

'A bout de souffle, 17 Αυγούστου – 12 Σεπτέμβρη, 1959¹



Διακρίσεις: Φεστιβάλ Βερολίνου 1960 - Αργυρή Άρκτος για την καλύτερη σκηνοθεσία, Prix Méliès 1960, Prix Jean-Vigo 1960. Διανομή στις αίθουσες, 16 Μαρτίου 1960.

Τα γυρίσματα της εμβληματικής ταινίας του Jean-Luc Godard, κράτησαν 23 μέρες από τις 17 Αυγούστου ως τις 12 Σεπτέμβρη του 1959: θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν και ως οι 23 μέρες που



άλλαξαν το «σινεμά». Ο Godard, ο Διευθυντής φωτογραφίας Raoul Coutard, ο Jazz συνθέτης και πιανίστας Martial Solal, χωρίς να

ξεχνάμε και τον περίφημο παραγωγό Georges-«Bobo»-De Beauregard, δημιουργούν ένα σύνολο που την επόμενη χρονιά – το Μάρτη του 1960 όταν κυκλοφορήσει σε διανομή στις αίθουσες, οριοθετεί αν όχι την ωριμότητα του κινηματογράφου, οπωσδήποτε μία νέα του εκδοχή, όπου αφ' ενός μεν επανεξετάζεται η ίδια του η γλώσσα και η ιστορία, αφ' ετέρου δε προτείνονται νέες προδιαγραφές για αφηγηματικές πιθανότητες στη «συνομιλία» ήχου και εικόνας, σε συνδυασμό με την εμφάνιση νέων τεχνολογικών δυνατοτήτων που λειτούργησαν υποστηρικτικά στις δημιουργικές τάσεις όλης της γενιάς των «παιδιών των Cahiers du cinéma», όπως και των συνοδοιπόρων αλλά και κοντινών τους συναδέλφων είτε ηλικιακά, είτε σαν δημιουργική περίοδος όπως επίσης και άλλων εθνικών ταυτοτήτων.

Της οριακής ταινίας του Godard, είχαν προηγηθεί η πρώτη



δημιουργία του John Cassavetes, *Shadows*, 1959, επίσης *Ascenseur pour l'échaffaud*, 1958 του Louis Malle (και οι δύο με χαρακτηριστικό Jazz-soundtrack από τους Charles Mingus & Miles Davis αντίστοιχα), *Bob le flambeur*, 1956, του Jean-Pierre Melville (που εμφανίζεται συμβολικά στο *A bout de souffle* στο ρόλο του συγγραφέα Parvulesku, δίνοντας μαθήματα ζωής), η περίφημη τριλογία *Apur*² (*Pather Panchali*, 1955, *Aparajito*, 1956, *Apur Sansar*, 1960) του Satyasit Ray, *Dolce vita*, 1958, του Fellini, ενώ σύγχρονές της ήταν η τελευταία ταινία του Jean Cocteau, *Testament d'Orphée*, 1960, η

τρίτη του Oshima, *Cruel story of youth*, 1960 (δεν είναι τυχαίο πως 25 χρόνια μετά, στην πρώτη του Γαλλική ταινία *Max mon amour*, 1986, επέλεξε για συνεργάτη στην εικόνα το Raoul Coutard), *Zazi dans le métro*, 1960, Louis Malle, ενώ έπονταν οι πρώτες ταινίες των



Pasolini, *Accatone*, 1961, Bertolucci (σε σενάριο Pasolini), *Commare Secca*, 1962, όπως και του Roman Polanski, *Nóż w wodzie / Knife in the Water*, 1962. Τέλος δύο σημαντικές δημιουργίες που προηγήθηκαν κι έπονταν αντίστοιχα, είναι οι *Hiroshima mon amour*, 1959 & *L'année dernière à Marienbad*, 1961 του Allain Resnais. Ας μην παραλείψουμε και τις ελληνικές ταινίες της περιόδου, Νίκος



Κούνδουρος, *Παράνομοι*, 1959, *Μικρές Αφροδίτες*, 1962, ενώ την ίδια περίπου εποχή ο Dassin ολοκληρώνει στην Ελλάδα το *Ποτέ την Κυριακή*, 1960.

Ως το 1967 ο Godard με τον Coutard στην εικόνα, θα αναπτύξει 14 μεγάλου μήκους (κι ένα δέκατο-πέμπτο με το Willy Kurant ως Διευθυντή-φωτογραφίας, *Masculin féminin*, 1965) όπως και αρκετά μικρού-μήκους ως μέρη των διαφόρων πολυσυλλεκτικών film-à sketches/port-manteau όπως τα *RoGoPaG*, *Les plus grandes escroqueries du monde*, *Paris vu par...*, ένα τεράστιο έργο που αποτέλεσε κατά κάποιον τρόπο την πρώτη του δημιουργική περίοδο. Καθώς όλες οι ανωτέρω ταινίες ως το 1967, ήταν γυρισμένες στα 35mm (formats, academy-1.33 για τα ασπρόμαυρα & scope-2.35 για τα έγχρωμα), στη δεύτερη περίοδό του ως τα τέλη της δεκαετίας '70, δοκιμάζει με εικαστική αλλά και ερευνητική διάθεση άλλα formats, όπως το 16mm, ενώ ξεκινάει και τις πρώτες του απόπειρες στη χρήση της ηλεκτρονικής κινηματογραφίας (χαρακτηριστικά, *Ici et Ailleurs*, *France tour detour*, *Numero deux*). Το 1979 επιστρέφει στο «συμβατικό-σινεμά» με το *Sauve qui peut (la vie)*, όπου



επανέρχεται σε μία νέα δημιουργική περίοδο όπως και σε δύο εκ νέου συνεργασίες με τον Coutard (*Passion*, 1982 & *Prenom Carmen*, 1985), με ταινίες όπως, *Je vous salue Marie*, *Soigne ta droite*, *Detective*, *Nouvelle Vague*, *Hellas pour moi*. Μετά από την τελευταία

αυτή ταινία, έρχεται η τέταρτη δημιουργική περίοδος μακριά οριστικά από τη συμβατική διανομή του κινηματογράφου, με ταινίες-δοκίμια που αναπτύσσει στο στούντιό του στην Rolle, όπως και με κάποιες «συμβατικές» μεγάλου μήκους ταινίες (*Notre Musique, Film Socialisme, Adieu au langage*), με κύρια «κατασκευή» την περίφημη σειρά *Histoire(s) de cinema*, που αναπτύσσεται σε μία περίοδο εικοσαετίας σχεδόν και που αποτελεί τη δική του εκδοχή για την ιστορία της εικόνας, αλλά και του κινηματογράφου εν γένη.

Ας επανέλθουμε όμως στο ξεκίνημα, το καλοκαίρι του 1959, όπου καταγράφονται στο ασπρόμαυρο αρνητικό φιλμ Gevaert-36 για τα ημερήσια, Ilford HPS στα νυχτερινά, οι τελευταίες 48 ώρες του χαρακτήρα Michel Poicard και της Patricia Franchini (σε ερμηνείες των Jean-Paul Belmondo & Jean Seberg αντίστοιχα), για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου με μία αμιγώς



ντοκιμαντερίστικη αισθητική, εξ ολοκλήρου με λήψεις «κάμερα-στο-χέρι», διά μέσου της ευφυούς προσέγγισης του Coutard που εφαρμόζοντας την εμπειρία του από το photo-réportage, χρησιμοποιεί στην επεξεργασία του ασπρόμαυρου φιλμ, την φόρμουλα-«μπάνιου» με την αλχημιστική ονομασία, *paraphenylenediamine*, που διπλασίαζε την ευαισθησία του Ilford στα μυθικά για την εποχή 800ASA (standard ευαισθησία σήμερα στους σύγχρονους ψηφιακούς κινηματογραφικούς αισθητήρες), που σε συνδυασμό με τη μαλακή αισθητική των πολλών διαβαθμίσεων

του γκριζου από το γοητευτικό Gevaert, προσέδιδε μίαν ιδιαίτερη εικαστικότητα στην εικόνα.

Ας προστεθεί πως το Ilford παρέμενε τότε φωτογραφικό φιλμ – δεν κυκλοφορούσε στις συμβατικές κινηματογραφικές διάρκειες των 120 μέτρων (τέσσερα λεπτά διάρκεια) – με μήκη rolls 10-20 μέτρων από τα οποία προέκυπτε φυσική διάρκεια «ωφέλιμων» λήψεων 10-15



δευτερολέπτων: πιθανά η αισθητική στο μοντάζ με τα περίφημα jump-cut να προέκυψε κι από αυτήν τη συνθήκη, η οποία και σε συνδυασμό με την άψογη χρήση από τον Coutard της hand-held-camera τύπου Cameflex-120, όπως και με την υπόκρουση των επαναληπτικών μικρών μουσικών cues του Martial Solal, προσέδωσε με τη σειρά της μία φοβερή ενέργεια σε όλο το υλικό μαζί με μίαν ιδιαίτερη απλότητα (*belle-simplicité* ή *simple beauté*), όπως και ένταση, μαζί με μίαν αινιγματικότητα στην εξέλιξη της ροής της αφήγησης.

Η «νέα» προσέγγιση στη ρυθμολογία της διαδικασίας του montage, συνομιλούσε την ίδια περίοδο με τις λογοτεχνικές απόπειρες cut-up-techniques του William Burroughs στο *Naked Lunch*, 1959, αρχικά, στο *The soft machine*, 1961, κύρια, καθώς «έσπαγε» την ακαδημαϊκή «ορθή» σύνθεση των πλάνων, που οδηγούσε σε μία αληθινά «χειροποίητη» κατασκευή, ακόμα και στον φωτισμό όπου «καταργούνται» οι συμβατικοί με κρύσταλλο Fresnel τύπου Cremer

προβολείς, για να χρησιμοποιηθούν ιδιοκατασκευές με λάμπες τύπου photo-flood 500W, ανακλώμενες σε επιφάνειες του ντεκόρ με τη βοήθεια επιστρώσεων ανακλαστήρων. Από αυτές τις επιλογές και την πρώτη τους συνεργασία, αλλά κύρια στον όγκο του έργου που προέκυψε, κυριαρχούν οι δημιουργικές ιδέες όπως και μία συνεχής αναζήτηση της «αλήθειας» στην εικόνα, μία ντοκιμαντερίστικη σχεδόν αισθητική, στιλιζαρισμένη επίσης, που οδήγησε σε ένα καινούργιο «σινεμά», όπως κι η free Jazz του Ornette Coleman ή το rock των Velvet Underground, που συνομίλησε με όλες τις μορφές τέχνης για να παρουσιάσει μία νέα γλώσσα. Ίσως αυτή τη γλώσσα να αποχαιρετάει πιθανά ο Godard το 2014, με την τελευταία του ταινία (*Adieu au langage*).

Η ταινία χαρακτηρίζεται αφηγηματικά από το middle-section που αποτελεί η εικοσιπεντάλεπτη ενότητα που διαδραματίζεται στο δωμάτιο #12 του Hotel de Suède, όπου πραγματικά ξεχωρίζει η δεξιοτεχνία του χειρισμού της μηχανής λήψης στη σύνθεση του κάδρου, όπως κι οι εφαρμογές υποστήριξης του υπαρκτού φωτός από την προσέγγιση του Coutard, που προσδίδουν φυσικότητα, φρεσκάδα κι ενέργεια σε έναν «δύσκολο» από τους περιορισμούς του εμβαδού του χώρο.



Συμβολική «αξία» έχει όμως και το περίφημο φινάλε της, γυρισμένο στις 12 Σεπτέμβρη του 1959: το τελευταίο close-up της Seberg, που έχει χαρακτηριστεί ως το μελαγχολικότερο πλάνο της ιστορίας του

«σινεμά», όπου αναρωτιέται για την έννοια της έκφρασης *deguellasse* (Qu'est-ce que c'est deguelasse?), ενώ γυρίζει την πλάτη στην κάμερα του Coutard για να ακολουθήσει ένα *fade-to-black* κι ο τίτλος FIN-τέλος.

Άλλα στοιχεία που συνέβαλαν στην ιδιαιτερότητα της ταινίας όπως και της προσέγγισης Jean-Luc Godard, είναι σαφώς η έλλειψη ήχου στο γύρισμα, ακόμα κι αυτού που χαρακτηρίζεται ως «ήχου-οδηγού» (*son-témoïn*), όπως κύρια κι η απουσία συμβατικού σεναρίου, καθώς όπως και πολύ αργότερα στην ταινία του *Chinoise*, 1967, ο θεατής ενημερωνόταν πως επρόκειτο για ένα *film en train de se faire*-υπό κατασκευήν δηλαδή, στο *À bout de souffle*, ο Godard διάβαζε εκτός κάδρου τις ατάκες στους ηθοποιούς, που μετά από μία μικρή παύση επαναλάμβαναν για να ολοκληρώσουν την πρόζα στη διαδικασία του *doublage*. Η ηχητική μπάντα, το *forte* του Godard στην ανάπτυξη του έργου του³, χαρακτηρίζεται από τη Jazz του Martial Solal που πραγματικά υπογραμμίζει, χρωματίζει, τονίζει όλες τις αισθήσεις που προκύπτουν από την εξέλιξη της αφήγησης.



Η ταινία που χαρακτηρίζεται τέλος μοναδικά επίσης, από την απουσία συμβατικού *g nerique*, αναφοράς δηλαδή στους συνεργάτες της «φιλμικής κατασκευής», ξεκινάει με μία αφιέρωση στην περίφημη Αμερικάνικη εταιρία παραγωγής Monogram-pictures, που ανέπτυξε μία χαρακτηριστική φιλμογραφία ταινιών τύπου *b'-movies*, χαμηλών προϋπολογισμών την περίοδο 1930-50, ενώ «συνομιλεί» παράλληλα με το *cinéma-direct* της ίδιας χρονικής περιόδου του *Primary*⁴: δεν είναι τυχαίο πως ο Godard θα συνεργαστεί και με τον Albert Mayslee στο επεισόδιο του *Paris vu par...*, 1965 με τίτλο *Le pneumatique*,  πως και με τον D. A. Pennebaker, στο *1PM*, 1970.

Το *'A bout de souffle*, αποτελεί τη μοναδική ταινία της Nouvelle-vague που παρουσιάστηκε και σε εκδοχή Αμερικάνικου remake από τον Jim Mc Bride ως *Breathless* το 1983, αναφορά με τη σειρά του στο ομώνυμο περίφημο *rockabilly* του Jerry-Lee Lewis που χαρακτηρίζει την ηχητική μπάντα αλλά και την persona του χαρακτήρα που υποδ εται ο Richard Gere: *it's all or nothing for me baby...* Ένα «σινεμά» από το τίποτα, βασισμένο σε ένα *fait-divers* από το αστυνομικό *reportage* της εποχής, που πέτυχε τη δημιουργική ανατροπή μίας γλώσσας κινούμενων εικόνων περίπου μισό αιώνα πίσω, μια γλώσσα που έχει «αποχαιρετιστεί», μία τέχνη που επανεξετάζεται μέσω των νέων εφαρμογών που προκύπτουν από τις νέες τεχνολογίες, που αναζητούν αφηγηματικές πιθανότητες: Ήχος και εικόνα⁵, αυτό είναι το «σινεμά» που πρότεινε ο Godard.

¹ Με έναυσμα το αφι ρωμα στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος, *Τ ρα Γκοντάρ | Maintenant Godard*, από τις 5  ως 18 Ιουνίου 2014 [<http://godard.tainiothiki.gr/>], σχετική εισήγηση για την παρουσίαση της ταινίας, από τον Δημήτρη Θεοδωρόπουλο, 6-6-2014, <http://godard.tainiothiki.gr/με-κομμένη-την-ανάσα/>.

² Διευθυντής φωτογραφίας και στις τρεις ταινίες ο Ινδός Subrata Mitra, από τους πρωτοπόρους μαζί με τον Ιταλό Enzo Serafin του ανακλώμενου φωτισμού. Ο Serafin θεωρείται  τι είναι ο πρώτος που χρησιμοποίησε φωτιστικά σώματα με λάμπες τύπου photo-flood και “τσιμπίδες”-*pinzas* ήδη από 1952, οριοθετώντας την  λευση μίας πολύ μεγάλης γενεάς Διευθυντών φωτογραφίας  πως οι Pasqualino De Santis, Giuseppe Rottuno, Carlo Di Palma.

³ Ο Godard πέραν των δύο αμιγώς «μουσικών» συνεργασιών του αρχικά με τους Rolling Stones το 1968, *One plus one*, όπου καταγράφεται η εξέλιξη συνθετικά του περίφημου *Sympathy for the devil*, με τους Rita Mitsuko στη συνέχεια στο *Soigne ta droite*, 1987, όπου εμβαθύνει στη δημιουργική ανάπτυξη μουσικών συνθέσεων από σύγχρονα σχήματα-bands, εντάσσει τη μουσικότητα στην αφήγηση στα με στοιχεία musical *Une femme est une femme*, 1961 & *Pierrot le fou*, 1965, ενώ η μουσική λειτουργεί ζωντανά ως «εφαρμογή» με τη χρήση των Quatuors του Beethoven στο *Prénom Carmen*, 1983, που ερμηνεύει ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Ιδιαίτερη σημασία έχει η κυκλοφορία από την ECM-records ολόκληρης της πρωτότυπης ηχητικής μπάντας της ταινίας του *Nouvelle vague*, 1990, όπως αντίστοιχα και της ηχητικής εκδοχής των *Histoire(s) du cinéma* (επίσης εκδοχή βιβλίων όπως και τηλεοπτικής σειράς παραγωγής Gaumont).

⁴ Το documentaire μεγάλου μήκους, *Primary*, 1960, παραγωγής Robert Drew, γυρισμένο από τους Richard Leacock & Albert Mayslee, μονταρισμένο από τον D. A. Pennebaker, οριοθετεί την ορολογία direct-cinema, συγκεντρώνει δε ως δημιουργική ομάδα τέσσερις εμβληματικούς ντοκιμαντερίστες. Πρόκειται για την καταγραφή της προεκλογικής εκστρατείας του John Kennedy, υιοθετώντας παρόμοια αισθητική με τον Godard, χρησιμοποιώντας ελαφρές και κινητικές για την εποχή, 16mm μηχανές λήψης. Το μοντέλο παραγωγής που προτάθηκε, αποτελεί σαφώς προάγγελο του αντίστοιχου σχήματος-κολεκτίβας που δημιούργησε ο Godard με τον Jean-Pierre Gorin με τη συμβολική ονομασία Dziga Vertov, που κάλυψε μία ιδιαίτερα δημιουργική περίοδο μεταξύ 1968-71.

⁵ SONIMAGE ονομαζόταν και η εταιρία παραγωγής που δημιούργησε, πρόκειται δε για ένα ευφυές λογοπαίγνιο, που μπορεί να σημαίνει είτε ήχος-εικόνα, είτε η «δική» του (son) εικόνα (image).