφάνειας, θυμίζουν πως η ταινία είναι μια κατασκευή: π.χ. τρία πανομοιότυπα διαδοχικά πλάνα του Roland και της Corinne που περπατούν στη φύση, ενώ ακούγεται *off* η φωνή του Leaud να τραγουδά σε έναν τηλεφωνικό θάλαμο, όπως αποκαλύπτει το τέταρτο πλάνο (*Week-end*).

3) Η κατάργηση των εφέ, ως ένδειξη μεταπήδησης της αφήγησης σε παρελθόντα κινηματογραφικό χρόνο (π.χ. η αντίθεσή τους με την Χολιγουντιανή χρήση του *dissolve* ως ένδειξη του *flashback*).



4) Η εικαστική, συμβολική ή σουρεαλιστική χρήση του *dissolve* vs της κλασικής χρήσης του ως πέρασμα χρόνου.

5) Η ανανέωση της χρήσης της ίριδας: π.χ. το σπάσιμο της οθόνης σε τρεις ίριδες με το κεφάλι ενός κακοποιού, υπό διαφορετική γωνία σε κάθε ίριδα (*Shoot the piano player* του Truffaut).

6) Η συχνή χρήση των *Jump cuts*, τεχνική που επινόησε ο Godard που καταστρέφει τη χωροχρονική ενότητα της οπτικής εμπειρίας του θεατή και η οποία υιοθετήθηκε από την Αμερικανική και Ευρωπαϊκή τηλεόραση και διαφήμιση. 7) Η επινόηση της καινοτόμου



στιλιστικής τεχνικής του *flashforward* από τον Resnais, τεχνική αφήγησης που είτε σε κάποια σκηνή εξωτερικής δράσης μας εκτινάσσει δυναμικά με γοργές ρυθμικές εναλλαγές πλάνων στο άμεσο μέλλον [*La Guerre est finie* (Resnais), *Pierrot le fou* (Godard)] ή σε εικόνες ενδοσκοπήσης παρεμβαλλόμενες στην αφήγηση οι οποίες λειτουργούν ψυχολογικά ως προσδοκία, πρόβλεψη, φαντασίωση, προαίσθημα του τι θα συμβεί ή θα μπορούσε να συμβεί και αναπηδούν οδηγημένες κατά βάση από το δίπολο επιθυμία/φόβος (*Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*).

8) Μονόλογοι τους οποίους οι ηθοποιοί απευθύνουν με το βλέμμα στην κάμερα: π.χ. ο Michel στο πλάνο 24 της σκηνής (κεφ. 11.2) που ανέλυσα από την ταινία *Με κομμένη την ανάσα* ή ο Saint Just και οι δύο αριστεριστές σκουπιδιάρηδες όταν καρφώνουν το βλέμμα σταθερά κι ευθύβολα στην κάμερα εκφέροντας φιλοσοφικές ρήσεις και πολιτικές πολεμικές προς το κοινό (*Week-end*).

9) Οι ηθοποιοί που χωρίς να απευθύνονται στην κάμερα μας υπενθυμίζουν ότι είναι ηθοποιοί: ένα τρίο ηθοποιών λένε τραγουδιστά: «είμαστε οι απλήρωτοι Ιταλοί ηθοποιοί της συμπαραγωγής» (*Week-end*). Στην ίδια ταινία, ο Roland παραπονιέται για τον ρόλο του. Σε άλλο σημείο, ζητώντας οδηγίες από έναν νεκρό άντρα, αναφέρεται στον νεκρό σαν σε κάποιον που υποδύεται τον νεκρό. Επίσης, μετά το κάψιμο της Emily, ο Roland λέει πως η Emily ήταν μόνο ένας φανταστικός χαρακτήρας της μυθοπλασίας.

10) Οι ηθοποιοί που αναγνωρίζουμε, ότι παίζουν πολλαπλούς ρόλους: π.χ. στο *Week-end*, ο Jean-Pierre Léaud ως Saint Just αλλά και ως άντρας που τραγουδά σ' ένα τηλεφωνικό θάλαμο· η Juliette Berto ως Juliette αλλά και ως μέλος της εξτρεμιστικής οργάνωσης FLSO· η Anne Wiazemsky ως κοπέλα στην αυλή της φάρμας αλλά και ως μέλος της εξτρεμιστικής οργάνωσης FLSO. Η Blandine Jeanson ως Emily Brontë ενώ σε άλλο σημείο γυρίζει τις σελίδες της παρτιτούρας που παίζει ο Paul Gegauff στο πιάνο. Οι νεκροί μιας σκηνής γίνονται χίπιδες επαναστάτες του FLSO κ.α.

11) Η συχνή μεσολάβηση τίτλων στο *Week-end* (ή κεφαλαίων στο *Vivre sa vie* του Godard) οι οποίοι ανεξάρτητα από τη νοηματική και υφολογική υπόστασή τους –ως συμβολικά σχόλια, χιουμοριστικά και ουσιαστικά λογοπαίγνια– διακόπτουν με την παρεμβολή τους την ενότητα της εικόνας, αλλά και όταν συνυπάρχουν σε διπλοτυπίες με τις εικόνες, ενεργοποιούν την *ψηφιακή αντίληψη* του θεατή, και στις δυο περιπτώσεις αποστασιοποιώντας και ενεργοποιώντας τον κριτικά προς το θέαμα. Όλα αυτά τα στιλιστικά στοιχεία τα οποία ενδεικτικά ανέφερα μας υπενθυμίζουν, με τον τρόπο τους το καθένα, ότι αυτό που βλέπουμε, δεν

είναι παρά η αντανάκλαση κάποιας υποκειμενικά κατασκευασμένης φιλικής πραγματικότητας και όχι η αληθινή ζωή.

12) Στην ταινία *Ο τρελός Πιερό*, αντίθετα με το *Με κομμένη την ανάσα*, ο Godard υπαινίσσεται διαρκώς off-screen χώρους: μόνο υπαινιγμοί υπάρχουν για το παρελθόν των πρωταγωνιστών του, τίποτα δεν πληροφορούμαστε για την πρότερη σχέση τους, ούτε καν για το έτος που διαδραματίζεται η ταινία. Οι εχθροί τους εμφανίζονται απροειδοποίητα. Εμπνευσμένος από τον τρόπο του Alexandre Astruc στο *Une Vie* (1958), ο Godard παρουσιάζει τη Γαλλία αποκομμένη από τον εαυτό της: μια τεράστια γεωγραφία χώρων την οποία διαπερνούν οι δύο πρωταγωνιστές στη μάταιη προσπάθειά τους να δραπετεύσουν από την οργανωμένη κοινωνία.

**6) Ήχος.** Ιδιαίτερα στις ταινίες του Godard, ο ήχος αποκτά μια δημιουργική διαλεκτική σχέση που εντείνει την ψηφιακή αντίληψη του θεατή, αντίθετα με την νατουραλιστική αναλογική σχέση *σάντουιτς* με την εικόνα που του επεφύλασσε η Χολιγουντιανή αφήγηση.

1) Με εξαίρεση το *Με κομμένη την ανάσα* που γυρίστηκε βουβό και οι ήχοι και οι διάλογοι ντουμπλαρίστηκαν στο στούντιο, είναι μνημειώδης η εμμονή του Godard για τη λήψη σύγχρονου ήχου και την ρεαλιστική μίξη του. Ιδιαίτερη π.χ. είναι η χρήση των ήχων του περιβάλλοντος και η πρωτότυπη μουσική που εισάγει στην ηχητική μπάντα των ταινιών του για πολύ μικρά χρονικά διαστήματα, προσδίδοντάς τους ισότιμη σημασία με τον διάλογο, ο οποίος φαίνεται σαν να γεννιέται αυτοστιγμεί λόγω της αμεσότητας των διαλόγων και της αυτοσχεδιαστικής τεχνικής των ηθοποιών (*A bout de soufflé*, *Vivre sa vie*, *Masculin Féminin* κ.ά.).

2) Ανατρεπτικά αντιστικτική σχέση του ήχου με την εικόνα επίσης βρίσκουμε στην *Tristana*, όπου ο υπεύθυνος του ορφανοτροφείου ακούμε να λέει (*voice over*): «Ο Don Lope είναι εξαιρετικός άνθρωπος» στο πλάνο όπου πρωτοεμφανίζεται ο υπερήλικας Don Lope να φλερτάρει με θράσος μια νεαρή στο δρόμο.

3) Η πλαστική φύση της συνάντησης του Stephen και της Francesca (*Accident* του Losey) είναι πρόδηλη στον τρόπο ερμηνείας των ηθοποιών, αλλά πιο εντυπωσιακά στο ρήγμα που δημιουργεί ο συμβολικός «αποχωρισμός» του ήχου από την εικόνα, αφού ο διάλογος τους ανήκει σε μια άλλη πραγματικότητα από τις εικόνες της ερωτικής συνεύρεσής τους, αναδεικνύοντας το κενό της σχέσης τους.

## 7) Ερμηνεία

Με την καθοδήγηση των σκηνοθετών της Nouvelle Vague, οι ηθοποιοί υιοθέτησαν ένα νατουραλιστικό ύφος στον τρόπο που έπαιζαν με ερμηνείες τις οποίες συχνά χαρακτήριζε η αμεσότητα και οι επινοήσεις που προέκυπταν από τεχνικές αυτοσχεδιασμού. Στον αντίποδα, βέβαια, αυτής της υποκριτικής κατεύθυνσης προβάλλει το ιδιαίτερα φορμαλιστικό παίξιμο (ειδικά στην κίνηση) της **A** (Delphine Seyrig) αλλά και των **X** (Giorgio Albertazzi) και **M** (Sacha Pitoëff) στο *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ* του Resnais. Συνολικά, δεν διακρίνεται μία αποκλειστική ερμηνευτική κατεύθυνση ηθοποιών, αλλά τρεις βασικές κατευθύνσεις: (π.χ. νατουραλιστικό παίξιμο, στιλιζάρισμα, Μπρεχτική αποστασιοποιητική ερμηνεία).



## 8) Αμφισημία/παιγνιώδης διάθεση

Οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στην υποκειμενικότητα και την αμφισημία της *φιλμικής πραγματικότητας* των ταινιών τους. Ο Godard ακόμα κι όταν παρουσιάζει μια αντίληψη ή ένα αγωνιστικό αίτημα προς το οποίο νιώθει φιλικά (π.χ. οι δύο μαύροι εξτρεμιστές στο *Week-end*) το κάνει με τρόπο αμφίσημο, κινητοποιώντας το κοινό να συμμετάσχει ενεργά στην παραγωγή νοήματος και να αποφασίσει για τον εαυτό του. Στις μοντερνιστικές ταινίες έχουμε συχνά αμφίσημο τέλος (*Τετρακόσια χτυπήματα, Με κομμένη την ανάσα, Πέρσι στο Μαρίενμπαντ* κ.ά.), αντί του ανώδυνου εφησυχαστικού Χολιγουντιανού happy-end. Η παιγνιώδης διάθεση –που επιτυγχάνεται πολλαπλά με τη συνέργεια σεναρίου, υπόκρισης των ηθοποιών, αντιστικτικής χρήσης της μουσικής και των ήχων– η ελαφρότητα, η ειρωνεία, ο σαρκασμός και το μαύρο ή άλλων αποχρώσεων χιούμορ στην αφήγηση, είναι στοιχεία που δεν αναιρούν την τραγικότητα των καταστάσεων αλλά την επιτείνουν: συνεργούν πολύπλευρα ώστε να διατηρείται μια ακραία ένταση ανάμεσα στην απελπισία και στην απαισιοδοξία που είναι εγγενής των θεμάτων που τους απασχολούν και του άγρυπνου, αποστασιοποιημένου, ειρωνικού, χιουμοριστικού τρόπου της εξερεύνησης που ακολουθεί η αφήγηση των ταινιών τους.

## 9) Επίγραμμα

1α) Επιγράμματα υπάρχουν κυρίως στις ταινίες του Godard. Η ταινία *Με κομμένη την ανάσα* βρίθκει από χαρακτηριστικές φράσεις που ο Michel κυρίως αλλά και η Patricia εκφέρουν και οι οποίες δηλώνουν με σαφήνεια ιδέες του Godard και χαρακτηριστικά στοιχεία των πρωταγωνιστών. Ο Michel λέει: «Τελικά είμαι μαλάκας. Τελικά ίσως έτσι πρέπει να γίνει. Έτσι πρέπει». Τα λόγια αυτά του Michel μαζί με την εικονογραφία του (ντυμένος σαν γκάνγκστερ, καπνίζοντας αρειμανίως περνά τον αντίχειρα στα χείλη με τον τρόπο του Bogart) *συνδηλώνουν* ότι είναι φτιαγμένος στο πρότυπο των συμβάσεων του είδους της αμερικάνικης γκανγκστερικής ταινίας.

Επιγράμματα της Patricia είναι διάφορες χτυπητά αφελείς ερωτήσεις της: «Τι είναι



ωροσκόπιο;» «Τι θα πει να βλέπεις;». Οι ερωτήσεις αυτές είναι τόσο αφελείς και ανατιολόγητες για μια σπουδάστρια της Σορβόνης, ώστε ο θεατής οδηγείται στο να πιστέψει, ότι εσκεμμένα ο Godard φέρνει καθ' υπερβολή στο προσκήνιο τη λειτουργία μιας καταναλωτικής κοινωνίας που κρατά τη μάζα των γυναικών ουσιαστικά στην αδράνεια και τη βλακεία. Δευτερόλεπτα πριν πεθάνει ο Michel λέει: «Είναι στ' αλήθεια, αηδιαστικό». Η Patricia ρωτά τον αστυνομικό επιθεωρητή «τι είπε;» κι εκείνος της απαντά: «Είπε πως είστε σίχαμα». «Τι θα πει σίχαμα;» ρωτά εκείνη κοιτώντας στο κοντινό καταληκτικό πλάνο κατάματα την κάμερα, φέρνοντας τον αντίχειρα στα χείλη της,

μιμούμενη τη χειρονομία, *υπογραφή* του Michel και μίμηση του Bogart.

1β) Στο τέλος της αρχής της ταινίας *Ο τρελός Πιερό*, έχουμε ένα κρυπτικό επίγραμμα, όταν ο Ferdinand (Belmondo) στην μπανιέρα, διαβάξει απόσπασμα ενός βιβλίου για τον Ισπανό ζωγράφο Velasquez: «Ο Velasquez όταν έγινε πενήντα, έπαψε να ζωγραφίζει αντικείμενα· ζωγράφιζε τους χώρους ανάμεσα στα αντικείμενα». Επίσης, στο μνημειώδες πάρτι της ίδιας ταινίας ο Ferdinand ρωτάει τον Αμερικανό σκηνοθέτη Samuel Fuller «Τι είναι το σινεμά;» και ο



Fuller μασώντας το πούρο του απαντά επιγραμματικά: «Το σινεμά είναι σαν πεδίο μάχης. Υπάρχει έρωτας, μίσος, δράση, βία, θάνατος... με μια λέξη: συγκίνηση».

1γ) «Ήμουν ευτυχισμένος που ήμουν ελεύθερος ή ήμουν ελεύθερος επειδή ένιωθα ευτυχισμένος;» ρωτάει ο Bruno στο *Le Petit Soldat*, στο πνεύμα των διαλεκτικών παιχνιδιών στα οποία αρέσκεται ο Godard.

1δ) Ένα σύνθημα σε τοίχο στο *La Chinoise* αναγγέλλει: «Ασαφείς ιδέες πρέπει να αντιμετωπιστούν με σαφείς εικόνες».

2) Επιγράμματα της ταινίας *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ* μπορούν π.χ. να θεωρηθεί ο *voice over* συμβολικός μνημειώδης μονόλογος του X στην αρχή της ταινίας, αλλά επίσης και οι εξής π.χ. χαρακτηριστικοί διάλογοι:

**X:** Πρέπει να σε πάρω ζωντανή. Ζωντανή, όπως ήσουν μαζί μου κάθε βράδυ, για εβδομάδες, για μήνες. **A:** Ποτέ δεν έμεινα πουθενά τόσο πολύ. **X:** Ναι, το ξέρω. Δεν με νοιάζει. Για μέρες και μέρες. Γιατί δεν θέλεις ακόμα να θυμηθείς τίποτα; **A:** Παραμιλάς σαν τρελός! Είμαι κουρασμένη. Άσε με μόνη!

3) Χαρακτηριστικό επίγραμμα από το *Providence* του Alain Resnais: «Βέβαια, έχει ειπωθεί για το έργο μου ότι η αναζήτηση του στιλ συχνά οδήγησε στην αναζήτηση του συναισθήματος ... Ωστόσο, θα το έθετα αλλιώς. Θα έλεγα ότι το στιλ είναι το συναίσθημα στην πιο κομψή και οικονομική του έκφραση [...]». Clive Langham (ο συγγραφέας στην ταινία).



4) Στην *Tristana*, ο Don Lope λέει στην νεαρή Tristana παρηγορώντας την μετά από τον εφιάλτη της, όπου πρωταγωνιστεί το κεφάλι του στη θέση του σήμαντρου μιας καμπάνας: «είναι καλό να έχεις όνειρα, ακόμα κι αν σε φοβίζουν... Οι νεκροί δεν ονειρεύονται».

5) Στο *Accident* του Losey η ακόλουθη στιχομυθία θα μπορούσε να θεωρηθεί επιγραμματική και αυτοαναφορική ως προς την γενέτειρα πολιτεία του Losey.

**Charley:** [διαβάζοντας ένα άρθρο σε ένα περισπούδαστο περιοδικό]. Μια στατιστική ανάλυση σεξουαλικών επαφών στο Πανεπιστήμιο Kolenzo του Milwaukee έδειξε, ότι 70% το έκαναν το βράδυ, 29.9% μεταξύ 2 και 4 το απόγευμα και 0.1% στη διάρκεια μιας διάλεξης για τον Αριστοτέλη.

**Ηλικιωμένος καθηγητής** (πατέρας της Francesca): Εκπλήσσομαι που ακούω ότι ο Αριστοτέλης είναι στη διδακτέα ύλη στην πολιτεία του Wisconsin.

## 10) Προσκεκλημένος φιλόσοφος

Ο προσκεκλημένος φιλόσοφος είναι σχεδόν αποκλειστικό χαρακτηριστικό των ταινιών του Godard.

1) Στο *Με κομμένη την ανάσα* είναι ο Γάλλος αριστοτέχνης του *film noir* και των *gangster thrillers*, σκηνοθέτης Jean-Pierre Melville στο ρόλο του συγγραφέα *Parvulesco* που του παίρνουν συνέντευξη στο αεροδρόμιο. Οι απαντήσεις του *Parvulesco* εκφράζουν τις ιδέες του Godard ως διανοητή δημιουργού, ιδέες με τις οποίες προφανώς δεν ήταν αντίθετος, ο έως τότε φίλος του Melville: «Πιστεύετε στην ύπαρξη της ψυχής;» τον ρωτά ένας δημοσιογράφος.

«Πιστεύω στην ευγένεια». Χάριν συντομίας παραθέτω απάνθισμα από τις απαντήσεις του Parvulesco (Melville):

Όταν δούμε μια κοπέλα με έναν πλούσιο, λέμε πως η κοπέλα είναι καλή κι αυτός κάθαμα [...] το συναίσθημα είναι μια πολυτέλεια για τις γυναίκες [...] ο σύγχρονος τρόπος ζωής αποξενώνει τα δύο φύλα [...] η Αμερικανίδα κυριαρχεί πάνω στον άντρα, η Γαλλίδα όχι [...] η γυναίκα παίζει ρόλο στη σύγχρονη κοινωνία, αν είναι όμορφη με ριγέ φόρεμα και μαύρα γυαλιά [...]

Στην ερώτηση της Patricia: «Ποια είναι η μεγαλύτερη φιλοδοξία σας;» εκείνος απαντά επιγραμματικά: «Να γίνω αθάνατος και μετά να πεθάνω». Η απάντηση του, η οποία και είναι το πιο διάσημο επίγραμμα της ταινίας, αναφέρεται αλληγορικά στη φύση μιας ταινίας να παγώνει έναν χαρακτήρα/ηθοποιό στην κατάσταση του «διαρκούς παρόντος» κι έτσι να τον κάνει αθάνατο.

2) Στο *Vivre sa vie* είναι ο φιλόσοφος και γλωσσολόγος Brice Parain που συνομιλεί με την Anna Karina σε ένα café.

3) Στο *Ο τρελός Πιερό* προσκεκλημένος φιλόσοφος είναι ο Arthur Rimbaud του οποίου στοίχους ψιθυρίζουν ο Ferdinand (Belmondo) και η Marianne (Karina) κλείνοντας την ταινία: Marianne (off): «βρέθηκε ξανά...». Ferdinand (off): «Τι;». Marianne (off): «Η αιωνιότητα». Ferdinand (off): «Είναι η θάλασσα ... δραπέτευσε ...». Marianne (off): «Με τον ήλιο...».

Στην ίδια ταινία προσκεκλημένος φιλόσοφος είναι και ο Samuel Fuller του οποίου ο επιγραμματικός ορισμός του κινηματογράφου (ως πεδίο μάχης κλπ) λειτουργεί πέρα από επίγραμμα και ως αυτοαναφορά ως προς τη φύση του σινεμά.



4) Στο *Week-end* είναι η παρουσία και ο παθιασμένος μονόλογος του Louis-Antoine de St. Just (Jean-Pierre Léaud) ως μεταφορά. Ο Godard εξετάζει ιστορικά την αποτυχία της δημοκρατίας, με το παράδειγμα του Saint Just, ο οποίος ήθελε ένα κράτος τρόμου για να κρατήσει τη δημοκρατία καθαρή, με αποτέλεσμα να εκτελεστεί από τους φιλελεύθερους της Γαλλικής Επανάστασης. Ο Godard φαίνεται να θέλει να υποδηλώσει από την

τότε αναρχική σκοπιά του, ότι ίσως ήταν κρίμα που η ριζοσπαστική δεξιά εκτοπίστηκε από την δημοκρατική διαδικασία.

## 11) Αναλογικό συμβάν

1) Στο *Με κομμένη την ανάσα*, αμέσως μετά το πλάνο μιας νεαρής κοπέλας που δοκιμάζει να πουλήσει στον Michel ένα τεύχος του περιοδικού *Cahiers du Cinema*, ρωτώντας τον: «Συμπαθείτε τη νεολαία;» και εισπράττοντας την παγερή απάντηση: «Προτιμώ τους γέροντες», ο Michel γίνεται μάρτυρας του αιφνίδιου θανάτου κάποιου άγνωστου άντρα από αυτοκινητιστικό ατύχημα. Το συμβάν αυτό σηματοδοτώντας την ευκολία με την οποία μπορεί να σβήσει μια ζωή στο Παρίσι, τη *γυμνή πόλη*, λειτουργεί αναλογικά και ως προάγγελος του επικείμενου θανάτου του Michel.

2) Η ταινία *Week-end* βρίθεται από αναλογικά συμβάντα βαρβαρότητας και αγώνων ανά τους αιώνες, καθώς παρεμβάλει σε σκηνές της εποχής του '60, ορισμένα ιστορικά γεγονότα από τη Γαλλική Επανάσταση. Ειδικά, όμως, η σκηνή με το βότσαλο ως *object par excellence*,

λειτουργεί ως συνολικό συμβολικό οπτικό ανάλογο της ταινίας *Week-end*, αν εξαιρέσουμε το γεγονός, ότι η ταινία είναι συγχρόνως κι ένα εμπορευματικό προϊόν.

### 12) Μαθηματική μεταφορά

Οι μαθηματικές μεταφορές είναι δηλώσεις στην φιλική αφήγηση (λέξεις, αποσπάσματα διαλόγων, εμβόλιμοι τίτλοι, κινήσεις κάμερας κ.α.) οι οποίες υποδηλώνουν μεταφορικά τη δομή της ταινίας με μαθηματικούς όρους.

1) Η χρήση της μαθηματικής μεταφοράς μόνο συμβολικά μπορεί να αναγνωριστεί στο *Με κομμένη την ανάσα*: ως εάν η ταινία θυμίζοντας τον κόσμο του Carroll, να εικονογραφεί στα πλαίσια της, την ακαταστασία και το χάος ενός φιλικού κόσμου ως συμβολικού καθρέφτη του πραγματικού, με την κοφτερή λογική του καλλιτεχνικού έργου (ταινία) να εμπαίζει το χάος και τον παραλογισμό του πραγματικού κόσμου. Αν δεν μπορούμε να πάρουμε ιδιαίτερα σοβαρά τη δήλωση του Godard –ότι έκανε μια ταινία ανάλογη του μαθηματικού, συγγραφέα Lewis Carroll– μπορούμε όμως να δεχτούμε ως σωστό το υπόλοιπο σκέλος της αυτοκριτικής δήλωσής του για την ταινία, δηλαδή ότι κατέληξε να κάνει μια ταινία *film-noir*, η οποία προσομοιάζει στον τρόπο του Howard Hawks, λιγότερο από ότι νόμιζε όταν την ξεκινούσε.

2) Αν όμως επιλέγαμε να παρουσιάσουμε μια ταινία η οποία να δομείται με υποδειγματική ακρίβεια στο πρότυπο κάποιας μαθηματικής μεταφοράς, η ταινία *Smoking/No Smoking* (1993) του Alain Resnais (του άλλου μεγάλου πειραματιστή της Nouvelle Vague) αποτελεί ένα τέλειο παράδειγμα. Με το *Smoking/No Smoking*, ο Resnais φαίνεται να είναι ο πρώτος σκηνοθέτης παγκόσμια που με ιδιαίτερο χιούμορ ερευνά κινηματογραφικά το σύγχρονο θέμα των «διαφορετικών εκβάσεων». Στην περίπτωση της ταινίας αυτής η πλοκή ακολουθεί διαφορετική έκβαση, αν ένας χαρακτήρας επιλέγει να καπνίσει ή όχι. Εν προκειμένω, έχουμε έναν ιδιαίτερα ευφυή αφηγηματικό τρόπο απόδοσης του περίφημου *butterfly effect* (που βασίζεται στη θεωρία του χάους), κατά το οποίο το φτεροκόπημα μιας πεταλούδας (το κάπνισμα στην ταινία) αντιπροσωπεύει συμβολικά μια μικρή αλλαγή στις αρχικές συνθήκες κάποιου συστήματος, η οποία οδηγεί σε μια μεγαλύτερη κλίμακα μεταβολών, προκαλώντας αλυσιδωτές αντιδράσεις που επιφέρουν εν τέλει μια ιδιαίτερα μεγάλη αλλαγή στο σύστημα αυτό.

### 13) Αυτοαναφορά (*self reflexivity*)

Οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague με πλάνα των ταινιών τους σηματοδοτούν άλλοτε ευθείς, άλλοτε έμμεσες αναφορές στις κινηματογραφικές ταινίες και τα πρόσωπα που εκτιμούν και τους αρέσουν:

1) Στο *Belle de Jour* του Buñuel, ο Pierre Clémenti πεθαίνει παρόμοια με τον Michel (Belmondo) στο *Με κομμένη την ανάσα*.

2) Η σκηνή στο *Week-end* με τίτλο *L'ange Exterminateur* (*Εξολοθρευτής άγγελος*) με τον Joseph Balasamo τους Roland και Corrine και το πρόδηλο σουρεαλιστικό της στίλ, αποτίνει φόρο τιμής στον Buñuel, ενώ διακωμωδεί την ματαιοδοξία και τον πολυτελή καταναλωτισμό της Γαλλικής κοινωνίας.

3) Στο *Με κομμένη την ανάσα* είναι η παρουσία του Godard (για όσους θεατές αναγνωρίζουν ότι είναι ο Godard) ως περαστικού που αναγνωρίζει τον Michel (Belmondo) ως τον καταζητούμενο σε φωτογραφία στην εφημερίδα που διαβάζει και τον δείχνει σε κάποιους αστυνομικούς εκεί κοντά.

4) Η παρουσία του Γάλλου σκηνοθέτη Jean-Pierre Melville στο *Με κομμένη την ανάσα* (για όσους θεατές αναγνωρίζουν ότι είναι ο Jean-Pierre Melville), στο ρόλο του φανταστικού συγγραφέα Parvulesco.

5) Η παρουσία του Pinter σε χαρακτηριστικούς *minimal* ρόλους (*The servant, Accident*).

6) Ο Michel ως χαρακτήρας είναι συνολικά ένα αυτοαναφορικό κολλάζ από χαρακτηριστικά στοιχεία που ο Godard αντλεί από την ιστορία του κινηματογράφου και ειδικά από τις γκανγκστερικές ταινίες: *The Roaring Twenties*, *Scarface: The Shame of the Nation*, *The Big Sleep* και τους χαρακτήρες που οι Cagney, Muni, Bogart, υποδύονται αντίστοιχα.

7) Ο Michel όταν παρουσιάζεται ψευδώς ως Laszlo Kovacs (για όσους θεατές γνωρίζουν ότι ο Laszlo Kovacs είναι ο εξαιρετικός Ούγγρος διευθυντής φωτογραφίας).

8) Ο Belmondo (ως Michel) βλέποντας το πόστερ του Bogart, φυσά με θαυμασμό τον καπνό του τσιγάρου του προς τον Bogie, ενώ στο επόμενο αντίθετο πλάνο (*counter shot*) του Bogart, ο Αμερικανός ηθοποιός φαίνεται σαν να εκπνέει καπνό προς τον Belmondo.

9) Ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα της ταινίας *Westbound* (1959) –γυέστερν του Bud Boetticher, το οποίο ο Michel και η Patricia τρυπώνουν να δουν σε έναν κινηματογράφο, ξεγλιστρώντας από τους αστυνομικούς που τους παρακολουθούν– λειτουργεί ως προάγγελος της κατάληξης του *Με κομμένη την Ανάσα*.

#### 14) Διακειμενικότητα (*intertextuality*)

Η διακειμενικότητα, εν τέλει, είναι ένα χαρακτηριστικό ειδικά των ταινιών του Godard οι οποίες κυριολεκτικά βρίθουν από αναφορές σε έργα άλλων μορφών τέχνης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταξύ άλλων είναι οι ταινίες *Με κομμένη την ανάσα*, *Ο τρελός Πιερό* και *Week-end*, όπου διάσπαρτες διακειμενικές αναφορές στη λογοτεχνία, ποίηση, ζωγραφική, μουσική, αρχιτεκτονική, παρεισφρέουν στην αφήγηση, είτε ως προϋπάρχοντα κείμενα στα οποία αναφέρονται λεκτικά, είτε οπτικά ως αποσπάσματα ταινιών:

1) Η σαφής αναφορά στη νουβέλα *Wild Palms* του William Faulkner, τη στιγμή που η Patricia στην 23λεπτη σκηνή στο δωμάτιο της, ρωτά τον Michel αν ξέρει τον Faulkner κι εκείνος απαντά: «Όχι. Κοιμήθηκες μαζί του;». Εκείνη κρατώντας το βιβλίο, του διαβάσει την τελευταία



πρόταση: «Ανάμεσα στη θλίψη και το τίποτα προτιμώ τη θλίψη» (*Με κομμένη την ανάσα*).

2) Το γνωστό πορτρέτο μια νέας του August Renoir δίπλα στο οποίο ποζάρει προφίλ η Patricia στο δωμάτιο της (*Με κομμένη την ανάσα*).

3) Άλλοι πίνακες λιγότερο γνωστοί (*Με κομμένη την ανάσα*).

4) Η Patricia ρωτάει τον Michel αν γνωρίζει το βιβλίο *The Portrait of the Artist as a Young Man*, μια αναφορά στην μετά θάνατον εκδοθείσα αυτοβιογραφία του Dylan Thomas (1955). (*Με*

*κομμένη την ανάσα*).

5) Το κονσέρτο για κλαρινέτο του Mozart που η Patricia παίζει στο πικάπ (*Με κομμένη την ανάσα*).

6) Ένα απόσπασμα από τα *Les chants de Maldoror* (*Τα τραγούδια του Μάλντορορ*) του Lautréamont που ο Kalfon απαγγέλλει *off screen* υπό τον ήχο και τον ρυθμό της ροκ ντραμς (*Week-end*).

7) Η Emily Brontë και ο Tom Thumb απαγγέλλουν ποιήματα του Brecht. Το κείμενο του Francis Ponge για το βότσαλο. Γρίφους του Lewis Carroll που η Emily Brontë απευθύνει στους Roland και Corinne οι οποίοι έχοντας χάσει το δρόμο, τις ζητούν οδηγίες για την Oinville (*Week-end*).



8) Το απόσπασμα από τη μελέτη των πρωτόγονων συστημάτων οργάνωσης των Ινδιάνων *Iroquois* του Αμερικανού ανθρωπολόγου Lewis Henry Morgan το οποίο οι τριτοκοσμικοί σκουπιδιάρηδες εκστομίζουν απειλητικά προς την camera/κοινό (*Week-end*).

### 15) Διάζευξη

Οι μοντερνιστικές ταινίες της Nouvelle Vague συχνά φέρουν στοιχεία τα οποία λειτουργούν και ως *διάζευξη* ως προς την αφήγηση, καθώς διαλύουν την αίσθηση του ρεαλισμού που οι ταινίες φέρουν.

1α) Η κλασική μορφή με την οποία η διάζευξη ανακλύπτει ως φιλικό τέχνασμα/στρατηγική στις μοντερνιστικές ταινίες, αφορά σε χρήση της εικόνας που διαψεύδει/αντικρούει την ηχητική μπάντα (η συνηθέστερη περίπτωση) ή το αντίθετο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα διάζευξης (από το σώμα ταινιών που ανέλυσα) βρίσκω στην *Tristana* (1970) του Buñuel: «Ο Don Lope είναι εξαιρετικός άνθρωπος» ακούγεται να λέει (με *voice over*) ο υπεύθυνος του ορφανοτροφείου στο πλάνο όπου πρωτοεμφανίζεται ο υπερήλικας Don Lope να φλερτάρει με θράσος μια νεαρή



στο δρόμο.

1β) Παραλλαγή της κλασικής διάζευξης μπορεί επίσης να θεωρηθεί, η πλαστική φύση της συνάντησης του Stephen και της Francesca που, όπως προαναφέραμε (στην ενότητα: ήχος), η οποία είναι πρόδηλη στον τρόπο ερμηνείας των ηθοποιών, αλλά πιο εντυπωσιακά στο ρήγμα που δημιουργεί ο συμβολικός «αποχωρισμός» του ήχου από τις εικόνες της ερωτικής συνεύρεσής τους, αναδεικνύοντας το νεκρό/κενό της σχέσης τους (*Accident*).



1γ) Ιδιαίτερα εντυπωσιακή διάζευξη ήχου/εικόνας παρατηρούμε εκτενώς στο *Πέρσι στο Μαρίεμπαντ*. Οι λεπτομέρειες που ο Giorgio Albertazzi περιγράφει στην Delphine Seyrig συχνά δεν ανταποκρίνονται στα γεγονότα όπως απεικονίζονται στην οθόνη. Εκείνη τον θυμάται να την επισκέπτεται στο δωμάτιο της. Της επιτέθηκε ή έκαναν έρωτα; Κάποιες στιγμές η Delphine Seyrig λέει πως δεν θέλει κάποιο κομμάτι κάποιας ιστορίας να τελειώσει με τον συγκεκριμένο τρόπο που ο Giorgio Albertazzi περιγράφει και η αφήγησή του ανατρέπεται οπτικά.



2α) Τέτοιου είδους τύπο *διάζευξης* δεν συναντάμε στο *Με κομμένη την ανάσα* του Godard. Όμως, π.χ. το ανακάτεμα λέξεων από διαφορετικές γλώσσες, όπως Ιταλικά με Ισπανικά

στον τρόπο που ο Michel χαιρετά τον φίλο του Tolmachof: «Ciao amigo», λειτουργεί ιδιαίτερα διαζευκτικά, καθώς υποσκάπτοντας τη φυσική αίσθηση ροής του νατουραλιστικού ρεαλισμού (στον οποίο οι Αμερικάνικες ταινίες μας έχουν εθίσει), μας κάνει να αναρωτιόμαστε πού βρισκόμαστε, σε ποιο Παρίσι άραγε, ενώ επαναφέρει στη συνείδηση μας ότι παρακολουθούμε μια ταινία.

2β) Π.χ. η παρουσία του Godard στην ταινία (αν γνωρίζουμε ότι είναι ο Godard) πέρα από αυτοαναφορά, λειτουργεί και ως **διάζευξη** ως προς την αφήγηση, καθώς διαλύει την αίσθηση του ρεαλισμού που η ταινία φέρει.

2γ) Επίσης, τα λόγια του Belmondo στο εναρκτήριο πλάνο του **Με κομμένη την ανάσα**: «Τελικά, είμαι μαλάκας. Τελικά, ίσως έτσι πρέπει να γίνει. Έτσι πρέπει» –μαζί με τον υπερβολικό και κωμικά αποστασιοποιητικό τρόπο που παίζει– λειτουργούν όχι μόνο ως εκμηδένιση του χαρακτήρα που υποδύεται (εφόσον προαναγγέλλει πως η αρειμάνια ελευθερία του είναι εντελώς φαινομενική αφού ο Godard έχει προαποφασίσει σεναριακά το θάνατό του), αλλά και ως **διάζευξη**.

Τέτοια στοιχεία που αποτελούν συστατικά μιας **μεταγλώσσας (meta-language/meta-narrative)** κάνουν εμφανή την τεράστια αυτοσχεδιαστική ελευθερία που ειδικά ο Godard ασκεί, από το σύνολο των μοντερνιστών, ως κυρίαρχος της αφήγησης της ταινίας του, καθώς ανά πάσα στιγμή μπορεί να καταστρέψει μια εκδοχή της ιστορίας του για να δημιουργήσει μια άλλη! Π.χ. η τόσο έντονη και συχνή χρήση **μεταγλώσσας** στην ταινία **Με κομμένη την ανάσα**, μας προειδοποιεί, ευθέως πλέον, ότι έχουμε να κάνουμε με μια αυτοαναφορική ταινία παρά με ένα υπαρξιακό δράμα· μια ταινία με θέμα την ίδια την κινηματογραφική αφήγηση, η οποία ξεχωρίζει από όλες τις άλλες ταινίες του Γαλλικού Νέου Κύματος.

## 16) Παραγωγή

Σε αντίθεση με το Χόλιγουντ οι χαμηλοί προϋπολογισμοί των ταινιών της Nouvelle Vague συνέβαλαν στο να μετατρέψουν τις τεχνικές ελλείψεις τους σε στιλ, ενώ έμμεσα καθόρισαν και την αισθητική των ταινιών αυτών με γυρίσματα εκτός στούντιο, μικρά συνεργεία, μικρότερη χρήση σκηνικών και πολυδάπανων κινηματογραφικών εξοπλισμών (γερανοί, mini jeep κ.α.), λιγότερες λήψεις πλάνων και χρόνο γυρισμάτων (το **Με κομμένη την ανάσα** γυρίστηκε σε 4 εβδομάδες!). Η οικονομική στενότητα αλλά κι ένα κλίμα αλληλεγγύης, ιδιαίτερα στα πρώτα χρόνια, οδήγησε σε συλλογικότητα στην παραγωγή και στη συχνή συνεργασία μεταξύ των σκηνοθετών σε διαφορετικούς κάθε φορά ρόλους και ειδικότητες.

Ανυπολόγιστη είναι η σημασία της Nouvelle Vague στην ιστορία του κινηματογράφου και η παγκόσμια επίδρασή της στους επερχόμενους κινηματογραφιστές. Κάποιες από αυτές τις ταινίες φαίνονται πρωτοποριακές έως και σήμερα, υπενθυμίζοντας μας ότι ο κινηματογράφος είναι ζωντανός και αποκαλυπτικός, μόνο όταν θέτει σε αμφισβήτηση κινηματογραφικές συμβάσεις και κανόνες, αναζητώντας διαρκώς ριζοσπαστικούς τρόπους γραφής που φωτίζουν την αληθινή φύση των εξωτερικών και εσωτερικών πραγματικοτήτων μας.

Τέλος, ένας χρήσιμος τρόπος να αντιληφθούμε συνολικά τον καινοτόμο μοντερνιστικό κινηματογράφο, είναι ως ένα μεσολαβητή (*tertium quid*) – μια κινηματογραφική γραφή (*écriture*) που συνδυάζει γλώσσα (γνώση των *genres* και της βαθειάς δομής του σινεμά) και *στιλ* και *γράφεται* με μια *Camera-stylo*, εκπληρώνοντας τις επιθυμίες του Astruc και επιλύοντας το θεώρημα του Barthes.

## Επιλεγμένη Βιβλιογραφία

Aranda, Fransisco. *Luis Buñuel: A Critical Biography*. Da Capo Press Inc. 1976.

- Armes, Roy. *The Cinema of Alain Resnais* (London: Zwemmer, 1968).
- Brown, Royal S. Edited by. *Focus on Godard*, Prentice Inc., 1972.
- Calev, Haim. *The Stream of Consciousness in the Films of Alain Resnais*. McGruer Pub.1997.
- Carriere, Jean–Claude. *The Buñuel Mystery, The World Of Luis Buñuel*, Joan Mellen (ed), N.Y., Oxford Un. Press, 1978.
- Ciment, Michel. *Conversations with Losey*. (London and New. York: Methuen, 1985).
- Darke, Chris. *The French New Wave*, στο Jill Nelmes, *Film Studies*, 3<sup>rd</sup> Edition (London: Routledge, 1966), σς. 421-450.
- Eoff, Sherman H. *The Novels of Pérez Galdós*, St. Luis, Wa Un. Studies, 1954.
- Gardner, Colin. *Joseph Losey*. Manchester University Press, 2004.
- Galdós, Benito Pérez. *Tristana*, μετ. του R. Selden Rose, Peterborough, 1961.
- Jago, Catherine. *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Galdós*. University of California. 1994.
- Godard, Jean-Luc. Σενάρια των δύο ταινιών του: *Week-end και Wind from the East*. Simon and Schuster, New York. 1972.
- Hayward, Susan και Sandy Flitterman-Lewis, *French Film: texts and contexts*. London: Routledge, 1990.
- *Cinema Studies (The Key Concepts)*. 3<sup>η</sup> έκδ. Routledge. 2006.
- Hirsch, Foster. *Joseph Losey*. Boston: Twayne Publishers, 1980.
- Kael, Pauline. *For Keeps: 30 Years at the Movies*. Plume, 1<sup>st</sup> edition, 1996).
- Kreidl, John Francis. *Alain Resnais*. Twayne’s Theatrical Arts Series, Boston 1977.
- Leathy, James. *The Cinema of Joseph Losey*. New York: A.S. Barnes and Co., 1967.
- MacBean, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington, Ind.: University of Indiana Press, 1975.
- Marie, Michel. Trans. by Richard Neupert, *The French New Wave, An Artistic School* (Oxford: Blackwell, 2003).
- Maugham, Robin. *The servant*. Εκδ. Davis-Poynter, 1972.
- Mellen, Joan. (Ed). *The World of Luis Buñuel*. N.Y. Oxford Un. Press, 1978.
- Milne, Tom. *Losey on Losey*. Doubleday & Company Inc. Garden City, New York, (1968).
- Monaco, James. *The New Wave*. Oxford University Press, New York, 1976.
- Mosley, Douglass. *Accident*. Hodder and Stoughton, University of California. 1965.
- Μπουνιουέλ, Λουίς. *Η Τελευταία Πνοή*. Αθήνα, εκδ. Οδυσσέας, 1984.
- Ponge, Francis. *Le Parti pris des choses*. Paris: Gallimard (coll. Poesies), 1942.
- *Η φωνή των Πραγμάτων*. Μετ. Χριστόφορος Λιοντάκης. Εκδ. Γαβριηλίδης, 1999.
- Robbe-Grillet, Alain, Richard Howard, Alain Resnais. *Last Year at Marienbad*. Grove/Atlantic, Incorporated, 1962. ISBN 0394172345.
- Sarris, Andrew *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. Da Capo, 1968.
- Terry, Patricia, Gavronsky, Serge, επιμ. *Modern French Poetry: a Bilingual Anthology*. Columbia University Press. 1975.
- Wilson, Emma. *Alain Resnais*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

## Άρθρα

Greenspun, Roger. *New York Times*, 17 Νοεμβρίου, 1968.

Συνέντευξη του Losey στο *Cahiers du Cinema*. Τεύχος 111.

Συνέντευξη του Resnais από τους André S. Labarthe και Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma* 21, no. 213, Sept. 1961, σ. 6.

Ραδιοφωνική συνέντευξη του Resnais στο *O.R.T.F.* May 4<sup>th</sup>, 1968, περιλαμβάνεται στο: Gaston Bounoure, *Alain Resnais, Cinéma d'aujourd'hui* (Paris: Editions Seghers, 1974), σ. 130.

Συνέντευξη του Resnais από τους André S. Labarthe και Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma* 21, # 123, Σεπτ. 1961, σ. 6.

Συνέντευξη του Resnais από τον Claude Edelman, *Arts*, 20 March 1963; *Positif*, No. 79, October 1966, σς. 33-34.

Συνέντευξη του Resnais από την Maben, Adrian. στο *Films and Filming* 13, No. 1, October 1966, σ. 42.

Συνέντευξη του Resnais από τον Bernard Pingaud, *L'Arc* 31, January 1967, σς. 96-97.