

## Οντολογία της κάμερας/Jump cut: ριζοσπαστική σκηνοθετική τεχνική του μοντάζ

του Δρ Νίκου Τερζή

Με τον όρο οντολογία της κάμερας εννοούμε τη σύνθεση ενός οπτικού κόσμου τον οποίο η κάμερα δημιουργεί και διαμεσολαβεί για τον θεατή. Με άλλα λόγια είναι η αίσθηση του χωροχρόνου που τα εν σειρά πλάνα δημιουργούν για τον θεατή μιας ταινίας, αλλά και ο εκτός κάδρου (*off-screen*) χώρος που τα ίδια πλάνα υπαινίσσονται κατά την προβολή. Ότι βλέπουμε σε μια ταινία, το οποίο αναδύοντας ζωντανία γεννά μέσα μας μια αίσθηση *ύπαρξης*, φαίνεται μόνο διαμέσου του *ματιού της κάμερας*. Αναζητούμε λοιπόν την οντολογία αυτού του *συμβόλου* –με τα λόγια του Sartre<sup>1</sup> των εικόνων σε κίνηση κάθε φορά, διαμεσολαβημένων και ενίοτε ιδιοφυώς *μετρημένων* από την κάμερα για να μας αποδώσει την αίσθηση της ύπαρξης ενόσω παρακολουθούμε την ταινία.<sup>2</sup>

Σε μια προσπάθεια καθορισμού του κινηματογραφικού ύφους που υιοθέτησαν οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, παρατηρούμε τα κοινά βασικά στοιχεία τα οποία εξ' ολοκλήρου παρουσιάζει η ταινία *Με κομμένη την ανάσα* του Godard με την εναντίωση της στη λουστραρισμένη, ψεύτικη εικόνα του συμβατικού λογοτεχνικού κινηματογράφου των Γάλλων προκατόχων τους –*το σινεμά του μπαμπά (le cinéma du papa)*– και την υιοθέτηση ενός οπτικού στίλ που στηρίζεται στη φυσικότητα αλλά και στην ντοκιμαντερίστικη τραχύτητα της κινηματογράφησης (εξαίρεση αποτελεί το *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*).

Έτσι, ο Godard για την ταινία *Με κομμένη την ανάσα* επιδίωξε να κάνει γυρίσματα σε φυσικούς χώρους, αντί σε ακριβά κινηματογραφικά *studio*, πολύ συχνά στους δρόμους της πόλης, πολλές φορές σχεδόν αποκλειστικά με χρήση φυσικού φωτισμού, ενώ για τις νυχτερινές σκηνές ο Raul Coutard, ως φωτογράφος 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 συνεργείο έπρεπε να ενώσει όσα ρολά των 17.5 μέτρων χρειάζονταν για να γεμίσουν τα κινηματογραφικά σασί (*magazine*).<sup>3</sup>

Αλλά, ειδικά η ταινία *Με κομμένη την ανάσα* λανσάρει παγκόσμια, ως ζωτικό, κύριο εργαλείο της ειδικής χρήσης της κάμερας αλλά και του μοντάζ και εν τέλει *ως συνθέτη εμπειριών*: το **Jump Cut**. Ο τρόπος που ο Godard χρησιμοποιεί τα *jump cuts* για να επηρεάσει το νόημα της ταινίας είναι πολύ περισσότερο σημαντικός από το γεγονός, ότι με αυτά επιταχύνει το ρυθμό της ταινίας ή αποφεύγει πανάκριβα γενικά πλάνα (*establishing shots*).

Τα *jump cuts* του Godard δεν λειτουργούν ως μια νέα τεχνική μοντάζ που επινόησε κάποιος μοντέρ για να επιταχύνει το ρυθμό, αλλά ως κοψίματα που ο σκηνοθέτης φαντάστηκε

---

<sup>1</sup> [...] Ένας άλλος δεσμός μεταξύ κινηματογράφου και Υπαρξισμού είναι ότι και οι δύο ενδιαφέρονται περισσότερο για τις δράσεις και τη συμπεριφορά των ανθρώπων παρά για τις σκέψεις τους [...], βλ. Richard Roud. *Jean-Luc Godard*. Bloomington and London: Indiana University Press. 1970, σ. 9.

<sup>2</sup> *Existence preexists essence* (η ύπαρξη προϋπάρχει της ουσίας). **Jean-Paul Sartre**

<sup>3</sup> Παραθέτω ανεπιφύλακτα αυτή την εντυπωσιακή τεχνική πληροφορία, διότι την επιβεβαιώνουν οι συνεντεύξεις του δ. φωτογράφου της ταινίας, Raoul Coutard. Βλ. Colin MacCabe. *A Portrait of the Artist at Seventy*. Faber and Faber, Inc., 2005.

για να μας κρατήσει σε συνεχή επίγνωση του ότι ο κόσμος αυτής της ταινίας συναρμόζεται, από, και περιορίζεται σε αυτές τις ασυνεχείς εικόνες που μας παρουσιάζει.<sup>4</sup>

Τα πλάνα του Godard στο *Με κομμένη την ανάσα* δεν παίζουν με τον εκτός κάδρου χώρο, δεν υπαινίσσονται κανένα επέκεινα, «κανένα κόσμο αλλού», γι' αυτό και η ταινία άρεσε τόσο πολύ ειδικά στους νεαρούς Αμερικανούς της δεκαετίας του '60 που μαγνητίζονται με οτιδήποτε άμεσο αεροβατεί στη στιγμή, όπως αυτή η ταινία.

Υπάρχουν δύο ειδών *jump cuts* σημειώνει διαφωτιστικά ο Kreidl:

**1.** Το πιο συνηθισμένο είναι αυτό που δεν χρησιμοποιεί ο Godard. Το μεταφράζω ως: *jump cut επιβεβλημένης λογικής (forced logic jump cut)* και αφορά στην αστραπιαία μεταφορά του κεντρικού χαρακτήρα π.χ. από το πρωί στη νύχτα, από εσωτερικό σε εξωτερικό χώρο (και το ανάποδο) ή τον μεταμορφώνει από ντυμένο σε γυμνό με ένα μόνο κόψιμο πλάνου αντί ενός *dissolve*, όπως θα ταίριαζε στους κανόνες της κλασικής Χολιγουντιανής αφήγησης. Κι άλλωστε, αν υποθέσουμε πως ο θεατής εθισμένος σ' αυτούς τους πιο συμβατικούς κώδικες που έδωσαν στο *dissolve* το κλασικό νόημα του (πέρασμα χρόνου),<sup>5</sup> αδυνατεί να φανταστεί (να δεχτεί ως φυσικό), πώς με ένα απλό κόψιμο συντελείται αυτή η αυτόματη μεταφορά σε χώρο ή χρόνο ή και τα δύο ταυτόχρονα, με την ιδιοφυώς δημιουργικά τολμηρή και προσεγμένη χρήση τους στην ταινία του Godard, «πηδάει και το πιάνει»!

Ας έρθουμε όμως στην προαναγγελθείσα αντίρρηση μου. Στη 2<sup>η</sup> σεκάνς της ταινίας (από το 5": 42" έως το 6": 20") διακρίνω 6 συνεχόμενα *jump cuts επιβεβλημένης λογικής* τα οποία λαμβάνουν χώρα μεταξύ των 7 πλάνων που εικονίζονται:



<sup>4</sup> Φέρνοντας στον θεατή την επίγνωση της αποσπασματικότητας και της ασυνέχειας, τα *jump cuts* αποτελούν επιπλέον και στοιχεία διάζευξης καθώς διαλύουν με τον πιο άμεσο και ενίοτε παιγνιώδη τρόπο την αίσθηση αληθοφάνειας που βρίσκεται στη βάση του κλασικά δομημένου κινηματογράφου. Ο George Melies θεωρείται ο πατέρας του *jump cut*, καθώς το ανακάλυψε τυχαία και το αξιοποίησε για να εξομοιώσει τα μαγικά του τρικ. Όμως, αντίθετα με τον Godard, προσπάθησε να κάνει το κόψιμο *αόρατο* για να τελειοποιήσει την ψευδαίσθηση στην οποία αποσκοπούσε. Η σύγχρονη ριζοσπαστική χρήση του *jump cut* απορρέει αποκλειστικά από την ταινία *Με κομμένη την ανάσα* του Godard.

<sup>5</sup> Είναι εξαιρετικά απογοητευτική η χρήση του *dissolve* στην ελληνική τηλεόραση, όταν χρησιμοποιείται για να ομαλοποιήσει το ελαφρά απότομο πέρασμα από ένα πλάνο σε ένα άλλο.



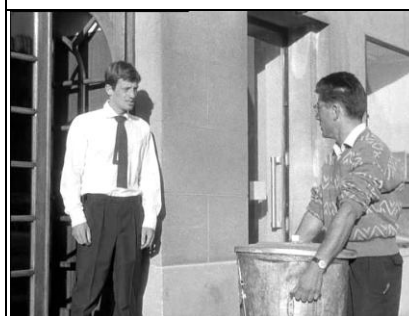
Αρχή 3<sup>ου</sup>



Τέλος 3<sup>ου</sup>



Αρχή 4<sup>ου</sup>  
– Η δεσποινίς Francini;  
– Δεν είναι εδώ...



Τέλος 4<sup>ου</sup>  
– Μα εδώ έμεινε...  
– Δεν είπα ότι έφυγε



Αρχή 5<sup>ου</sup>  
(ρεσεψιόν ξενοδοχείου)



Τέλος 5<sup>ου</sup>  
(ρεσεψιόν ξενοδοχείου)



Αρχή 6<sup>ου</sup>  
(δωμάτιο ξενοδοχείου)



Τέλος 6<sup>ου</sup>  
(δωμάτιο ξενοδοχείου)



Αρχή 7<sup>ου</sup>  
(café)

Τα 7 αυτά πλάνα –ιδιαίτερα σύντομα για την εποχή τους– κρίνω ότι είναι σαφή παραδείγματα που αφορούν στην αστραπιαία μεταφορά του κεντρικού χαρακτήρα (Michel), από ένα χώρο σε ένα άλλο χώρο, ασύνδετο από τον προηγούμενο! Για την εποχή τους (1960) είναι ιδιαίτερα τολμηρά κοψίματα, διότι η μετάβαση από το ένα στο άλλο, δεν παρέχει στους θεατές χωρικές συνδέσεις, εφόσον ο πρωταγωνιστής εκτινάσσεται από τον έναν χώρο στον άλλο χωρίς τα σχετικά *establishing shots* τα οποία θα συγκροτούσαν τις χωρικές σχέσεις μεταξύ των διαδοχικών πλάνων. Επιπλέον μεταξύ των πλάνων 1 και 2, υπάρχει η αστραπιαία μετάβαση από εσωτερικό σε εξωτερικό ασύνδετο χώρο, ενώ το ανάποδο ισχύει επίσης για την μετάβαση από το 4<sup>ο</sup> πλάνο στο 5<sup>ο</sup> (εκεί ισχύει αυστηρά η προϋπόθεση του Kreidl). Αλλά και στα υπόλοιπα

πλάνα λείπει η σύνδεση των χώρων –τύπου συνεχούς γραμμικής δομής που χαρακτηρίζει το κλασικό παράδειγμα αφήγησης– με εντυπωσιακά *άλματα* μεταξύ των πλάνων 5, 6 & 7.

Ανεξάρτητα από το αν τα πλάνα αυτά διέφυγαν της προσοχής του Kreidl ή καλώς εν μέρει κρίθηκαν διαφορετικά, δίνουν παρά όλα αυτά την αφορμή για να συνειδητοποιήσουμε πόσο απόλυτα σχετική είναι η μνήμη και η παρατήρηση γενικότερα και πόσο διαρκές ζητούμενο είναι η συνολική ενδεδεχής *σημειωτική* αντίληψη μιας ταινίας, πριν καν μιλήσουμε σε *σαθρό έδαφος*, ειδικά για τις εν δυνάμει προεκτάσεις της.

Αν για παράδειγμα στο συγκεκριμένο θέμα των *jump cuts* υιοθετήσουμε με τυφλή εμπιστοσύνη το σχετικό απόσπασμα από το κατά τα άλλα διεθνώς αναγνωρισμένο βιβλίο της Susan Hayward. *Cinema Studies. The Key Concepts*, θα οδηγηθούμε σε εντελώς φανταστικά συμπεράσματα:

[...] Το πιο διάσημο *jump cut* από όλα εμφανίζεται μεταξύ της 1<sup>ης</sup> και 2<sup>ης</sup> σεκάνς [του *Με κομμένη την ανάσα*]: σε μια λουρίδα δρόμου στην ύπαιθρο, ο πρωταγωνιστής σκοτώνει έναν μοτοσικλετιστή αστυνομικό, τρέχει κατά μήκος ενός χωραφιού –*κόψιμο*– στον πρωταγωνιστή σε ένα *Παριζιάνικο τηλεφωνικό θάλαμο* [...]. (Hayward, 2006, 95).

Η Hayward *εφευρίσκει* ένα *κόψιμο (cut)* που δεν υφίσταται, αφού ως τέτοιο απλά δεν υπάρχει! Αν παρατηρήσει κανείς στην ταινία το πέρασμα στο οποίο αναφέρεται, θα διαπιστώσει ότι η Hayward παραλείπει να αναφέρει ένα κλασικό εφέ, όπως το *fade out*, με το οποίο καταλήγει το γενικό πανοραμικό (αριστερά) πλάνο του πρωταγωνιστή που τρέχει κατά μήκος του χωραφιού. Επιπλέον, παραλείπει να αναφέρει 2 πλάνα τα οποία παρεμβάλλονται μεταξύ του *fade out* και του πλάνου στο οποίο βλέπουμε τον Michel να μπαίνει στον τηλεφωνικό θάλαμο!

Αλλά, ας παρουσιάσουμε τα 2 πλάνα τα οποία η Hayward παραλείπει:

Το 1<sup>ο</sup> πλάνο είναι ένα γενικό *traveling* πλάνο κάθετο σε κεντρικό Παριζιάνικο δρόμο το οποίο αρχίζει με ξεμασκάρισμα από ένα μαύρο υποφωτισμένο κτίριο που λειτουργεί ως *fade in*. Το 2<sup>ο</sup> ιδιαίτερα σύντομο πλάνο είναι ένα  $\frac{3}{4}$  *long medium shot* του Michel που κοιτάζει με ένταση προς τα έξω, κολλητά στο παράθυρο του πίσω καθίσματος μιας *Citroen Deux Cheveaux* εποχής.

Όμως και αν ακόμα παρεμβάλλονταν μόνο το *fade out* & το *fade in*, θα ήταν υπεραρκετά για να λειτουργήσουν –σύμφωνα με τις κλασικές συμβάσεις– ως ασφαλής κώδικας πέρασματος χρόνου και μετάβασης σε άλλο *ασύνδετο χώρο*. Έτσι αποβαίνει άνθραξ το πιο διάσημο *jump cut* της Hayward!

Τα πραγματικά υπαρκτά πιο διάσημα *jump cuts* είναι τα λεγόμενα *εσωτερικά jump cuts* και τα οποία *αναμένουν υπομονετικά* την παρουσίασή τους στη συνέχεια.

**2.** Το άλλο είδος του *jump cut*, το οποίο ο Godard εισάγει ως το *κυρίαρχο κόψιμο* στην ταινία, είναι εντελώς διαφορετικό. Θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε *εσωτερικό jump cut*, καθώς συμβαίνει εντός του ίδιου χώρου και χρόνου και γεννά ένα *εφέ*, προκαλώντας την αίσθηση του «αλλιότικου από πραγματικό», όπως στην εντύπωση του χρόνου που αναδύεται στη μνήμη μας σε θραύσματα ή στην ανάμνηση βιωμάτων υπό την πίεση του πάθους, του φόβου ή άλλων ψυχολογικά ακραίων καταστάσεων. Αυτό το είδος του *jump cut*<sup>6</sup> δημιουργεί οπτικά

---

<sup>6</sup> Το *εσωτερικό jump cut* είναι ένα τολμηρό *κόψιμο* στα πλαίσια του μοντάζ μιας ταινίας, με το οποίο ενώνονται δύο διαδοχικά πλάνα ίδιου ή παρομοίου καδραρίσματος του ίδιου πάντα θέματος, τα οποία φαίνεται να έχουν τραβηχτεί από την ίδια ή ελαφρά διαφορετική θέση. Έτσι στο σημείο ένωσης το θέμα φαίνεται να πηδά από μια θέση σε μια άλλη κατά τρόπο που παραβαίνει τους κανόνες του *μοντάζ χωροχρονικής συνέχειας*. Έτσι τα *jump cuts* υπενθυμίζουν στον θεατή την τεχνητή φύση του σινεμά. Αντίθετα το *μοντάζ συνέχειας* για να αποφύγει τα *jump cuts*

ιδιαίτερη έξαψη, ειδικά όταν ο χαρακτήρας που εικονίζεται πηδά από ένα σημείο σε άλλο ενός σχετικά σταθερού κάδρου, πράγμα που προϋποθέτει την κατάλληλη επινόηση του πλάνου στο στάδιο συγγραφής του σεναρίου αλλά και το προσεγμένο στήσιμο του από τον σκηνοθέτη και τον διευθυντή φωτογραφίας. Ο μοντέρ από μόνος του δεν μπορεί να πραγματώσει ένα *εσωτερικό jump cut*, κόβοντας τυχαία πλάνα. Ο μοντέρ μπορεί να ενώσει δύο πλάνα δια της βίας αλλά μόνο ένα προσχεδιασμένο γύρισμα θα μπορούσε να δημιουργήσει το οργανωμένο «χάος» της ταινίας *Με κομμένη την ανάσα*.

Στο σημείο αυτό, ας εξετάσουμε μια πολύ ενδιαφέρουσα γενική εποπτεία των πολύ διαφορετικών υποθέσεων που καταγράφηκαν μέσα στα χρόνια, για τους λόγους οι οποίοι οδήγησαν τον Godard σε μια τόσο ριζική απομάκρυνση/εναντίωση της εν λόγω ταινίας από την πρακτική του *μοντάζ χωροχρονικής συνέχειας (continuity editing)*. Το φάσμα αυτών των τόσο διάφορων εξηγήσεων παρατίθεται στο κείμενο του Richard Raskin στο Δανέζικο κινηματογραφικό περιοδικό P:O.V. No.6 - *The Art of Film Editing*, (Δεκέμβριος 1998).

Τα συμπεράσματα του εκτεταμένου αυτού κειμένου εικονογραφούν:

1<sup>ο</sup>) Τον βαθμό δεκτικότητας –αλλά και αυθαίρετης κακοήθειας, όπως θα δούμε– απέναντι σε μια ιδιαίτερα σημαντική κινηματογραφική καινοτομία, καθώς αυτή η ταινία παραμένει ένα ορόσημο στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου.

2<sup>ο</sup>) Το ευρύτατο φάσμα (*spectrum*) ριζικά διαφορετικών ερμηνειών, ενδεικτικών εν τέλει, του στιλ των προσεγγίσεων που ενίοτε εφαρμόζονται σε προβλήματα κινηματογραφικής αισθητικής.

Προσωπικά γνωρίζω –στα πλαίσια των κινηματογραφικών σπουδών μου στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του '80– ότι η εκτενής μελέτη αυτής της ταινίας (ως μιας από τις σημαντικότερες εκπροσώπους της Nouvelle Vague) έχει ενταχθεί ετήσια σε προπτυχιακά κι ακόμη πιο εξειδικευμένα, σε μεταπτυχιακά προγράμματα κινηματογραφικών σπουδών της Αμερικής, ήδη από τη δεκαετία του '70.

Αν κατηγοριοποιώντας, συνοψίσουμε περιληπτικά, τις αιτιάσεις αρχικά ή τις υποθέσεις που μέσα στα χρόνια έχουν καταγραφεί στη διεθνή βιβλιογραφία του κινηματογράφου, ως προς το ελλειπτικό μοντάζ του *Με κομμένη την ανάσα*, έχουμε συμπερασματικά τις εξής 5 κατηγορίες στις οποίες μπορούν να υπαχθούν οι διερμηνεύσεις 9 προσώπων που εμπλέκονται επαγγελματικά, είτε στην κριτική, είτε στην κινηματογραφική πρακτική ή και στα δύο:

α) Ένα συνειδητό εγχείρημα εκ μέρους του Godard να καταστρέψει την ταινία για να εκδικηθεί τον παραγωγό του (Georges de Beauregard), ο οποίος τον πίεσε να μικρύνει τη διάρκεια της ταινίας παρά τις διαμαρτυρίες του πρώτου. [αιτίαση του Autant-Lara].

Μεταξύ των λιγότερο κολακευτικών αιτιάσεων, είναι αυτή που προσφέρθηκε να δώσει ο σκηνοθέτης Claude Autant-Lara, ο οποίος ήταν ένας από τους κύριους στόχους του προκλητικού δοκιμίου του Truffaut: *Une certaine tendance du cinéma français Cahiers du cinéma* (Ιανουάριος, 1954). Ο Autant-Lara, ο οποίος θεωρούσε ότι οι νεόφερτοι της *nouvelle vague* τον είχαν καταραστεί, δήλωσε τα εξής για το ελλειπτικό μοντάζ του Godard:

Ξέρω την ιστορία πίσω από το *A Bout de souffle* και μπορώ να σας πω ότι είναι εξαιρετική! Ένας μικρής εμβέλειας παραγωγός προσέλαβε έναν ελάσσονα σκηνοθέτη να γυρίσει κάποια γκανγκστερική ταινία που να διαρκεί 5,000 μέτρα το πολύ. Αλλά ο σκηνοθέτης φίλμαρε 8,000 μέτρα. Ο

---

χρησιμοποιεί τον κανόνα των 30° (*30 degree rule*), σύμφωνα με τον οποίο το πέρασμα από ένα πλάνο στο διαδοχικό του (εφόσον αφορά στο ίδιο θέμα) για να φανεί «αόρατο», πρέπει τα προαναφερθέντα πλάνα να έχουν τραβηχτεί από θέσεις που διαφέρουν τουλάχιστον κατά 30° μοίρες. Επιπλέον, βλ. Bordwell, Thompson. *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, 2004, σς. 341, 446, 515.



παραγωγός του είπε να την κόψει αλλά ο σκηνοθέτης αρνήθηκε. Τότε ο παραγωγός τον εξανάγκασε να το κάνει. Έτσι με μια πράξη ψευτοπαληκαρισμού [ο σκηνοθέτης] έκανε ο ίδιος τα κοψίματα τυχαία, με τέτοιο τρόπο ώστε να κάνει την ταινία μη εμπορεύσιμη [...] Περιέργως, όταν τα κομμάτια του φιλμ μονταρίστηκαν, ο παραγωγός θεώρησε το αποτέλεσμα ιδιοφυές, νευρώδες, εκπληκτικό [...] ο σκηνοθέτης ήθελε να αποδείξει πόσο αδύνατο ήταν να μικρύνει τη διάρκεια της ταινίας του, αλλά αυτό που έκανε αποδείχτηκε πως πέραγε. Τότε ο Godard κατάλαβε [...] και στις επόμενες ταινίες του παρήγαγε περισσότερο Godard! Ανόητες ελλείψεις, κοψίματα στην μέση ενός *tracking shot*, ελήφθησαν ως μέρος μιας νέας αισθητικής. Έγινε μόδα. Και η Γαλλία είναι η χώρα του σνομπισμού στο σινεμά – μια χώρα που πιάνεται με οτιδήποτε, όπως κι αν έχει. (Autant-Lara, 1983, 203–207).<sup>7</sup>

**β)** Μια πονηρή προσπάθεια του Godard να σώσει μια ταινία τρίτης κατηγορίας, ακρωτηριάζοντάς την, με τρόπο που οι Γάλλοι κριτικοί θα εκλάμβαναν ως εκπληκτικό. [αιτίαση του Robert Benayoun].

Κάπως συγγενή με την εξήγηση του Autant-Lara και διόλου περισσότερο κολα-κευτικά, είναι τα σχόλια του Robert Benayoun:

[...] Προκειμένου να σώσει μια ταινία που δεν άξιζε ούτε καν να παιχτεί, ο Godard την κομμάτιασε όπως-όπως, ποντάροντας στην επιδεκτικότητα των κριτικών να εκστασιάζονται, και οι οποίοι δεν τον δυσαρέστησαν αφού τον βοήθησαν να λανσάρι μια καινούρια μόδα, εκείνη της κακοφτιαγμένης ταινίας. Αδιόρθωτα σπάταλος στο φιλμ, συγγραφέας ηλίθιων και αξιοθρήνητων σχολίων, ως αναφορά τους βασιανισμούς και τις καταγγελίες. Ένας αυτοδιαφημιζόμενος, ο Godard αντιπροσω-πεύει την πιο οδυνηρή οπισθοδρόμηση του Γαλλικού κινηματογράφου προς τον διανοητικό αναλφαριθμητισμό και την εύπλαστη μπλόφα. (Benayoun, 1962, 27).

**γ)** Από ανάγκη να μικρύνει την ταινία που διαρκούσε πολύ –από 150 λεπτά σε 90– και επιθυμία να το κάνει με ένα νέο τρόπο. [αιτίαση του Godard].

Σύμφωνα με μια εξήγηση του Godard, το ελλειπτικό μοντάζ της ταινίας ήταν αποτέλεσμα της ανάγκης να μειώσει τη διάρκεια της από 150 λεπτά σε 90 –σύμφωνα με το συμβόλαιο που όριζε: η ταινία να μην υπερβαίνει τα 90 λεπτά– αλλά σε καμιά περίπτωση κάτω από περιστάσεις σαν εκείνες που περιέγραψε ο Autant-Lara:

Οι πρώτες ταινίες πάντα διαρκούν πολύ. Οι σκηνοθέτες προσπαθούν να βάλουν τα πάντα στην πρώτη ταινία τους [...] Κι εγώ δεν ήμουν εξαίρεση στον κανόνα [...] Και θυμάμαι πολύ καθαρά [...] πώς επινόησα αυτόν τον διάσημο τρόπο κοψίματος, που χρησιμοποιείται πλέον στα διαφημιστικά: πήραμε όλα τα πλάνα και κόψαμε συστηματικά οτιδήποτε μπορούσε να κοπεί, ενώ προσπαθήσαμε να διατηρήσουμε κάποιο ρυθμό. Για παράδειγμα, ο Belmondo και η Seberg είχαν μια σκηνή σε ένα αυτοκίνητο κάποια στιγμή και υπήρχαν πλάνα εκείνου και πλάνα εκείνης διαδοχικά

<sup>7</sup> Ο Autant-Lara φιγουράρει στη λίστα των σκηνοθετών τους οποίους ο Godard στηλιτεύει στο κείμενό του, που παρέθεσα στην αρχή του κεφ. 6: *αποκλεισμένος πέρσι από το φεστιβάλ, ο Truffaut θα εκπροσωπήσει τη Γαλλία στις Κάνες με το Les 400 Coups*. (Godard, 1972, 146-147).

καθώς έλεγαν τις ατάκες τους. Έτσι όταν φτάσαμε στη σκηνή αυτή, η οποία έπρεπε να μικρύνει όπως και όλες οι άλλες, αντί να μικρύνουμε τη διάρκεια όλων των πλάνων τους, ο μοντέρ (άραγε ο Cecile Decugis, ή η βοηθός του, Lila Herman;) κι εγώ στρίψαμε ένα νόμισμα και είπαμε: αντί να κοντύνουμε τα πλάνα και να καταλήξουμε με πολύ μικρά πλάνα και των δύο, ότι θα κόβαμε 4 λεπτά συνολικά, με το να αφαιρέσουμε όλα τα πλάνα εκείνου ή εκείνης και μετά απλά θα ενώναμε τα πλάνα που απέμεναν, έτσι σαν να ήταν ένα πλάνο. Ύστερα τραβήξαμε κλήρο ως προς το αν θα ήταν ο Belmondo ή η Seberg και η Seberg παρέμεινε. (Godard, 1980, 34).

Ο Raskin πιθανολογεί, ότι η σκηνή που περιγράφει ο Godard μπορεί να είναι εκείνη —είναι εκείνη βεβαιώνω εγώ— όπου οι ατάκες του Belmondo έχουν ως εξής: «Αλίμονο! Αλίμονο! Αλίμονο! Αγαπώ ένα κορίτσι που έχει πολύ ωραίο λαιμό, πολύ ωραία στήθη, πολύ ωραία φωνή, πολύ ωραίους καρπούς, πολύ ωραίο μέτωπο, πολύ ωραία γόνατα ... που όμως είναι δειλή».

[...] Ενόσω ακούγονται οι ατάκες αυτές, βλέπουμε μια σειρά από πλάνα της Seberg στη θέση του συνοδηγού του κλεμμένου *convertible* αμαξιού που ο Belmondo οδηγεί σε ένα Παριζιάνικο δρόμο. Υπάρχουν ασυνέχειες από το ένα πλάνο της Seberg στο άλλο, ως προς, 1<sup>ο</sup> τη θέση του κεφαλιού της πρωταγωνίστριας, 2<sup>ο</sup> το βαθμό του ηλιακού φωτός ή της σκιάς, και 3<sup>ο</sup> τους δρόμους και τα παρκαρισμένα ή κινούμενα αυτοκίνητα που φαίνονται στο φόντο, δίνοντας ένα από τα καλύτερα παραδείγματα των *jump cuts* στη ταινία του Godard, 7 εκ των οποίων παρατίθενται εδώ σε γοργή εναλλαγή. (Raskin, 1998, 141–156).





δ) Από επιθυμία να εκφράσει κινηματογραφικά και ηθικά την *συναισθηματική εξάρθρωση* των χαρακτήρων που απεικονίζονται (αιτιάσεις: Luc Moullet, Bosley Crowther) ή να παρουσιάσει την κοινωνική σφαίρα του κόσμου ως ασήμαντη στα μάτια του Michel Poiccard (Belmondo). [αιτίαση της Annie Goldmann].

Αυτοί οι σχολιαστές αναγνώρισαν στα *jump cuts* την κινηματογραφική έκφραση ποιότητων ενσωματωμένων στον χαρακτήρα που υποδύεται ο Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard, όταν δεν παρουσιάζεται ψευδώς ως Laszlo Kovacs) και ο οποίος δεν έχει την παραμικρή συνειδησιακή ενόχληση τη στιγμή που σκοτώνει έναν μοτοσικλετιστή αστυνομικό ή χτυπά αφήνοντας αναίσθητο έναν άνδρα σε κάποιο δημόσιο λουτρό, για να εξασφαλίσει κάποια μετρητά που χρειάζεται. Ιδωμένες με αυτό το πρίσμα, οι *ελλείψεις* της ταινίας έχουν νόημα με την έννοια, ότι εκφράζουν τη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή στην ταινία. Έτσι ο τρόπος που είναι μονταρισμένη η ταινία φαίνεται δομικά ομόλογος με την συμπεριφορά του πρωταγωνιστή που απεικονίζεται. Ο Luc Moullet παραδείγματος χάρη έγραψε:

Η ταινία είναι μια σειρά από *jump cuts*, επειδή η συμπεριφορά του χαρακτήρα αντανακλά μια σειρά ηθικών *jump cuts* [...]. (Moullet, 1960, 35).

Σύμφωνα δε με τον Bosley Crowther:

Το *αποσυνδεδεμένο κόψιμο* της ταινίας –μιας *κακοφωνίας εικόνων*– είναι κατάλληλο σε μια ταινία που εκφράζει ευφύως μια απέραντα πολύπλοκη κατανόηση ενός στοιχείου της νεολαίας –αλήτικο, *εξαρθρωμένο*, κτηνώδες– η οποία δεν δίνει δεκάρα για κανέναν και τίποτα, ούτε καν για τον εαυτό της. (Crowther, 1961, 26).

Και σε ένα άλλο νόστιμο σημείο, ο Crowther χαρακτηρίζει τον Belmondo:



Ένας ηθοποιός ο οποίος είναι από κτίσεως κόσμου, ο πιο ενεργός *cigarette-mouther* (στομαρπάζων τσιγάρα στον αέρα) και *thumb-to-lip rubber* (τρίφτης χείλους με τον αντίχειρα, παντιέρα).

Μια περισσότερο επεξεργασμένη απόπειρα αποκωδικοποίησης των *jump cuts*, προσφέρεται στη συζήτηση της Annie Goldmann για την ταινία:

Ο Godard δεν χρησιμοποιεί ελλειπτικό μοντάζ στις σκηνές οι οποίες απεικονίζουν διαπροσωπικές σχέσεις [...] οι σκηνές που αφορούν στους Belmondo και Jean Seberg [...] παρουσιάζονται με πληρότητα (όχι ελλειπτικά) εξαιτίας της αρχέγονης σημασίας που φέρει η σχέση τους. Είναι οι σκηνές οι οποίες απεικονίζουν τον κοινωνικό κόσμο –όπως ο φόνος του Γάλλου χωροφύλακα– όπου η φιλική παρουσίαση γίνεται ελλειπτική, «τηλεσκοπικό μοντάζ με τρύπες μεταξύ των πλάνων», γιατί στο βλέμμα του Michel, τα περιστατικά που αφορούν στους εκπροσώπους της κοινωνικής εξουσίας είναι ασήμαντα: η σύντμηση της δράσης δε αποσκοπεί στην εντύπωση της ταχύτητας, αλλά οφείλεται στο ότι το ίδιο το γεγονός δεν έχει σημασία για τον ήρωα [...] Για εκείνον (Michel) και τον θεατή που βλέπει τον κόσμο μέσα από τη σκέψη του Michel, τα γεγονότα είναι παντελώς αδιάφορα, στο βαθμό που όλα όσα συνδέονται με την κοινωνία, δεν τον αφορούν. Αυτός είναι και ο λόγος που ο σκηνοθέτης τα απεικονίζει σχεδόν απρόσεχτα και με τρόπο ακατάληπτο μερικές φορές. (Goldmann, 1971/1974, 85–86).

Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον, αν η Goldmann επιχειρούσε να παρουσιάσει την εγκυρότητα του βασικού ισχυρισμού της, δείχνοντας συστηματικά, ότι το ελλειπτικό και μη ελλειπτικό μοντάζ, χρησιμοποιείται σε σκηνές τις οποίες εκείνη θεωρεί, ότι απεικονίζουν κοινωνικές και προσωπικές σχέσεις αντίστοιχα. Όμως, η προσωπική σκηνή τους που ήδη παρουσιάσαμε με το *convertible* αμάξι –για να φέρουμε έστω ένα παράδειγμα– και η οποία συνδυάζει προσωπικές σχέσεις και *jump cuts*, θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να ερμηνευθεί στο περιβάλλον του μοντέλου της Goldmann.

Συμπερασματικά, οι ταινίες ορισμένων *auteurs* και ειδικά του Godard 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. Άλλωστε ο Godard έχει αναφερθεί στις ταινίες του, ως ανολοκλήρωτα φιλικά πειράματα, αφού καθεμία εν τέλει δίνει τη σκυτάλη στην επόμενη να διερευνήσει, κατά την άποψή μου, με τρόπο αυτοσχεδιαστικά μεθοδικό και ένστικτο διανοητικά πολυσυλλεκτικό, διάφορα συγχρονικά παρακλάδια των αισθητικών, φιλοσοφικών, κοινωνικοπολιτικών εμμονών του.

ε) Αναζητώντας μιας καινούργια αισθητική, ο Godard επινόησε μια *μεταγραφή* (*transcription*) καινοτομιών που εμφανίστηκαν σε άλλες τέχνες –ένα κινηματογραφικό ισοδύναμο του κυβισμού ή της *jazz*– μεταφέροντας το ενδιαφέρον από την ιστορία (*storyline*) στην ίδια την φύση του κινηματογραφικού μέσου [αιτιάσεις των Brad Darrach, Arlene Croce, Penelope Houston] ή από τη διάθεση του σκηνοθέτη να επιτεθεί ολόπλευρα σε έναν ξεπερασμένο συμβατικό τρόπο κινηματογραφικής έκφρασης (αιτίαση του Godard) ή για να

επιτρέπει στην ταινία να αναπνεύσει ελεύθερα. [αιτίαση της μοντέζ ταινιών του Godard, Agnès Guillemot].

Τα *jump cuts* του Godard έχουν ιδωθεί επίσης, ως μέρος μιας νέας αισθητικής: μια ριζοσπαστική απομάκρυνση από τις φθαρμένες μεθόδους κινηματογραφικής γραφής, ένα εγχείρημα μεταγραφής και εξέλιξης στο φιλικό μέσο, επαναστατικών επιτευγμάτων που εμφανίστηκαν και εμφανίζονται σε άλλες τέχνες. Για τον Brad Darrach στο περιοδικό *Time*:

[...] Πιο τολμηρά κυβιστικός είναι ο τρόπος που ο Godard σύναξε το φιλικό υλικό του. Κάθε λεπτό περίπου, κάποιες φορές κάθε λίγα δευτερόλεπτα, πέταξε μερικά πόδια (*feet*) φιλμ, ένωσε τα υπόλοιπα ξανά, χωρίς πέρασμα (*transition*). Ακόμα κι έτσι, η ιστορία γίνεται αντιληπτή, αλλά σε κάθε κόψιμο η ταινία εκτινάσσεται μπροστά με μια συντομευμένη (*syncopated*) ανυπομονησία, η οποία υπαινίσσεται εύστοχα και εντείνει τον παρορμητικό βηματισμό της πορείας πτώσης του ήρωα. Το τρικ, ακόμα πιο έξυπνα, παραποιεί, ανασυντάσσει, αναζωογονεί τον χρόνο – τόσο πολύ, όσο ο Picasso παραποίησε τον χώρο στο *Les Demoiselles d' Avignon*. Κάθε σημαντική συνέχεια περιπλέχθηκε [...]. (Darrach, 1961, 62).

Για την Arlene Croce το μοντάζ του Godard είναι ανάλογο της jazz, μέρος μιας αισθητικής που μεταφέρει το ενδιαφέρον από το νόημα στο ίδιο το κινηματογραφικό μέσο:

Η ταινία *Breathless* είναι ένα στιλιστικό αποκύημα της φαντασίας, κινηματογραφική jazz [...] δύσκολα αποφεύγει κανείς την αίσθηση ότι η πρόθεση του Godard ήταν περισσότερο να παράγει σινεμά σε φέτες – πλάνα, επινοήσεις, εικονογραφία– αυτά για τα οποία μιλούν οι κριτικοί των *Cahiers* [...] η *camera* είναι πάντα εκεί με κοφτά γρονθοκοπήματα ή εκτενείς κυκλικές περιπλανήσεις σε *celluloid*. Υπάρχουν λίγα *dissolves* και σχεδόν κανένα απαλό κόψιμο· και τα κοψίματα είναι τόσο γρήγορα ώστε κάποιες στιγμές ο θεατής είναι εντελώς αποπροσανατολισμένος. Παραδείγματος χάρη, ο ερχομός του Belmondo στο Παρίσι δείχνεται ως εξής: γενικό *traveling shot* της πόλης/ένα αμάξι σταματά/ο Belmondo μπαίνει σε ένα τηλεφωνικό θάλαμο, προσπαθεί ανεπιτυχώς να τηλεφωνήσει, βγαίνει από το θάλαμο/ο Belmondo κάπου κρατά μια εφημερίδα, κάνει λίγα βήματα διαβάζοντας/ο Belmondo στο κατώφλι μιας πανσιόν, ρωτά κάτι/ο Belmondo στο γκισέ του θυρωρού, κλέβει το ένα κλειδί/ο Belmondo ενώ σκουπίζει το πρόσωπό του με μια πετσέτα στο δωμάτιο της πανσιόν. Ολόκληρη αυτή η σεκάνς διαρκεί κατά πολύ λιγότερο από ένα λεπτό· δεν υπάρχουν περάσματα (*transitions*), ούτε συνέχεια. Συχνά υπάρχουν κοψίματα μέσα στο ίδιο πλάνο. Καμιά προσπάθεια, είτε με κοψίματα, είτε με τα μεγάλα μεθυστικά πανοραμικά στην κατεύθυνση ενός ακαδημαϊκού στιλ μοντάζ σύνθεσης ή οιοδήποτε νοήματος [...]. (Croce, 1961, 54–55).

Η Penelope Houston επίσης θεωρεί, ότι η αισθητική του Godard εστιάζει στην στιγμιαία εμπειρία αντί στην ιστορία ή στην αφήγηση, εδράζοντας στην ίδια τη γλώσσα του κινηματογραφικού μέσου:

[...] η ταινία με τον τρόπο που μονταρίστηκε σπάει την παραδοσιακή χρονική διαδοχή, με *jump cuts*, με τα οποία μπορούμε να δούμε την αρχή και

το τέλος μιας δράσης, αλλά όχι το τμήμα στη μέση, με επαναλαμβανόμενες μεταβολές χώρου και οπτικής γωνίας. [...] (τέτοια *gambits*)<sup>8</sup> δεν είναι απλώς στιλιστικά καπρίτσια. Υπογραμμίζουν μια σκηνοθετική επιλογή. Αν ο σκηνοθέτης ενδιαφέρεται κυρίως να αφηγηθεί μια ιστορία για το πλατό κοινό, θα βοηθήσει τον θεατή να την παρακολουθήσει εύκολα: αν ένας χαρακτήρας μας λέει ότι πρόκειται να κάνει κάτι και μετά κόβεται το πλάνο, είμαστε εθισμένοι να περιμένουμε, ότι στην επόμενη σκηνή θα κάνει αυτό για το οποίο μιλούσε. Αλλά, αν ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφέρεται τόσο για την ιστορία, όσο για την αίσθηση της στιγμής ή για μια εμπειρία, για τα ρίσκα εκείνα της τύχης και τα ατυχήματα που παρεμβαίνουν στη ζωή, τότε αυτά τα σύρματα της σύμβασης μπορούν να κοπούν και να αιωρούνται. Η ταινία βρίσκει και επιβάλλει τη δική της λογική. Αυτό το οποίο βλέπουμε είναι αυτό που ο σκηνοθέτης επιλέγει να μας δείξει: αν θεωρεί κάτι ότι είναι βαρετό και αποφασίζει να το παραλείψει, με ένα συν-επαγωγικό «κλπ. κλπ.», τότε υποθέτει ότι γνωρίζουμε αρκετά για τις κινηματογραφικές συμβάσεις για να συμβαδίσουμε μαζί του [...] οι χαρακτήρες δεν έχουν καμιά ύπαρξη έξω από το περιβάλλον το οποίο ο Godard ζωντανεύει γι' αυτούς [...] η ταινία η ίδια είναι το πράγμα· και το κοινό βρίσκει τουλάχιστον μέρος της απόλαυσής του, συμμετέχοντας στον ενθουσιασμό του σκηνοθέτη, την αίσθηση της χαράς που αισθάνεται διάφανη σε κάθε αυτοσχεδιαστική στιγμή που λάμπει στην οθόνη, τα πειράματα με τον ρυθμό, την έρευνα μιας γλώσσας. (Houston, 1969, 103–104).

Η οπτική που εξέφρασε ο ίδιος ο Godard, ήταν λιγότερο θετική, τουλάχιστον όταν τον ρώτησε ο Gordon Gow, τι ακριβώς είχε στο μυαλό του, όταν έκανε το *Με κομμένη την ανάσα*:

[...] δεν επιδοκιμάζω τους υπαρκτούς κανόνες [...] ήθελα να καταστρέψω τις επικρατούσες συμβάσεις κινηματογράφησης [...] Το *Hiroshima, mon amour* ήταν η αρχή κάτι καινούριου και το *A Bout de souffle* ήταν το τέλος κάτι παλιού. Τη γύρισα σε πραγματικούς χώρους και δωμάτια, μακριά από κινηματογραφικά πλατό (πιο πρόσφατα που δούλεψε σε *studio* το θεώρησε πλεονέκτημα). Χρησιμοποιήσαμε μια ελαφριά κάμερα στο χέρι, γιατί είμαι ανυπόμονος κι όταν είμαι έτοιμος για γύρισμα δεν μου αρέσει να περιμένω να ετοιμαστούν πολύπλοκα στησίματα της κάμερας [...] Τελειώνοντας τα γυρίσματα, έκοψα το υλικό με μια διάθεση αναρχικής εικονοκλασίας [...]. (Gow, 1961, 25).

Παρεμπιπτόντως, στη ίδια συνέντευξη ο Godard δήλωσε, ότι δεν επέλεξε το στίλ του μοντάζ στο οποίο κατέληξε, ως ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό της μπερδεμένης διανοητικής κατάστασης του Michel, αν και παραδέχτηκε, ότι δεν θα χρησιμοποιούσε την ίδια τεχνική, αν είχε να κάνει με έναν προσγειωμένο χαρακτήρα. Πιο πρόσφατα, η Agnès Guillemot η οποία μόνταρε μαζί του τις περισσότερες ταινίες της δεκαετίας του '60, έκανε την εξής δήλωση:

[...] Ο Godard δε είναι ο σπεσιαλίστας του *jump cut*, είναι σπεσιαλίστας της αληθινής αναπνοής του κινηματογράφου, πράγμα που δεν είναι καθόλου το

---

<sup>8</sup> Gambit (γκαμπί): άνοιγμα στο σκάκι κατά το οποίο ένας παίκτης –πιο συχνά εκείνος που παίζει με τα λευκά– θυσιάζει κάποιο κομμάτι, συνήθως έναν στρατιώτη, ελπίζοντας ότι θα επιτύχει πλεονεκτική θέση, αποδιοργανώνοντας τον αντίπαλο. “There is not a single true chess-player in the world whose heart does not beat faster at the mere sound of such long beloved and familiar words as *gambit games*”. David Bronstein.

ίδιο. Και ο αποκαλούμενος σωστός τρόπος να κόβεις πλάνα, ήταν για πολύ καιρό τροχοπέδη στην αληθινή αναζωογόνηση του σινεμά. Ο Godard είναι σπεσιαλίστας της τόλμης και της ελευθερίας. Δεν μόνταρε τις ταινίες του αντίθετα με τον τρόπο του υπόλοιπου κινηματογράφου, αλλά γι' αυτό που θεώρησε πως όφειλαν να είναι [...].<sup>9</sup>

Οι εκ των έσω αιτιάσεις, τύπου κακεντρεχούς Κασσάνδρας (1, 2), είναι μεν οι πιο διασκεδαστικές, έχουν δε όσο κύρος έχει κι ένα ζουμερό κουτσομπολιό που αποσκοπεί αποκλειστικά στη δυσφήμιση. Περισσότερο μας δείχνουν το προσωπικό γούστο των κριτών, παρά μας λένε κάτι για το κατασυκοφαντημένο αντικείμενο της κρίσης τους.

Η εξήγηση του Godard για τα *jump cuts* σε σχέση με τη δομή της ταινίας και τη συνολική κατεύθυνση που αναζήτησε στο στάδιο της μεταπαραγωγής (*postproduction*) (γ) σίγουρα διακρίνεται από μεγαλύτερη εγκυρότητα, ειδικά αφού δεν είναι ούτε κολακευτική για τον ίδιο, ούτε δυσφημιστική για οποιονδήποτε άλλον. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει, ότι πρέπει να την εκλάβουμε κατά γράμμα, ως την τελευταία λέξη για το θέμα των *jump cuts*, ακόμη κι αν είναι μια ακριβής απόδοση, του πώς τα επινόησε, αφού δεν αναφέρεται καθόλου στον τρόπο που τα *jump cuts* λειτουργούν στην ταινία.

Οι προσεγγίσεις (δ, ε), οι οποίες επικεντρώνονται στον τρόπο λειτουργίας των *jump cuts*, είναι οι μόνες που εμπλουτίζουν την κατανόηση της ταινίας. Στο περιβάλλον μιας τέτοιας προβληματικής, η μεταφορά ανεκδοτολογικού υλικού (α, β) αποκτά δευτερεύουσα σημασία, καθώς το κύριο ενδιαφέρον μας είναι να ανακαλύψουμε τα εκφραστικά χαρακτηριστικά του *jump cut*, είτε σε σχέση με την συγκεκριμένη ιστορία που η πλοκή της ταινίας ξεδιπλώνει (δ) ή γενικότερα ως *θεμέλιου λίθου* μιας νέας αισθητικής (ε).

Αυτό δεν σημαίνει, ότι ορισμένες ερμηνείες πρέπει να αγνοηθούν χάριν κάποιων άλλων. Ακόμη και οι μοχθηρές ή παραπλανητικές αξίζει να γίνουν γνωστές και να συζητηθούν, διότι επιτείνουν την εκτίμηση των περισσότερο διαφωτιστικών προσεγγίσεων, ενώ συγχρόνως, η εις βάθος θεώρηση όλο και ευρύτερου φάσματος ερμηνευτικών εκδοχών, αποτελεί αξία από μόνη της, ειδικά όταν εξετάζουμε οποιαδήποτε καινοτομία. (Raskin, 1998, 141–156).

Ας αναζητήσουμε λοιπόν στα *jump cuts* το νόημα και τη λειτουργία που εν δυνάμει έχουν (στο *temporal gestalt* του θεατή), αντί να τα εκλάβουμε ως παράγοντα που μόνο επιφανειακή λειτουργία έχει –ενοχλητικού εντυπωσιασμού, για ορισμένους– αν όχι μηδενική για την εμπειρία της θέασης.

### Επιλεγμένη βιβλιογραφία

Autant-Lara, Claude. *La nouvelle vague: un préjudice énorme*, στο *La nouvelle vague 25 ans après*, επιμ. Jean-Luc Douin. Paris: Les Editions du Cerf, 1983, σς. 203-207.

Benayoun, Robert. *Breathless, Positif 46* (Ιούνιος 1962), σ. 27.

Benjamin, Walter. *The work of Art in the age of mechanical reproduction*, (1935).

---

<sup>9</sup> Απόσπασμα συνέντευξης της μοντέζ Agnès Guillemot: *Entretien avec Agnès Guillemot* που διεξήγαγαν οι Thierry Jousse και Frédéric Strauss στο *Cahiers du cinéma* (Νοέμβριος, 1990), σ. 61. (Αναφέρεται από τον Philippe Durand στο *Cinéma et montage - un art de l'ellipse* (Paris: Cerf, 1993), σ. 231.

- Bergery, Benjamin. *Raoul Coutard. Revolutionary of the Nouvelle Vague*. American Cinematographer. Μάρτιος 1997.
- Bordwell, Thompson & Thompson, Kristin. *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Αθήνα, 2004. σς. 341, 446, 515.
- Brody, Richard. *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. Metropolitan Books, 2008.
- Brown, Royal S. (Επιμ). *Focus on Godard*, Prentice Inc., 1972.
- Coutard, Raoul. *Light of Day στο Jean-Luc Godard*, ed. Toby Mussman. Dutton, 1968.  
Πρώτη έκδοση στο *Sight and Sound*, Χειμώνας 1965-1966.
- Croce, Arlene. *Breathless, Film Quarterly*. (Ανοιξη 1961), σς. 54-55.
- Crowther, Bosley. Κριτική του *Breathless*, *The New York Times* (8 Φεβρουαρίου 1961), τμήμα 1<sup>ο</sup>, σ. 26.
- 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.
- Darrach, Brad. *Cubistic Cinema, Time* (17 Φεβρουαρίου, 1961), σ. 62.
- Dixon, Wheeler Winston. *The Films of Jean-Luc Godard*. Albany: State University of New York Press. 1997.
- Durand, Philippe. *Cinéma et montage - un art de l'éllipse* (Paris: Cerf, 1993), σ. 231.  
(συνέντευξη της μοντέζ Agnès Guillemot)
- Giannetti, Louis D. *Godard and Others: Essays on Film Form*. London: The Tantivy Press. 1975.
- Godard, Jean-Luc. *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (Paris: Albatros, 1980), σ. 34.
- Goldmann, Annie. *Cinéma et société moderne* (Paris: Denoël/Gonthier, 1971/1974), σς. 85-86.
- Gow, Gordon. *Breathless, Films and Filming* (Αύγουστος 1961), σ. 25.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The key concepts*, Third Edition by Routledge. 2006.
- Houston, Penelope. *The Contemporary Cinema* (Baltimore: Penguin, 1969· αρχ. Έκδ. 1963), σς. 103-104.
- Kreidl, John Francis. *Jean Luc Godard*. Twayne Publishers, Boston, 1980.
- MacBean, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington, Ind.: University of Indiana Press, 1975.
- MacCabe, Colin. *Godard: Images, Sounds, Politics*. Library of Congress. 1980.  
— *A Portrait of the Artist at Seventy*. Faber and Faber, Inc., 2005.
- Morrey, Douglas. *Jean-Luc Godard and the Other History of Cinema*. A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of Warwick. 2002  
— *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Moulet, Luc. *Jean-Luc Godard, Cahiers du cinéma* (Απρίλιος 1960), σ. 35.
- Raskin, Richard. *Five explanations for the jump cuts in Godard's Breathless. The Art of Film Editing*, Ειδικό τεύχος του *P.O.V: A Danish Journal of Film Studies*, επιμ. Raskin, Richard, # 6 (Δεκέμβριος 1998, σς. 141-156).
- Reisz, Karel. *The technique of Film Editing*. New York: Hastings House, 1968.
- 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).
- Συνέντευξη της μοντέζ Agnès Guillemot που διεξήγαγαν οι Thierry Jousse και Frédéric Strauss (Agnès Guillemot: *Entretien avec Agnès Guillemot* στο *Cahiers du cinéma*, Νοέμβριος, 1990, σ. 61).



