

Η θεωρία του δημιουργού (*auteur theory*)

του Δρ Νίκου Τερζή

Η σκηνοθεσία δεν είναι πλέον ένας τρόπος εικονογράφησης ή παρουσίασης μιας σκηνής αλλά μια αληθινή πράξη γραφής. Ο κινηματογραφιστής γράφει με την κάμερα του, όπως ο συγγραφέας γράφει με το στυλό του. Alexandre Astruc

Η λογοτεχνία είναι η ερώτηση μείον την απάντηση. Roland Barthes

Η γλώσσα είναι ένα δέρμα. Τρίβω τη γλώσσα μου κόντρα στον άλλο. Είναι σαν να είχα λέξεις αντί για δάχτυλα ή δάχτυλα στην άκρη των λέξεών μου. Η γλώσσα μου τρέμει από πόθο. Roland Barthes

Ακόμα μια φορά, ο Alfred Hitchcock αποδεικνύει ότι ο κινηματογράφος σήμερα είναι καταλληλότερος από τη φιλοσοφία ή το μυθιστόρημα στην απόδοση των βασικών στοιχείων της συνείδησης. Jean-Luc Godard

Τον Απρίλιο του 1959, με αφορμή την επιλογή της ταινίας του Truffaut *Les Quatres Cents Coups* (*Τα 400 χτυπήματα*, 1959) ως επίσημης εκπροσώπου της Γαλλίας στο φεστιβάλ των Κανών,¹ ο Godard έγραψε ιδιαίτερα ενδεικτικά, στηλιτεύοντας ευθαρσώς το *σινεμά του μπαμπά* (*le cinéma du papa*), τον συμβατικό λογοτεχνικό κινηματογράφο των Γάλλων προκατόχων του:

[...] Επικρίνοντας σε αυτές τις στήλες, τα τελευταία πέντε χρόνια, τις λανθασμένες τεχνικές των Gilles Granger, Ralph Habit, Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Pierre Chelou, Jean Stella, Jean Delaney, André Hunebelle, Julien Duvivier, Maurice Labro, Yves Ciampi, Marcel Carné, Michel Boisrond, Raul André... [συνεχίζεται το κατεβατό άγνωστων σκηνοθετών σήμερα: απόδειξη της κοινοτοπίας τους] ... εννοούσαμε το εξής απλό: οι κινήσεις της κάμεράς σας είναι άσχημες γιατί έχετε κακά θέματα, το *cast* των ηθοποιών παίζει άσχημα γιατί οι διάλογοί σας είναι για πέταμα. Με μια λέξη δεν ξέρετε πως να κάνετε σινεμά, επειδή δεν ξέρετε πια περί τίνος πρόκειται [...] Πετύχαμε να αναγνωριστεί σε επίπεδο αρχών, ότι λόγω χάρη μια ταινία του Hitchcock είναι το ίδιο σημαντική με ένα βιβλίο του Aragon. Χάρη σε μας, οι δημιουργοί σκηνοθέτες (*auteurs*), έχουν μπει τελικά στην ιστορία της τέχνης. Αλλά εσείς που δεχθήκατε την επίθεσή μας, έχετε αυτόματα ωφεληθεί από αυτή την επιτυχία. Και η επίθεσή μας αφορά την προδοσία σας, γιατί ενώ σας ανοίξαμε τα μάτια εσείς επιμένετε να τα κρατάτε κλειστά. Κάθε φορά που βλέπουμε τις ταινίες σας τις βρίσκουμε τόσο κακές, τόσο απομακρυσμένες αισθητικά και ηθικά απ' ό,τι ελπίζαμε, ώστε σχεδόν ντρεπόμαστε για την αγάπη μας προς τον κινηματογράφο. Δεν μπορούμε να σας συγχωρήσουμε που ποτέ δεν κινηματογραφήσατε τα κορίτσια όπως τα αγαπάμε, τα αγόρια όπως τα βλέπουμε καθημερινά, τους γονείς όπως τους περιφρονούμε ή τους θαυμάζουμε, τα παιδιά με τον τρόπο που μας ξαφνιάζουν ή μας αφήνουν αδιάφορους. Με άλλα λόγια, τα πράγματα ως έχουν. Σήμερα, η νίκη είναι δική μας. Στις Κάνες θα πάνε οι δικές μας ταινίες για να δείξουν πως κινηματογραφικά μιλώντας η Γαλλία δείχνει ωραία. Να είστε βέβαιοι ότι το ίδιο θα γίνει και του χρόνου.

Δεκαπέντε νέες, θαρραλέες, ειλικρινείς, ακτινοβόλες, πανέμορφες ταινίες θα κλείσουν άλλη μια φορά το δρόμο στις συμβατικές παραγωγές. Γιατί, αν και κερδίσαμε τη μάχη, ο πόλεμος δεν τελείωσε. (Godard, 1972, 146-147).ⁱⁱ

Αν ο Godard συνοψίζει την κριτική σκέψη των τελευταίων πέντε χρόνων (1953–1958) προς τη γαλλική παράδοση,ⁱⁱⁱ η καρδιά της δήλωσής του δεν είναι η επίθεση προς την καθιερωμένη κινηματογραφία της χώρας του, αλλά το παραδειγματικό πρόταγμα του Hitchcock: η αναγόρευση ενός εμπορικού Άγγλου σκηνοθέτη στην Αμερική από σημαντικό τεχνίτη [*metteur en scène*] σε κορυφαίο δημιουργό [*auteur*]. Στο πρόσωπό του εκφράζεται ο πόθος της Nouvelle Vague να ανακαλύψει το σινεμά και να το ανυψώσει στο ύψος της προσωπικότητας του σκηνοθέτη δημιουργού του οποίου η προσωπική έκφραση υπερβαίνει τις συμβάσεις και τις απαιτήσεις των κινηματογραφικών *studios*.

Οι εκφραστές της Nouvelle Vague ανακάλυψαν την ουσιαστική ικανότητα του κινηματογράφου να διηγείται ιστορίες διαμέσου των εικόνων και της σύνθεσής τους, όχι στις «ποιοτικές» παραγωγές που βασίζονταν σε λογοτεχνικά κείμενα,^{iv} τον θεμέλιο λίθο του Γαλλικού σινεμά, αλλά στις ταινίες ειδών (*genres*) του Χόλιγουντ, τον θεμέλιο λίθο του παγκόσμιου σινεμά. Το σινεμά αυτό που περιφρονούσαν οι αμερικανοί διανοούμενοι και δεν το είχαν περί πολλού ούτε οι ίδιοι οι εμπλεκόμενοι στην δημιουργία του, αυτό το βιομηχανικό σινεμά που από τη δεκαετία του '20 αποτέλεσε μια αποικιοκρατική υπερδύναμη επιβάλλοντας την επίδρασή του στο κοινό και τους σκηνοθέτες όλου του κόσμου, ήταν εν πρώτοις –ίσως παράδοξα, διαστροφικά, αλλά και από ανάγκη– αυτό που αντέταξαν, λίγοι γάλλοι διανοούμενοι στις αποστειρωμένα υψηλόφρονες, ακριβοπληρωμένες παραγωγές της δικιάς τους βιομηχανίας.

1. Στην πορεία ωρίμανσης της διερευνητικής κριτικής σκέψης τους, οι κριτικοί των *Cahiers* αναζήτησαν από ανάγκη ένα πεδίο αναφοράς, κάποια κατ' εξοχήν κινηματογραφικά παραδείγματα, ώστε να μπορούν να πουν: «Να, αυτό είναι αληθινό σινεμά». Στην Ευρώπη βρήκαν στο έργο των Renoir, Bresson, και των Νεορεαλιστών εκείνα τα κοινά στοιχεία αναφοράς, όπως τον απόλυτο έλεγχο των ταινιών τους, οι οποίες πέρα από προσωπικές αισθητικές και νοηματικές καταθέσεις ήταν προϊόντα διερεύνησης, εξέτασης του κόσμου που παρατηρούσαν, παρά ανασχηματισμοί προκατασκευασμένων ιδεών και αισθητικών μορφών, τις οποίες μηχανιστικά δάνεια εγκλώβιζαν σε σχέσεις δέσμιες ανέμπνευστης μίμησης της κλασικής λογοτεχνίας.

2. Όσο κι αν αρχικά φαίνεται παράδοξο, οι νεαροί κριτικοί της Nouvelle Vague να αναζητούν πηγή έμπνευσης και εργαλεία (αισθητικά/στιλιστικά) στο Χόλιγουντ, την καρδιά και γενεσιουργό κοιτίδα προκατασκευασμένων ταινιών, εν τέλει, αυτή η αναζήτηση επικεντρώθηκε σε έναν αριθμό Αμερικανών σκηνοθετών, οι οποίοι διερχόμενοι επαναληπτικά τις συμπληγάδες των στούντιο, κατόρθωσαν να υπερβούν αυτές τις στερεότυπες κατασκευές, τις συμβάσεις των ειδών, τη συντηρητική ηθική και το «αόρατο στίλ». Η μαθητεία τους στην κριτική τους έκανε να ανακαλύψουν στο Χόλιγουντ φόρμες που έμελλε «να δανειστούν σαν τους τερμίτες»,^v με τις οποίες πολύ σύντομα θα έδιναν νέα έκφραση στις ορμητικές ταινίες τους.^{vi}

3. Η διαστροφική πρωτοτυπία των Γάλλων οφείλεται στην ικανότητά τους να αναγνωρίσουν τον θρίαμβο αυτών των Αμερικανών *auteurs*, όχι στις ακριβές παραγωγές των μεγάλων *studio* –οι οποίες, άλλωστε, δεν ήταν διόλου καλύτερες από τη Γαλλική σοβαροφανή παράδοση της ποιότητας που στηλιτεύει ο Godard στο αρχικό παράθεμα– αλλά στις κωμωδίες του Howard Hawks και του Jerry Lewis, στα *western* του John Ford, στις ταινίες δράσης του Raoul Walsh, στα *thrillers* του Alfred Hitchcock.

Στις ταινίες των Αμερικανών *auteurs* ανακάλυψαν δύο σημαντικά πράγματα.^{vii}

A. Θεματική συνέχεια που διαπερνούσε ως ιστός το συνολικό σώμα του έργου τους. Αναγνωρίσιμους χαρακτήρες, θέματα, δραματουργικές καταστάσεις, που επανεμφανίζονταν ανεξάρτητα από το πιο ήταν το στούντιο που τις παρήγαγε ή ο συνεργάτης τους στο σενάριο.

B. Το δεύτερο και πιο δύσκολο θέμα ήταν η ανακάλυψη της φόρμας, τα προσωπικά στιλιστικά σημάδια, ίχνη κυριολεκτικά πολλές φορές, που φανέρωναν διαφοροποιήσεις από την ομογενοποιημένη μορφικά και δομικά κλασική χολιγουντιανή αφήγηση, διαδικασία η οποία απαιτεί ακόμα και σήμερα ένα αφιερωμένο και ιδιαίτερα προσεκτικό βλέμμα: το βλέμμα των εκκολαπτόμενων αυτών μοντερνιστών που έμελλε στις ταινίες τους (και ειδικά στην περίπτωση των Godard και Resnais, αλλά και των Rivette, Malle, Marker, Robe-Grillet, Duras) να επιφέρει μια δραστική φορμαλιστική ρήξη με το παρελθόν.

Η φορμαλιστική στρατηγική των πιο τολμηρών αμερικανών σκηνοθετών ήταν ευδιάκριτη, αν όχι πάντα συνεπής σε όλη την έκταση του έργου τους. Ο Bazin είχε ήδη ξεχωρίσει τον Welles σαν παράδειγμα της τεχνικής του *πλάνου μεγάλης διάρκειας και σύνθεσης σε βάθος πεδίου*.^{viii} Η σκηνοτική οργάνωση της ομάδας σε τοπία της *αμερικάνικης Δύσης* από τον John Ford και η δεινότητά του να μετατρέπει τη φιλμική εικόνα και την αφηγηματική εξέλιξη σε ηθικό σχόλιο υπέρ της κοινότητας της ομάδας, αλλά και της ατομικής ευθύνης ήταν σε επίγνωση πολλών σκηνοθετών – ειδικά του Welles που μελέτησε το στιλ του Ford στην ταινία του *Stagecoach (Η ταχυδρομική άμαξα, 1939)* για να προετοιμαστεί για τον *Citizen Kane*. Δεν ήταν εξ ίσου, όμως, φανερή η θέση του Hitchcock στα πλαίσια του αμερικάνικου κινηματογράφου, για να επανέλθουμε στο αρχικό παράθεμα του Godard.

Ο Hitchcock, ήταν ο μέγιστος μάστορας της υποβλητικής τεχνικής, όπως τον θεωρούσαν όλοι μέχρι τότε ή αλλιώς ο δημιουργός εκείνος που ήταν τόσο ιδιοφυής, ώστε να ανακαλύψει μέσω του τρόπου που διαμόρφωνε τις ταινίες του, τον τρόπο που το σινεμά δυναμικά υποβάλλει/διαμορφώνει τις αντιδράσεις του κοινού (έμπρακτη εφαρμογή της θεωρίας πρόσληψης!) και πώς αυτοί οι τρόποι πρόσληψης αποκαλύπτουν ταυτοχρόνως τόσο στοιχεία για το κοινό της ταινίας, όσο και για τους χαρακτήρες της μυθοπλασίας.

Ο Godard, ο οποίος είχε γράψει τουλάχιστον τρία διεισδυτικά κείμενα για ταινίες του Hitchcock στα *Cahiers* (1951–1956),^{ix} δεκαετίες αργότερα, θα αποτιμήσει πλέον με οπτικοακουστικό τρόπο το έργο του, στο τμήμα *The Master of the Universe του Histoire(s) du Cinéma*, (1999), «στη διάσημη πλέον λιτανεία, φόρο τιμής στον Hitchcock». (Mulvey's Death 24x a Second, 2007, 145).

Παραθέτω το επίμαχο απόσπασμα από το κείμενο του προσωπικού *voice over* του Godard (ήχος) από το *Histoire(s)*. Επιπλέον, ονομάζω με αντίστοιχες υποσημειώσεις^x τις ταινίες του Hitchcock τις οποίες ο Godard υπαινίσσεται στο *voice over*, ενώ εγκαλούνται στην οθόνη άλλες εικόνες από ταινίες του Hitchcock και αντιπαρατίθενται με το *voice over*, χωρίς σε 1^ο επίπεδο φανερή αντιστοιχία:^{xi}

Έχουμε ξεχάσει γιατί η Joan Fontaine^{xii} σκύβει στην άκρη του γκρεμού και τι ήταν αυτό που ο Joel McCrea^{xiii} πήγαινε να κάνει στην Ολλανδία. Δεν θυμόμαστε γιατί ο Montgomery Clift^{xiv} κρατούσε αιώνια σιωπή ή γιατί η Janet Leigh^{xv} σταματά στο Motel των Bates^{xvi} ή γιατί η Teresa Wright^{xvii} είναι ακόμα ερωτευμένη με τον θείο Charlie. Έχουμε ξεχάσει γιατί ο Henry Fonda^{xviii} δεν είναι εντελώς ένοχος και για πιο λόγο ακριβώς η Αμερικανική κυβέρνηση προσέλαβε την Ingrid Bergman.^{xix} Αλλά θυμόμαστε μια τσάντα χειρός.^{xx} Αλλά θυμόμαστε ένα λεωφορείο^{xxi} στην έρημο. Αλλά θυμόμαστε ένα ποτήρι γάλα,^{xxii} τα φτερά ενός ανεμόμυλου,^{xxiii} μια βούρτσα μαλλιών.^{xxiv} Αλλά θυμόμαστε μπουκάλια^{xxv} στη σειρά, ένα ζευγάρι γυαλιά,^{xxvi} μια

παρτιτούρα,^{xxvii} ένα κλειδί,^{xxviii} γιατί χάρη σ' αυτά ο Alfred Hitchcock πέτυχε εκεί που ο Μέγας Αλέξανδρος, ο Julius Caesar, ο Hitler και ο Napoleon απέτυχαν: να γίνει ο αριστοτέχνης του σύμπαντος [...] (Godard, 1999, 42–43, Rancière, 2001, 220 & Mulvey, 2007, 145).

Κατά τον Morey –με τον οποίο θα συμφωνήσω, παρά με τον Rancière^{xxix} το (*voice over*) κείμενο υπονοεί, ότι αυτό που θυμόμαστε στο πέρασμα του χρόνου από τις ταινίες του Hitchcock, δεν είναι τόσο οι αφηγήσεις, αλλά μια σειρά από αντικείμενα ή τουλάχιστον κάποιες προνομιούχες εικόνες συγκεκριμένων αντικειμένων, οι οποίες επιβάλλονται στη μνήμη μας, κι αυτό ανεξάρτητα από το συναισθηματικό φορτίο που γεννιέται από αυτή καθαυτή την αφηγηματική κατάσταση, την οποία ο Rancière (λανθασμένα και κατά την δική μου κρίση) θεωρεί αποκλειστική αιτία της ανάμνησής μας αυτών των εικόνων.

Έτσι, ακόμα κι αν είναι η αφηγηματική κατάσταση που γεννά την ένταση, είναι καθ' όλα δυνατό να θυμηθούμε μια σκηνή ή μια εικόνα εν απουσία της αφηγηματικής πληροφορίας (που αφορά στη συγκεκριμένη εικόνα). (Morey, 2002, 188).

Αλλά, ας επανέλθουμε στην κεντρική πορεία, όχι του *λεωφορείου στην έρημο του North by Northwest* (*Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων*, 1959) στο *voice over* του *Histoire(s)*, αλλά της συλλογιστικής που διατρέχει τις ιδέες του παρόντος κεφαλαίου.

Η διαδικασία της ανακάλυψης του Hitchcock και των άλλων αμερικανών *auteurs*,^{xxx} έδωσε το έδαφος στους Γάλλους να επεξεργαστούν μια θεωρία της υποκειμενικότητας και της προσωπικότητας του δημιουργού σκηνοθέτη. Περιέγραψαν τη νευρώδη πολύμορφη ζωντάνια του αμερικάνικου κινηματογράφου, θέλοντας να δώσουν μια απάντηση στην πομπώδη και αναιμική μαλθακότητα του παραδοσιακού Γαλλικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '50, τον οποίο ο Godard στηλιτεύει με το οξύ κείμενό του στην αρχή του κεφαλαίου.

Οι γάλλοι κριτικοί των *Cahiers* και μετέπειτα προεξάρχοντες σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, αρχικά διέκριναν στις αμερικάνικες ταινίες ως βασικά γενικά κοινά χαρακτηριστικά τους:

1. Την υπόστασή τους ως προϊόντα μιας αλυσίδας οπτικοακουστικής παραγωγής
2. Την υποταγή του σκηνοθέτη στον παραγωγό
3. Τη στόχευσή τους για την πάση θυσία διασκέδαση του πλήθους

Ανίχνευσαν περαιτέρω τα ιδιότυπα χαρακτηριστικά ορισμένων σκηνοθετών, οι οποίοι κατάφεραν να διασώσουν την προσωπική τους ατομικότητα, εγγράφοντας τις δικές τους ιδέες/εμμονές και συναρθρώνοντας ή προσαρτώντας τις δικές τους παραλλαγές σε αυτή την κοινή χολιγουντιανή γλώσσα.

Οι Γάλλοι ήταν ιδιαίτερα γοητευμένοι από αυτή την εσωτερική διαλεκτική του αμερικανικού συστήματος, όπου: στην απρόσωπη ομογενοποιημένη παραγωγή γραμμής των *studio* εμφανίζονται τολμηροί αυτοφυνείς σκηνοθέτες έτοιμοι να διασώσουν την προσωπική τους αυτοτέλεια, παίζοντας με τα όρια του συστήματος για να το χρησιμοποιήσουν προς τους δικούς τους σκοπούς. Οι θεματικές και φορμαλιστικές καινοτομίες και ιδιαιτερότητες που εισάγουν, απορροφώνται εκ νέου από το σύστημα και επαναπροσδιορίζουν τις συμβάσεις του, προωθώντας και επεκτείνοντας την κινηματογραφική του γλώσσα.

Αυτή η δημιουργική ένταση της διπολικότητας μεταξύ των Αμερικανών auteurs και της απρόσωπης γραμμής παραγωγής, φαίνεται πως ήταν και η αιτία της ζωτικότητας και της εύρωστης ευημερίας του Χόλιγουντ.

Η χολιγουντιανή ταινία που οι Γάλλοι θαύμαζαν, αυτή η μάχη ανάμεσα στην ατομική δημιουργικότητα και τον έλεγχο των studio, ήταν φαινόμενα που μόνο από απόσταση μπορούσαν να προκαλέσουν τον θαυμασμό και κατ' επέκταση να μυθοποιηθούν. Δεν θα ήταν καν τολμηρό να πούμε ότι οι Γάλλοι δημιούργησαν τον αμερικάνικο κινηματογράφο στο επίπεδο της κινηματογραφικής κριτικής: του έδωσαν υπόσταση, ταξινόμηση, δημιούργησαν ένα πάνθεον προσωπικού σκηνοθετικού ταλέντου. Ανακάλυψαν τις θεματικές και φορμαλιστικές δομές του και οι αναλύσεις τους, ακόμα και τώρα, αποτελούν τη βάση των μοντέλων ανάλυσης που χρησιμοποιούμε. Η προσφορά τους στην ιστορία, αλλά και τη θεωρία του κινηματογράφου είναι τεράστια.

Αλλά όταν πλέον το 1959 στράφηκαν στη σκηνοθεσία, ούτε θέλησαν ούτε μπορούσαν να μιμηθούν τη διαδικασία της αμερικανικής παραγωγής. Αν και το σύστημα των Γαλλικών studio λειτουργούσε σε διαφορετική βάση και σε πολύ μικρότερη κλίμακα, οι Γάλλοι της Nouvelle Vague δεν θέλησαν να εμπλακούν μαζί του. Άλλωστε, τους διακατείχε μια ρομαντική διάθεση στον τρόπο που προσέγγιζαν το Χόλιγουντ.

Στα σκηνοθετικά τους βήματα θέλησαν να ξεπεράσουν σε κατορθώματα τους Αμερικανούς auteurs και όχι το σύστημα. Είχαν βέβαια την ιστορική διαλεκτική επίγνωση, ότι οι δημιουργοί που θαύμαζαν δεν θα είχαν επιβιώσει εκτός συστήματος. Κι όταν στράφηκαν στη σκηνοθεσία διαμέλισαν νοητικά το χολιγουντιανό φαινόμενο στα συστατικά του στοιχεία επιλέγοντας αυτά που ήθελαν και ξεσκαρτάροντας αυτά που δεν χρειάζονταν.

Το οικονομικό σύστημα των μεγάλων studio ήταν το πρωταρχικό στοιχείο που απέρριψαν. Κατάλαβαν πως οι μεγάλοι προϋπολογισμοί, που θα εξασφάλιζαν και μεγάλα κέρδη, σήμαιναν και μεγάλους συμβιβασμούς. Εξασφάλισαν περιορισμένα κεφάλαια από υποστηρικτές χρηματοδότες,^{xxxι} οι οποίοι ενδιαφέρονταν για τις ταινίες, τουλάχιστον τόσο όσο και για το κέρδος που θα έβγαζαν από αυτές, ενώ παράλληλα τους παρείχαν απόλυτη αισθητική και θεματική ελευθερία.

Ενώ, η αντίληψη του auteur σκηνοθέτη, ως κατευθυντήριας δημιουργικής δύναμης ήταν κάτι που διαρκώς έπρεπε να εκμαιευτεί ή να κατακτηθεί από την γραμμή παραγωγής του Χόλιγουντ, για τον Godard, τον Truffaut και την υπόλοιπη παρέα ήταν κάτι δεδομένο και όλοι ενδύθηκαν τον μανδύα της απόλυτης καλλιτεχνικής ελευθερίας με εξαιρετική άνεση. Οι ταινίες τους ήταν περισσότερο ή λιγότερο η έμπρακτη φιλική τους απάντηση στο προσκλητήριο κάλεσμα που είχε σημάνει το διάσημο έκτοτε γραπτό του νεαρού συγγραφέα, κριτικού και σκηνοθέτη Alexandre Astruc, *The birth of the new avant-garde: le caméra-stylo*, για το περιοδικό *L'Écran Français*, στις 30 Μαρτίου του 1948.^{xxxii}

[...] ο σεναριογράφος σκηνοθετεί τα σενάρια του· ή μάλλον ο σεναριογράφος παύει να υπάρχει, γιατί σε αυτό το είδος της κινηματογραφίας η διαφορά μεταξύ συγγραφέα και σκηνοθέτη καταργείται. Η σκηνοθεσία δεν είναι πλέον ένας τρόπος εικονογράφησης ή παρουσίασης μιας σκηνής αλλά μια αληθινή πράξη γραφής. Ο κινηματογραφιστής/συγγραφέας γράφει με την κάμερα του, όπως ο συγγραφέας γράφει με το στυλό του. Σε μια τέχνη στην οποία φιλμ κάποιου μήκους και μια ηχητική μπάντα μπαίνουν σε κίνηση και προχωρούν μέσω κάποιας φόρμας και κάποιας ιστορίας (θα μπορούσε να μην υπάρχει ούτε καν ιστορία – λίγη σημασία έχει) για να αναπτύξουν κάποια φιλοσοφία

ζωής, πώς θα ήταν δυνατό να διακρίνουμε τον άνθρωπο που συλλαμβάνει το έργο από τον άνθρωπο που το γράφει; (Astruc, 1968, 22).^{xxxiii}

Ο Barthes, την ίδια περίπου εποχή με τον Astruc, ανέπτυξε μια κριτική θεωρία της λογοτεχνίας ανάλογη της μοντερνιστικής θεώρησης του σινεμά, η οποία δεν δίνει έμφαση στη *γλώσσα* (την ιστορική λογοτεχνική διάσταση) ούτε στο *στιλ* (την προσωπική διάσταση) αλλά στη *γραφή* (*écriture*), διαλεκτικό παράγωγο της σχέσης των δύο πρώτων.

Ο τρόπος γραψίματος [*écriture*] είναι πράξη ιστορικής αλληλεγγύης. Η γλώσσα και το στιλ είναι αντικείμενα. Ο τρόπος γραφής είναι λειτουργία: είναι η σχέση μεταξύ δημιουργίας και κοινωνίας, η λογοτεχνική γλώσσα μεταμορφωμένη από την κοινωνική οριστικότητά της, φόρμα ιδωμένη ως ανθρώπινη πρόθεση, κατά συνέπεια συνδεδεμένη με τις μεγάλες κρίσεις της Ιστορίας. (Barthes, 1953, 14).

Ας σημειώσουμε στο παραπάνω απόσπασμα την αναφορά δύο ιδεών ζωτικής σημασίας για τον André Bazin και τους κριτικούς των *Cahiers*.

Πρώτον, η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην ιστορία της τέχνης και την προσωπική καλλιτεχνική δράση (*γλώσσα* και *στιλ* για τον Barthes, *genre* και *θεωρία του δημιουργού*, αντίστοιχα για τον Bazin). Δεύτερον, ότι οι δύο αυτές δυνάμεις αλληλεπιδρούν για να δημιουργήσουν ένα τρίτο πράγμα, τη *γραφή* (*écriture*). (Monaco, 1976, 9).^{xxxiv}

Έτσι, ένας χρήσιμος τρόπος να αντιληφθούμε τον μοντερνιστικό σινεμά της Nouvelle Vague, είναι ως ένα μεσολαβητή (*tertium quid*)^{xxxv} – μια κινηματογραφική γραφή (*écriture*) που συνδυάζει *γλώσσα* (γνώση των *genres* και της βαθιάς δομής του σινεμά) και *στιλ* και *γράφεται* με μια *Camera-stylo*, εκπληρώνοντας τις επιθυμίες του Astruc και επιλύοντας το θεώρημα του Barthes.

Έχοντας δημιουργήσει ένα πάνθεον αμερικανών δημιουργών σκηνοθετών, οι Γάλλοι σκηνοθέτες, που έμελλε να αποτελέσουν τον πυρήνα της Nouvelle Vague θέλησαν να ξανοιχτούν στην περιπέτεια της *γραφής* σε φιλμ, να χαράξουν την προσωπικότητά τους, να εγγράψουν τις αντιλήψεις τους για τον κόσμο με εικόνες και ήχους σε φιλμ, με προσωπικές αφηγήσεις που αξιοποιούν την εν δυνάμει πολυπλοκότητα του σινεμά, κι ακόμα περισσότερο, όπως προανάγγειλε ο Godard, αποδίδοντας «τα πράγματα ως έχουν».^{xxxvi}

Όμως, η συναλληλία του θαυμασμού για τον αμερικανικό κινηματογράφο και της εμμονής τους για την απόδοση της πραγματικότητας, όχι όπως κατά περίπτωση φαίνεται, αλλά όπως πραγματικά είναι, αποτελεί εκ πρώτης ένα παράδοξο, αφού το Χόλιγουντ μόνο υπαινικτικά αναφέρεται, μεταμορφώνει, προσαρμόζει την ιστορική πραγματικότητα και πολύ σπάνια την αντιμετωπίζει, την παρατηρεί όπως πραγματικά είναι. Τέτοιο στόχο έθεσαν οι Νεορεαλιστές και η προαναγγελία του Godard φαίνεται να εναρμονίζεται μαζί τους, αν και η ρομαντική του επιθυμία για τα «κορίτσια όπως τα αγαπάμε και τα αγόρια όπως τα βλέπουμε καθημερινά», ελάχιστη φαινομενικά σχέση έχει με αυτό που επιδίωκαν οι Ιταλοί τη δεκαετία του '40. Κι εδώ ας συνοψίσω επιγραμματικά:

1. Οι Νεορεαλιστές κάλεσαν τους κινηματογραφιστές να επιτρέψουν στον κόσμο να χαρακτηί, να εγγραφεί ως έχει στο φιλμ.

2. Οι χολιγουντιανοί *auteurs* σκηνοθέτες επιχείρησαν να εγγράψουν την προσωπικότητά τους επάνω ή εντός προϋπαρχουσών συμβάσεων.

3. Οι κινηματογραφιστές της Nouvelle Vague θέλησαν να χαράξουν τις προσωπικές αντιλήψεις τους απευθείας στο φιλμ. Να ανοίξουν τόσο διάπλατα τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου, ώστε οι φιλόσοφοι και οι συγγραφείς^{xxxvii} δεν θα είχαν παρά να χρησιμοποιήσουν αντί στυλό μια κάμερα για να γράψουν με την αντίληψη της *caméra-stylo* τις ιδέες τους κατευθείαν στο φιλμ,^{xxxviii} ξανοίγοντας για μια περιπέτεια, ένα ταξίδι διεύρυνσης των ποικιλότροπων οπτικοακουστικών δυνατοτήτων διανοητικής έκφρασης του σινεμά.

Αλλά, λαμβανομένου υπόψη του κινηματογραφικού εξοπλισμού, το κάλεσμα του Astruc μοιάζει με θεωρητικό σχήμα αρχικά. Ένας ευχάριστος χώρος με μια γραφομηχανή ή ένα στυλό ένα κομπιούτερ σήμερα, αρκεί για ένα συγγραφέα. Όμως, ένας κινηματογραφιστής έχει να αντιμετωπίσει μια αλυσίδα παραγόντων, τεχνικού εξοπλισμού και ανθρώπων που πρέπει να ενορχηστρώσει. Επιπλέον, όπως και ο συγγραφέας δεν δημιουργεί σαν να λειτουργεί σε κενό αέρος ή σαν ανακαλύπτει τον τροχό στον 20ό αιώνα. Έχει να αντιπαρατεθεί σε μια παράδοση, στο πλήθος των συμβάσεων, στην πλειάδα των αφηγήσεων των έργων που προηγήθηκαν. Οι υποκειμενικές αντιλήψεις, που ο κινηματογραφιστής θα εγχαράξει στο φιλμ πρέπει να είναι αποτέλεσμα εμπειρίας, διορατικότητας και ανάλυσης και να απορρέουν από την εμπλοκή χαρακτήρων σε δραματικές καταστάσεις.

Η αναγνώριση των προβλημάτων αυτών τους έκανε να στραφούν στους *auteurs* του Χόλιγουντ. Για τους Hitchcock, Ford, Hawks, Lang και τους υπόλοιπους, το θέμα δεν ήταν να υπερσκελίσουν την πίεση των στούντιο προς ευθυγράμμιση με τις συμβάσεις του, αλλά να αντιληφθούν την ομογενοποιημένη κινηματογραφική γλώσσα που χρησιμοποιούσαν για να την φέρουν στα μέτρα που ήθελαν ώστε να ανταποκριθεί στη δική τους φωνή.

Όταν οι Γάλλοι της Nouvelle Vague άρχισαν να σκηνοθετούν, δεν βρίσκονταν στις συνθήκες των ιταλών Νεορεαλιστών, ώστε να θέσουν την εργατική τάξη με τις ανησυχίες και τα προβλήματά της, αποκλειστικό θεματικό/χαρακτηρολογικό επίκεντρο των ταινιών τους. Αλλά επειδή χρειάζονταν μια βάση για να δουλέψουν και η εμπειρία που είχαν προερχόταν από την κριτική τους ενασχόληση με το ίδιο το σινεμά, στράφηκαν για βοήθεια στο αμερικανικό σινεμά.

Ανακάλυψαν στον γενεσιουργό του πλούτο παραμέτρους αρκετά χαλαρές που θα τους επέτρεπαν να κινηθούν και να αναπτυχθούν, αλλά ταυτόχρονα αρκετά σφιχτές, ώστε να τους προσφέρουν κώδικες και φορμαλιστικές συμβάσεις τις οποίες θα μπορούσαν να τροποποιήσουν, να ανανεώσουν ή και να σπάσουν αν το ήθελαν. Ένα πλατύ και περιεκτικό κινηματογραφικό είδος τους φάνηκε, ως το πιο πρόσφορο και σε αυτό στράφηκαν όταν άρχισαν το 1959 να κάνουν τις ταινίες τους: Το αστυνομικό/γκανγκστερικό –το *film-noir*– ρομαντικό θρίλερ, αυτό το πολύπλοκο πλέγμα ιδεών, χειρονομιών, συμπεριφορών, χαρακτήρων, αλλά και στιλιστικής οντολογίας της κάμερας, που ήταν η επιτομή του Χόλιγουντ από τα τέλη τη δεκαετίας του '40, ως τις αρχές εκείνης του '50.

Μετά *Τα τετρακόσια χτυπήματα*, μια αυτοβιογραφική ταινία –μελέτη στιγμών της παιδικής ηλικίας– ο Truffaut στράφηκε σε αυτό το είδος με το *Tirez sur le pianiste* (*Πυροβολήστε τον πιανίστα*, 1960). Ο Chabrol, μετά το ατυχές ξεκίνημά του με το *Le Beau Serge* (*Ο ωραίος Σέργιος*, 1958), επιδόθηκε σε μια αριστοτεχνική σειρά από αραβουργήματα γύρο από το συγκεκριμένο είδος με τα *Les Cousins* (*Τα ξαδέλφια*, 1959), *À Double Tour* (*Το τρίο της αμαρτίας*, 1959), *Les Bonnes Femmes* (*Επιπόλαιες γυναίκες*, 1960), όλα παραγωγές του 1959! Ο Jacques Rivette καταπατίστηκε για τρία ολόκληρα χρόνια με τη δική του 140 λεπτών εκδοχή του είδους, στο *Paris Belongs to Us* (*Το Παρίσι μας ανήκει*, 1961). Ο Godard το αντιμετώπισε κατά μέτωπο με το *A Bout de Souffle* (*Με κομμένη την ανάσα*, 1959). Μόνο ο Eric Rohmer φάνηκε άτρωτος από τη γοητεία του *film-noir*, αν και οι αστικές περιπλανήσεις του πάμπτωχου ήρωά

του στο *Le Signe du lion* (*Το σημάδι του λιονταριού*, 1959) συνδέονται κάπως με την παράδοση του *film-noir* και των *gangsters films*.

Δεν θεωρώ, ότι οι προαναφερθείσες ταινίες φέρουν ευθεία ομοιότητα με τις: *Notorious* (*Υπόθεση Νοτόριους*, 1946) του Alfred Hitchcock, *Lady from Shanghai* (*Η κυρία από τη Σαγκάη*, 1947) του Orson Welles, *Mildred Pierce* (*Θύελλα σε μητρική καρδιά*, 1945) του Michael Curtiz, *Pick up on South Street* (*Ο πορτοφολάς*, 1953) του Samuel Fuller, *Johnny Eager* (*Αιχμάλωτοι του πόθου*, 1942) του Mervyn LeRoy ή το *Scarface: The Shame of the Nation* (*Ο σημαδεμένος*, 1932) του Howard Hawks,^{xxxix} για να θυμηθούμε και τη δεκαετία του '30.

Οι ταινίες τους δεν είναι απομιμήσεις. Άλλωστε, κάποια στοιχεία που μοιράζονται με τον ιταλικό Νεορεαλισμό τους αποκόπτουν από τη χολιγουντιανή παράδοση: είναι γυρισμένες σε φυσικούς χώρους· αν και δεν χρησιμοποιούσαν συχνά ερασιτέχνες ηθοποιούς, οι πρωταγωνιστές τους δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστοί την εποχή εκείνη.

Έτσι, η οντολογία της κάμερας τους χαρακτηρίζεται (αν και με κάπως διαφορετικό τρόπο) από την ίδια επιθυμία των Νεορεαλιστών να παρατηρήσουν τα πράγματα αντικειμενικά, επιτρέποντας τη δράση να εκτυλιχθεί φυσικά μπροστά στη κάμερα, αντί να επιδοθούν σε μια προσεκτικά σχεδιασμένη σύνθεση πλάνων τα οποία να διαδέχονται το ένα το άλλο με γνώμονα κλασικά καλοσχεδιασμένες αλλαγές θέσης οπτικής γωνίας.

Όμως, αντίθετα με τους Νεορεαλιστές, θέτουν υπό αμφισβήτηση τους χολιγουντιανούς κανόνες του *μοντάζ χωροχρονικής συνέχειας*. Σε αυτό το θέμα, η αγάπη των σκηνοθετών της Nouvelle Vague για τον Αμερικανικό κινηματογράφο μετατρέπεται σε αντιπαράθεση. Το αρχικό δέος που τους κατέλαβε ως μελετητές, μπροστά στην ευχέρεια και το απαλό κύλισμα της αμεσότητας της δράσης, μεταστρέφεται στην επιθυμία να θέσουν υπό αίρεση αυτά τα χαρακτηριστικά και να αναζητήσουν εναλλακτικές μεθόδους εξέλιξης των αφηγηματικών δομών, επιφέροντας ριζική αλλαγή και σίγουρα οξύτερη ενεργοποίηση της πρόσληψης αυτών των νέων αφηγηματικών δομών, εκ μέρους του κοινού.

Η κριτική σκέψη του Godard

Αυτό που κυρίως θέλω να καταστρέψω είναι η ιδέα της κουλτούρας. Η κουλτούρα είναι το άλλοθι του ιμπεριαλισμού. Υπάρχει ένα Υπουργείο Πολέμου. Υπάρχει ένα Υπουργείο Κουλτούρας. Επομένως η κουλτούρα είναι πόλεμος. J. L. Godard

Ο Godard, όπως πάντα άνοιγε το δρόμο και η σκέψη του ως κριτικού τη δεκαετία του '50, ήταν η αιχμή του δόρατος του μοντερνιστικού εγχειρήματος στον κινηματογράφο. Αμφισβήτησε τον μέντορά του, Bazin, ως προς την αποτελεσματικότητα του πλάνου μεγάλης διάρκειας και σύνθεσης βάθους πεδίου.^{xl} Αρχικά τον είχε συνεπάρει η τρυφερή δύναμη του κοντινού πλάνου κι αυτή η ικανότητα των αμερικανών κινηματογραφιστών να εντείνουν τη συναισθηματική διάσταση σφίγγοντας κυριολεκτικά τον χώρο μέσω του αναλυτικού μοντάζ (*découpage classique*), ενδυναμώνοντας το αίσθημα αμεσότητας του θεατή ως προς την κινούμενη εικόνα.

Στο δοκίμιο του *Défence et illustration du découpage classique* (*Υπεράσπιση και περιγραφή του κλασικού ντεκουπάζ*), *Cahiers* 15, Σεπτέμβριος 1952, σε κάποιο σημείο γράφει:

[...] Το πιο απλό κοντινό πλάνο είναι και το πιο συγκινητικό. Εδώ εκφράζεται η υπερβατικότητα της τέχνης μας, όσο γίνεται πιο δυνατά, κάνοντας την ομορφιά του σημαινόμενου αντικειμένου να αναδυθεί

εκρηκτικά μέσω του σημείου. (Godard, 1972, 28) & (Monaco, 1976, 104-107).

Αυτή η ρήση του Godard φαίνεται προφητική. Παρότι αναφέρεται στην συγκινησιακή δύναμη του κοντινού πλάνου του προσώπου στην οθόνη, η βαθειά συνειδητοποίηση του σημειωτικά πολυδιάστατου της κινηματογραφικής εικόνας και αυτής της ικανότητάς της να συγκεντρώνει ένα μεγάλο δυναμικό συναισθηματικής και πολιτισμικής πληροφορίας και να το απελευθερώνει, όταν τοποθετείται σε ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό πλαίσιο, θα είναι ιδιαίτερα σημαντική στην κατοπινή σκηνοθετική του εξέλιξη.

Όμως, ακόμα δείχνει να παλεύει ανάμεσα σε δύο αντικρουόμενες προτιμήσεις του. Θαυμάζει τους Αμερικανούς για την άνεση με την οποία ελέγχουν και κατευθύνουν τις συναισθηματικές χορδές του κοινού μέσω του αναλυτικού μοντάζ *χωροχρονικής συνέχειας*, ενώ σε άλλο σημείο των κειμένων του είναι ολοφάνερη η διανοητική συγκατάθεσή του στην αξιωματική προτίμηση του Bazin προς το σινεμά που εξασφαλίζει ελεύθερη πρόσβαση στην εικόνα στην «μη κατευθυνόμενη» ματιά του θεατή.

Αργότερα στη δεκαετία του '50, όταν ο Godard είχε ήδη αρχίσει να κάνει ταινίες μικρού μήκους, διασαφήνισε το θέμα καθαρότερα. Σε ένα δοκίμιο με τίτλο *Montage, mon beau souci* (*Μοντάζ, υπέροχό μου έγνοια*), *Cahiers du Cinema* 65, Δεκέμβριος 1956, ο Godard έγραψε:

[...] Αν η σκηνοθεσία είναι κατεύθυνση, το μοντάζ είναι ο χτύπος της καρδιάς [...] Η πρόβλεψη είναι χαρακτηριστικό και των δύο. Όμως αυτό που το ένα επιζητά να προβλέψει στο χώρο, το άλλο επιζητά στο χρόνο. (Godard, 1972, 39).

Εδώ, η διορατική ρήση του Godard εκφράζει έναν διανοητικό προσωπικό του άθλο –που θα εκφραστεί αργότερα έμπρακτα στις ταινίες του– να αναζητήσει μια κατανόηση της οργάνωσης της εικόνας, που θα είναι η ολιστική σύνθεση της υπαγωγής της εικόνας στο διαλεκτικό μοντάζ κατά τον Eisenstein, υπαγωγή του μοντάζ στην εικόνα κατά τον Bazin, υπαγωγή και των δύο στην διακριτική, ακριβοθώρητη κατασκευή κάποιας αφηγηματικής ιστορίας κατά τον Αμερικάνικο κινηματογράφο.^{xli}

Προβλέποντας την προσωπική του σκηνοθετική προσέγγιση, ο Godard τοποθετείται ως προς το θέμα διαλεκτικά:

Το να ξέρεις, πόσο ακριβώς μπορείς (ή πρέπει) να κάνεις μια σκηνή να διαρκέσει, αυτό είναι ήδη μοντάζ, όπως όταν σκέφτεσαι τις μεταβάσεις (πλάνα μετάβασης από μια σκηνή σε μια άλλη), αυτό είναι πρόβλημα του γυρίσματος. [...] Το μοντάζ επομένως, άλλοτε αρνείται κι άλλοτε προετοιμάζει το δρόμο για τη *mise en scène*: και τα δύο είναι αλληλένδετα. (Godard, 1972, 40).^{xlii}

Δεν πρόκειται για συμπέρασμα που «κόβει την ανάσα», αλλά είναι τουλάχιστον ενδεικτικό της συσχέτισης των δύο βασικών συνιστούντων μερών της κινηματογραφικής κατασκευής: του πλάνου και του *cut*. Όταν αυτές οι επανεκτιμήσεις τέθηκαν σε εφαρμογή, προέκυψε μια καινούρια διανοητική άσκηση προς επίλυση από μέρους των Γάλλων σε σχέση με τα Αμερικάνικα κινηματογραφικά είδη (*genres*), που οι ίδιοι υιοθέτησαν και προσάρμοσαν στις συνθήκες της εποχής και της χώρας τους, αλλά και τα φορμαλιστικά χαρακτηριστικά της κατασκευής αυτών των ειδών. Ο Godard και οι συνάδελφοί του αναζήτησαν μια πολύπλοκη αντιπαράθεση και αναθεώρηση αυτής της κλασικής συμβατικής χολιγουντιανής πρακτικής.

Αν η βάση της κινηματογραφικής κατασκευής είναι ο τρόπος που μια ταινία γυρίζεται και μοντάρεται, αυτά παίρνουν συγκεκριμένη μορφή, ρυθμό και συνολική δομή ανάλογα με την επιλογή του είδους (*genre*), το οποίο με τη σειρά του υπαγορεύει το περιεχόμενο και τον τρόπο που αυτό το περιεχόμενο δημιουργείται, μέσω συγκεκριμένης φόρμας. Η επιλογή ενός είδους από μέρους τους, όπως η γκανγκστερική ταινία και η ριζοσπαστικοποίηση της δομής της, αλλάζει το είδος, τον χαρακτήρα του και τις χαρακτηριστικές μας αντιδράσεις ως θεατές.

Επιλεγμένη βιβλιογραφία

- Astruc Alexandre. *The birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo* στο *The New Wave*, επιμ. Peter Graham (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1968).
- Barthes, Roland. *Le Degré Zéro de l'écriture*. Αγγλική έκδοση: *Writing Degree Zero* (μετ.) Annette Lavers, Colin Smith., 1953, σ. 14.
- Brown, Royal S. *Focus on Godard*, Prentice Inc. 1972.
- Farber, Manny. *Negative Space*. New York: Praeger, 1971.
- Godard on Godard*, ed. Jean Narboni, Tom Milne, trans. Tom Milne. The Viking Press. New York. 1972.
- Ζαν Λυκ Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, Α! Τόμος, εκδ. Αιγόκερως, 1988.
- Godard. *Histoire(s) du Cinéma*. Munich: 1999.
- Kreidl, John Francis. *Jean Luc Godard*. Twane Publishers, 1980.
- Monaco, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976.
- 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.
- Mulvey, Laura. *Death 24x a Second. Stillness and the moving Image*. 2nd edition. Reaktion Books Ltd, 2007.
- Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris, 2001.
- Τερζής, Νίκος. *Nouvelle Vague. Το Σινεμά Παιζει με τον Εαυτό του. Αφηγηματική Δομή & Φόρμα στον Κινηματογράφο*. σ. 496. Εκδ. ΊΩΝ, Αθήνα, 2013.
- Truffaut, François. *Hitchcock*. Revised Edition. Simon and Schuster. New York. 1984.
- Wood, Michael. *Hitchcock's Films*, London: The Tativy Press, 3d ed. 1977.

ⁱ Όσο ανοιχτόμυαλος ήταν ο André Malraux, ως υπουργός πολιτισμού στην εμφάνιση της Nouvelle Vague, άλλο τόσο δυσίωνα αντιδραστικός έδειξε με την καθαίρεση του Henri Langlois από τη διεύθυνση της Γαλλικής Ταινιοθήκης, λίγους μήνες πριν από τον Μάη του '68, κάτι που δεν πέτυχε χάρις στις κινητοποιήσεις του Godard (εξέγερση που κατά πολλούς προανήγγειλε και πυροδότησε τον γαλλικό Μάη) και των υπολοίπων της Nouvelle Vague αλλά και της διεθνούς συμπαράστασης από τους κατά κόσμο *auteurs* σκηνοθέτες.

ⁱⁱ Το πλήρες κείμενο τιτλοφορείται: ο Truffaut, αποκλεισμένος πέρσι από το φεστιβάλ, θα εκπροσωπήσει τη Γαλλία στις Κάνες με το *Les Quatres Cents Coups*.

ⁱⁱⁱ Οι κριτικοί των *Cahiers du Cinéma*, μόνο περιφρόνηση ένωσαν για τον άμεσα προγενέστερο ευρωπαϊκό κινηματογράφο και ειδικά τον Γαλλικό· εξαίρεση αποτέλεσαν κάποιοι μεμονωμένοι σκηνοθέτες και ειδικά οι Renoir, Bresson, Jean Rouch, Jean-Pierre Melville, Jacques Tati, Jean Cocteau και οι εκτός Γαλλίας Dreyer, Buñuel, Bergman αλλά και οι νεορεαλιστές, ιδίως ο Rossellini.

^{iv} Ήταν υποταγμένα κυριολεκτικά στο γραπτό λόγο, είτε εικονογραφώντας τη *voice over* αφήγηση, είτε παραμένοντας φορμαλιστικά αγκιστρωμένα στο διάλογο και εν τέλει, όπως θα δούμε στο κεφ. 10, στον αντίποδα της προφητικής διακήρυξης του Alexandre Astruc το 1948 για την *camera stylo*.

^v Μια γλαφυρή αναλογία του Manny Farber (*Negative Space*. New York: Praeger, 1971) για τον τρόπο με τον οποίο οι πέντε σκηνοθέτες της Nouvelle Vague που προέρχονταν από τον στίβο της κινηματογραφικής κριτικής στα

Cahiers, «κατέτρωγαν» και αφομοίωναν ως *cinéastes* (1952-1958), ότι καλύτερο προσφερόταν σε καθημερινές μαραθώνιες θεάσεις ταινιών – το δεύτερο αφορά ειδικά τον Godard.

^{vi} Είναι χαρακτηριστική η ρήση του Godard το 1952, «θα γράψω παλιούς στίχους πάνω σε νέες φόρμες» θέτοντας τον μοντερνισμό σε κίνηση, όχι για να είναι εντός μόδας, αλλά για να αναδυθεί η *συν-κίνηση* φιλτραρισμένη/διαμεσολαβημένη από το πνεύμα μέσα από νέες μορφές και δομές. Βλ.

^{vii} «Αυτό που οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague αναγνώρισαν ως κοινό στοιχείο στους Αμερικανούς *auteurs* – συμπεριλαμβανομένου και του Jerry Lewis για τους κριτικούς των *Cahiers*, κυρίως στις ταινίες του που σκηνοθέτησε ο Frank Tashlin– είναι ότι όλοι χρησιμοποιούν την αφηγηματικότητα, ως το ελάχιστο πρόσχημα για να νομιμοποιήσουν τις ταινίες τους, δίνοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο στον εαυτό τους την πολυτέλεια να επικεντρωθούν σε εκείνα το πιο καθαρά κινηματογραφικά και αισθητικά στοιχεία που τόσο θαύμασαν οι κινηματογραφιστές της Nouvelle Vague [...] Σίγουρα ελάχιστοι σκηνοθέτες έθαψαν ποτέ σε ταινία τους ολοφάνερους παραλογισμούς μιας πλοκής, κάτω από μια σειρά βιρτουόζων σκηνών δράσης (που δεν πρόσφεραν τίποτα στην αφήγηση) με τέτοια διάθεση αυτό-διακωμώδησης, όπως ο Alfred Hitchcock στο *North By Northwest*». Βλ. Royal Brown, *Focus on Godard*, Prentice Inc. 1972, σ. 7.

^{viii} Στην πραγματικότητα, ο Welles δόκιμα μπορεί να θεωρηθεί η μεγαλύτερη διάψευση του Bazin, του οποίου την ταινία *Citizen Kane* εξέλαβε ως παραδειγματική απόδειξη των φερεγγυητικών προτιμήσεών του, παραβλέποντας τις τόσες μονταζικές σκηνές στο έργο αυτό, για να διαψευστεί ολοσχερώς αργότερα με τον *Macbeth* (1948) του Welles, που είναι για την εποχή της, και όχι μόνο, μια εξ ολοκλήρου ιδιαίτερα γοργή και νευρώδης μονταζική ταινία.

^{ix} 1) *Η υπεροχή του θέματος* για το *Strangers on a train* (*Ο άγνωστος του εξπρές*, 1951) 2) *Ο δρόμος των μαθητών* για το *The man who knew too much* (*Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά*, 1956) 3) και το εκτενές κείμενό του: *Ο κινηματογράφος και το είδωλό του* για την ταινία *The Wrong Man* (*13 εγκλήματα ζητούν ένοχο*, 1956).

^x Ως προς το *The Master of the Universe* του *Histoire(s) du Cinéma* (1999), βλ. χρήσιμη διδακτορική διατριβή (Morey, 2002, 187-194).

^{xi} Από δηλώσεις του Godard των αρχών της δεκαετίας του '60, είναι γνωστή η αποστροφή του προς την ανέμπνευστη σχέση ήχου/εικόνας την οποία διαπίστωνε στη συντριπτική πλειοψηφία των *main stream* ταινιών της εποχής του: σχέση σάντουιτς, την είχε χαρακτηρίσει σκωπτικά, σε όσες ταινίες, ήχος και εικόνα συνδέονται πανομοιότυπα και γραμμικά, όπως το ψωμί και το σαλάμι σε ένα σάντουιτς.

^{xii} *Suspicion* (*Υποψίες*, 1941). Η Lina (Joan Fontaine) κοιτάζει ερευνητικά πάνω από την άκρη ενός γκρεμού.

^{xiii} *Foreign Correspondent* (*Ξένος ανταποκριτής*, 1940).

^{xiv} *I Confess* (*Η εξομολόγηση*, 1953).

^{xv} *Psycho* (*Ψυχώ*, 1960).

^{xvi} *Psycho* (*Ψυχώ*, 1960).

^{xvii} *Shadow of a Doubt* (*Το χέρι που σκοτώνει*, 1943). Η Teresa Wright υποδύεται ένα αθώο κορίτσι που ανακαλύπτει ότι ο θείος της Charlie με τον οποίο είναι ερωτευμένη, είναι δολοφόνος.

^{xviii} *The Wrong Man* (*13 εγκλήματα ζητούν ένοχο*, 1956).

^{xix} *Notorious* (*Υπόθεση Νοτόριους*, 1946). Η αμερικανική κυβέρνηση ζητά από μια γυναίκα να κατασκοπεύσει μια ομάδα Ναζι φίλων στη Νότια Αμερική.

^{xx} *Marnie*: Το πλάνο: Η Marnie τραβηγμένη από πίσω περπατά κατά μήκος της πλατφόρμας ενός τρένου κρατώντας μια κίτρινη τσάντα που βγαίνει εκτός κάδρου, από *close up* καθράρισμα.

^{xxi} *North by Northwest* (*Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων*, 1959). Ένας άτυχος διαφημιστής από τη Νέα Υόρκη προσπαθεί να επιβιώσει, ενώ μια ομάδα ξένων κατασκόπων τον καταδιώκει σε όλη τη χώρα, εκλαμβάνοντάς τον κατά λάθος ως κυβερνητικό πράκτορα.

^{xxii} *Suspicion* (*Υποψίες*, 1941). Ο John Aysgarth (Cary Grant) φέρνει ένα ποτήρι γάλα σε *close-up*.

^{xxiii} *Foreign Correspondent*: τα φτερά ενός ανεμόμυλου αρχίζουν να περιστρέφονται ανάποδα!

^{xxiv} *The Wrong Man* (*13 εγκλήματα ζητούν ένοχο*, 1956). Η Rose Balestrero (Vera Miles) αρπάζει μια βούρτσα μαλλιών για να χτυπήσει τον Manny (Henry Fonda).

^{xxv} *Notorious* (*Υπόθεση Νοτόριους*, 1946).

^{xxvi} *Strangers on a Train* (*Ο άγνωστος του εξπρές*, 1951). Ο φόνος της Miriam Haines (Laura Elliott) από τον Bruno Anthony (Robert Walker) αντανακλάται σε *close-up* ενός ζευγαριού γυαλιών.

^{xxvii} *The Man Who Knew Too Much* (*Ο άνθρωπος που γνώριζε πολλά*, 1934). Μια παρτιτούρα σε *close-up*.

^{xxviii} *Notorious* (*Υπόθεση Νοτόριους*, 1946).

^{xxix} Αντίθετα, ο Rancière διατείνεται, ότι εάν θυμόμαστε κάποιες εικόνες, αυτό οφείλεται αποκλειστικά στο ότι οι εικόνες αυτές, φέρουν ένα συναισθηματικό φορτίο που γεννιέται από αυτή καθαυτή την αφηγηματική κατάσταση.

^{xxx} Ο Godard, αντί να το παρατραβά θεωρητικολογώντας για τον Hitchcock (όπως έπραξαν κατά τη γνώμη του, ο Rohmer και ο Chabrol) ή να ασχοληθεί με τα θέματα και τα σενάρια του (όπως ο Truffaut), προτίμησε να δώσει

έμφαση στη φόρμα των ταινιών του: «... Αυτό που εγώ ανακάλυψα είναι ότι ο Hitchcock δημιουργεί φόρμες, είναι ζωγράφος και θα έπρεπε να αντιμετωπίζεται σαν τον **Tintoretto**. [(1518–1594), Ιταλός ζωγράφος και σημαντικός εκφραστής της Βενετσιάνικης Αναγέννησης. Για την απaráμιλλη ενέργεια που επέδωσε στη ζωγραφική επονομάστηκε *Il Furioso*, η δε δραματική χρήση του προοπτικού χώρου και τα ειδικά φωτιστικά εφέ του, τον καθιστούν προάγγελο του Baroque]. Δεν πρέπει να στεκόμαστε μόνο στο σενάριο ή στο σασπένς ...». Βλ. *Zan-Λυκ Γκοντάρ, Κείμενα και Συνεντεύξεις*, Α! Τόμος, εκδ. Αιγόκερως, 1988, σς. 12-13, 45-49, 63-65, 82-93. Επίσης για τον Hitchcock, βλ.: 1) Truffaut, François. *Hitchcock*. Revised Edition. Simon and Schuster. New York. 1984. 2) Wood, Michael. *Hitchcock's Films*, London: The Tativy Press, 3d ed. 1977.

^{xxxii} Κυρίως οι παραγωγοί, Pierre Braunberger (για τις πρώτες μικρού μήκους ταινίες του Godard και πολλές μικρού μήκους του Resnais), ο Georges de Beauregard για τη συντριπτική πλειοψηφία των μεγάλου μήκους ταινιών της δεκαετίας του '60 του Godard, και με τον Carlo Ponti στις δύο Γάλλο-Ιταλικές παραγωγές των (*Les Carabiniers, Οι καραμπινιέροι*, 1963 και *Le Mepris, Περιφρόνηση*, 1963). Ενδεικτικά σε άλλες ταινίες του Godard: ο Philippe Dussart (*Une femme mariee, Μια παντρεμένη γυναίκα*, 1964), Andre Michelin (*Alphaville*, 1965), ο J.P. Rassin, (*Tout va bien, Όλα πάνε καλά*, 1972), ο Alain Sarde (*Sauve qui peut (la vie, 1979/Prenom Carmen, Πρώτο όνομα Κάρμεν*, 1982). Ενδεικτικά σε ταινίες του Resnais: ο Samy Halfon (*Hiroshima Mon Amour, Χιροσίμα αγάπη μου*, 1959), οι Pierre Courau & Raymond Froment (*L'Année dernière à Marienbad, Πέρσι στο Μαριένμπαντ*, 1961), ο Anatole Dauman (*Myrielle, Μύριελ*, 1963), ο Alain Queffelec (*La Guerre Est Finie, Ο πόλεμος τελείωσε*, 1966), ο Mag Bodard (*Je T'Aime, Je T'Aime, Σ' αγαπώ, σ' αγαπώ*, 1968) κ.α.

^{xxxiii} Για τον Alexandre Astruc, βλ. (Τερζής, Νίκος: Παράρτημα Α, 2013).

^{xxxiii} Alexandre Astruc, *The birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo* στο *The New Wave*, επιμ. Peter Graham (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1968), σ. 22. Διάσημο κείμενο καθώς αποκρυστάλλωσε με την χρήσιμη έκφραση *caméra-stylo* τον τρόπο που οι νέοι Γάλλοι διανοούμενοι άρχισαν να σκέφτονται το σινεμά, σαν ένα εργαλείο όπου η *camera* θα δρούσε σαν στυλό για να γράψει πολύπλοκες σκέψεις και αισθήματα με την ελευθερία και την άνεση ενός συγγραφέα.

^{xxxiv} Ο James Monaco φέρνει στην επιφάνεια πολύ ενδιαφέρουσες αναλογίες μεταξύ της αντίληψης του Astruc για την *caméra-stylo* και της *écriture* για τον Barthes. Βλ. James Monaco. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976, σς. 8-9.

^{xxxv} Tertium quid: Ακαθόριστος φύσης τρίτο στοιχείο, το οποίο έρχεται σε συνδυασμό με δύο γνωστά στοιχεία.

^{xxxvi} Αξιοθαύμαστη βρίσκω την εμμονή του Godard στην αναζήτηση όχι «της αντανάκλασης της πραγματικότητας», αλλά της «πραγματικότητας αυτών των αντανάκλασεων», τάση που τον οδήγησε στην εικονοκλαστική αποδόμηση που επιφέρουν οι ταινίες του, φανερώνοντας και ανατρέποντας με παιγνιώδη συχνά τρόπο τους κλασικούς μηχανισμούς της φιλμικής φόρμας και δομής. Η διαρκής προσωπική του, πολύμορφη και περίπλοκη αναζήτηση, του «πώς πραγματικά η *πραγματικότητα* είναι», κρίνω πως είναι και ο λόγος που ο Kreidl τον αποκαλεί ιδιαίτερα εύστοχα **suprerealist**. (Η εύρεση ελληνικής απόδοσης του όρου αυτού στάθηκε αδύνατη στο πλαίσιο λεξικών, ώσπου ο συγγραφέας και μεταφραστής Αλέξης Ζήρας, επιβεβαίωσε προφορικά αυτή την λογικο-διαισθητική ερμηνεία μου).

^{xxxvii} Το παράδειγμα των συγγραφέων Alain Robbe-Grillet και Marguerite Duras που στράφηκαν στον κινηματογράφο αρχικά ως σεναριογράφοι και κατόπιν ως σκηνοθέτες.

^{xxxviii} Με προεξάρχοντα πάντα τον Godard του οποίου το έργο ως σήμερα αποτελεί ένα σύνολο σε διαρκή πειραματική εξέλιξη, με χειρισμούς εκ μέρους του, εν μέρει ανάλογους της σουρεαλιστικής αυτόματης γραφής, ως προς τα τρία στάδια της σκηνοθεσίας (σενάριο, γύρισμα, μοντάζ), όπου το κάθε στάδιο –καταργώντας προκατασκευασμένες ιδέες– λειτουργεί εκ νέου δημιουργικά επί των προηγούμενων, με τη διαδικασία δημιουργίας να είναι κυριολεκτικά ένα «παλίμψηστο», όπως εύστοχα τη χαρακτηρίζει ο David Bordwell στο *Naration in the Fiction Film*, University of Winsconsin System, 1985, σ. 325.

^{xxxix} «Μου αρέσει πολύ το *A bout de Souffle*, αλλά τώρα πια βλέπω ό,τι ανήκει παρέα με την *Αλίκη στη χώρα των θανμάτων*. Νόμιζα πως ήταν το *Scarface*» είπε κάποτε σε μια συνέντευξη ο Godard. (Godard, 1972, 175).

^{xl} Η ένστασή του ήταν ως προς το ψυχολογικό πεδίο της πρόσληψης του θεατή.

^{xli} Το *αόρατο στυλ* του κλασικού Αμερικάνικου κινηματογράφου που δεν τραβά την προσοχή στα υφολογικά στυλιστικά στοιχεία της ταινίας, *ρουφά* τον θεατή στην οθόνη επιτυγχάνοντάς το, με έναν ειδικό τρόπο μοντάζ (*decoupage classique*) ο οποίος διασφαλίζοντας την ψευδαισθηση χωροχρονικής συνέχειας επιχειρεί να αποκρύψει το γεγονός ότι μια ταινία είναι πάντα μια κατασκευή.

^{xlii} Την οργάνωση του χώρου της φιλμικής εικόνας και κατ' επέκταση ολόκληρης της ταινίας.