

Εικ. 11.28

πατάει αδιάφορα μια χαρούμενη ζωγραφιά ενός σπιτιού την οποία φτιάχνει με κλωβία ένα μικρό κοριτσάκι πάνω στο πεζοδρόμιο (Εικ. 11.28). 'Ο ήχος συντελεί στις φυλετικές εντάσεις, όπως στις σκηνές όπου ο Ράδιο Ραχήμ γίνεται ένοχλητικός επειδή παίζει το ράπ τραγούδι του πολύ δυνατά.

Με αυτό τον τρόπο το *Κάνε το σωστό*, παρόλο που διευρύνει τις παραδοσιακές χολλυγουντιανές τεχνικές, παραμένει ένα καλό παράδειγμα σύγχρονης προσέγγισης του κλασικού κινηματογράφου. Το ύφος του αντικατοπτρίζει τις πιο χαλαρές τεχνικές οι οποίες έγιναν συμβάσεις του κινηματογράφου μετά τη δεκαετία του '60 — μια εποχή όταν η επίδραση της τηλεόρασης και των ευρωπαϊκών ταινιών τέχνης ενέπνευσε τους κινηματογραφιστές να ενσωματώσουν κάπως περισσότερη ποικιλία στο χολλυγουντιανό σύστημα. 'Ακόμη και οι άποκλίσεις της πλοκής από την παράδοση είναι κατά κάποιον τρόπο αιτιολογημένες, επειδή ο Λή υιοθετεί τον βασικό στόχο της ταινίας κοινωνικού προβληματισμού — να μάς κάνει να σκεφτούμε και να προκαλέσει συζητήσεις.

### ΑΛΛΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΕΚΤΟΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

#### ■ ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΑΣΑ (À BOUT DE SOUFFLE)

1960. Les Films Georges de Beauregard, Impéria Films και Société Nouvelle de Cinéma. Σκηνοθεσία: Ζάν-Λυκ Γκοντάρ. Γενική ιδέα σεναρίου: Φρανσουά Τρυφώ. Διάλογοι: Ζάν-Λυκ Γκοντάρ. Διεύθυνση φωτογραφίας: Ραούλ Κουτάρ. Μοντάζ: Σεσίλ Ντεκυζί. Μουσική: Μαρσιάλ Σολάλ. Παίζουν οι: Ζάν-Πάολ Μπελμοντό, Τζην Σήμπεργκ, Ντανιέλ Μπουλανζέ, 'Ανρι-Ζακ 'Υέ, Βάν Ντάουντ, Ζάν-Πιερ Μελβίλ.

Κατά κάποιον τρόπο, η ταινία *Με κομμένη την ανάσα* μιμείται μια χολλυγουντιανή τάση του 1940, το *φίλμ νουάρ* (film noir), ή αλλιώς «σκοτεινή ταινία». Τα έργα αυτού του είδους είχαν να κάνουν με σκληροτράχηλους νετεκτίβ, γκάγκστερ ή κοινούς, συνηθισμένους άντρες που παρασύρονταν σε εγκληματικές ενέργειες. Συχνά μια σαγηνευτική μοιραία γυναίκα (femme fatale) δολοφονεί τον πρωταγωνιστή να αναλάβει μια επικίνδυνη αποστολή για δικούς της κρυφούς σκοπούς (π.χ., *Το γεράκι της Μάλτας*, *Κολασμένη αγάπη* / *Μέ διπλή ταυτότητα* — *Double Indemnity*). 'Η πλοκή της ταινίας *Με κομμένη την ανάσα* συνδέεται με ένα συνηθισμένο όχημα του φίλμ νουάρ — τις ταινίες των «έκτος νόμου» που άφορούσαν νεαρούς εγκληματίες φυγάδες (π.χ., *Ο νόμος της μοίρας* — *They Live by Night* —, *Ο πόλεμος του εγκλήματος* — *Gun Crazy*).

'Η ραχοκοκαλιά της ιστορίας θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως βάση ενός χολλυγουντιανού σεναρίου. 'Ενας κλέφτης αυτοκινήτων, ο Μισέλ, σκοτώνει έναν αστυφύλακα της τροχαίας και καταφεύγει στο Παρίσι για να βρεί χρήματα να διαφύγει στην 'Ιταλία. Προσπαθεί επίσης να πείσει την Πατρίσια, μια 'Αμερικανίδα σπουδάστρια της τέχνης που θέλει να γίνει συγγραφέας και με την οποία είχε μια σύντομη σχέση, να πάει μαζί του. 'Αφού μασούσε τα λόγια της για δύο μέρες, στο τέλος η Πατρίσια δέχεται. Μόλις ο Μισέλ είναι έτοιμος να παραλάβει τα μετρητά που χρειάζεται, η Πατρίσια φωνάζει την αστυνομία, που τον σκοτώνει.

'Ωστόσο, η παρουσίαση της ιστορίας αυτής από τον Γκοντάρ δεν θα μπορούσε ποτέ να θεωρηθεί λουστραρισμένο προϊόν των στούντιο. Καταρχάς, η συμπεριφορά του Μισέλ είναι φανερό ότι παρακινείται άκριβως από τις ταινίες που μιμείται το *Με κομμένη την ανάσα*. 'Ο ίδιος περνάει τον αντίχειρά του πάνω από το χείλος του μμούμενος το εϊδωλό του, τον Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ. 'Εντούτοις, δεν είναι παρά

Ένα μικροκλεφτρόνι του οποίου η ζωή βγαίνει εκτός ελέγχου. Μπορεί μόνο να φαντασιώνεται πώς είναι ένα ρομαντικό σκληρό άντρακι του Χόλλυγουντ.

Η άμφισημη στάση της ταινίας απέναντι στον χολλυγουντιανό κινηματογράφο διαπερνά επίσης τη μορφή και την τεχνική της. Καθώς είδαμε, οι κανόνες του κλασικού ύφους και της εξιστόρησης προάγουν την αφηγηματική διαύγεια και ενότητα. Αντίθετα, το *Με κομμένη την ανάσα* μοιάζει άδέξιο και ατημέλητο, σχεδόν έρασιτεχνικό. Καθιστά τα κίνητρα των χαρακτήρων άβεβαια και στέκεται σε τυχαίους διαλόγους. Το μοντάζ του χοροπηδάει πέρα δώθε φρενιτωδώς. Και, ενώ τα φιλμ νουάρ γυρίζονταν κατά μεγάλο μέρος σε στούντιο, όπου ο επιλεκτικός φωτισμός μπορούσε να τυλίξει τους χαρακτήρες σε μια βαριά ατμόσφαιρα, το *Με κομμένη την ανάσα* χρησιμοποιεί εξωτερικούς χώρους με φυσικό φωτισμό.

Αυτές οι στρατηγικές κάνουν την ιστορία του Μισέλ απρόβλεπτη, άβεβαιη και δίχως λάμψη. Καλούν επίσης το κοινό να χαρεί την άδρομερή επανεπεξεργασία των χολλυγουντιανών συνταγών. Ένας τίτλος αρχής (που λείπει από τις αμερικανικές κόπιες) αφιερώνει την ταινία στη Monogram Pictures, ένα στούντιο της καλούμενης «Φτωχής Σειράς» (Poverty Row) το οποίο παρήγε μαζικά προχειροφτιαγμένες Β-movies. Ο τίτλος μοιάζει να αναγγέλλει μια ταινία που όφειλε πολλά στο Χόλλυγουντ χωρίς να δεσμεύεται απολύτως από τους κανόνες του.

Όπως πολλοί πρωταγωνιστές κλασικών χολλυγουντιανών ταινιών, έτσι και ο Μισέλ έχει δύο βασικούς στόχους. Για να φύγει από τη Γαλλία, πρέπει να ψάξει να βρει τον φίλο του Αντόνιο, τον μόνο που μπορεί να εξαργυρώσει μια έπιταγή για λογαριασμό του. Έλπίζει ακόμη πώς θα πείσει την Πατρίσια να πάει μαζί του, και γίνεται φανερό καθώς προχωράει η δράση ότι, παρά την επιπόλαιη στάση του, ο έρωτάς του γι' αυτήν ξεπερνά την επιθυμία του να διαφύγει.

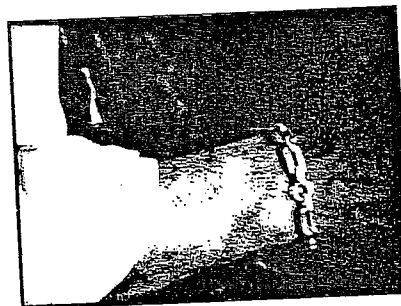
Σε μια κλασική ταινία, αυτοί οι στόχοι θα οδηγούσαν τη δράση αρκετά σταθερά. Ωστόσο, στο *Με κομμένη την ανάσα* η πλοκή προχωράει άτακτα. Σύντομες σκηνές —ορισμένες σε μεγάλο βαθμό δίχως συνάφεια με τους στόχους— εναλλάσσονται με έκτενη κομμάτια φαινομενικά άσχετων διαλόγων. Τα περισσότερα από τα είκοσι δύο επιμέρους τμήματα του *Με κομμένη την ανάσα* διαρκούν τέσσερα λεπτά ή λιγότερο. Μια σκηνή σαράντα τριών δευτερολέπτων δείχνει απλώς τον Μισέλ να στέκεται για λίγο μπροστά σε ένα κινηματοθέατρο και να κοιτάει μια φωτογραφία του Μπόγκαρτ.

Οι σκηνές που περιέχουν σημαντική δράση είναι μερικές φορές σύντομες και προκαλούν σύγχυση. Ο φόνος του αστυνομικού της τροχαίας, ένα συμβάν που πυροδοτεί πολλά από όσα θα έπακολουθήσουν, παρουσιάζεται με πολύ έλλειπτικό τρόπο. Σε ένα γενικό πλάνο, βλέπουμε τον αστυνομικό να πλησιάζει το αυτοκίνητο του Μισέλ, που είναι παρκαρισμένο σε παράδρομο. Σε ένα μεσαίο γενικό πλάνο, ο Μισέλ απλώνει το χέρι του μέσα στο αυτοκίνητο για να πιάσει το όπλο. Ακολουθεί ένα κοντινό πλάνο του κεφαλιού του, καθώς ακούγεται η φωνή του αστυνομικού να λέει: «Μην κουνηθείς γιατί θα σου τή φυτέψω» (Εικ. 11.29). Δύο πολύ σύντομα κοντινά πλάνα κάνουν ένα πανοραμικό κατά μήκος του μπράτσου του Μισέλ και κατά μήκος του όπλου (Εικ. 11.30, 11.31), ενώ συγχρόνως ακούγεται ένας πυροβολισμός. Τότε βλέπουμε μια φευγαλέα εικόνα του αστυνομικού που πέφτει μέσα σε κάτι θάμνους (Εικ. 11.32), κι έπειτα ένα πολύ γενικό πλάνο του Μισέλ που τρέχει μακριά διασχίζοντας ένα χωράφι. Έχει παραλειφθεί τόσο πολλή δράση ώστε δεν μπορούμε καλά καλά να καταλάβουμε τί συμβαίνει, ούτε καν να κρίνουμε αν ο Μισέλ πυροβόλησε επίτηδες ή κατά λάθος.

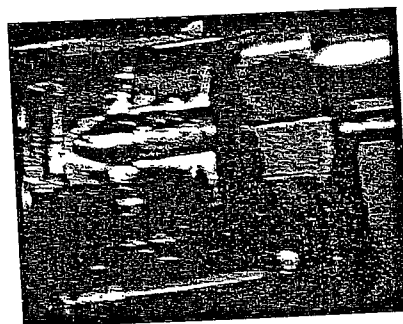
Σε αντίθεση με τη συγκεχυμένη παρουσίαση αυτής της βασικής δράσης, μια πολύ μακροσκελής συνομιλία στη μέση της ταινίας ανακόπτει σχεδόν την αφηγηματική πρόοδο. Σχεδόν για είκοσι πέντε λεπτά ο Μισέλ και η Πατρίσια κουβεντιάζουν στο ύπνοδωμάτιό της. Σε όρισμένα σημεία ο Μισέλ επιχειρεί να προωθήσει τους στόχους του, προσπαθώντας μάταια να τηλεφωνήσει στον Αντόνιο και να πείσει την Πατρίσια να πάει μαζί του στη Ρώμη. Ωστόσο, το μεγαλύτερο



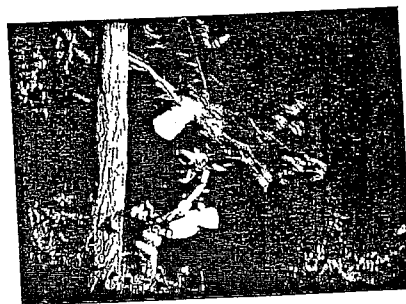
Εικ. 11.29



Εικ. 11.30



Εικ. 11.31



Εικ. 11.32

μέρος της κουβέντας είναι άσημαντο, όπως όταν ο Μισέλ επικρίνει τον τρόπο που η Πατρίσια βάζει κραγιόν, ή όταν εκείνη τον ρωτάει αν προτιμά τους δίσκους ή το ραδιόφωνο. Το ζευγάρι προσπαθούν να κοιτάξει ο ένας τον άλλο μέχρι που κάποιος από τους δύο να κατεβάσει πρώτος τα μάτια, και συζητούν για την καινούρια άφισα της Πατρίσια. Ο διάλογός τους στερείται συνοχής σε τέτοιο βαθμό που όρισμένοι κριτικοί υπέθεσαν πως ήταν προϊόν αυτοσχεδιασμού (αν και ο Γκοντάρ βεβαιώνει πως ήταν όλος μέρος του σεναρίου).

Σε ένα σημείο, η Πατρίσια υπαινίσσεται πως δεν θα το σκάσει μαζί του επειδή δεν ξέρει αν τον αγαπάει. Μισέλ: «Πότε θα ξέρεις;». Πατρίσια: «Σύντομα». Μισέλ: «Τί θα πεί αυτό — σύντομα; Σ' ένα μήνα, σ' ένα χρόνο;». Πατρίσια: «Σύντομα θα πεί σύντομα». Έτσι παρόλο που το ζευγάρι κάνει έρωτα, όταν φτάνουμε στο τέλος της έκτενουσ σκηνης (ή όποια καλύπτει σχεδόν το ένα τρίτο αυτής της ταινίας των ογδόντα έννεα λεπτών) δεν έχουμε δεί να γίνεται κάποιο σαφές βήμα προς τα εμπρός ή προς τα πίσω στην έρωτοτροπία του Μισέλ με την Πατρίσια, ούτε και τον ίδιο να έχει καθόλου προωθήσει τη διαφυγή του. Σκηνές σαν κι αυτήν τον κάνουν να μοιάζει περισσότερο με έναν περιπλανώμενο έγκληματία που εύκολα παρασύρεται, παρά με τον απελπισμένο ήρωα ενός *φιλμ νουάρ* που υπόκειται σε εξαναγκασμούς.

Μόνο όταν φτάνουμε στη σκηνή έξω από τα γραφεία της εφημερίδας *Tribune* συμβαίνει άλλη μια καθοριστική αιτιάδης δράση. Ένας περαστικός (που τον υποδύεται ο Γκοντάρ) αναγνωρίζει τον Μισέλ από μια φωτογραφία εφημερίδας και το λέει στην αστυνομία. Αυτό τυροδοτεί μια άλυσίδα συμβάντων που θα οδηγήσουν στο θάνατο του Μισέλ. Ωστόσο, άμέσως η πλοκή ελίσσεται εκ νέου. Στην επόμενη σκηνή, η Πατρίσια συμμετέχει στη συνέντευξη Τύπου ενός διάσημου μυθιστοριογράφου, χαρακτήρα άσχετου με την κύρια δράση. Οι περισσότερες ερωτήσεις που κάνουν οι δημοσιογράφοι αφορούν τις διαφορές ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες, αλλά οι απαντήσεις του μυθιστοριογράφου μοιάζουν περισσότερο παιγνιώδεις παρά αξιόλογες. Στο τέλος η Πατρίσια τον ρωτάει ποιά είναι η μεγαλύτερη φιλοδοξία του, κι αυτός απαντά αινιγματικά: «Να γίνο άθάνατος και μετά να πεθάνω». Το άμήχανο βλέμμα της Πατρίσια προς την κάμερα με το όποιο τελειώνει η σκηνή παραπέμπει στην άμφισημία που θα εξακολουθήσει να πλανιέται πάνω από το τέλος της ταινίας.

Ο ντετέκτιβ Βιτάλ ανακρίνει την Πατρίσια στα γραφεία της *Tribune*, κι ύστερα απ' αυτό εκείνη και ο Μισέλ συνειδητοποιούν πως η αστυνομία βρίσκεται στα ίχνη του τελευταίου. Τώρα η ταινία αρχίζει να εξελίσσεται με κάπως πιο συμβατικό τρόπο. Στην επόμενη σκηνή, η Πατρίσια λέει πως αγαπάει τον Μισέλ «άπερναντα», και κλέβουν ένα αυτοκίνητο. Έδω ο Μισέλ μοιάζει να πετυχαίνει τον ρομαντικό του σκοπό, καθώς η Πατρίσια δεσμεύεται να το σκάσει μαζί του. Όταν ο Άντονιο συμφωνεί να φέρει τα μετρητά το επόμενο πρωί, ο Μισέλ οδεύει προς τον δεύτερο στόχο του. Μπορούμε να προβλέψουμε πιθανές εκβάσεις: το ζευγάρι θα ξεφύγει, ή ο ένας ή και οι δύο θα σκοτωθούν σε αυτή την προσπάθεια. Το επόμενο πρωί, έντούτοις, η Πατρίσια ανατρέπει τις προσδοκίες μας προδίδοντας τον Μισέλ στον Βιτάλ. Ακόμη και τότε ο Μισέλ έχει μια τελευταία ευκαιρία. Ο Άντονιο φτάνει μόλις πριν από την αστυνομία, με τα χρήματα και ένα αυτοκίνητο για τη φυγή — όμως ο Μισέλ δεν καταφέρνει να αποφασίσει να αφήσει την Πατρίσια.

Το τέλος είναι ιδιαίτερα αινιγματικό. Καθώς ο Μισέλ κείτεται αίμορραγώντας θανάσιμα, η Πατρίσια τον κοιτάζει από ψηλά. Εκείνος της κάνει άργά τις ίδιες παιχνιδιάρικες γκριμάτσες που έκανε στη διάρκεια της συζήτησής τους στην κρεβατοκάμαρα. Μουρμουρίζοντας τη φράση «Είναι πραγματικά βρομερό» («C'est vraiment dégueulasse»), πεθαίνει. Η Πατρίσια ρωτάει τον ντετέκτιβ Βιτάλ τι είπε, και ο Βιτάλ αναφέρει ανακριβώς τα τελευταία λόγια του Μισέλ: «Είπε, “είστε πραγματικά μια παλιοβρόμα”» («Il a dit, “vous êtes vraiment une dégueulasse”»). (Δυστυχώς, οι άγγλικοι υπότιτλοι υποδηλώνουν πως ο Βιτάλ αναφέρει τα λόγια του Μισέλ σωστά.) Μένουμε με την άπορία τι ήταν αυτό που ο Μισέλ θεωρούσε

μερό — την προδοσία της Πατρίσια, το γεγονός πώς ο ίδιος δεν αποφάσισε να υγεί την τελευταία στιγμή, ή απλώς το θάνατό του; Στο τελευταίο πλάνο, η Πάτρισια κοιτάζει την κάμερα, ρωτάει τι θα πει «*déguéussasse*», περνά τον αντίχειρα χείλη της με τη χειρονομία την εμπνευσμένη από τον Μπόγκαρτ, την οποία σιμοποιούσε ο Μισέλ σε όλη τη διάρκεια της ταινίας (Εικ. 11.33), και μάς νάει ξαφνικά την πλάτη καθώς η εικόνα σβήνει σε μαύρο.

Η ταινία *Με κομμένη την ανάσα* πετυχαίνει ένα κάποιο κλείσιμο: ο Μισέλ δεν κέρνει να πετύχει τους στόχους του. Άλλα μάς απομένουν πολλά ερωτήματα. Όλο που ο Μισέλ και η Πατρίσια μιλούν διαρκώς για τους έαυτούς τους, δεν λίνουμε παρά ελάχιστα τους λόγους για τους οποίους πράττουν όπως πράττουν. αντίθεση με τους χαρακτήρες των κλασικών ταινιών, δεν διαθέτουν μια σειρά ως καθορισμένων γνωρισμάτων. Η ταινία αρχίζει με τον Μισέλ που λέει: «Σε κή ανάλυση, είμαι ένας ήλιθιος παλιάνθρωπος», και κατά κάποιον τρόπο οί ξεις του τὸ ἐπιβεβαιώνουν. Ὡστόσο, ποτὲ δὲν παίρνουμε πληροφορίες για τὴν ἱστορία του που θὰ ἐξηγοῦσαν τὶς ἀποφάσεις του. Γιατί ἔγινε κλέφτης αὐτο-ιτων; Ἐφόσον νωρὶς στὴν ταινία ἐγκαταλείπει τὴ συνέννοχό του χωρὶς νὰ τὸ ρσκεφετῆ, τί εἶναι αὐτὸ που τὸν κάνει πρόθυμο νὰ διακινδυνεύσει τὴ ζωὴ του νὰ μείνει μετὴν Πατρίσια, μὰ γυναίκα που τὴ γνώριζε ελάχιστα; Μήπως δὴ τὸ νὰ σκοτωθεῖς γιατὸν ἔρωτα μᾶς ἀνάξιας γυναίκας εἶναι αὐτὸ που ὑπο-ται πὼς θὰ ἔκανε ἕνας δῆθεν χολλυγουντιανὸς ἥρωας;

τὰ γνωρίσματα καὶ οἱ στόχοι τῆς Πατρίσια εἶναι ἀκόμη πιὸ ἀκαθόριστα καὶ ἴσημα. Ὅταν ὁ Μισέλ τὴ συναντᾶ γιατὴ πρώτη φορὰ νὰ πουλάει ἐφημερίδες στὰ ρια Πεδία, ἐκείνη εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ ἐγκάρδια. Στὸ τέλος ὁμως τῆς σκηνῆς ρει πίσω νὰ τοῦ δώσει ἕνα φιλί. Λέει διαρκῶς πὼς θέλει νὰ βρεῖ μὴ θέση ὡς ρσιογράφος τῆς *Tribune* καὶ νὰ γράψει ἕνα μυθιστόρημα, ἀλλὰ φαίνεται νὰ ιταλείπει αὐτὲς τὶς φιλοδοξίες ὅταν νομίζει πὼς ἀγαπάει τὸν Μισέλ. Ἡ Πατρί-λέει ἐπίσης στὸν Μισέλ πὼς εἶναι ἐγκυος ἀπὸ αὐτόν, δὲν ἔχει ὁμως πάρει ια τὰ τελευταῖα ἀποτελέσματα τῶν ἐξετάσεων, καὶ δὲν τὸ προβάλλει ποτὲ ὡς ι γιατὸν ὁποῖο θὰ ἔπρεπε νὰ μείνει στὸ Παρίσι. Ἰσχυρίζεται συχνὰ πὼς φο-ι, καὶ ὁμως, ὅταν ἐκείνη καὶ ὁ Μισέλ κλέβουν ἕνα αὐτοκίνητο, παρατηρεῖ-ρα εἶναι πολὺ ἀργὰ γιατὸ νὰ φοβηθεῖ κανεῖς». Μετὴ τὴ φράση αὐτὴ ὑπαινίσσεται ἔχει λύσει τὶς προσωπικὲς τῆς ἀμφιβολίες καὶ ἔχει συνδέσει τὴν τύχη τῆς ρικὰ μετὸν Μισέλ. Ὅταν ξαφνικὰ τὸν προδίδει, δὲν εἶναι πρόθεσή της νὰ ιωθεῖ ὁ Μισέλ ἀλλὰ θέλει απλῶς νὰ τὸν ἀναγκάσει νὰ τὴν ἐγκαταλείψει. Παρ' αὐτὰ, τὰ ὅσα λέει γιατὸς λόγους που τὴν ἔκαναν νὰ καταδώσει τὸν Μισέλ φαίνεται νὰ ἐξηγοῦν πραγματικὰ τὴν ἀπότομη συναισθηματικὴ μεταστροφή «Ὅπως ἀκριβῶς τοῦ Μισέλ δὲν τοῦ πάει νὰ κάνει τὸ σκληροτράχηλο ἀντράκι, καὶ ἡ Πατρίσια εἶναι ὑπερβολικὰ ἀφελῆς καὶ ἀναποφάσιστη γιατὸ νὰ παίξει τὸ ρ τῆς κλασικῆς μοιραίας γυναίκας.

τὸ φιλμ νουάρ ὅπως τὸ σκιαγραφήσαμε πρωτότερα, οἱ χαρακτήρες εἶναι ἔντο-εμένοι μεταξὺ τους· ἐδῶ ὁ Μισέλ καὶ ἡ Πατρίσια μοιάζει νὰ ἔχουν ελάχιστα ρ ἔντονα συναισθήματα γι' αὐτὸ που κάνουν. Ὅταν ἡ δόλια γυναίκα ἐξαπατᾶ ἥρωα τοῦ φιλμ νουάρ, αὐτὸς συχνὰ ἀπογοητεύεται πικρά· ὁ Μισέλ ὁμως, ὅπως εται, δὲν κατηγορεῖ τὴν Πατρίσια που τὸν πρόδωσε. Εἶναι σὰν αὐτοὶ οἱ ἀμφί-ρι, ἀτολμοὶ, μπερδεμένοι χαρακτήρες νὰ εἶναι ἀνίκανοὶ νὰ παίξουν μέχρι τέ-; αὐτοὺς τοὺς ἀπεγνωσμένα παθιασμένους ρόλους που τὸς ἔχει ἀναθέσει ἡ υγουντιανὴ παράδοση.

Γὲν ἑλλειπτικὴ, ἐνίοτε ἀδιαφανὴς ἀφήγηση τοῦ *Με κομμένη τὴν ἀνάσα* παρου-εται μέσα ἀπὸ τεχνικὲς που εἶναι ἐξίσου ἀντισυμβατικὲς. Καθὼς εἶδαμε, οἱ υγουντιανὲς ταινίες χρησιμοποιοῦν ἕνα σύστημα φωτισμοῦ τριῶν σημείων μετὸ κύριο, ἕνα συμπληρωματικὸ καὶ ἕνα κόντρα φῶς, τὸ ὁποῖο ἐλέγχεται προσε-ἂ μέσα σὲ ἕνα κινηματογραφικὸ στούντιο (σσ. 212-213). Τὸ *Με κομμένη τὴν ἄνα* γυρίστηκε ἐξ ὀλοκλήρου σὲ πραγματικοὺς χώρους, ἀκόμη καὶ γιατὸ τὰ ἔσω-



Εικ. 11.33



Εικ. 11.34



Εικ. 11.35



Εικ. 11.36

τερικά του. Ο Γκοντάρ και ο διευθυντής φωτογραφίας Ραούλ Κουτάρ επέλεξαν να μην προσθέσουν καθόλου τεχνητό φως στα σκηνικά. Με αποτέλεσμα, τα πρόσωπα των χαρακτήρων να βρίσκονται καμιά φορά στη σκιά, όπως όταν η Πατρίσια κάθεται με φόντο ένα παράθυρο και ανάβει ένα τσιγάρο (Εικ. 11.34).

Η κινηματογράφηση σε πραγματικούς χώρους, ιδιαίτερα σε μικρά διαμερίσματα, θα καθιστούσε κανονικά δύσκολο να πετύχει κανείς μια ποικιλία γωνιών λήψης και κινήσεων. Έκμεταλλεούμενος όμως τον νέο φορητό εξοπλισμό, ο Κουτάρ ήταν σε θέση να κινηματογραφεί κρατώντας την κάμερα στο χέρι. Άρκετά μακροσκελή τράβελινγκ ακολουθούν τους χαρακτήρες, όπως στο τρίλεπτο μονοπλάνο της πρώτης συνάντησης του Μισέλ με την Πατρίσια όταν η νεαρή γυναίκα περιφέρεται στα Ήλυσια Πεδία πουλώντας εφημερίδες (Εικ. 11.35). Ο Κουτάρ κάθισε όπως φαίνεται σε ένα αναπηρικό καροτσάκι για να γυρίσει αυτό το πλάνο, καθώς και τις πιο περίπλοκες κινήσεις που ακολουθούν τους χαρακτήρες σε εσωτερικούς χώρους. Όταν ο Μισέλ πηγαίνει σε έναν ταξιδιωτικό πράκτορα επιχειρώντας να διεκδικήσει την επιταγή του, το καθράρισμα γλιστράει και στρέφεται με ευκολία καθώς αυτός κινείται γύρω από τα γραφεία και κατά μήκος του διαδρόμου (Εικ. 11.36). Πλάνα σαν κι αυτά θυμίζουν τα επιτόπου γυρίσματα πολλών φιλμ νουάρ, όπως για παράδειγμα τις τελικές σκηνές στο αεροδρόμιο στην ταινία *Χρῆμα τῆς ὀργῆς* (*Ἡ κλοπῆ — The Killing*) του Στάνλεϋ Κιούμπρικ· αλλά η χαμηλή θέση τῆς κάμερας και οί περαστικοί που στρέφονται για να κοιτάξουν τους ἠθοποιούς (ὅπως ὁ ἄντρας στὰ δεξιά τῆς Εικόνας 11.35) ἐφιστοῦν τὴν προσοχὴ στὴν τεχνικὴ μὲ ἕναν τρόπο ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὴ χολλυγουντιανὴ πρακτικὴ.

Ἀκόμη πὺ ἐντυπωσιακὸ ἀπὸ τὴ μίζανσὲν εἶναι τὸ μοντάζ τοῦ Γκοντάρ. Καὶ πάλι ὀρισμένες φορές ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση, σὲ ἄλλα σημεία ὅμως ἀπομακρύνεται ἀπὸ αὐτήν. Τὸ καθιερωμένο κόψιμο σὲ ἀντίστοιχα πλάνα ὀργανώνει ἄρκετὲς σκηνές, ὅπως ὅταν ὁ Μισὲλ κοντοστέκεται μπροστὰ σὲ μὴ φωτογραφία τοῦ Μπόγκαρτ ποὺ μοιάζει νὰ τοῦ ἀνταποδίδει τὸ βλέμμα (Εικ. 11.37, 11.38). Παρόμοια, ὅταν ὁ Μισὲλ ἀντιλαμβάνεται τὸν ἄντρα ποὺ ἐξετάζει τὴν ἀποκαλυπτικὴ φωτογραφία στὴν εφημερίδα, ὁ Γκοντάρ συνταιριάζει σωστὰ τὰ βλέμματα. Ἐφόσον πρόκειται γιὰ μὴ καμπὴ στὴν πλοκὴ, ἡ συμμόρφωση μὲ τὸ σύστημα τῶν 180° φανεράνει πὺς ὁ ἄντρας ἔχει ἀντιληφθεῖ τὸν Μισὲλ καὶ ἐνδεχομένως θὰ τὸν καταδώσει.

Ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ κάνει τὴν ταινία ἄρκετὰ σπασμωδικὴ ἀκόμη καὶ σήμερα εἶναι τὸ γεγονός ὅτι παραβιάζει τὸ μοντάζ συνεχείας. Ἄν ὑπάρχει ἕνας τύπος κοψίματος ποὺ ὁ χολλυγουντιανὸς μοντέρ ἀποδοκιμάζει εἶναι τὸ ἀπότομο ἄλλα, στὸ ὁποῖο ἕνα κομμάτι χρόνου ἀπαλείφεται χωρὶς ἡ κάμερα νὰ μεταφέρεται σὲ καινούρια θέση (σ. 341). Καὶ ὅμως τὸ *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα* χρησιμοποιεῖ παντοῦ ἀπότομα ἄλλατα. Σὲ μὴ σκηνὴ στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας, ὅταν ὁ Μισὲλ ἐπισκέπτεται μὴ παλιὰ φίλη, ἀπότομα ἄλλατα ἀλλάζουν ξαφνικὰ τὶς θέσεις τους. (Ἡ Εικ. 11.39 δείχνει τὸ τελευταῖο καρὲ ἑνὸς πλάνου, ἡ Εικ. 11.40 τὸ πρῶτο καρὲ τοῦ ἐπόμενου.) Εἶδαμε ἕνα ἄλλο παράδειγμα, ὅταν ὁ Γκοντάρ παρουσιάζει μὴ σειρά ἀπὸ ἀπότομα ἄλλατα τῆς Πα-



Εικ. 11.37



Εικ. 11.38



Εικ. 11.39



Εικ. 11.40

τρίσια κατά τη διάρκεια μιᾶς συζήτησης σὲ αυτοκίνητο (Εικ. 8.110, 8.111, πού δείχνουν καὶ πάλι τὸ τελευταῖο καὶ τὸ πρῶτο καρὲ συνεχόμενων πλάνων).

Γ' Ἀκόμη καὶ ὅταν ὁ Γκοντάρ ἀλλάξει τὴ θέση τῆς κάμερας μεταξὺ κομμάτων, μπορεῖ νὰ παραλείψει λίγο χρόνο ἢ νὰ μὴν ταιριάξει καλά τὶς θέσεις τῶν ἠθοποιῶν. Σὲ πολλὰ κομμάτια ἡ δράση μοιάζει νὰ προχωράει ἀπτόμα, ὅπως ὅταν πηδαίει ἡ βελόνα στὸ πικάπ. Ἐνα ἀποτέλεσμα τοῦ σπασμωδικοῦ αὐτοῦ μοντάζ εἶναι ὅτι ζωντανεύει τὸ ρυθμὸ. Μερικὲς φορές, ὅπως κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ φόνου τοῦ ἀστυνομικοῦ, πρέπει νὰ εἴμαστε πολὺ προσεκτικοὶ γιὰ νὰ παρακολουθήσουμε τὴ δράση. Αὐτὸς ὁ γρήγορος ρυθμὸς ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι, ὅπως εἶδαμε, οἱ περισσότερες μεμονωμένες σκηνὲς διακοῦν λιγότερο ἀπὸ τέσσερα λεπτά. Τὸ ἐλλειπτικὸ μοντάζ κάνει ἐπίσης ὀρισμένες σκηνὲς νὰ ξεχωρίζουν λόγω ἀντίθεσης μὲ τὶς ὑπόλοιπες: τὶς μακροσκελεῖς μοναδικὲς λήψεις μὲ τὴν κάμερα πού κινεῖται καὶ τὴν ἀσυνάρτητη εἰκοσιπεντάλεπτη συνομιλία στὸ διαμέρισμα τῆς Πατρίσια.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ ἀποφεύγει τὰ κατ' ἐνέργειαν κίνηση, ὁ Γκοντάρ ἐπιδεικνύει τὶς στιγμὲς πού δὲν συμμορφώνεται μὲ τὸν κανόνα τῶν 180°. Ἡ Πατρίσια βαδίζει διαβάζοντας μιὰ ἐφημερίδα: κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ στὸ ἕνα πλάνο (Εικ. 11.41) καὶ πρὸς τὰ ἀριστερὰ στὸ ἐπόμενο (Εικ. 11.42), παραβιάζοντας σκανδαλωδῶς τὴ συμβατικὴ σκηNIKῆ κατεύθυνση (βλ. σσ. 322-323). Στὴν ἐναρκτήρια σκηνή, ὅταν ὁ συνεργὸς τοῦ Μισέλ τοῦ δείχνει ἕνα αυτοκίνητο πού θέλει νὰ κλέψει, οἱ ἄξονες τῶν βλεμμάτων εἶναι πολὺ ἀσαφεῖς, καὶ δύσκολα καταλαβαίνουμε πού βρίσκονται ὁ ἕνας ὡς πρὸς τὸν ἄλλο.

Ὁ ἦχος τῆς ταινίας ἐνισχύει συχνὰ αὐτὲς τὶς ἀσυνέχειες τοῦ μοντάζ. Ὅταν ὁ διάλογος τῶν χαρακτήρων καὶ ἄλλοι διηγητικοὶ ἦχοι συνεχίζουν πάνω ἀπὸ τὰ ἀπτόμα ἄλματα, εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ προσέξουμε τὴν ἀντίφαση: παραλείπεται προφανῶς χρόνος ἀπὸ τὴν ὀπτική μὲν ἀλλὰ ὄχι ἀπὸ τὴν ἠχητική. Τὰ ἐπιτόπου γυρίσματα δημιούργησαν ἐπίσης καταστάσεις στὶς ὁποῖες οἱ ἦχοι περιβάλλοντος παρεισδύουν στὸ διάλογο. Μιὰ σειρήνα πού περνάει ἔξω ἀπὸ τὸ διαμέρισμα τῆς Πατρίσια σχεδὸν σκεπάζει τὴ συνομιλία τῆς μὲ τὸν Μισέλ, στὴ διάρκεια τῆς μακροσκελοῦς κεντρικῆς σκηνῆς. Ἀργότερα ἡ συνέντευξη Τύπου μὲ τὸν Παρβουλέσκο πραγματοποιεῖται περιέργως στὴν ἐξέδρα παρατήρησης ἐνὸς ἀεροδρομίου, ὅπου τὰ δυνατὰ βουίσματα τῶν κοντινῶν ἀεροπλάνων πνίγουν τὴ συζήτηση. Σκηνὲς σὰν κι αὐτὲς δὲν ἔχουν τὴν ἰσορροπία ἔντασης τῆς καλὰ μετριομένης χολλυγουντιανῆς ἠχητικῆς μὲντας.

Ἡ ρήξη τοῦ Γκοντάρ μὲ τοὺς κανόνες τοῦ ὀμαλοῦ ἦχου καὶ τῆς εἰκόνας κατευθύνει τὸ *Με κομμένη τὴν ἀνάσα* μακριὰ ἀπὸ τὶς λαμπερὲς περιγραφὲς πού βλέπουμε στὶς χολλυγουντιανὲς ἀστυνομικὲς ταινίες. Ἡ ὑφολογικὴ ἀδεξιότητα ταιριάζει στὴν ψευδο-ντοκιμαντερίστικη τραχύτητα τῆς κινηματογράφησης μέσα στὸ ἀληθινὸ, πυρετῶδες Παρίσι. Οἱ ἀσυνέχειες συμφωνοῦν ἐπίσης μὲ ἄλλες μὴ παραδοσιακὲς τεχνικὲς, ὅπως τὸ μοτίβο τοῦ περιέργου βλέμματος τῶν χαρακτήρων πρὸς τὴν κάμερα. Ἐπιπροσθέτως, τὰ τραντάγματα τῆς εἰκόνας καὶ τοῦ ἦχου δημιουργοῦν μιὰ



Εικ. 11.41



Εικ. 11.42

αυτοσυνείδητη αφήγηση που κάνει τὸν θεατὴ νὰ ἀντιλαμβάνεται τὶς ὑφολογικὲς ἐπιλογές της. Καθιστώντας τὸ χέρι τοῦ σκηνοθέτη πιὸ ἐμφανές, ἡ ταινία αὐτοσυστήνεται ὡς μιὰ ἐσκεμμένα ἀλουστράριστη ἀναθεώρηση τῆς παράδοσης.

Ὁ Γκοντάρ δὲν βάλθηκε νὰ ἐπικρίνει τὶς χολλυγουντιανὲς ταινίες. Ἄντ' αὐτοῦ, πῆρε τὶς εἰδολογικὲς συμβάσεις που συνδέονται μὲ τὴν Ἀμερικὴ τοῦ 1940 καὶ τοὺς προσέθεσε ἕνα σύγχρονο παρισινὸ σκηνοκὸ καὶ μιὰ μοντέρνα, αὐτοσυνείδητη ἐπεξεργασία. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο δημιούργησε ἕναν καινούριο τύπο ἥρωα καὶ ἥρωίδας. Οἱ κάπως κοινότοποι, καὶ χωρὶς στόχους, κυνηγημένοι ἐραστές ἔγιναν τὸ ἐπίκεντρο σὲ κατοπινὲς ταινίες παρανόμων ὅπως οἱ: *Μπόννι καὶ Κλάιντ* (*Bonnie and Clyde*), *Φυγάδες στὴν ἔρημη γῆ* (*Badlands*) καὶ *Ἰλιγγιώδης ἔρωτας*. Γενικότερα, ἡ ταινία τοῦ Γκοντάρ ἔγινε πρότυπο γιὰ σκηνοθέτες που ἤθελαν μὲ πληθωρικὸ καὶ ἐλεύθερο τρόπο νὰ ἀποτίσουν φόρο τιμῆς στὴ χολλυγουντιανὴ παράδοση, καὶ νὰ τὴν ἐπανεπεξεργαστοῦν. Αὐτὴ ἡ στάση θὰ γίνῃ θεμελιακὴ γιὰ τὸ ὑφολογικὸ κίνημα, στὴν ἐμφάνιση τοῦ ὁποῖου συνέβαλε τὸ *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα*, δηλαδὴ γιὰ τὴ γαλλικὴ νουβέλ βάγκ. (Βλ. τὸ δωδέκατο κεφάλαιο, σσ. 513-516).

#### ■ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΟ ΤΟΚΙΟ (ΕΠΙΣΚΕΨΗ ΣΤΟ ΤΟΚΙΟ — TOKYO MONOGATARI)

1953. Shochiku/Ofuna, Ἰαπωνία. Σκηνοθεσία: Γιασουζίρο Ὀζου. Σενάριο: Ὀζου καὶ Κόγκο Νόντα. Φωτογραφία: Γιουχάρου Ἀτσούτα. Παίζουν οἱ: Τσίσου Ρίγιου, Τσίκο Χιγκασιγιάμα, Σὸ Γιαμαμούρα, Χαροῦκο Σουγκιμούρα, Σετσούκο Χάρα.

Εἶδαμε μὲ ποιὸν τρόπο ἡ κλασικὴ χολλυγουντιανὴ προσέγγιση τοῦ κινηματογράφου δημιούργησε ἕνα ὑφολογικὸ σύστημα (τὴ «συνέχεια») γιὰ νὰ ἐδραιώσει καὶ νὰ διατηρήσῃ ἕναν σαφὴ χῶρο καὶ χρόνο. Τὸ σύστημα συνεχείας εἶναι ἕνα συγκεκριμένο σύνολο κατευθυντήριων γραμμῶν τὶς ὁποῖες μπορεῖ νὰ ἀκολουθήσῃ ἕνας κινηματογραφιστής. Ὅρισμένοι κινηματογραφιστές, ὅμως, δὲν χρησιμοποιοῦν τὸ σύστημα συνεχείας. Ἐνδέχεται νὰ ἐπιδεικνύουν τὶς κατευθυντήριες γραμμὲς παραβιάζοντάς τες, ὅπως κάνει ὁ Γκοντάρ στὸ *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα*, δημιουργώντας μιὰ χαλαρὰ δομημένη, ζωντανὴ ταινία. Ἡ μποροῦν νὰ ἀναπτύξουν ἕνα σύνολο ἐναλλακτικῶν κατευθυντήριων γραμμῶν — τουλάχιστον ἐξίσου αὐστηρὸ μὲ ἐκεῖνο τοῦ Χόλλυγουντ — τὸ ὁποῖο τοὺς ἐπιτρέπει νὰ κάνουν ταινίες που εἶναι ἀρκετὰ διαφορετικὲς ἀπὸ τὶς κλασικὲς.

Ἕνας τέτοιος κινηματογραφιστής εἶναι ὁ Γιασουζίρο Ὀζου. Ὁ τρόπος που προσεγγίζει τὴ δημιουργία ἑνὸς ἀφηγήματος διαφέρει ἀπὸ ἐκεῖνο που χρησιμοποιεῖται σὲ πιὸ κλασικὲς ταινίες ὅπως τὸ *Κορίτσι τῆς Παρασκευῆς* ἢ ἡ *Ταχυδρομικὴ ἄμαξα*. Ἄντὶ νὰ καθιστᾶ τὰ ἀφηγηματικὰ συμβάντα κεντρικὴ ὀργανωτικὴ ἀρχή, ὁ Ὀζου τείνει νὰ ἀποκεντρώνει κάπως τὸ ἀφήγημα. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι πῶς οἱ χωρικὲς καὶ χρονικὲς δομὲς ἀναδεικνύονται καὶ δημιουργοῦν τὸ δικό τους ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον. Τὸ *Ταξίδι στὸ Τόκιο*, ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ὀζου που ἔκανε ιδιαίτερη ἐντύπωση στὴ Δύση, προσφέρει μιὰ διαφωτιστικὴ εἰσαγωγή σὲ μερικὲς χαρακτηριστικὲς κινηματογραφικὲς στρατηγικὲς τοῦ Ὀζου.

Τὸ *Ταξίδι στὸ Τόκιο* παρουσιάζει τὴν ἀπλὴ ἀφήγηση μὲ θέμα ἕνα ἡλικιωμένο ζευγάρι ἀπὸ τὴν ἐπαρχία, που ἐπισκέπτεται τὰ ἐνήλικα παιδιὰ του στὸ Τόκιο μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ νιώσουν κι οἱ δυὸ γονεῖς ὅτι τὰ παιδιὰ τοὺς φέρονται σὰν νὰ εἶναι ἐνοχλητικὸς μπελάς. Ἡ ἀφήγηση εἶναι γαλήνια καὶ στοχαστικὴ, τὸ ὕφος τοῦ Ὀζου, ὡστόσο, δὲν συμμορφώνεται ἀπλῶς μὲ κάποιον χαρακτηριστικὰ πνευματικὸ γιαπωνέζικο σύστημα κινηματογράφησης. Πράγματι, ἡ μὴ κλασικὴ προσέγγισή του προκάλεσε τὴν ἴδια ἀμηχανία στοὺς Ἰάπωνες κινηματογραφιστὲς καὶ κριτικούς, ὅπως καὶ στὸ κοινὸ τῆς Δύσης. Δημιουργώντας μιὰ συστηματικὴ ἐναλλακτικὴ μέθοδο διαμόρφωσης τῶν χωρικῶν καὶ χρονικῶν σχέσεων, ὁ Ὀζου ἐπιδίωξε νὰ ἀπασχολήσει βαθύτερα τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ. Ἐνῶ στὸ Χόλλυγουντ τὸ ὕφος ὑπόκειται στὴν ἀφήγηση, ὁ Ὀζου τὸ καθιστᾶ ἕναν ἴσο ἐταῖρο. Παρακολουθοῦμε τὴν ἀφηγηματικὴ

