

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ο ήχος
στον κινηματογράφο
του Jean-Luc Godard:
λειτουργικές και αισθητικές
παράμετροι

Διπλωματική εργασία:
Φουντεδάκη Ειρήνη
ΑΕΜ: 1522

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
Στεφάνου Δανάη-Μαρία

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2015

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Εισαγωγή.....	1
1. Θεωρητικό υπόβαθρο: Μελετώντας τον κινηματογραφικό ήχο	
1.1 Το ζήτημα του ήχου στον κινηματογράφο.....	4
1.2 Σύγχρονες προσεγγίσεις της θεωρίας και πρακτικής του ήχου στον κινηματογράφο.....	7
1.2.1 Claudia Gorbmann: μουσικές πρακτικές Χόλγουντ.....	8
1.2.2 David Bordwell & Kristin Thompson.....	10
1.2.3 Michel Chion.....	12
1.2.3.1 Η θεωρητική προσέγγιση.....	12
1.2.3.2 Μέθοδος οπτικοακουστικής ανάλυσης.....	19
2. Ο Jean-Luc Godard και το ζήτημα του ήχου	
2.1 Μια πρώτη γνωριμία με τον Godard και το κίνημα <i>Nouvelle Vague</i>.....	22
2.2 Η χρήση του ήχου στις ταινίες του Godard: παρατηρήσεις και ιδεολογικοί συσχετισμοί..	30
2.2.1 Λόγος.....	30
2.2.2 Μουσική.....	32
2.2.3 Ηχητικά εφέ, περιβαλλοντικοί ήχοι, θόρυβος.....	36
2.2.4 Πρακτικές ηχογράφησης & ηχητικής επεξεργασίας.....	37
2.2.5 Η σχέση του Godard με τον νεο-ρεαλισμό του Bazin & τις τεχνικές μοντάζ του Eisenstein..	39
2.2.6 Ο Godard και οι τεχνικές (de)collage.....	42
2.2.7 Ο Godard ως συνθέτης & sound artist.....	44
2.2.8 Μεθοδολογικά ζητήματα: μουσικές αναλυτικές προσεγγίσεις στο έργο του Godard.....	45
2.2.9 Μεθοδολογικά ζητήματα: η αντιπρόταση στις μουσικο-αναλυτικές προσεγγίσεις.....	47

3. Nouvelle Vague: μελέτες περιπτώσεων

3.1 Une femme est une femme: η αντ(ι)απάντηση του Godard στο χολιγουντιανό μιούζικαλ	49
3.1.1 Στοιχεία μιούζικαλ: ο ήχος ως μέσο κινηματογραφικής αντιπαράθεσης	51
3.1.1.1 Τίτλοι αρχής.....	51
3.1.1.2 Νούμερα μιούζικαλ.....	52
3.1.1.3 <i>Chanson d'Angela</i> : το νούμερο a capella.....	53
3.1.1.4 Διάλογος Alfred & Angela: ο φανταστικός κόσμος ενός "φανταστικού" νούμερου.....	53
3.1.1.5 Ένα αναστοχαστικό backstage μιούζικαλ.....	55
3.1.2 Η μουσική στο <i>Une femme est une femme</i> : ο πολυπρόσωπος Michel Legrand.....	56
3.1.2.1 Μουσική σε ύφος μπαρόκ: μουσικές στιγμές πέρα από τον χωροχρόνο της αφήγησης.....	58
3.1.2.2 Μουσική σε στυλ recitativo: χρήση οπερατικών τεχνικών.....	61
3.1.2.3 Jazz ensembles.....	63
3.1.2.4 Μουσική Broadway μιούζικαλ: συνθετικές πρακτικές κλασικού σινεμά.....	64
3.1.2.5 Το βασικό θέμα ως καθρέφτης των σχέσεων των δύο φύλων.....	67
3.1.2.6 Το τραγούδι "Tu t'laisses aller" του Charles Aznavour: σημειολογικές προσεγγίσεις.....	70
3.1.2.7 Ένα μουσικό κολάζ ετερόκλητων μουσικών ειδών.....	71
3.1.3 Πρακτικές sound editing & mixing.....	71
3.1.4 Το ζήτημα της ηχητικής πηγής: αποκαλύπτοντας το μέσον.....	72
3.1.5 Ηχητικά εφέ: περιπτώσεις synchresis.....	73
3.1.6 Ο ρόλος της "σιωπής" και η αισθητική της ηχητικής α-συνέχειας.....	74

3.2 Pierrot Le Fou	75
3.2.1 Ο Pierrot του Godard.....	75
3.2.2 Προς μια νέα κινηματογραφική γλώσσα.....	76
3.2.3 Η συνεργασία Duhamel - Godard.....	77
3.2.4 Ένα δεύτερο επίπεδο λόγου.....	80
3.2.5 Περιπτώσεις σινε-κολαζ.....	81
3.2.6 Στοιχεία μιούζικαλ.....	92
3.2.6.1 Τα νούμερα μιούζικαλ και το ερώτημα της ηχητικής πηγής.....	92
3.2.6.2 Το νούμερο μιούζικαλ της Marianne και του Ferdinand.....	94
3.2.6.3 Το τραγούδι του "τρελού" και η σχέση του με το είδος του μιούζικαλ.....	94
3.2.7 Πρακτικές sound editing & mixing: η πειραματική προσέγγιση του Godard.....	95
3.3 Συμπεράσματα	96
Επίλογος	99
Βιβλιογραφία	101
Παραρτήματα	
<i>Παράρτημα I: Une femme est une femme: Συντελεστές, σύνοψη</i>	104
<i>Παράρτημα II: Pierrot Le Fou: Συντελεστές, σύνοψη</i>	105
<i>Παράρτημα III: Γλωσσάρι</i>	106

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η περίπτωση του Jean-Luc Godard είναι αυτή μιας ιδιαίτερης προσωπικότητας, η οποία σημάδεψε την πορεία του γαλλικού σινεμά. Από τη δεκαετία του '60 μέχρι και σήμερα συνεχίζει να παράγει πυρετωδώς κινηματογραφικά έργα που προκαλούν το ενδιαφέρον, σοκάρουν, εγείρουν ερωτήματα. Όπως θα ήταν αναμενόμενο, έχουν γίνει διάφορες ερευνητικές προσπάθειες από ποικίλους θεωρητικούς του κινηματογράφου, με σκοπό την αποκωδικοποίηση της σκέψης του και την επανεκτίμηση της συμβολής του στην εξέλιξη της πορείας του κινηματογράφου.

Μέχρι στιγμής αρκετές από τις προσπάθειες αυτές στοχεύουν σε μια ολιστική προσέγγιση του έργου του Godard. Ο συλλογικός τόμος *A Companion to Jean-Luc Godard*¹ αποτελεί την πιο πρόσφατη έκδοση έργου με αντικείμενο μια συνολική θεώρηση της ζωής και του έργου του Godard καθώς και της σχέσης του με τη φιλοσοφία, την πολιτική και με άλλους κριτικούς και κινηματογραφιστές. Αρκετοί αναλυτές έχουν συσχετίσει το σινεμά του Godard με τη σκέψη του Brecht, αλλά και με φιλοσόφους όπως ο Deleuze.² Ορισμένοι θεωρητικοί έχουν εστιάσει στο πρώιμο έργο του Godard, προσδίδοντάς του πολιτικές παραμέτρους³, ενώ άλλοι προσεγγίζουν το πιο πρόσφατο έργο του υπό ένα πιο ευρύ, φιλοσοφικό πρίσμα.⁴ Είναι αξιοσημείωτο ότι στις παραπάνω απόπειρες ανάλυσης του έργου του Godard οι αναφορές στον ήχο και στη μουσική είναι αρκετά περιορισμένες, έως και ανύπαρκτες. Μερικές εξαιρέσεις είναι η μουσικοκεντρική προσέγγιση του R.S Brown, με εστίαση στις ταινίες *Vivre Sa Vie* και *Pierrot Le Fou*⁵, καθώς και ένα κεφάλαιο στο βιβλίο του Witt σχετικά με τον τρόπο χρήσης του ήχου στις τελευταίες ταινίες του.⁶ Τέλος, ο Allan Williams ήταν ο πρώτος μελετητής που διαχώρισε τα ηχητικά υλικά που χρησιμοποιεί ο Godard σε κατηγορίες, συσχετίζοντας την προσέγγιση του Godard τόσο με μουσικούς όρους όσο και με μεταμοντέρνες τεχνικές του collage.⁷ Ωστόσο, οι λιγοστές αυτές εξαιρέσεις δεν αποτελούν μια ολοκληρωμένη προσέγγιση για τον τρόπο χρήσης του ήχου στις

1 βλ. Tom Conley & T. Jefferson Kline (επιμ.), *A Companion to Jean-Luc Godard*, Sussex: Wiley-Blackwell, 2014

2 Τέτοια παραδείγματα είναι τα εξής άρθρα:

- Elana Del Rio, "Alchemies of thought in Godard's Cinema: Deleuze and Merleau-Ponty", *SubStance* Vol. 34 No 3 (2005): 62-78, τελευταία πρόσβαση 25 Οκτωβρίου 2014, DOI: 10.1353/sub.2005.0047

- Jan Uhde, "The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On the Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard", *Journal of the University Film Association* Vol. 26 No 3 (1974): 28-30, τελευταία πρόσβαση 27 Μάη 2014, <http://www.jstor.org/stable/20687247>.

3 βλ. Colin MacCabe, Mick Eaton & Laura Mulvey, *Godard: Images, Sounds, Politics*, London: Macmillan, 1980

4 βλ. Daniel Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, Berkeley: University of California Press, 2012

5 βλ. Royal S. Brown, *Overtones and undertones: Reading film music*, Berkeley και Los Angeles: University of California Press, 1994

6 Alan Witt, *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*, Bloomington: Indiana University Press, 2013

7 Allan Williams, "Godard's Use of Sound", *Camera Obscura* 8-9-10, 1982, 192-209

ταινίες του Godard καθώς απουσιάζουν σε αυτές τα κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία για μια σχετική ανάλυση σε βάθος. Επιπρόσθετα, σε όλες αυτές τις απόπειρες δεν κλονίζεται η ιεραρχική σχέση εικόνας- ήχου, αφού ο ρόλος του δεύτερου συνεχίζει να υποτιμάται. Με αυτόν τον τρόπο, ενισχύεται η επικρατούσα ιδεολογική τάση σύμφωνα με την οποία η εικόνα θεωρείται κυρίαρχη έναντι όλων των άλλων κινηματογραφικών υλικών.

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, παρατηρείται ένα κενό στην υπάρχουσα βιβλιογραφία σχετικά με το ζήτημα του ήχου. Δημιουργείται έτσι η ανάγκη για μια συνολική θεώρηση του ζητήματος αυτού, πέρα από τις συμβατικές αφηγηματοκεντρικές ή τις αμιγώς μουσικολογικές προσεγγίσεις που έχουν γίνει μέχρι τώρα. Στην παρούσα εργασία θα γίνει απόπειρα να αναπληρωθεί το κενό αυτό, φέρνοντας στο προσκήνιο ανεξερεύνητες πτυχές και παραμέτρους των κινηματογραφικών έργων του σκηνοθέτη.

Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα που θα μας απασχολήσουν είναι τα εξής:

- Ποιο είναι το κατάλληλο θεωρητικό και αναλυτικό μοντέλο προσέγγισης του ηχητικού ζητήματος στις ταινίες του Godard;
- Με ποιον τρόπο χρησιμοποιείται ο ήχος σε συνάρτηση με την εικόνα στις ταινίες του Godard;
- Με ποιον τρόπο χρησιμοποιείται η μουσική; Ποια η διαφορά του τρόπου χρήσης αυτής στις ταινίες του Godard σε σχέση με τις ταινίες Χόλυγουντ; Εάν υπάρχει τέτοια, για ποιο λόγο συμβαίνει;
- Με ποιες μουσικές τάσεις θα μπορούσε να παραλληλιστεί ο τρόπος με τον οποίο ο Godard αντιμετωπίζει τόσο τη μουσική όσο και τον ήχο γενικότερα;
- Είναι εφικτή μια περισσότερο διακαλλιτεχνική προσέγγιση στο έργο του Godard; Θα μπορούσαν οι ηχητικές πρακτικές του Godard να συσχετιστούν με τέτοιες από άλλα είδη τέχνης;
- Ποιος είναι ο λειτουργικός και αισθητικός ρόλος του ήχου στη διαμόρφωση της τελικής μορφής και δομής του κινηματογραφικού έργου (λειτουργικές και αισθητικές παράμετροι);
- Ποιες είναι οι ιδιαιτερότητες του τρόπου χρήσης της μουσικής και του ήχου γενικότερα στην περίπτωση του Godard; Μπορεί η χρήση αυτή να χαρακτηριστεί "ρίζοσπαστική";

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας θα επιχειρήσουμε να δώσουμε απαντήσεις που να καλύπτουν όλο το εύρος των παραπάνω ερωτημάτων. Ως θεωρητικά εργαλεία θα χρησιμοποιηθούν οι όροι των Gorbman, Thompson & Bordwell και Chion. Κατά την απόδοση των όρων αυτών στα νέα ελληνικά για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, όπου υπήρχε περιθώριο υποκειμενισμού, οι μεταφραστικές επιλογές έγιναν κατά την κρίση της συντάκτριας. Ωστόσο, για πρακτικούς λόγους, αποφυγής περιφραστικών όρων καθώς και για επίτευξη λεκτικής αμεσότητας, στο κυρίως μέρος του κειμένου

ορισμένοι όροι του Chion θα χρησιμοποιούνται στα αγγλικά (diegetic, nondiegetic, onscreen, offscreen, reduced listening). Επιπρόσθετα, ενώ γίνεται μια αναφορά στο θεωρητικό πλαίσιο της Gorbman και των Thompson & Bordwell, δίνεται παραπάνω έμφαση στην θεωρητική και μεθοδολογική προσέγγιση του Chion, καθώς αυτή κρίνεται περισσότερο κατάλληλη για μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση του ζητήματος του ήχου.

Στο κεφάλαιο 3 επιλέγονται ως μελέτες περιπτώσεων δύο ταινίες από την περίοδο *Nouvelle Vague*: η *Une femme est une femme* και η *Pierrot Le Fou*. Η επιλογή της κινηματογραφικής αυτής περιόδου και ειδικότερα των δύο αυτών ταινιών οφείλεται σε καθαρά υποκειμενικούς παράγοντες, καθώς μετά την παρακολούθηση αυτών γεννήθηκε η ιδέα του θέματος της παρούσας εργασίας. Επιπρόσθετα, ενώ οι δύο αυτές ταινίες είναι ιδιαίτερα γνωστές στο ευρύ κινηματογραφικό κοινό αλλά και στους κύκλους των θεωρητικών κινηματογράφου, το ζήτημα του ήχου δεν έχει εξεταστεί ενδελεχώς μέχρι τώρα.

Στο κεφάλαιο 1 θα γίνει αρχικά μια γενικότερη αναφορά στο ζήτημα του κινηματογραφικού ήχου από θεωρητική σκοπιά. Στη συνέχεια, επιλέγονται οι προσεγγίσεις των θεωρητικών Gorbman, Thompson & Bordwell και Chion, ώστε να βρεθεί το κατάλληλο μεθοδολογικό εργαλείο προσέγγισης του ζητήματος του ήχου και της μουσικής στον Godard. Στο κεφάλαιο 2 θίγονται διάφορες πτυχές του ηχητικού ζητήματος: διαχωρίζονται τα ηχητικά υλικά που χρησιμοποιεί ο Godard, παρουσιάζονται συσχετισμοί με τις τεχνικές collage και τον ρεαλισμό του Bazin, γίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης της μεθοδολογίας του Godard κατά την ηχητική επεξεργασία και, τέλος, θίγονται ορισμένα ζητήματα μεθοδολογίας λαμβάνοντας υπόψη τις υπάρχουσες θεωρητικές τάσεις. Στο κεφάλαιο 3 γίνεται χρήση του υλικού των κεφαλαίων 1 και 2, καθώς αυτό εφαρμόζεται στις μελέτες περιπτώσεων *Une femme est une femme* και *Pierrot Le Fou*. Σε αυτό το κεφάλαιο αναδεικνύεται η ιδιαιτερότητα της χρήσης της μουσικής και του ήχου γενικότερα στο σινεμά του Godard.

1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ: ΜΕΛΕΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΗΧΟ

1.1 ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

*Εμείς (οι άνθρωποι)
κυφορούμαστε μέσα στον Ήχο και γεννιόμαστε στο Φως.
Το σινεμά κυφορήθηκε στο Φως και γεννήθηκε στον Ήχο.*⁸

Με την παραπάνω ρήση προλογίζει το βιβλίο του Michel Chion *Audio-Vision: Sound on screen* ο Walter Murch, γνωστός επιμελητής ήχου και μοντάζ σε ταινίες όπως οι *The Godfather*, *The Conversation*, *Apocalypse now* και *The English Patient*. Ο Murch χρησιμοποιεί μεταφορές για να αποδόσει το παράδοξο της ιστορίας του κινηματογράφου σε σχέση με τον ήχο: Αρχίζουμε να ακούμε περίπου τέσσερις μήνες μετά τη σύλληψη, όπου ο Ήχος μπορεί να θεωρηθεί η βασίλισσα των αισθήσεών μας, κυβερνώντας ανενόχλητη μέχρι τη γέννηση, όπου η Όραση αυτοκηρύσσεται βασιλιάς. Ωστόσο, στην περίπτωση του κινηματογράφου παρατηρούμε μια αντιστροφή της βιολογικής διαδοχής των αισθήσεων, καθώς για 35 χρόνια, η Όραση "κυβερνούσε" στον κινηματογραφικό χώρο ανενόχλητη.⁹

Πιο συγκεκριμένα, από το 1892 εμφανίζονται οι πρώτες βωβές ταινίες. Η ιστορία του ηχογραφημένου κινηματογράφου ξεκινάει το 1926, οπότε η Warner Bros παρουσιάζει μια μηχανή (Vitaphone), με την οποία δίνεται η δυνατότητα αναπαραγωγής μουσικής, μέσω ενός δίσκου που συγχρονίζεται με τη μηχανή προβολής της ταινίας. Χρησιμοποιώντας την τότε νέα τεχνολογία, κυκλοφορεί το 1927 η ταινία *The Jazz singer*, η οποία αν και στο μεγαλύτερο μέρος της ήταν βωβή, ήταν η πρώτη που περιείχε συγχρονισμένους ηχητικά διαλόγους.¹⁰ Ωστόσο, σύμφωνα με τον Walter Murch, η έλευση του ήχου δεν επηρέασε τον τρόπο πρόσληψης των ταινιών. Αυτές, δηλαδή, συνέχισαν να ερμηνεύονται με οπτικούς όρους και μια πετυχημένη επιλογή ενός ήχου κρινόταν από τον βαθμό που αναδείκνυε το οπτικό υλικό, το οποίο συνόδευε. Η εικόνα απέκτησε αυτόματα μια ανώτερη θέση σε σχέση με τον ήχο, ο οποίος γινόταν αντιληπτός ως ένα επιπρόσθετο, εμπλουτιστικό στοιχείο αυτής και όχι ως ένα νέο κινηματογραφικό στοιχείο που άλλαζε τη δυναμική ενός κινηματογραφικού έργου.

8 "We gestate in Sound and are born into Sight. Cinema gestated in Sight and was born into Sound": Αναφέρεται στο Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on screen* (New York: Columbia University Press, 1994), vii

9 Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on screen* (New York: Columbia University Press, 1994), viii

10 Mark Juddery, "Breaking the Sound Barrier", *History today*, March 2010, Vol. 60 Issue 3: 38

Η έλευση του ήχου προκαλεί διαφωνίες σχετικά με τα πλεονεκτήματα του ομιλούντος έναντι του βωβού κινηματογράφου. Χαρακτηριστικά, ο Gilbert Seldes (ΗΠΑ) θεωρεί τον ομιλούντα κινηματογράφο ως "μια οπισθοδρόμηση σε θεατρικά πρότυπα".¹¹ Στη Γαλλία οι απόψεις δίστανται: η Germaine Dulac ήδη πριν την έλευση του ήχου, θεωρεί ότι ο κινηματογράφος επιβαλλόταν να παραμείνει μια βωβή τέχνη, ενώ άλλοι υποδέχονται τον ήχο με επιφυλάξεις. Ο Marcel Pagnol ορίζει το σινεμά ως την τέχνη μέσα από την οποία διατηρείται και διαδίδεται το θέατρο, ενώ άλλοι φοβούνται πως η προσθήκη του ήχου μπορεί να οδηγήσει στην υιοθέτηση παρωχημένων συμβάσεων, προερχόμενων από το θέατρο. Χαρακτηριστικά, στη Ρωσία, στο μανιφέστο του 1928, οι Eisenstein, Alexandron και Pudovkin προειδοποιούν πως η εισαγωγή του διαλόγου μπορεί να "επιφέρει μια πλημμύρα από φωτογραφικές ερμηνείες θεατρικού τύπου".¹² Φοβούνταν πως μέσω του ήχου διακυβευόταν η ίδια η αυτονομία του σινεμά, αφού ο σύγχρονος ήχος ίσως κατέστρεφε τον λόγο ύπαρξης του μοντάζ. Στην Γερμανία, ο Rudolph Arnheim υποστηρίζει τον βωβό κινηματογράφο, χαρακτηρίζοντάς τον ως την απόλυτη, παραδειγματική μορφή της έβδομης τέχνης. Με την παρακάτω παρομοίωση υπαινίσσεται πως ο ήχος μας αποσπά απ' την εστίαση στην ομορφιά της εικόνας: "Όταν οι πραγματικοί ήχοι κόβονται απ' το βιολί του κινηματογραφημένου βιρτουόζου, η οπτική εικόνα ξαφνικά γίνεται τρισδιάστατη και απτή".¹³ Επομένως, η διαμάχη που προέκυψε σχετικά με το θέμα του ήχου, αφορούσε κυρίως την "ουσία" του κινηματογράφου, η οποία κινδύνευε να αλλοιωθεί από τη νέα αυτή προσθήκη του ήχου.

Σύμφωνα με τον Walter Murch, ο ερχομός του ήχου στον κινηματογραφικό χώρο αντιμετωπίστηκε με καχυποψία από το Ευρωπαϊκό κοινό, μιας και ο Λόγος θεωρείται η "Αχίλλειος πτέρνα" της πολύγλωσσης Ευρώπης.¹⁴ Σε αντίθεση με τον ομιλούντα κινηματογράφο, οι βωβές ταινίες είχαν την ιδιότητα να απευθύνονται στην Ευρώπη ως σύνολο, αποσιωπώντας τη διχαστική δύναμη του Λόγου. Χαρακτηριστικά, ο Charlie Chaplin με τις βωβές του ταινίες θεωρήθηκε ο "εθνικός γιός" κάθε χώρας, ενώ η Δανέζα ηθοποιός βωβών ταινιών Asta Nielsen είχε ισάξια απήχηση στο Γαλλικό και Γερμανικό κοινό την περίοδο του Α παγκοσμίου πολέμου. Επίσης, οι τίτλοι μπορούσαν εύκολα να αντικατασταθούν από νέους, στην εκάστοτε γλώσσα της χώρας που θα προβαλλόταν, ενώ από πολλούς παραγωγούς θεωρήθηκαν "αναγκαίο κακό",¹⁵ επιλέγοντας να διηγηθούν την κινηματογραφική ιστορία χωρίς αυτούς. Ωστόσο, ο ερχομός του ήχου χρωματίστηκε αρνητικά στις συνειδήσεις των Ευρωπαίων, καθώς συσχετίστηκε με τα ιστορικά γεγονότα ανόδου απολυταρχικών καθεστώτων την περίοδο του 1930.

11 Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου* (Αθήνα: Πατάκη, 2006), 84.

12 ό. π

13 ό. π, 85.

14 Chion, *Audio-Vision*, x

15 ό. π.

Στις αρχές της δεκαετίας του '50 παρατηρείται ένας εκδημοκρατισμός στη χρήση μαγνητόφωνων, καθώς πλέον αυτά γίνονται σταδιακά όλο και πιο προσιτά οικονομικά στο ευρύ κοινό. Έτσι, χαρακτηριστικά τους όπως η δυνατότητα καταγραφής καθημερινών ήχων, η ηχητική πιστότητα (full audio fidelity), το μικρό ποσοστό καταγραφής του περιβάλλοντος θορύβου και η λειτουργική απλότητα αλλάζουν το ηχητικό τοπίο και στο σινεμά. Ενώ μέχρι τότε οι ήχοι θεωρούνταν κάτι το τυχαίο και αναπόφευκτο, μια απλή "συνοδεία" της εικόνας, και ερμηνεύονταν σε συνάρτηση με το αντικείμενο που τους προκάλεσε, μέσω των μαγνητόφωνων ο ήχος πλέον κερδίζει κομμάτι της αυτονομίας του, διαχωρίζοντας τη θέση του από την πηγή του.¹⁶ Πιο συγκεκριμένα, πλέον οι ήχοι στο σινεμά συσχετίζονται εκ νέου με εικόνες ή καταστάσεις που ήταν αρκετά διαφορετικές, ή ακόμα και αντιφατικές, σε σχέση με τα αντικείμενα υπεύθυνα για την παραγωγή τους. Οι ιστορικοί και οι τεχνικοί ισχυρίζονται ότι χάρη στον ήχο έλαβε χώρα μια δεύτερη επανάσταση, αφού οι καινοτομίες αυτές επιδρούν σημαντικά στη βιομηχανία του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Επιπρόσθετα, ο dolby ήχος¹⁷ χρησιμοποιείται για πρώτη φορά το 1975, γεγονός που σύμφωνα με τον Chion "προσέθεσε τρεις οκτάβες σε ένα πιάνο που μέχρι τότε είχε πέντε".¹⁸ Η τεχνολογική αυτή επανάσταση έφερε τον ήχο στο προσκήνιο. Σκηνοθέτες όπως ο Francis Ford Coppola αρχίζουν να αφιερώνουν πλέον στην ηχητική μίξη τον ίδιο χρόνο που αφιέρωναν και για το γύρισμα της ταινίας, ενώ η δυνατότητα χρήσης πολλαπλών καναλιών εφαρμόζεται όλο και περισσότερο.

Η επανάσταση του ήχου έχει επιπτώσεις τόσο σε τεχνολογικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο. Με την επικράτηση της θεωρίας της σημειωτικής, ξεκινάνε μελέτες επικεντρωμένες σε συγκεκριμένους κώδικες. Η παραδοσιακή αντίληψη που έβλεπε τον κινηματογράφο ως ένα καθαρά οπτικό μέσο καταρρίπτεται, αφού γίνεται πλέον κοινώς αποδεκτό πως τα μέσα, και κατά συνέπεια και οι κώδικες που ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί είναι πολλαπλά. Ο Metz αναφέρει χαρακτηριστικά πως στον κινηματογράφο παρατηρούνται πέντε κανάλια (εικόνα, διάλογος, ήχοι, μουσική, γραπτά υλικά), εκ των οποίων τα τρία σχετίζονται με την ακοή. Κριτικοί και θεωρητικοί αρχίζουν να ενδιαφέρονται πλέον για το ζήτημα του ήχου και του σάουντρακ, που μέχρι τότε βρισκόταν στην αφάνεια. Σημαντική είναι η συμβολή του ειδικού τεύχους του *Yale French Studies* το 1980, με τίτλο *Cinema/Sound*, που περιέχει ριζοσπαστικές απόψεις Γάλλων και Αμερικάνων θεωρητικών. Παρόλα αυτά, είναι αξιοσημείωτο ότι το θεωρητικό ενδιαφέρον για το ζήτημα του ήχου στον κινηματογράφο ξεκίνησε ιδιαίτερα αργά σε σχέση με την ιστορικά πρώτη του συνύπαρξη με την εικόνα. Αυτό μπορεί να αποδοθεί στην αντιμετώπιση της οπτικοακουστικής συσχέτισης ως κάτι αυτονόητο και απολύτως φυσικό, ως κάτι που δεν ήταν άξιο αμφισβήτησης και έρευνας.

16 Chion, *Audio-Vision*, xvi

17 dolby ήχος: οπτικός στερεοφωνικός ήχος στο φιλμ, ο οποίος μεταφερόμενος από τα ηχεία διαχέεται στην αίθουσα.

18 Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, 271.

1.2 ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΑΚΤΙΚΗΣ ΗΧΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Από τη δεκαετία του 1980 και μετά, αρκετοί θεωρητικοί ασχολήθηκαν με το ζήτημα του ήχου σε σχέση με την κινηματογραφική εικόνα. Για την επίτευξη θεωρητικών συζητήσεων σχετικά με αυτό, δημιουργήθηκε η ανάγκη χρήσης ενός κοινού κώδικα επικοινωνίας καθώς και η δημιουργία νεολογισμών, ώστε να γίνει εφικτή μια ολοκληρωμένη προσέγγιση του ζητήματος αυτού.

Στο πλαίσιο της εργασίας αυτής θα ήταν αδύνατον να καταγραφούν όλες αυτές οι προσπάθειες που έχουν γίνει από διάφορους θεωρητικούς. Στη συνέχεια, αναλύονται οι ιδέες ορισμένων θεωρητικών του κινηματογράφου σχετικά με τον ήχο, οι οποίες θα χρησιμοποιηθούν ως θεωρητικά εργαλεία ανάλυσης των ταινιών του Godard. Η επιλογή των συγκεκριμένων θεωριών έγινε με βάση τις ερμηνευτικές ανάγκες, όπως καθορίστηκαν από τις μελέτες περιπτώσεων της εργασίας αυτής.¹⁹ Ως πιο εύστοχη επιλογή για την προσέγγιση των ταινιών του Godard κρίνεται η ορολογία του Michel Chion, που ακολουθεί παρακάτω, καθώς αυτή μπορεί να εφαρμοστεί σε περιπτώσεις όπου η οπτικοακουστική σχέση αξιοποιείται ιδιαίτερα δημιουργικά, πέρα από τις συμβάσεις που έχουν επικρατήσει στο Χόλυγουντ. Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται επίσης αναφορά στο μοντέλο ανάλυσης που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Chion, το οποίο εφαρμόστηκε δημιουργικά κατά την προσέγγιση των δύο ταινιών, στις οποίες δόθηκε έμφαση στο κεφάλαιο 3. Ωστόσο, ο Godard συχνά υπογραμμίζει, με τον δικό του προσωπικό τρόπο, μουσικές πρακτικές του συμβατικού σινεμά. Έτσι, η αναφορά και χρήση όρων της Gorbman κρίθηκε απαραίτητη, καθώς αυτή έθεσε το θεωρητικό πλαίσιο των μουσικών πρακτικών του κλασικού σινεμά του Χόλυγουντ και ανέδειξε τις βασικές αρχές που διέπουν το κυρίαρχο σινεμά. Επιπρόσθετα, η προσέγγιση του Bordwell και της Thompson κρίθηκε κατάλληλη για μια πρώτη θεωρητική προσέγγιση στο ζήτημα του ήχου σε σχέση με αυτό της εικόνας, πέρα από τις καθαρά μουσικολογικές και μουσικοκεντρικές προσεγγίσεις.

19 Οι μελέτες αυτές περιπτώσεων είναι οι ταινίες *Une femme est une femme* και *Pierrot Le Fou*. Βλ. κεφ. 3

1.2.1 Claudia Gorbman: μουσικές πρακτικές Χόλυγουντ

Η Αμερικανίδα θεωρητικός και κριτικός ήχου στον κινηματογράφο Claudia Gorbman, με το βιβλίο της *Unheard melodies: Narrative, film, music* που εκδόθηκε το 1987, ασχολήθηκε με το ζήτημα της μουσικής και του ρόλου της στον κινηματογράφο. Ενώ ο Michel Chion θέτει ένα πιο ευρύ θεωρητικό πλαίσιο για το ζήτημα του ήχου στον κινηματογράφο, η Gorbman ασχολείται με το ζήτημα της μουσικής στο κλασικό σινεμά.²⁰ Η προσέγγισή της, βέβαια, αφορά περισσότερο την τότε επικρατούσα αισθητική του Χόλυγουντ, θέτοντας μάλιστα τον Max Steiner ως πρότυπο για το σχηματισμό του μοντέλου της "κλασικής" μουσικής για τον κινηματογράφο.²¹

Για την Gorbman, η αποδοχή της μουσικής ως αναπόσπαστου μέρους μιας ταινίας είναι προϊόν κοινωνικής σύμβασης, καθώς αυτή επηρεάζει σημαντικά την *εμπειριακή γωνία*²² του θεατή. Ανάλογα με την περίπτωση, η μουσική κάνει χρήση διαφορετικών "λεξιλογίων" επικοινωνίας:

- *καθαρά μουσικοί κώδικες (pure musical codes)*: βλ. Παράρτημα III
- *πολιτισμικοί μουσικοί κώδικες (cultural musical codes)*: βλ. Παράρτημα III
- *κινηματογραφικοί-μουσικοί κώδικες (cinematic musical codes)*: βλ. Παράρτημα III

Οι μουσικές πρακτικές του κλασικού σινεμά συνδέονται με τις Βαγκνερικές τεχνικές του leitmotiv. Στα *μοτίβα της αναθύμησης* αναφέρεται ο Wagner στο έργο του *Opera and Drama* (1850-1851), αποδίδοντάς τους τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

- Το μοτίβο ακούγεται την πρώτη φορά σε συνάρτηση με ένα λεκτικό κείμενο.
- Η λειτουργία του είναι κυρίως αυτή της διέγερσης της μνήμης.
- Η μνήμη αυτή αφορά έναν χαρακτήρα ή μια κατάσταση του έργου.²³

Τα χαρακτηριστικά αυτά ασπάζεται συχνά και η μουσική ενός κινηματογραφικού έργου, ώστε να συσχετίσει μουσικές μελωδίες με χαρακτήρες ή καταστάσεις της πλοκής.

²⁰ Ο όρος *κλασικό σινεμά*, όταν αναφέρεται στο Χόλυγουντ, αφορά μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Πιο συγκεκριμένα, ο Bazin στο βιβλίο του *The evolution of the language of Cinema* αναφέρει πως την περίοδο 1938-1939 παρατηρείται στο αμερικάνικο σινεμά μια μορφή *κλασικής τελειότητας (classical perfection)*. Μια δεκαετία μετά την έλευση του ήχου, στο σινεμά επιτυγχάνεται μια νέα ισορροπία, χαρακτηριζόμενη από επεξεργασία με αναλυτικό, δραματικό και ψυχολογικό σκοπό. Ενώ δηλαδή μια ταινία αποτελείται από εκατοντάδες διαφορετικές λήψεις (shots), η επεξεργασία δημιουργεί την εντύπωση ενός ενοποιημένου σκηνοικού χώρου. Έτσι, παρατηρείται μια τάση του αμερικάνικου σινεμά να αποκρύπτει τα τεχνικά μέσα δημιουργίας του, καθιστώντας τα "αόρατα", ώστε ο θεατής να ταυτιστεί στο μέγιστο δυνατό βαθμό με ό,τι συμβαίνει στον κόσμο της αφήγησης.

²¹ Με τον όρο *κλασική μουσική κινηματογράφου (classical film music)*, η Gorbman αναφέρεται στην κλασική περίοδο του Χόλυγουντ και στην τότε επικρατούσα αισθητική της μουσικής στον κινηματογράφο.

²² "*point of experience*": Η Gorbman χρησιμοποιεί τον όρο αναλογικά προς τον όρο *point of view* (οπτική γωνία)

²³ Claudia Gorbman, *Unheard melodies: narrative film music* (Indiana: Indiana University Press, 1987), 28

Σχετικά με τη σχέση αλληλεπίδραση μουσικής-εικόνας, η Gorbman διατηρεί μια παρόμοια με τον Chion στάση απέναντι στους χαρακτηρισμούς της σχέσης αυτής ως *παράλληλης (parallel)* ή ως *αντιστικτικής (counterpoint)*. Αντίθετα, της προσδίδει την ιδιότητα του αμοιβαίου υπαινιγμού (*mutual implication*), αφού η μουσική, μαζί με το διάλογο, τα ηχητικά εφέ και την εικόνα, αποτελούν μια συνδυαστική μορφή έκφρασης.²⁴ Οι τρόποι χρήσης της μουσικής σε συνάρτηση με την εικόνα είναι πολυάριθμοι, κάθενας απ' τους οποίους οδηγεί σε μια διαφορετική αντίληψη της ταινίας συνολικά. Έτσι, όταν οι Σουρρεαλιστές καλλιτέχνες ανακάλυψαν τα οφέλη της "τυχαίας αυτής συνάντησης" των δύο αυτών στοιχείων, πειραματίστηκαν πάνω στη σχέση αυτή, δημιουργώντας έναν *τυχαίο συγχρονισμό (accidental synchronization)* μουσικής και εικόνας.²⁵

Σύμφωνα με τους αισθητικούς κανόνες του Χόλγουντ, κατά το στάδιο της ηχητικής επεξεργασίας, όσες μουσικές περιπτώσεις διακρίνονται από α-συνέχεια, οφείλουν να "εξομαλύνονται" μέσω της τεχνικής της επεξεργασίας της συνέχειας (*continuity editing*). Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνθέτη που δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα την περίοδο αυτή του κλασικού σινεμά και εκπροσώπησε την μουσική αυτή αισθητική ήταν ο Max Steiner. Η Gorbman, διακρίνει στις συνθέσεις αυτού μια σειρά από κοινές αρχές και λειτουργίες:

- *Μη ορατότητα (Invisibility)*:²⁶ Ο τεχνικός εξοπλισμός της μουσικής έξω απ' τον κόσμο της αφήγησης δε πρέπει να είναι ορατός. Βλ. *Παράρτημα III*
- *Μη ακουστότητα (Inaudibility)*:²⁷ Η μουσική δε διεκδικεί την προσοχή του κοινού, αλλά υποτάσσεται στις ανάγκες της αφήγησης. Βλ. *Παράρτημα III*
- *Φορέας συναισθήματος (Signifier of emotion)*:²⁸ Μέσω της μουσικής υπογραμμίζονται συναισθηματικά φορτισμένα σημεία της αφήγησης. Αρκεί, δηλαδή, απλά και μόνο η παρουσία της μουσικής για να δηλωθεί ένα συναίσθημα. Βλ. *Παράρτημα III*
- *Ατάκα της αφήγησης (Narrative cueing)*:²⁹ Η μουσική εκτελεί ορισμένα σημειωτικά καθήκοντα, λειτουργώντας ως σημείο στίξης. Βλ. *Παράρτημα III*
- *Συνοχή (Continuity)*:³⁰ Η μουσική συνεισφέρει ρυθμικά και δομικά στη συνοχή του κινηματογραφικού έργου, καλύπτοντας δυνητικά κενά κατά τη μετάβαση σε καινούριες σκηνές.
- *Ενότητα (Unity)*:³¹ Μέσω της επανάληψης και της παραλλαγής του μουσικού υλικού, η

24 Gorbman, *Unheard melodies*, 16

25 ό.π., 15

26 ό.π., 73-76

27 ό.π., 76-79

28 ό.π., 79-81

29 ό.π., 82-89

30 ό.π., 89-90

31 ό.π., 90

μουσική ενισχύει την δομική και αφηγηματική ενότητα.

- Οι παραπάνω κανόνες δεν έχουν απόλυτη εφαρμογή, καθώς υπάρχουν περιπτώσεις παρέκκλισης και καταπάτησής τους.³²

Η πρώτη εμπειριστατωμένη κριτική των κυρίαρχων μουσικών πρακτικών στον κινηματογράφο συναντάται στο βιβλίο των Adorno και Eisler *Composing for film* (1947). Η γενικότερη επίδραση της νεο-μαρξιστικής ιδεολογίας, πιο συγκεκριμένα της Σχολής της Φρανκφούρτης, είναι διάχυτη στο έργο, ενώ η θεώρηση των κυρίαρχων μουσικών συμβάσεων στον κινηματογράφο υπό το πρίσμα της κυρίαρχης πολιτιστικής βιομηχανίας (*culture industry*)³³ αποδίδεται στην ιδεολογική επιρροή του Adorno.³⁴ Η μουσική αποτελεί μια από τις κινηματογραφικές αυτές τεχνικές, που συγκαλύπτει την μηχανιστική φύση του ίδιου του κινηματογράφου, και το γεγονός πως οι αντιδράσεις του κοινού είναι μηχανιστικά ρυθμισμένες.

1.2.2 David Bordwell & Kristin Thompson

Ο Bordwell και η Thompson επισημαίνουν τον σημαντικό ρόλο του ήχου στο σινεμά. Ο ήχος θεωρείται συνήθως απ' το κοινό ως αναπόφευκτο ηχητικό παράγωγο της δράσης των χαρακτήρων μιας ταινίας, ενώ στην πραγματικότητα η ηχογράφηση και επεξεργασία του αποτελεί ξεχωριστή διαδικασία από τις αντίστοιχες του οπτικού υλικού.

Σύμφωνα με τον Bordwell και την Thompson, η συνεισφορά του ήχου στο σινεμά είναι σημαντική, αφού αυτός διαμορφώνει την τελική πρόσληψη του κινηματογραφικού έργου με διάφορους τρόπους:³⁵

- Ενώ η εικόνα απευθύνεται στην αίσθηση της όρασης, ο ήχος κάνει επίκληση σε μιά ακόμα αίσθηση, αυτή της ακοής. Έτσι, ενισχύεται η προσοχή του κοινού κατά την πρόσληψη του κινηματογραφικού έργου.
- Ο ήχος παίζει επίσης καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της ερμηνείας των εικόνων. Εάν για την ίδια σκηνή δημιουργήσουμε διαφορετικές εκδοχές ήχου, κάθε φορά η τελική πρόσληψη θα είναι διαφορετική ανάλογα με το είδος του επιλεγμένου ήχου.
- Μέσω του ήχου μπορεί, επίσης, να υπογραμμιστεί μια συγκεκριμένη λεπτομέρεια της

32 ό.π., 91

33 Ο όρος αυτός συναντάται πρώτη φορά σε κεφάλαιο του έργου " Διαλεκτική του Διαφωτισμού" (ά εκδ. 1944) των Adorno και Horkheimer, με τίτλο *Πολιτιστική Βιομηχανία: ο Διαφωτισμός ως μέσο μαζικής εξαπάτησης*.

34 Ο Adorno και Eisler εντοπίζουν την αντίφαση ανάμεσα στον απρόσιτο χαρακτήρα του σινεμά αυτού ως προς τα μέσα παραγωγής του και στη δήθεν εγγύτητά του με το κοινό. Αυτή η *ψευδαίσθηση της αμεσότητας (pretense to immediacy)* επιτυγχάνεται μέσα από κινηματογραφικές τεχνικές που ωθούν τον θεατή στην *ψευδή ταύτιση (imaginary identification)* της πραγματικότητας με τον κόσμο της ταινίας.

35 Bordwell & Thompson, " Fundamental aesthetics of sound in cinema", 180

εικόνας. Έτσι, αυτός έχει την ιδιότητα να κατευθύνει την προσοχή μας.

- Επιπρόσθετα, η σιωπή αποκτά νέα σημασία και υπόσταση όταν την αντιλαμβανόμαστε σε αντιδιαστολή με τον ήχο στο σινεμά. Όπως αναφέρει σχετικά και ο V. F Perkins, "μόνο με τη χρήση του χρώματος ως εργαλείου μπορεί να θεωρηθεί η ασπρόμαυρη τεχνική στη φωτογραφία ως συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή. Μόνο με την έλευση του ήχου στο σινεμά μπόρεσε ο σκηνοθέτης να αποδώσει δραματική χροιά στη σιωπή".³⁶
- Τέλος, ο ήχος προσφέρει απέραντες δυνατότητες επεξεργασίας, ώστε να χρησιμοποιηθεί δημιουργικά σε μια ταινία.

Σύμφωνα με τον Bordwell και την Thompson, ο ήχος στο σινεμά συναντάται με τη μορφή του λόγου, της μουσικής ή του θορύβου.³⁷ Κατά την επεξεργασία του ηχητικού καναλιού (sound track) ακολουθείται παρόμοια διαδικασία επιλογής (*selection*) με αυτού του οπτικού καναλιού (*image track*).³⁸ Επίσης, μέσω της διαδικασίας του συνδυασμού (*combination*) μπορούν να χρησιμοποιηθούν παράλληλα διαφορετικά ηχητικά κανάλια.³⁹

Εάν εξετάσουμε τον ήχο σε συνάρτηση με άλλα κινηματογραφικά στοιχεία, παρατηρούμε πως αυτός αποκτά νέες διαστάσεις.⁴⁰

- *Ρυθμός (Rhythm)*: Βλ. Παράρτημα III
- *Πιστότητα (Fidelity)*: Βλ. Παράρτημα III
- *Χώρος (Space)*: Βλ. Παράρτημα III
- *Χρόνος (Time)*: Βλ. Παράρτημα III

36 Viktor F. Perkins, *Film of music* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1972), 54

37 Με τη διάκριση αυτή, ο όρος θόρυβος συμπεριλαμβάνει τους περιβαλλοντικούς ήχους και τα ηχητικά εφέ. Ο διαχωρισμός αυτός δεν υιοθετείται αλλά παραθέεται προκειμένου να γίνει εμφανής η διαφορετική προσέγγιση του κάθε ερευνητή-θεωρητικού.

38 Bordwell & Thompson, "Fundamental aesthetics of sound in cinema", 186

39 ό.π.

40 Bordwell & Thompson, "Fundamental aesthetics of sound in cinema", 188- 197

1.2.3 Michel Chion

Οι ιστορικοί του κινηματογράφου έδειχναν να αδιαφορούν για τη συμβολή του ήχου στη συνολική πρόσληψη του κινηματογραφικού έργου, είτε αγνοώντας τον πλήρως, είτε υποβιβάζοντάς τον ως δευτερεύουσας σημασίας κινηματογραφικό συστατικό. Ωστόσο, ο Γάλλος ιστορικός ήχου και συνθέτης πειραματικής μουσικής Michel Chion, με τα σχετικά βιβλία του *La Voix au cinema*, *Le Son au cinema* (1984) και *La Toile trouee* (1985) έφερε στο επίκεντρο το ζήτημα του ήχου στον κινηματογράφο, ενώ με το βιβλίο του *Audio-Vision: Sound on screen* καθιερώνει ένα συστηματικό πλαίσιο, μέσα από το οποίο μπορεί να ερευνηθεί ο ήχος.

1.2.3.1 Η θεωρητική προσέγγιση

Το οπτικοακουστικό συμβόλαιο

Στο βιβλίο του *Audio-Vision* ο Chion πρωτοπορεί, αμφισβητώντας την καθιερωμένη μέχρι τότε άποψη για τη σχέση εικόνας-ήχου, ξεκινώντας τον συλλογισμό του με την θέση ότι δεν υπάρχει φυσική και προκαθορισμένη αρμονία μεταξύ εικόνας και ήχου.⁴¹

Σύμφωνα με τον Chion, η πρόσληψη ενός κινηματογραφικού έργου καθορίζεται από δύο αισθήσεις διαφορετικής φύσεως (ακοή και όραση). Αυτές αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους στο πλαίσιο του *οπτικοακουστικού συμβολαίου (audiovisual contract)*,⁴² καθώς η συνύπαρξη αυτών των δύο στο πλαίσιο της ταινίας δεν είναι κάτι αυτονόητο, αλλά αποτελεί προϊόν κοινωνικής σύμβασης.

Ο τίτλος του βιβλίου του Chion *Audio-Vision* μας προδιαθέτει για την άποψη του συγγραφέα που θα αναλυθεί παρακάτω: Δεν βλέπουμε και ακούμε μια ταινία, αλλά την βλέπουμε-ακούμε και γινόμαστε ακροατές-θεατές. Η εικόνα και ο ήχος, δηλαδή, συμβάλλουν ισάξια στην τελική πρόσληψη της κινηματογραφικής ιδέας. Γιατί ωστόσο επιμένουμε να ερμηνεύουμε τις ταινίες ακόμα και σήμερα οπτικοκεντρικά; Αυτό σχετίζεται, σύμφωνα με τον Chion, με την *προστιθέμενη αξία* που δίνει ο ήχος στην εικόνα.

Προστιθέμενη αξία (Added value)

Το σινεμά βασίζεται πάνω σε μια *οπτικοακουστική ψευδαίσθηση (audiovisual illusion)*.⁴³ Όταν

41 Chion, *Audio-Vision*, xvii

42 Chion, *Audio-Vision*, 5

43 ό. π.

βλέπουμε μια ταινία, υιοθετούμε την εντύπωση ότι ο ήχος είναι σχεδόν μη απαραίτητος. Ο ήχος, δηλαδή, προσδίδει μια νέα ιδιότητα στην εικόνα, εμπλουτίζοντάς την εκφραστικά ή πληροφοριακά, χωρίς ωστόσο να γίνεται συνειδητά αντιληπτή η διαδικασία αυτή από τον ακροατή-θεατή. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της *προστιθέμενης αξίας*, η οποία συντελείται σε πρώτο επίπεδο μέσω της γλώσσας, και επίσης μέσω της μουσικής.⁴⁴

i) Προστιθέμενη αξία από κείμενο

Το σινεμά είναι κατά κύριο λόγο μια τέχνη *φωνοκεντρική* (*vococentric*), εστιάζει δηλαδή την προσοχή στη φωνή υπογραμμίζοντάς την σε σχέση με άλλους ήχους⁴⁵ αλλά και *λογοκεντρική* (*verbocentric*), αφού αναπόφευκτα δίνεται ηχητική προτεραιότητα στον λόγο.⁴⁶ Βλ. *Παράρτημα III*

ii) Προστιθέμενη αξία από μουσική

Η μουσική έχει δύο λειτουργίες, με τις οποίες μπορεί να προκαλέσει διαφορετικά συναισθήματα σε σχέση με αυτό που απεικονίζεται στην εικόνα: Αυτήν της ενσυναίσθησης (*empathetic effects*) και της απουσίας ενσυναίσθησης (*anempathetic effects*).⁴⁷ Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις, όπου η μουσική δε διαθέτει καμία απ' τις δύο παραπάνω λειτουργίες, καθώς είτε προσδίδει μια πιο αφηρημένη χροιά στη σκηνή, είτε απλά υπάρχει χωρίς να επιδιώκει κάποιο συναίσθημα.

Βλ. *Παράρτημα III*

Επίδραση του ήχου στην πρόσληψη της κίνησης, της ταχύτητας και του χρόνου

Συχνά γρήγορες και απότομες οπτικές κινήσεις γίνονται αντιληπτές ως τέτοιες γιατί *στιγματίζονται* (*spotted*) από ακουστικά σημεία στίξης (*rapid auditory punctuation*).⁴⁸ Σε αντίθεση με τις βωβές ταινίες, όπου λαμβάνει χώρα η απλοποίηση του οπτικού υλικού στο μέγιστο δυνατό βαθμό ώστε να διευκολυνθεί η χρονική πρόσληψη του έργου, στον ομιλούντα κινηματογράφο ο ήχος συχνά δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας γρήγορης οπτικής κίνησης.

Η κινηματογραφική ιδιότητα της προστιθέμενης αξίας επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψη του χρόνου, στην οποία ο ήχος παίζει καθοριστικό ρόλο.⁴⁹

Σύμφωνα με τον Chion, ο ήχος *χρονικοποιεί* (*temporalizes*) την εικόνα με τρεις τρόπους:⁵⁰

44 ό.π.

45 Όταν αναφερόμαστε στη φωνή, δεν εννοούμε την εκφορά κραυγών ή επιφωνημάτων, αλλά κυρίως την φωνή ως μέσο λεκτικής έκφρασης.

46 Chion, *Audio-Vision*, 5

47 Chion, *Audio-Vision*, 8

48 Chion, *Audio-Vision*, 11

49 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αρχική σκηνή της ταινίας του Μπέργκμαν "Persona", όπου α-χρονικά πλάνα αποκτούν χρονική συνοχή μέσω των ήχων των τρεχάμενων σταγόνων νερού και των βημάτων

50 Chion, *Audio-Vision*, 13-14

α) *Χρονική εικονογράφηση (temporal animation)*: Μέσω του ήχου, η πρόσληψη του χρόνου της εικόνας αποκτά πολυεπίπεδες εναλλαγές: ασαφής, θαμπή, συνεχώς μεταβαλλόμενη ή σαφής και ξεκάθαρη.

β) *Χρονική γραμμικότητα (temporal linearization)*: Σε αντίθεση με το βωβό κινηματογράφο, όπου η αλλαγή πλάνου δε σήμαινε απαραίτητα και χρονική αλληλουχία, η χρήση ήχου στον ομιλούντα κινηματογράφο εγκαθιδρύει μια αίσθηση χρονικής συνέχειας, ακόμα κι αν δύο σκηνές δε συνδέονται οπτικά.

γ) *Διανυσματικότητα (sound vectorizes)*: Ο ήχος μπορεί να λειτουργήσει και διανυσματικά, προσδίδοντας δραματικότητα σε μια σκηνή, και κατευθύνοντας το συναίσθημα του ακροατή-θεατή προς μια συγκεκριμένη διεύθυνση, δημιουργώντας πολλές φορές ένα αίσθημα προσμονής.

Οι τρεις τρόποι ακρόασης

Ο συνήθης τρόπος ακρόασης είναι ο *αιτιακός (causal)*.⁵¹ Κατά τη χρήση αυτού, ο ακροατής προσπαθεί μέσω της ακρόασης να συλλέξει όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες για την πηγή του ήχου

(βλ. *Παράρτημα III*).

Ένας άλλος τρόπος ακρόασης είναι ο *σημειολογικός (semantic)*.⁵² Κατά τη χρήση αυτού, γίνεται αναφορά σε κώδικες επικοινωνίας ή στην ομιλούσα γλώσσα, προκειμένου να ερμηνευτεί το εκάστοτε ακουστικό μήνυμα (βλ. *Παράρτημα III*).

Επιπρόσθετα, ένας άλλος τρόπος ακρόασης είναι ο *μειωμένος (reduced)*.⁵³ Ο Michel Chion κάνει χρήση του ίδιου όρου που χρησιμοποίησε ο Pierre Schaeffer για να χαρακτηρίσει την ακρόαση των εγγενών χαρακτηριστικών του ήχου καθ'εαυτού, ανεξάρτητου από την αιτία και τη σημασία του (βλ. *Παράρτημα III*).⁵⁴

Είναι αναγκαίο να αναφέρουμε πώς οι τρεις παραπάνω τρόποι ακρόασης αλληλοκαλύπτονται και συνδυάζονται στο πλαίσιο παρακολούθησης μιας ταινίας.

Δεν υπάρχει soundtrack

Ο Chion διατυπώνει τη θέση του σχετικά με το ερώτημα του ήχου στο σινεμά, η οποία επισημαίνει

51 Chion, *Audio-Vision*, 25-28

52 Chion, *Audio-Vision*, 28

53 Chion, *Audio-Vision*, 29-32

54 Chion, *Audio-Vision*, 29

"κάτι το οποίο θα 'πρεπε να είναι προφανές": *Δεν υπάρχει soundtrack*.⁵⁵

Φυσικά ούτε ο ίδιος ο Chion δεν αμφισβητεί την ύπαρξη ενός ηχητικού καναλιού (sound channel), το οποίο ακούγεται κατά τη διάρκεια μιας ταινίας. Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει ότι οι ήχοι αυτοί αποτελούν μια αυθύπαρκτη ενότητα, μια συνεκτική ηχητική "οντότητα". Ο όρος soundtrack, λοιπόν, χρησιμοποιείται και απ' τον ίδιο τον Chion για καθαρά τεχνικούς λόγους, σε περιπτώσεις που θέλει να περιγράψει το συνοθύλευμα των ήχων μιας ταινίας, χωρίς κανένα ενεργητικό ή αυτόνομο νόημα.

"Δεν υπάρχει soundtrack". Ο Chion έχει σημαντικά επιχειρήματα για να διατυπώνει έναν τέτοιον αφορισμό, που μέχρι και σήμερα δε θεωρείται αυτονόητος. Καταρχάς, οι ήχοι καθ'εαυτοί δε μπορούν να αποτελέσουν μια αυτοτελή ενότητα με εσωτερική συνοχή, κατ' αναλογία προς την συνοχή ενός οπτικού καναλιού (image track). Επίσης, κάθε ηχητικό στοιχείο αποκτά διαφορετική λειτουργία όταν συνδυαστεί με την εικόνα, αφού αυτομάτως αποκτά διαφορετική σημασία σε συνάρτηση αφενός με αφηγηματικά στοιχεία (χαρακτήρες, πράξεις) και αφετέρου με οπτικά (οπτικά μοτίβα, σκηνικά). Έτσι, δε μπορούμε να μιλάμε για soundtrack ούτε για image track, αλλά για έναν *χώρο εικόνων και ήχων (a place of images, plus sounds)*.⁵⁶

Synchronization και synchresis

Σημείο συγχρονισμού (point of synchronization/synch point) ονομάζεται, κατά τον Chion, η περίπτωση μιας οπτικοακουστικής συνύπαρξης όπου ένα ηχητικό και οπτικό συμβάν συναντιούνται συγχρονισμένα.⁵⁷

Χαρακτηριστικό παράδειγμα σημείων συγχρονισμού είναι σε περιπτώσεις όπου έχουμε απότομη ταυτόχρονη διακοπή στην οπτικοακουστική ροή, δηλαδή ένα συγχρονισμένο κόψιμο τόσο στο κανάλι του ήχου όσο και σε αυτό της εικόνας. Άλλο παράδειγμα είναι η περίπτωση σύγκλισης των δύο αυτών καναλιών στο τέλος μιας σκηνής, ενώ μέχρι τότε φαινομενικά είχαν ανεξάρτητη εξέλιξη (σημείο συγχρονισμού σύγκλισης). Επίσης, μέσω της αξιοποίησης φυσικών χαρακτηριστικών όπως της έντασης, ένα ακουστικό fortissimo μπορεί να συγχρονιστεί με ένα αντίστοιχα οπτικό κοντινό πλάνο υψηλής έντασης. Τέλος, μια λέξη σημαντική σε ένα διάλογο, μπορεί να αποτελέσει σημείο συγχρονισμού με την εικόνα. Συνοπτικά, τα σημεία αυτά συγχρονισμού υποστηρίζουν τη συνοχή του έργου και της πλοκής.

55 Chion, *Audio-Vision*, 39

56 Chion, *Audio-Vision*, 40

57 Chion, *Audio-Vision*, 58

Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση του *λανθασμένου σημείου συγχρονισμού (false synch point)*,⁵⁸ κατ' αναλογία με την απατηλή/λανθασμένη *cadenza* της δυτικής μουσικής. Κοινό χαρακτηριστικό αυτών είναι ότι δεν επέρχεται η αναμενόμενη λύση, γεγονός που ο Godard, ο John Huston και άλλοι σκηνοθέτες χρησιμοποιούν συχνά στις ταινίες τους.

Ο όρος *σύγχρεση (synchresis)* είναι νεολογισμός του Chion που προέρχεται απ' τις λέξεις "συγχρονισμός" και "σύνθεση" και αναφέρεται στην αυθόρμητη και ακαταμάχητη "έλξη" ενός ηχητικού και οπτικού φαινομένου, πέρα από την κοινή λογική. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι σύγχρεση είναι μια σκηνοθεσία ενός υποτιθέμενα συγχρονισμένου σημείου εικόνας-ήχου. Αυτή μας επιτρέπει άπειρες ηχητικές επιλογές σε σχέση με μια εικόνα, αφού η προσθήκη ηχητικών εφέ κατά την ηχητική μίξη και το ντουμπλάρισμα γίνονται εφικτά. Μπορούμε επίσης για ένα συγκεκριμένο πρόσωπο της εικόνας να βρούμε άπειρες φωνές που να μπορούν να ταιριάζουν με αυτό.

Το ερώτημα του χώρου πέρα απ' τα όρια της οθόνης

Πώς δικαιολογείται ο ενικός αριθμός της λέξης "εικόνα" στο σινεμά, αφού μια ταινία έχει χιλιάδες εικόνες; Σύμφωνα με τον Chion, αυτό δικαιολογείται επειδή υπάρχει πάντα ένα και μοναδικό πλαίσιο γι' αυτές, ανεξάρτητα με τον αριθμό τους: το πλάνο (*frame*).⁵⁹ Το πλάνο (ή καρτέ) μπορεί να ξεκινήσει σε μια ταινία όντας άδειο και κενό, γεγονός που αποδεικνύει την ύπαρξή του.

Ωστόσο, δεν υπάρχει ένα αντίστοιχο προϋπάρχον κάδρο για τους ήχους στο σινεμά, καθώς μπορούμε να κάνουμε απεριόριστη χρήση ήχων, τοποθετώντας αυτούς σε διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα. Επιπρόσθετα, για την εικόνα υπάρχει μια αντικειμενική μονάδα μέτρησης για την εικόνα, το λεγόμενο *shot*,⁶⁰ κάτι που δε συναντάμε στον ήχο. Ωστόσο, για την εικόνα δε θα περάσει απαρατήρητη μια επικάλυψη πλάνων που έχουν τραβηχτεί σε διαφορετικές περιστάσεις, ενώ διαφορετικά επίπεδα ήχου μπορούν να αλληλοκαλυφθούν "αθόρυβα".

Η λειτουργία των ήχων διαμορφώνεται ανάλογα με τη σχέση τους με την σκηνική δράση. Επομένως, ταξινομούμε τους ήχους σε σχέση με το τί βλέπουμε στην οθόνη, μια διαδικασία που συνεχώς απαιτεί επαναπροσδιορισμό εννοιών και σημασίας. Το σινεμά είναι ένας χώρος εικόνων και ήχων, όπου ο ήχος "αναζητά συνεχώς τον δικό του χώρο".⁶¹ Σε περιπτώσεις που γίνεται αναφορά για μια οπτικοακουστική σκηνή (*audiovisual scene*), είναι επειδή ο χώρος της σκηνικής

58 Chion, *Audio-Vision*, 59

59 Chion, *Audio-Vision*, 66

60 Chion, *Audio-Vision*, 41

61 Chion, *Audio-Vision*, 68

δράσης ορίζεται από τα όρια, το πλαίσιο της εικόνας. Ο ήχος μιας ταινίας είναι αυτός που περιλαμβάνεται ή δεν περιλαμβάνεται μέσα στα όρια αυτά.

Ο Chion κρίνει αναγκαίο να διαχωρίσει τους ήχους, ανάλογα με την ακουσματική τους ιδιότητα (ή έλλειψη αυτής) και τη σχέση τους με τον χώρο της δράσης.⁶² Έτσι, διακρίνουμε τρεις κατηγορίες ήχων στο πλαίσιο μιας ταινίας:

- *Ήχος πέρα απ' τα όρια της οθόνης (offscreen sound):*⁶³ Ο ακουσματικός ήχος, η πηγή του οποίου δεν προβάλλεται στην οθόνη (βλ. Παράρτημα III).
- *Ήχος μέσα στα όρια της οθόνης (onscreen sound):*⁶⁴ Ο ήχος που ακούγεται, ενώ συγχρόνως η πηγή του είναι ορατή μέσα στο πλαίσιο της οθόνης
- *Ήχος μη σχετιζόμενος με τον χώρο της διήγησης (non-diegetic sound):*⁶⁵ Ήχος, η πηγή του οποίου όχι μόνο δεν προβάλλεται στην οθόνη (όπως στην περίπτωση του ακουσματικού), αλλά επίσης δεν ανήκει και στον χωροχρόνο της πλοκής (βλ. Παράρτημα III).
- *Περιβάλλον ήχος (ambient sound):*⁶⁶ Ο ήχος που αποτελεί αναπόσπαστο ηχητικό κομμάτι του χώρου της πλοκής (βλ. Παράρτημα III).
- *Εσωτερικός ήχος (internal sound):*⁶⁷ Ανήκει στον εσωτερικό κόσμο ενός χαρακτήρα (βλ. Παράρτημα III).
- *Ήχος "στον αέρα" ("on-the-air" sound):*⁶⁸ Ήχοι που δε μεταδίδονται σύμφωνα με τους φυσικούς νόμους της ηχητικής διάδοσης, αλλά ηλεκτρονικά μέσω ενός ραδιόφωνου, ενός τηλεφώνου ή ενός ενισχυτή. Αυτοί έχουν την ιδιότητα να διαπερνούν με μεγάλη ευελιξία κινηματογραφικά "σύνορα", αξιοποιώντας τις διαφορετικές ηχητικές τους διαβαθμίσεις σε επίπεδο εγγύτητας- απόστασης (βλ. Παράρτημα III).

Ιδιαίτερη περίπτωση του ήχου στον αέρα είναι αυτή της ηχογραφημένης/ εκπεμπόμενης μουσικής.

62 Τον χώρο αυτό της δράσης, ή αλλιώς τον "κόσμο της ιστορίας", ονομάζει η Claudia Gorbman diegesis, όρος με βάση τον οποίο προκύπτουν και οι χαρακτηρισμοί diegetic και non diegetic. Ο όρος αυτός δεν είναι συνώνυμος με την αφήγηση, καθώς δεν αφορά μόνο τα γεγονότα της ταινίας, αλλά ολόκληρο τον υπονοούμενο χωροχρόνο γύρω από αυτήν.

63 Chion, *Audio-Vision*, 73

64 ό.π.

65 ό.π.

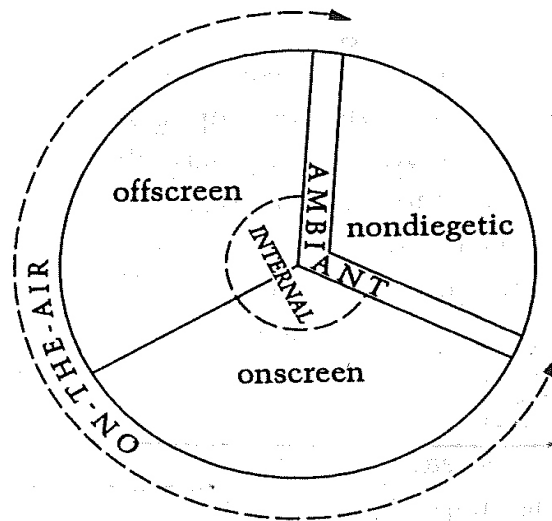
66 Chion, *Audio-Vision*, 75

67 Chion, *Audio-Vision*, 76

68 ό.π.

Αυτή μπορεί να ξεπεράσει ή να θολώσει τα όρια του τρίπτυχου onscreen- offscreen- nondiegetic, ανάλογα με διάφορους παράγοντες (ηχητική μίξη, χρήση φίλτρων, ύπαρξη διαφορετικών επιπέδων, συνθήκες ηχογράφησης). Για παράδειγμα, ανάλογα με την έμφαση στην αρχική πηγή ενός ήχου (το πραγματικό μουσικό όργανο ή η φωνή) ή στην τελική πηγή αυτού (ηχεία, η παρουσία των οποίων γίνεται αισθητή με τη χρήση φίλτρων, παράσιτων και αντήχησης), ένας ήχος μπορεί να θεωρηθεί ως *screen music* ή ως *pit music* (βλ. Παράρτημα III).

Μια άλλη περίπτωση ήχου "on the air" είναι αυτή του ηχογραφημένου διαλόγου. Εάν υπογραμμιστεί η τεχνική του αμεσότητα, τότε το κοινό μεταβαίνει νοητά στις πρωτότυπες συνθήκες, όπου αυτός έλαβε χώρα. Εάν, αντίθετα, δοθεί έμφαση στην ιδιότητα αυτή ως ηχογραφημένου ήχου, τότε ο ακροατής εστιάζει στην παρούσα κινηματογραφική στιγμή όπου ο διάλογος ακούγεται. Χρησιμοποιώντας αυτές τις δυνατότητες, μπορεί να επιτευχθεί μέσω του ήχου το εφέ της αναδρομής (flashback).



Εικόνα 1: Οι ακουστικές και οπτικές ζώνες του Chion

Στο παραπάνω σχεδιάγραμμα παρατηρούμε τις πολύπλευρες διαστάσεις και αντιθέσεις μεταξύ ακουστικού- οπτικοποιημένου, αντικειμενικού - υποκειμενικού, αληθινού και φαντασιακού ήχου, όπως και διάκριση ανάμεσα στα χρονικά επίπεδα παρελθόντος- παρόντος και μέλλοντος.

Στη μουσική ο Chion αποφεύγει να εφαρμόσει τον διαχωρισμό ανάλογα με τη σχέση της με τη σκηνηκή δράση (offscreen-onscreen-nondiegetic), αφού τις περισσότερες φορές ο προσδιορισμός

αυτής είναι αρκετά περίπλοκος. Έτσι, γίνεται μια άλλη διάκριση της μουσικής, σύμφωνα με το μέρος απ' το οποίο αυτή προέρχεται. Η κατηγοριοποίηση αυτής γίνεται ως εξής:

- *pit μουσική*:⁶⁹ Η μουσική που συνοδεύει την εικόνα, αλλά η πηγή αυτής δεν ανήκει στον χωροχρόνο της διήγησης (βλ. Παράρτημα III).
- *screen μουσική*:⁷⁰ Η πηγή αυτής τοποθετείται στον χώρο της αφήγησης (βλ. Παράρτημα III).

Σε πολλές ταινίες, ιδίως σε μιούζικαλ, συνηθίζεται να συνδυάζονται οι δύο παραπάνω εκδοχές. Είναι δηλαδή σύνηθες ένα πρόσωπο της αφήγησης να παίζει ένα μουσικό όργανο, και μια (αόρατη) ορχήστρα να τον συνοδεύει, ή να ξεκινάει μια μουσική ως nondiegetic αλλά μετά να "συνεχίζεται" (ως screen music) από ένα πρόσωπο της ταινίας.

Το ιδιαίτερο χάρισμα της μουσικής, σύμφωνα με τον Chion είναι ότι μπορεί να μεταβαίνει με φοβερή αμεσότητα σε διαφορετικά χωροχρονικά επίπεδα. Το χαρακτηριστικό της, λοιπόν, ως ο *passe-muraille* του σινεμά που διαπερνά τοίχους⁷¹, γεφυρώνει σε δευτερόλεπτα τεράστια χάσματα αποστάσεων, ενώ οι άξονες του χώρου και χρόνου επιμηκύνονται ή σμικρύνονται με μεγάλη ευλυγισία. Ενίοτε, συμβάλλει στο να δημιουργηθεί η εντύπωση του χρονικού "παγώματος", μιας ακινητοποίησης που προσδίδει μια επική διάσταση στη σκηνή.

1.2.3.2 Μέθοδος οπτικοακουστικής ανάλυσης

Η οπτικοακουστική ανάλυση στοχεύει στην βαθύτερη κατανόηση της αλληλεπίδρασης ήχου και εικόνας στο πλαίσιο τόσο μιας σκηνής όσο και ενός ολόκληρου κινηματογραφικού έργου. Σε μια προσπάθεια να απαντηθούν τα ερωτήματα "Τί βλέπω;" και "Τί ακούω;", ο Chion προτείνει ένα μοντέλο οπτικοακουστικής ανάλυσης. Το μοντέλο αυτό ωθεί τον ερευνητή προς μια νέα προσέγγιση των ταινιών, μακριά από πεπαλαιωμένες αντιλήψεις που μας αποτρέπουν από το να ακούμε - βλέπουμε μια ταινία.

Οι μέθοδοι παρατήρησης που προτείνει είναι οι παρακάτω:

- **Masking method:** αναπαραγωγή μιας σκηνής πολλές φορές, άλλοτε παρακολουθώντας τον ήχο και την εικόνα μαζί, άλλοτε καλύπτοντας την εικόνα και άλλοτε κλείνοντας τον

69 Chion, *Audio-Vision*, 80

70 ό.π.

71 *Passe-muraille*: Ένα άτομο που έχει την ιδιότητα να διαπερνά τοίχους. Η έκφραση προέρχεται από μια καφκική ιστορία του Marcel Ayme. Σε αυτήν, ένας άνθρωπος μαθαίνει ότι έχει την υπερφυσική αυτή ιδιότητα, η οποία θα αποτελέσει και την αιτία της αυτοκαταστροφής του: Θα χάσει αυτήν την ιδιότητα τη στιγμή που ήταν στη διαδικασία της μετάβασης από έναν τοίχο σε έναν άλλο, με αποτέλεσμα να μείνει παγιδευμένος εκεί.

ήχο.⁷²Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να διαχωρίσουμε τον ρόλο του ήχου από αυτόν της εικόνας και να εξετάσουμε ξεχωριστά κάθε στοιχείο. Έτσι, αποκωδικοποιούμε τα δύο βασικά στοιχεία του οπτικοακουστικού συμβολαίου, αποφεύγοντας μονομερείς ερμηνείες του ενός εις βάρος του άλλου.

- ***forced marriage***: η αντικατάσταση του "αυθεντικού" ήχου που συνοδεύει μια εικόνα με άλλα ηχητικά αποσπάσματα. Ιδιαίτερα η συνοδεία μιας εικόνας με διαφορετικά μουσικά αποσπάσματα φέρνει στο προσκήνιο τα φαινόμενα της added value, της synchresis, το συσχετισμό εικόνας-ήχου και άλλα. Έτσι, συνειδητοποιούμε την ασύμβατη φύση των δύο αυτών στοιχείων, της εικόνας και του ήχου.

Τα στάδια της ανάλυσης που προτείνει ο Chion είναι τα παρακάτω:

- ***διάκριση ακουστικών στοιχείων***: Σε πρώτο στάδιο απαραίτητη είναι η καταλογοποίηση των τριών διαφορετικών ακουστικών στοιχείων. Παρατηρούμε στη συνέχεια τις γενικότερες τάσεις που επικρατούν στην ταινία, απαντώντας στα ερωτήματα: ποιο στοιχείο είναι στο ακουστικό προσκήνιο και ποιο στο παρασκήνιο; Σε ποια σημεία παρατηρούνται αλλαγές;
- ***συνοχή του ήχου***: Η συνοχή του ήχου (*consistency*) είναι μια πολυπαραγοντική λειτουργία: Καταρχάς, καθορίζεται από τη γενικότερη ισορροπία των τριών στοιχείων. Δεύτερον, εξαρτάται από τον βαθμό αντήχησης, ο οποίος μπορεί να θολώσει τα περιγράμματα των ήχων και να δημιουργήσει ένα είδος ομαλότητας μεταξύ των ήχων. Τρίτον, αυτή διαμορφώνεται ανάλογα με τα επίπεδα και τα είδη της ηχητικής (υπερ)κάλυψης, καθώς διαφορετικοί ήχοι συνυπάρχουν στο ίδιο εύρος συχνότητας.
- ***ανίχνευση των σημείων συγχρονισμού***: Εντοπισμός των βασικών σημείων συγχρονισμού που κρίνονται σημαντικά για τη σημασία και τη δυναμική. Για παράδειγμα, στην περίπτωση συγχρονισμένου διαλόγου μόνο ορισμένα σημεία είναι αξιοσημείωτα για τον καθορισμό του οπτικοακουστικού φραζαρίσματος (*audiovisual phrasing*) μιας σκηνής.⁷³
- ***σύγκριση***: Στο στάδιο αυτό μπορούμε να εξετάσουμε τους τρόπους με τους οποίους ο ήχος και η εικόνα συμπεριφέρονται όσον αφορά σε μια συγκεκριμένη παράμετρο.

Για παράδειγμα, ο ήχος και η εικόνα μπορεί να έχουν αντικρουόμενες ταχύτητες, έχοντας ως

72 Chion, *Audio-Vision*, 187

73 Chion, *Audio-Vision*, 190

αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας συμπληρωματικότητας ρυθμών. Άλλη μια περίπτωση θα ήταν ο συσχετισμός ενός διαυγούς και "σκληρού" ήχου με μια μη-εστιασμένη και ασαφή εικόνα. Τα παραπάνω είναι εφικτά μόνο μέσω της μεθόδου *masking*.

Είναι επίσης ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε τη συμβολή κάθε στοιχείου στη διαμόρφωση του κινηματογραφικού έργου και στην αφήγηση, και με ποιο τρόπο σχετίζονται, έρχονται σε σύγκρουση ή υπογραμμίζουν το ένα το άλλο. Ένα παράδειγμα είναι η παρατήρηση αναφορικά με την απόσταση: Ένας χαρακτήρας μπορεί να παρουσιάζεται οπτικά σε μακρινό πλάνο, αλλά να ακούγεται σε ηχητικό *close-up* ή αντίστροφα. Οι περισσότερες περιπτώσεις σαν κι αυτήν τείνουν να είναι έντονα εκφραστικές, προσδίδοντας μια άλλου είδους χροιά στην εικόνα.

Τέλος, η τεχνική σύγκριση αφορά τις αλλαγές στο *framing* της κάμερας και τον βαθμό "ενσυναίσθησης" των αλλαγών αυτών από την πλευρά του ήχου. Τα σχετικά ερωτήματα είναι: Αγνοεί ο ήχος τις αλλαγές αυτές; Τις υπερτονίζει ή τις συνοδεύει με διακριτικό τρόπο;

Η προβληματική του σταδίου αυτού μπορεί να συμπυκνωθεί σε δύο αλληλοεξαρτώμενα ερωτήματα: *Τί βλέπω σε σχέση με αυτά που ακούω; Τί ακούω σε σχέση με αυτά που βλέπω;* Στην προσπάθεια να απαντηθούν αυτά τα ερωτήματα, μπορεί να προκύψουν *αρνητικοί ήχοι (negative sounds)* σε συνάρτηση με την εικόνα και *αρνητικές εικόνες (negative images)* σε συνάρτηση με τον ήχο. Έτσι, πολλές φορές η ύπαρξη εικόνων ή ήχων δεν έχει άλλη λειτουργία παρά να υπογραμμίζει τη μορφή αυτών των "απουσιών παρουσιών", εμπλουτίζοντας την ποιητικότητα του σινεμά.⁷⁴

Για την εξαγωγή ερευνητικών συμπερασμάτων της παρούσας εργασίας χρησιμοποιήθηκαν αρχικά οι μέθοδοι παρατήρησης του Chion. Ωστόσο, μετά από τις πρώτες παρακολουθήσεις των ταινιών, ιδιαίτερα των δύο περιπτώσεων που θα αναλυθούν στο κεφ. 3, δημιουργήθηκε η ανάγκη για μια πιο διευρυμένη θεώρηση του ήχου, σε συνάρτηση με άλλα κινηματογραφικά στοιχεία. Χρησιμοποιώντας το λεξιλόγιο της Gorbman, των Bordwell & Thompson και του Chion, θα ακολουθήσει μια γενικότερη σκιαγράφηση του τρόπου που χρησιμοποιεί ο Godard τον ήχο (κεφ.2) και στη συνέχεια μια ενδελεχής ανάλυση του ήχου στις ταινίες *Une femme est une femme* και *Pierrot Le Fou* (κεφ.3).

74 Chion, *Audio-Vision*, 192

2. Ο JEAN-LUC GODARD & ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ΗΧΟΥ

2.1 ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΤΟΝ GODARD ΚΑΙ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ *NOUVELLE VAGUE*

*Είμαι ένας ζωγράφος που χρησιμοποιώ γράμματα.
Θέλω να επαναφέρω στην αρχική τους κατάσταση τα πάντα,
να αναμείξω τα πάντα και να πω τα πάντα*
75

Αυτά τα λόγια ανήκουν στην εκρηκτική, αντιδραστική προσωπικότητα του Jean-Luc Godard, μιας φιγούρας άμεσα συνυφασμένης με το κινηματογραφικό κίνημα του *Nouvelle Vague* της δεκαετίας του '60.

Πράγματι, με την εμφάνιση των πρώτων ταινιών του, καταξιωμένοι κριτικοί κινηματογράφου καθώς και διάφοροι σκηνοθέτες εκθειάζουν το πνεύμα του Godard με κοπλιμέντα: "Είναι ένας σκηνοθέτης που δε με απογοητεύει ποτέ" αναφέρει ο σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ Pennebaker, που είχαν συνεργαστεί στο παρελθόν. Ένας δημοσιογράφος το 1963 τον χαρακτηρίζει ως "τον πιο εξιδανικευμένο από τους σκηνοθέτες του *Nouvelle Vague*" και ως "τον λιγότερο δημοφιλή άνθρωπο του γαλλικού σινεμά".⁷⁶ Ωστόσο οι απόψεις δίστανται: Το γαλλικό περιοδικό κινηματογράφου *Positif* στις αρχές του 1960 τον χαρακτηρίζει ως ένα πομπώδες καναρίνι, ένα αμετανόητο "spoiler" ταινιών και η κομμουνιστική εφημερίδα *L'Humanite* τον αποκαλεί "φλύαρο μηδενιστή".⁷⁷

Στα μέσα της δεκαετίας του '60 ο Godard αποτελεί μια από τις πιο πολυσυζητημένες κινηματογραφικές φιγούρες, με έργα του να σημειώνουν εμπορική επιτυχία σε κινηματογράφους σε Ευρώπη και Αμερική και να παρουσιάζονται σε αναγνωρισμένα φεστιβάλ (πχ. φεστιβάλ Καννών, Φεστιβάλ Νέας Υόρκης). Ωστόσο, στο τέλος της δεκαετίας του '80, παρόλο που συνεχίζει να παράγει καινούριες ταινίες, παραγκωνίζεται από κριτικούς και θαυμαστές, ενώ στα μέσα της δεκαετίας του '90 ένας κριτικός χαρακτηρίζει τον σκηνοθέτη ως έναν "αόρατο σκηνοθέτη για πάνω από μια δεκαετία".⁷⁸

75 Ο Jean-Luc Godard, για την εφημερίδα *Le Nouvel Observateur*, 12 Οκτωβρίου 1966 :

Royal S. Brown, εκδ., *Focus on Godard* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972), σελ. 95

76 Jean Clay, " Le Paradoxe de Jean-Luc Godard, nihiliste et createur", *Realites* 212 (Σεπτ. 1963)

77 ό. π.

78 David Sterritt, *The films of Jean-Luc Godard: Seeing the invisible* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999),

Παρόλο που τα τελευταία χρόνια της δράσης του, ο Godard κατευθύνεται προς άλλα μονοπάτια από τα αρχικά κινηματογραφικά του, με πολλές βιντεοκασέτες και τηλεοπτικές σειρές στο ενεργητικό του, το συνολικό του έργο χαρακτηρίζεται εξ' αρχής από μια εκφραστικότητα που πηγάζει από τον αυθορμητισμό και τον αυτοσχεδιασμό. Ενάντια στο συμβατικό κινηματογράφο, που εξιστορεί γραμμικές ιστορίες, η κινηματογραφική πορεία του Godard αποτελεί μια προσπάθεια απόρριψης της συμβατικής γραμμικότητας στο αφηγηματικό επίπεδο. Χαρακτηριστικά, όταν είχε ερωτηθεί εάν οι ταινίες του έχουν κάποιου είδους δομή, έστω μια αρχή, μια μέση και ένα τέλος, αυτός έδωσε την προκλητική και γνωστή απάντηση: "Φυσικά, αλλά όχι απαραίτητα με αυτή τη σειρά".⁷⁹ Σε άρθρο του στο *Cahiers* τον Οκτώβριο του 1965, ο Godard παραθέτει ένα απόσπασμα του Paul Claudel⁸⁰, για να εξηγήσει την ανάγκη για αποδέσμευση των κινηματογραφικών λήψεων από την έννοια της αλληλουχίας: "Κανένας δρόμος δεν είναι το μονοπάτι που πρέπει να ακολουθήσω. Τίποτα, επιστρέφοντας, δε με υποδέχεται, ή, φεύγοντας, με απελευθερώνει".⁸¹ Σε πολλές περιστάσεις ο Godard αναφέρει το σχετικό ανέκδοτο - ειρωνεία της ζωής του: 'Όταν ήταν μικρός, διαρκώς επινοούσε ιστορίες για να δικαιολογήσει τις σκανδαλιές του και ο οικογενειακός του περίγυρος τον προέτρεπε να γίνει πιο υπεύθυνος και να σταματήσει να επινοεί ιστορίες. Όταν όμως μεγάλωσε και έγινε σκηνοθέτης, προτιμούσε να χρησιμοποιεί το σινεμά ως φιλοσοφικό εργαλείο παρά ως μια μηχανή που παρήγαγε διασκέδαση. Τότε, ο επαγγελματικός του περίγυρος τον παρότρυνε να γίνει πιο υπεύθυνος και να επινοεί ιστορίες!⁸² Με τον κινηματογραφικό του τρόπο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρέμεινε ένας "αιώνιος έφηβος", αρνούμενος τις παροτρύνσεις των "μεγάλων".

Δύσκολα θα απέδιδε κανείς την προέλευση αυτής της αντιδραστικής φύσης στην υψηλή κοινωνία της Ευρώπης. Κι' όμως, ο Godard γεννιέται στο τέλος του 1930 στο Παρίσι και μεγαλώνει στην Ελβετία, σε ένα αστικό περιβάλλον με προτεσταντικές καταβολές. Ο ίδιος δεν αποκρύπτει την προέλευσή του αυτή, αναφέροντας χαρακτηριστικά: "Δε μπορώ να μιλάω για ένα περιβάλλον, το οποίο δε γνωρίζω. Ο λόγος που άρχισα να κάνω ταινίες για ιστορίες της μπουρζουαζίας είναι επειδή προέρχομαι από αυτήν".⁸³ Το 1947 εισάγεται στη Σορβόνη, αποφοιτώντας μετά από 3 χρόνια με πτυχίο εθνολογίας, αν και πολλοί μιλούν ότι παρακολούθησε σποραδικά έως ελάχιστα μαθήματα της σχολής. Από τότε μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '50 δοκιμάζει πολλά "συμβατικά" επαγγέλματα, όπως βοηθός τηλεοπτικού παραγωγού, κάμεραμαν, συντάκτης στον κίτρινο τύπο. Οι

79 Sterrit, *The films of Jean-Luc Godard*, 20

80 Paul Claudel: Γάλλος ποιητής, διπλωμάτης και δραματουργός και ο μικρότερος αδερφός του γλύπτη Camille Claudel. Αυτός ταξίδεψε αρκετά στην Ανατολή, όσο εκτελούσε τα διπλωματικά του καθήκοντα στην Κίνα από το 1895 έως και το 1909. Στο έργο το συχνά συναντώνται στοιχεία που σχετίζονται με τα ταξίδια του αυτά, με πιο χαρακτηριστικό το μοτίβο της Ανατολής.

81 Jean Narboni & Tom Milne, επιμ., *Godard on Godard* (New York: Da Capo Press, 1972), 215

82 Sterrit, *The films of Jean-Luc Godard*, 3

83 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 226

σχέσεις του αντιδραστικού Godard με τον πατέρα του εντείνονται ιδιαίτερα, με αποτέλεσμα τη διακοπή της χρηματοδότησης από τον τελευταίο, και την αναγκαστική οικονομική εξάρτησή του από την κινηματογραφική βιομηχανία. Το 1954 η μητέρα του σκοτώνεται σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα, γεγονός που σημαδεύει τον νεαρό κινηματογραφιστή. Αυτός αποτυπώνει το τραύμα του αυτό σε στιγμές των ταινιών του, με πιο χαρακτηριστική αυτή της θανάσιμης αυτοκινητιστικής σύγκρουσης στην ταινία *Le Mépris*.⁸⁴

Στα τέλη της δεκαετίας του '40 ο Godard γίνεται τακτικός θαμώνας της *Paris Cinémathèque* και μέλος διαφόρων καλλιτεχνικών κινηματογραφικών ομάδων (film clubs). Εκεί γνωρίζει τον André Bazin, συντάκτη του περιοδικού *Cahiers du cinema*, καθώς και τέσσερις κινηματογραφιστές που έμελλε να γίνουν μαζί του συνιδρυτές του *Νέου Κύματος*: τον François Truffaut, τον Claude Chabrol, τον Jacques Rivette και τον Eric Rohmer. Διαθέτοντας τον ενθουσιασμό ενός αυτοδίδακτου για τον κινηματογράφο, αρθρογραφεί για διάφορα κινηματογραφικά περιοδικά: *Gazette du cinema*, το οποίο ιδρύει ο ίδιος αρθρογραφώντας υπό το ψευδώνυμο Hans Lucas, *Les amis du cinema*, *Arts*, καθώς και το γνωστό *Cahiers du cinema*, με το οποίο συνδέθηκε το όνομά του αρκετά.⁸⁵

Η συχνή παρουσία του στη *Cinémathèque* είναι για τον Godard ήδη ένας τρόπος να σκέφτεται για το σινεμά. Υποστηρίζει, δηλαδή, την ενότητα όλων των μορφών έκφρασης, καθώς τις θεωρεί ως διαφορετικές εκφάνσεις της ίδιας ιδέας. Χαρακτηριστικά, σε συνέντευξή του αναφέρει για τον ίδιο: "Φαντάζομαι τον εαυτό μου ως έναν δοκιμογράφο, που συγγράφει δοκίμια σε μορφή μυθιστορήματος, ή μυθιστορήματα σε μορφή δοκιμίου: μόνο που αντί να τα γράφω, τα κάνω ταινίες".⁸⁶

Δεν έχουν όμως τις ίδιες ιδέες όσοι δραστηριοποιούνταν στο *Cahiers*. Ο συντάκτης του περιοδικού Andre Bazin είναι μεν ανοικτός προς νέα κινηματογραφικά talέντα, υποστηρίζει όμως αμετάκλητα τις δικές του ιδέες για τους αισθητικούς κανόνες στο σινεμά. Σύμφωνα με αυτόν, ο ρεαλισμός είναι "η ουσία του σινεμά"⁸⁷, καθώς το καθήκον του είναι να αναπαράγει την πραγματικότητα όσο πιο άμεσα και αντικειμενικά γίνεται. Ο Bazin είναι υποστηρικτής των αισθητικών αρχών της ιταλικής σχολής του νεορεαλισμού⁸⁸, καθώς και αμερικάνικων παραγωγών του Orson Welles και του

84 Sterrit, *The films of Jean-Luc Godard*, 3-4

85 Sterrit, *The films of Jean-Luc Godard*, 4

86 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 171

87 Sterrit, *The films of Jean-Luc Godard*, 4

88 Το κινηματογραφικό κίνημα του ιταλικού νεορεαλισμού, γνωστό και ως "η χρυσή εποχή του ιταλικού κινηματογράφου", είναι ενεργό τα χρόνια 1944-1952, επηρεασμένο θεματολογικά από τις κακουχίες του Β' παγκοσμίου πολέμου. Τεχνικά χαρακτηριστικά αυτού είναι η κινηματογραφική λήψη σε καθημερινά περιβάλλοντα, μακριά από τις πρακτικές στούντιο, καθώς και οι μακροσκελείς λήψεις, με τη λιγότερη δυνατή επέμβαση του μοντάζ σε

William Wyler, τις οποίες χαρακτηρίζουν οι ευρηματικές τοποθετήσεις της κάμερας και τα μακροσκελή πλάνα (long takes) με βάθος εστίασης (deep-focus photography). Σύμφωνα με τον Bazin, το editing και οι πρακτικές μοντάζ εμποδίζουν την αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας, γι αυτό και δεν υποστηρίζει τις ιδέες του Eisenstein και του Arnheim υπέρ του υποκειμενικού χειρισμού της οπτικής αναπαράστασης από τον σκηνοθέτη προς νέες, προσωπικές και δημιουργικές φόρμες. Ο κύκλος των ομοϊδεατών του Godard μοιράζεται το θαυμασμό του Bazin για σκηνοθέτες όπως ο Rosellini, ο Renoir και ο Welles, δεν έχει όμως τις ίδιες ιδέες με αυτόν σχετικά με το σινεμά: Δεν είναι δηλαδή προκατειλημμένοι εις βάρος του μοντάζ.

Έμπνευση και στρατηγικό εργαλείο για τους κινηματογραφιστές του Nouvelle Vague αποτελεί η *politique des auteurs* (μεταφρ. πολιτική των δημιουργών).⁸⁹ Οι ιδέες του Alexandre Astruc αποτελούν το θεμέλιο της νέας αυτής θεωρίας, σηματοδοτώντας μια νέα εποχή στο σινεμά, την εποχή του *camera- stylo* (μετάφρ. κάμερα- στιλό). Στο δοκίμιό του με τίτλο *Birth of a New Avant-Garde: the Camera-Pen* (1948), ο Astruc μιλάει για τη γέννηση μιας νέας κατεύθυνσης στο σινεμά, που τυχαίνει να περνάει απαρατήρητη από τους κριτικούς της εποχής του. Ταινίες όπως η *La Regle du Jeu* του Renoir και η *Les Dames du Bois de Boulogne* του Bresson αποδεικνύονται καινοτόμες και προφητικές για το τι θα ακολουθήσει, καθώς καθιερώνουν το σινεμά ως ένα αυτόνομο μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως ακριβώς συμβαίνει στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία. Το σινεμά, δηλαδή, αρχίζει να αποκτά τη δική του, προσωπική γλώσσα, απελευθερώνοντας τους κώδικές του από την "τυραννία" της οπτικής αναπαράστασης της πραγματικότητας, για να γίνει ένα πιο αφηρημένο μέσο έκφρασης.⁹⁰ Η φόρμουλα της "κάμερα-στιλό" έδινε έμφαση στην πράξη της κινηματογραφικής δημιουργίας. Ο σκηνοθέτης παύει να είναι ο υπηρέτης ενός προϋπάρχοντος κειμένου (μυθιστόρημα, σενάριο) και είναι πλέον ένας δημιουργικός καλλιτέχνης.

Στην περίπτωση του σινεμά, οι κινηματογραφιστές γίνονται οι "συγγραφείς" των ταινιών τους, προβάλλοντας μέσα από τα έργα τους το δικό τους όραμα για τον κόσμο. Αυτοί είναι κατά κανόνα οι σκηνοθέτες, διαθέτοντας τέτοια θέση ώστε να ελέγχουν δημιουργικά τις περισσότερες πτυχές της ταινίας, μπορεί όμως να είναι και οι σεναριογράφοι ή οι ηθοποιοί. Οι ιδέες αυτές των νέων κριτικών του *Cahiers* αποκτούν υπόσταση μέσω των πρώτων πρακτικών πειραμάτων του κινήματος του *Nouvelle Vague*. Ασπάζονται τις ιδέες των νεορεαλιστών όσον αφορά τους τόπους κινηματογραφικής λήψης, καθώς προτιμούν να καταγράφουν περιβάλλοντα στα οποία κινούνται και οι ίδιοι στην καθημερινή τους ζωή: δρόμους, διαμερίσματα, γαλλικά café. Ωστόσο,

αυτά.

89 Η *πολιτική των δημιουργών* κυριάρχησε στην κινηματογραφική θεωρία και κριτική κατά τη δεκαετία του '50 έως και τις αρχές της δεκαετίας του '60. Οι ιδεολογικές ρίζες της τοποθετούνται στον προ-μοντερνιστικό ρομαντικό εξπρεσιονισμό, ενώ σχετίζονται και με την έκφραση ενός υπαρξιστικού ουμανισμού στον κινηματογράφο.

90 Alexandre Astruc, *The birth of a New Avant-Garde: La Camera Stylo* (L'ecran francaise: Μάρτιος, 1948)

εγκαθιδρύουν ένα άλλο είδος ρεαλισμού, που πηγάζει από την επίγνωση ότι το σινεμά είναι στην πραγματικότητα σινεμά (και όχι πραγματικότητα).⁹¹ Σύμφωνα με τη θεωρία του δημιουργού, ο κινηματογράφος έπρεπε να αντικατοπτρίζει τον δημιουργό του χάρη στη φόρμα του, η οποία αποκαλύπτει τη σφραγίδα του σκηνοθέτη. Οι πραγματικά σημαντικοί σκηνοθέτες θα ήταν αυτοί που στην πάροδο του χρόνου θα διαμόρφωναν μια αναγνωρίσιμη στιλιστική και θεματική γραφή.

Η *politique des auteurs* πρέπει να αντιμετωπιστεί, σύμφωνα με τον Robert Stam, ως μια απάντηση: α) στην ελιτίστικη υποτίμηση του κινηματογράφου από κάποιους διανοούμενους της λογοτεχνίας, β) στην εικονοφοβική προκατάληψη ενάντια στον κινηματογράφο ως οπτικό μέσο, γ) στη διαμάχη της μαζικής κουλτούρας που προέβαλλε τον κινηματογράφο ως φορέα πολιτικής αλλοτρίωσης και δ) στον παραδοσιακό αντιαμερικανισμό της γαλλικής ελίτ.⁹² Διαμορφωμένη σε ένα πλαίσιο βίαιων πολεμικών, αυτή χρησιμοποιείται από τους κινηματογραφιστές του Nouvelle Vague, ώστε αυτοί να κερδίσουν μια θέση στη συντηρητική, ιεραρχική κινηματογραφική σκηνή της Γαλλίας. Σε μια εποχή όπου κυριαρχούσε το *Cinéma de papa*⁹³, η πλειοψηφία των κινηματογραφιστών του *Cahiers* δε διστάζει να επαινέσει το αμερικάνικο σινεμά του Nicholas Ray, του Robert Aldrich, του Orson Welles. Αυτή η στάση κρίθηκε ιδιαίτερα προκλητική, αφού οι Ηνωμένες Πολιτείες την εποχή εκείνη ζωντάνευαν στα μάτια των Γάλλων διανοούμενων τον μακαρθισμό και τον Ψυχρό Πόλεμο.

Η νέα αυτή εποχή στο σινεμά αφήνει πίσω της την "εποχή της αθωότητας" του σινεμά. Πιο συγκεκριμένα, μετά τον Β παγκόσμιο πόλεμο, παρατηρείται άνθιση κινηματογραφικών λέσχων, βιβλιοθηκών και κινηματογραφικών λέσχων. Το σινεμά αποκτά επίγνωση της ιστορίας του και οι σκηνοθέτες επηρεάζονται από άλλους σκηνοθέτες, κάτι που ίσχυε στις άλλες τέχνες ήδη από την Αναγέννηση και μετά. Ο Godard χαρακτηρίζει το κίνημα του *Nouvelle Vague*, ως μια προσπάθεια ανακατασκευής των ταινιών αυτής της εποχής της αθωότητας, αφού μέσα από αυτά εκφράζεται "η νοσταλγία για ένα σινεμά που δεν υπάρχει πια: Όταν μπορέσαμε να κάνουμε ταινίες, δε μπορούσαμε πια να κάνουμε τέτοιες, σαν αυτές που μας είχαν παροτρύνει να ασχοληθούμε με το σινεμά".⁹⁴ Οι ταινίες του Godard κατά την περίοδο του Nouvelle Vague διακρίνονται από τη διάθεση αυτή ανακατασκευής παλιών κινηματογραφικών δομών και ειδών. Έτσι, η ταινία του *A Bout de Souffle* αποτελεί μια προσπάθεια να επαναδημιουργήσει τη γνωστή ταινία *Scarface*, η *Une femme est une femme* είναι ένα αφιέρωμα στο αμερικάνικο μιούζικαλ, ενώ το *Vivre sa Vie*, φόρος

91 Sterrit, *The films of Jean-Luc Godard*, 6

92 Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, 119-120

93 Ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε από τον Truffaut, στο διάσημο μανιφέστο-δοκίμιο *A Certain Tendency of the French Cinema* που δημοσιεύτηκε στο *Cahiers* το 1954. Με τον όρο αυτό που παραπέμπει στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα, ο Truffaut αναφέρεται την "παράδοση της ποιότητας" που μετέτρεπε τα κλασικά έργα της γαλλικής λογοτεχνίας σε ταινίες προβλέψιμα καλοφτιαγμένες.

94 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 192

τιμής στον Carl Dreyer.⁹⁵ Ωστόσο, δε μπορούμε να μιλάμε για μίμηση στην περίπτωση του Godard, καθώς στην πραγματικότητα πρόκειται για μια επαναφορά και έναν αναστοχασμό πάνω σε παλαιότερα ή παρηκμασμένα κινηματογραφικά genres με έναν καθαρά ιδιότυπο, προσωπικό τρόπο. Χαρακτηριστικά, στην ταινία *Une femme est une femme* που θα αναλυθεί εκτενώς παρακάτω, δεν παρατηρούνται αυτούσιες κλασικές πρακτικές Χόλλυγουντ. Αντίθετα, ο Godard κάνει χρήση των κυρίαρχων στο είδος πρακτικών με έναν εμφανώς ειρωνικό τρόπο, σχολιάζοντάς τες αναστοχαστικά. Θα μπορούσαμε έτσι να μιλάμε για μια μετα-κριτική στο κινηματογραφικό αυτό είδος, το οποίο κατά τον Godard είχε πεθάνει.⁹⁶

Σε συνέντευξή του, ο Godard συνδέει το κίνημα του Nouvelle Vague με μια νέα σχέση φαντασίας-πραγματικότητας, ενάντια στις υπάρχουσες κατηγοριοποιήσεις και τμηματοποιήσεις. Χαρακτηριστικά, ο ίδιος αναφέρει ότι στη Γαλλία δεν επιτρέπεται να αναμειγνύει κανείς διαφορετικά καλλιτεχνικά είδη (genres), όπως το ίδιο ισχύει και για τις κοινωνικές αλήθειες: Δεν επιτρέπεται να "αναμειγνύονται" και άνθρωποι από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα.⁹⁷ Ανάγοντας τα παραπάνω στον χώρο του κινηματογράφου, το συμβατικό σινεμά της διασκέδασης παράγεται από τεχνίτες και εργάτες, οι οποίοι μπορεί να γνωρίζουν καλά το τμήμα παραγωγής τους, δεν έχουν όμως προσωπική γνώμη για το κινηματογραφικό έργο ως ολότητα. Σε αντίθεση με τις ισχύουσες πρακτικές στούντιο των μαθητευόμενων σε αναγνωρισμένες κινηματογραφικές σχολές, οι νέοι κινηματογραφιστές του *Nouvelle Vague* αντιπαραβάλλουν ταινίες, στις οποίες οι ίδιοι εκδηλώνουν την προσωπική τους αντίληψη. Αυτό δε σημαίνει βέβαια ότι στο Nouvelle Vague δεν υπάρχουν τεχνίτες και εργάτες, αφού αυτοί είναι απαραίτητοι για την υλοποίηση της κινηματογραφικής ιδέας του *auteur*. Ο ίδιος ο Godard, σε μια συνέντευξή του, υπογραμμίζει έμμεσα την αδικία που ισχύει στο σινεμά εις βάρος των τεχνιτών του ήχου, η οποία σχετίζεται και με τις αμοιβές των επιμέρους παραγωγών: "Γιατί να πληρώνουμε τους τεχνικούς του ήχου όσο και τον διευθυντή φωτογραφίας; Το σινεμά είναι η τέχνη της εικόνας!".⁹⁸ Τέτοιες πρακτικές τις θεωρεί λανθασμένες, επισημαίνοντας μάλιστα ότι οι εργαζόμενοι στον τομέα του ήχου τις αποδέχονται ως δίκαιες. Ο Godard αναφέρει επίσης ότι το σινεμά είναι μια δεξιότητα, μια τέχνη ("craft") και ότι οι καλοί τεχνίτες έχουν ανάγκη από καλά εργαλεία.⁹⁹ Με τον όρο "καλά εργαλεία" ο Godard αναφέρεται στον κατάλληλο κινηματογραφικό εξοπλισμό και με τον όρο "τεχνίτες", στον σεναριογράφο, στον επιμελητή ήχου, στον κάμεραμαν και σε άλλους.

95 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 9

96 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 182

97 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, σελ.194

98 Jacques Bontemps, "Struggle on two fronts: A conversation with Jean-Luc Godard", *Film Quarterly Vol.21 No.2* (1968- 1969), 29

99 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 210

Ενώ πολλοί πιστεύουν ότι το *Nouvelle Vague* υποστήριζε τις ταινίες χαμηλού κόστους (low budget) έναντι των ακριβών παραγωγών, ο Godard διορθώνει ότι τάσσονταν "απλά υπέρ των καλών ταινιών, έναντι των κακών".¹⁰⁰ Αναφέρει μάλιστα ότι ένα από τα μεγαλύτερα όνειρά του είναι να μπορεί να κάνει όλες τις ταινίες του σε στούντιο, το οποίο θα μείνει απραγματοποίητο γιατί απαιτεί την χρηματική υποστήριξη από έναν παραγωγό.¹⁰¹ Οι κινηματογραφιστές του *Nouvelle Vague* δεν τάσσονται, δηλαδή, ενάντια στις παραγωγές στούντιο καθ' εαυτές, καθώς και σε τέτοιες περιπτώσεις συναντώνται αξιόλογοι σκηνοθέτες με προσωπικό κινηματογραφικό ύφος. Οι ταινίες χαμηλού κόστους αποτελούν τον μόνο τρόπο που μπορούν αυτοί να στηρίζουν χρηματικά τις κινηματογραφικές τους παραγωγές. Αντ' αυτού, αυτό που ενώνει τα μέλη του *Nouvelle Vague* ήταν, σύμφωνα με τον Godard, οι ιδέες που είχαν αυτοί για το σινεμά: "Μας αρέσουν τα ίδια μυθιστορήματα, ζωγραφικοί πίνακες, ταινίες.[...] Δεν κάνουμε όλοι τις ίδιες ταινίες, αλλά όσο πιο "συνηθισμένες" ταινίες βλέπω, τόσο συνειδητοποιώ τη διαφορά μεταξύ αυτών και των δικών μας".¹⁰² Αυτή η φράση αποτελεί μια αξιολογική κρίση του Godard, ο οποίος διαχωρίζει έμμεσα τις ταινίες σε συνηθισμένες και μη-συνηθισμένες, εντάσσοντας τον εαυτό του και τους κινηματογραφιστές του *Nouvelle Vague* στη δεύτερη κατηγορία. Ζωγραφική, πίνακες, μυθιστορήματα και ταινίες αποτελούν διαφορετικές εκφάνσεις έκφρασης, η οποία χαρακτηρίζει κάθε *auteur*.

Μετά την ταινία του *Week-end* (1967), σηματοδοτείται μια νέα εποχή στο έργο του Godard, καθώς η ίδια η ύπαρξη του *auteur* τίθεται υπό αμφισβήτηση. Αυτή η νέα προβληματική του Godard συμβαδίζει με ερωτήματα που διατυπώνονται από σύγχρονους διανοητές της εποχής του. Πιο συγκεκριμένα, το 1967, ο Roland Barthes εκδίδει ένα δοκίμιο με τίτλο *Ο θάνατος του συγγραφέα*: "γλωσσολογικά, ο συγγραφέας δεν είναι, ποτέ, τίποτα παραπάνω από αυτόν ο οποίος γράφει, ακριβώς όπως και το *εγώ* δεν είναι τίποτα άλλο από αυτόν που λέει *εγώ*: η "γλώσσα" γνωρίζει ένα "υποκείμενο", όχι ένα "πρόσωπο", και το υποκείμενο αυτό, κενό έξω απ' την ίδια την ατομική διατύπωση η οποία το προσδιορίζει, αρκεί για να κάνει τη "γλώσσα" αυτή να "κρατήσει", δηλαδή να την εξαντλήσει".¹⁰³

Το 1969, δύο χρόνια μετά την έκδοση του δοκιμίου του Barthes, ο Foucault σε διάλεξή του με τίτλο *Τι είναι ένας συγγραφέας*; αναρωτιέται ποια είναι τα κριτήρια, με βάση τα οποία αποδίδουμε ένα έργο σε έναν μονάχα συγγραφέα. Τα παραδοσιακά κριτήρια αυθεντικοποίησης κειμένων ως προς τον συγγραφέα, όπως αποδόθηκαν στο βιβλίο *De Viris Illustribus* από τον Αγ. Ιερώνυμο, δε

100 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 192

101 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 210

102 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 195

103 Roland Barthes, *Image Music Text: Selected essays* (Great Britain: Fontana Press, 1977), 145

διαφέρουν τόσο από τις πρακτικές που εφαρμόζει η σύγχρονη κριτική λογοτεχνίας. Έργα που δε θα έπρεπε να αποδίδονται σε έναν συγγραφέα είναι "όσα είναι κατώτερα των άλλων [...], όσα έρχονται σε ρήξη με δόγματα άλλων [...], όσα είναι γραμμένα σε διαφορετικό υφολογικό στυλ [...], και όσα, μέσα από αναφορές τους σε γεγονότα και ιστορικές φιγούρες, υπονοούν τον θάνατο του συγγραφέα".¹⁰⁴ Τα κριτήρια αυτά δε διαφέρουν ιδιαίτερα από τον τρόπο που στη νεότερη ιστοριογραφία αναδεικνύονται όλοι οι "Μεγάλοι" συγγραφείς, συνθέτες, και ειδικότερα οι *auteurs* του κινηματογράφου του '60. Τις παραπάνω περιπτώσεις χαρακτηρίζει η καλλιτεχνική αυθεντικότητα, η προσωπική έκφραση και η ύπαρξη μιας υποκειμενικότητας. Ωστόσο, η μετα-στρουκτουραλιστική σκέψη της δεκαετίας του '70 θέτει υπό αμφισβήτηση την ίδια την ύπαρξη του υποκειμένου, και κατά συνέπεια και την ύπαρξη της έννοιας της αυθεντικότητας.

Και ενώ αρχικές δηλώσεις του Godard, όπως "Ο Φρανκ Τάσλιν δεν ανανέωσε απλά την αμερικάνικη κωμωδία [...], το έργο του είναι *τασλινικό*",¹⁰⁵ προς το τέλος της δεκαετίας παρατηρείται μια στροφή του έργου του, μακριά από τη θεωρία που χαρακτήριζε την *πολιτική των δημιουργών*. Ο Godard υιοθετεί μια διαφορετική, επαναστατική πολιτική στάση, μιλώντας για το "αίτημα όχι για πολιτικές ταινίες αλλά για ταινίες που γίνονται με πολιτικό τρόπο".¹⁰⁶ Ανακαλώντας τα λόγια του Truffaut ότι το σινεμά είναι θέαμα και έρευνα, ο Godard πειραματίζεται κινηματογραφικά με τα όρια αντικειμενικού / υποκειμενικού και φαντασίας / πραγματικότητας, ιδιαίτερα στην ταινία του *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) και το 1968 αναρωτιέται: "Είναι αυτό σινεμά; Είναι σωστό να συνεχίσω να προσπαθώ;".¹⁰⁷ Το διάστημα 1968-1972 ασχολείται αποκλειστικά με τη ριζοσπαστική ομάδα κινηματογραφιστών *Groupe Dziga Vertov*¹⁰⁸ που συνιδρύει με τον Jean-Pierre Gorin, εστιάζοντας στον πολιτικό κινηματογράφο και αποσυνδέοντας συστηματικά τη σχέση εικόνας- ήχου, ενώ από το '80 και μετά κινείται σε άλλα πειραματικά μονοπάτια, αρκετά μακρινά από αυτά που προτίμησαν οι περισσότεροι από τους υπόλοιπους εκπροσώπους του *Nouvelle Vague*. Οι ταινίες του Godard από τη δεκαετία του '90 και μετά αποκτούν μια ιδιαίτερα φιλοσοφική και κριτική προοπτική, ενώ μπορούν να θεωρηθούν πλέον και αυτόνομα ηχητικά δημιουργήματα.

104 Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (New York: Cornell University Press: 1977) σελ.128

105 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, viii

106 ό.π.

107 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 242

108 Η κινηματογραφική ομάδα *Groupe Dziga Vertov* ιδρύθηκε το 1968 από πολιτικά ενεργούς κινηματογραφιστές. Οι ταινίες τους χαρακτηρίζονται από μπρεχτικές δομές, μαρξιστική ιδεολογία και μη απόδοση των "συγγραφικών" ιδιοτήτων σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο αλλά στην ομάδα. Το όνομά της προέρχεται από τον πρωτοπόρο Σοβιετικό κινηματογραφιστή και θεωρητικό κινηματογράφου Dziga Vertov (1896-1954), ο οποίος ήταν ιδιαίτερα ενεργός τη δεκαετία του '20 και του '30. Η ομάδα *Groupe Dziga Vertov* διαλύθηκε λίγα χρόνια αργότερα, με την ολοκλήρωση της ταινίας *Letter to Jane* (1972).

2.2 Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ GODARD: ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟΙ ΣΥΣΧΕΤΙΣΜΟΙ

2.2.1 Λόγος

Ένα από τα βασικότερα ηχητικά στοιχεία των κινηματογραφικών έργων είναι οι διαφορετικές μορφές εκφοράς του λόγου. Όπως αναφέρει και ο Chion, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη τόσο φωνοκεντρική όσο και λογοκεντρική.¹⁰⁹ Στην πλειοψηφία των κινηματογραφικών παραγωγών κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης δίνεται έμφαση στην καταγραφή του διαλόγου έναντι των άλλων ήχων, αφού από αυτόν μεταφέρονται και τα βασικά μηνύματα μιας ταινίας στο κοινό. Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι το κυρίαρχο σινεμά είναι διαλογοκεντρικό, θέτοντας τον διάλογο στο προσκήνιο του ηχητικού καναλιού. Ο Godard ωστόσο αξιοποιεί με ιδιαίτερα δημιουργικό τρόπο όλο το φάσμα εκφοράς του λόγου, αποφεύγοντας την υπερβολική προσήλωση στο διάλογο. Είναι αξιοσημείωτο ότι σε αρκετές περιπτώσεις ο Godard χρησιμοποιεί τον λόγο ως ένα από τα πολλά συστατικά στοιχεία ενός σινε-κολαζ, όπως θα αναλύσουμε εκτενώς στην περίπτωση του *Pierrot Le Fou* στη συνέχεια του κεφαλαίου. Ο λόγος σε τέτοιες περιπτώσεις χάνει την αποκλειστικότητα της ακουστικής προσοχής, αφού εξισώνεται αξιακά με τα υπόλοιπα στοιχεία που αποτελούν το σινε-κολαζ.

Ο Allan Williams, αφού διαχωρίσει τα ηχητικά υλικά του Godard σε λόγο, μουσική και ηχητικά εφέ, αναφέρει ορισμένες μορφές λόγου που συναντώνται στις ταινίες του. Τέτοιες είναι η *απαγγελία, η συνέντευξη, ένας λόγος ή μια διάλεξη, οι ελεύθεροι συνειρμοί και η μετάφραση.*¹¹⁰

Από αυτές, η *απαγγελία (reading a text aloud)* είναι ιδιαίτερα συχνή. Ενώ κάποιες φορές η φωνή ανήκει σε άγνωστο πρόσωπο, για την οποία ποτέ δε μαθαίνουμε την πηγή προέλευσής της, άλλες φορές ξεκινάει μια φωνή offscreen και στη συνέχεια αποκαλύπτεται οπτικά το πρόσωπο που απαγγέλει. Αυτό που διαφοροποιεί την απαγγελία από μια "αυθόρμητη" ομιλία, είναι ο τρόπος προφοράς καθώς και ο σχηματισμός διαφορετικών μελωδικών μοτίβων κατά την εκφορά. Η απαγγελία ποίησης είναι το πιο συχνό παράδειγμα στις ταινίες του Godard, ενώ άλλες φορές οι πηγές μπορεί να είναι διαφημίσεις, εφημερίδες, πορνογραφικά κείμενα κ.α. Τα αποσπάσματα αυτά αποκτούν σημασία στο εκάστοτε πλαίσιο που εκφέρονται. Δημιουργείται έτσι η εντύπωση πως ο λόγος μπορεί να υπάρχει ξεχωριστά από τα πρόσωπα: πλέον δεν είναι μόνο μέσο έκφρασης των

109 Chion, *Audio-Vision*, 5

110 Williams, "Godard's use of Sound", 193

υποκειμένων που την εκφέρουν, αλλά λειτουργεί μέσω αυτών. Τέτοια παραδείγματα βρίσκουμε σε αρκετές ταινίες του Godard. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η απαγγελία αποσπασμάτων από έργα του Montaigne, Baudelaire, Zola και Edgar Allan Poe στην ταινία *Vivre Sa Vie*.

Μια άλλη μορφή λόγου είναι η *συνέντευξη*. Πολλές φορές ο συνεντευξιαζόμενος απαντάει στις ερωτήσεις ενός αθέατου προσώπου, οι οποίες ποτέ δεν γίνονται ακουστές στο κοινό. Αυτές, δηλαδή, ανήκουν σε μία φωνή που είναι offscreen και nondiegetic, και μάλιστα σε ηχητική κατάσταση mute. Άλλες φορές και τα δύο πρόσωπα της συνομιλίας ανήκουν στον χώρο της διήγησης, με αυτόν που κάνει τις ερωτήσεις να είναι αρχικά offscreen και στη συνέχεια να γίνεται onscreen. Μέσω αυτού το μοντέλου επικοινωνίας, ο Godard εξερευνά τις σχέσεις εξουσίας που σχετίζονται με την χρήση της γλώσσας. Η δύναμη του να κάνει κανείς ερωτήσεις σχετίζεται με τη δύναμη του να βρίσκεται κανείς εκτός των ορίων της οθόνης (offscreen), όπως συμβαίνει στην περίπτωση της φιγούρας του σκηνοθέτη ή σε αυτήν της αστυνομίας στις ταινίες *Vivre Sa Vie* και *Masculine féminin*.¹¹¹

Ένα παράδειγμα λόγου ή διάλεξης θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τη σκηνή στο *Pierrot Le Fou*, όπου ο Ferdinand, όντας ανάμεσα σε κλαδιά δέντρων, κοιτάει ευθεία προς την κατεύθυνση της κάμερας και λέει: "Ίσως ονειρεύομαι. Αυτή με κάνει να σκέφτομαι μουσική. Το πρόσωπό της. Βρισκόμαστε στην εποχή του ανθρώπου και της διπλής εκδοχής του[..]".

Όλες αυτές οι διαφορετικές εκφάνσεις του λόγου υποβάλλονται, σύμφωνα με τον Williams, σε ένα μοντάζ εντός του επικοινωνιακού καναλιού (*montage-within-an-information-channel*),¹¹² λειτουργώντας ως κοινωνικοπολιτικές ενδείξεις για τα πρόσωπα που συνδιαλέγονται. Ο Godard, κάνοντας χρήση αυτής της ιδιότητας της γλώσσας, αντιπαραθέτει χαρακτήρες με διαφορετικές προφορές, υπογραμμίζοντας έτσι την διαφορετική τους γεωγραφική και κοινωνική προέλευση: Χαρακτηριστικά, στην ταινία *A Bout de Souffle* παρατηρούνται διαφοροποιήσεις στην άρθρωση και την προφορά των δύο βασικών πρωταγωνιστών¹¹³, ενώ σε άλλες ταινίες όπως στις *Vivre Sa Vie* και *La Chinoise* η διαφορετικότητα του λόγου μεταξύ των φανταστικών χαρακτήρων σε σχέση με "αληθινούς" ανθρώπους, με τους οποίους συνδιαλέγονται γίνεται αισθητός με την διαφορετική χρήση των δομών της γλώσσας.¹¹⁴ Ως αντιπρόταση στη θεώρηση του Williams, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι διαφορετικές αυτές μορφές λόγου αποτελούν ηχητικά υλικά, τα οποία στη συνέχεια

111 ό.π.

112 ό.π.

113 Ο Γάλλος Michel (Belmondo) συνδιαλέγεται με την Αμερικανίδα Patricia (Jean Seberg).

114 Στην ταινία *Vivre Sa Vie* η κεντρική ηρωίδα Nanά συνδιαλέγεται με τον φιλόσοφο Brice Parrain, ενώ στην *La Chinoise*, η Veronique με τον πολιτικό συγγραφέα Francis Jeanson.

συνυπάρχουν στο πλαίσιο ενός ευρύτερου σινε-κολάζ μαζί με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία, τόσο κινηματογραφικά γενικά όσο και ηχητικά.

Το φάσμα των διαφορετικών προφορών και τρόπων χρήσης της γλώσσας του Godard είναι αρκετά πιο ευρύ σε σχέση με το αντίστοιχο άλλων σκηνοθετών, ακόμα και σε έναν "κοινότοπο" διάλογο. Ο Godard, γοητευμένος από την γλωσσική πολυμορφία που χαρακτηρίζει την πραγματικότητα, προσπαθεί να την καταγράψει. γεγονός σχετιζόμενο με την επίδραση του Bazin στο έργο του. Αυτή η συνύπαρξη διαφορετικών γλωσσικών εκφάνσεων εντάσσεται στις πρακτικές ηχητικού κολάζ που ο Godard εφαρμόζει στο ηχητικό επίπεδο, οι οποίες θα αναλυθούν στη συνέχεια του κεφαλαίου αυτού.

2.2.2 Μουσική

*Η μουσική είναι ένα στοιχείο της ζωής,
όπως ο δρόμος ή τα αυτοκίνητα,
είναι κάτι που προϋπάρχει της ταινίας.*

115

Η μουσική αποτελεί ένα άλλο βασικό συστατικό στοιχείο των ταινιών του Godard, το οποίο αυτός χρησιμοποιεί με ιδιαίτερα αντισυμβατικό τρόπο. Χαρακτηριστικά, το 1968 ο Godard αναφέρει: "Προσπαθώ να χρησιμοποιώ τη μουσική όπως μια εικόνα, ως ένα ακόμα στοιχείο. Ως έναν ακόμα ήχο, αλλά σε διαφορετική μορφή".¹¹⁶ Η μουσική, δηλαδή, δε χρησιμοποιείται με τρόπο διαφορετικό από τους υπόλοιπους ήχους. Στις περισσότερες περιπτώσεις αρνείται να χρωματιστεί συναισθηματικά από τις καταστάσεις που συνοδεύει ηχητικά, αψηφώντας τους κινηματογραφικούς-μουσικούς κώδικες. Επιπρόσθετα, δεν ακολουθεί καθιερωμένους μουσικούς κανόνες αρχής και τέλους μιας μουσικής φράσης, μη υπακούοντας και τους καθαρά μουσικούς κώδικες, όπως ορίζονται από την Gorbman (βλ. Παράρτημα III).

Για τον Williams η μουσική είναι μια ακόμα πρώτη ύλη του Godard, στην οποία εφαρμόζονται τεχνικές μοντάζ εντός του (ηχητικού) πλαισίου. Το φάσμα χρήσης της μουσικής στις ταινίες του Godard είναι ακόμα πιο ευρύ από αυτό της γλώσσας. Σύμφωνα με τον Williams, στην πλειοψηφία των αφηγηματικών ταινιών διακρίνονται τρεις κατηγορίες μουσικού υλικού: α) *diegetic*

115 Godard στο Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 234

116 Brown, *Overtones and undertones*, 188

performance, β) παράθεση ηχογραφημένου υλικού (*quotation of recorded artifacts*) και γ) η γνωστή ως μουσική *soundtrack*. Στις ταινίες αυτές η μετάβαση σε διαφορετικό μουσικό υλικό υπακούει σε κανόνες λογικής αλληλουχίας ενός μουσικού συνεχούς (*musical continuum*).¹¹⁷

Ωστόσο, ανιχνεύουμε ότι η προσέγγιση αυτή του Williams κρίνεται αρκετά παρωχημένη, κάνοντας λόγο για "μουσική *soundtrack*". Αποφεύγοντας ιδεολογικούς και μεθοδολογικούς συσχετισμούς με τις κυρίαρχες πρακτικές που χαρακτηρίζουν τον όρο αυτό, ο Williams παραβλέπει τον τρόπο που ο ίδιος ο Godard αντιμετωπίζει τη μουσική.

Ενώ όμως στις ταινίες αυτές γίνεται προσπάθεια, ώστε το μουσικό υλικό να είναι όσο το δυνατόν λιγότερο διαφοροποιημένο, ο Godard δε διστάζει να κάνει χρήση τεχνικών κολάζ σε φαινομενικά αντιφατικά μουσικά στοιχεία: Δίπλα σε ερμηνείες γαλλικών εμπορικών επιτυχιών (πχ. τραγούδι του Aznavour) δε διστάζει να παραθέτει κουαρτέτα Μότσαρτ, καθώς και το μουσικό υλικό του Legrand ή του Duhamel. Η παράθεση αυτή της "υψηλής" μουσικής κουλτούρας των ελίτ δίπλα σε μουσικές κουλτούρες των μαζών υπογραμμίζει τη διαφορετικότητα αυτή του μουσικού υλικού, θίγοντας και θέματα κοινωνικής προέλευσής τους.

Ο τρόπος που ο Godard χρησιμοποιεί την μουσική δεν παραμένει απaráλλαχτος αλλά αλλάζει στην πορεία του χρόνου. Χαρακτηριστικά, σε συνέντευξή του το 1965 ο Godard αναφέρει ότι η μουσική στις ταινίες του είναι εσκεμμένα μουσική ταινιών (*film music*) γιατί "δεν έχει ιδέα από μουσική". Υπογραμμίζει μάλιστα ότι εάν κάποιος άκουγε τη μουσική αυτή χωρίς να βλέπει την ταινία, θα ήταν άνωφελο!¹¹⁸ Στη συνέχεια, ο Godard κρίνει ότι τα τρία τέταρτα της ταινίας *Les Carabiniers* θα μπορούσαν να σταθούν χωρίς μουσική, ενώ στην περίπτωση της ταινίας *Alphaville* η μουσική δίνει την εντύπωση ότι εναντιώνεται, έως και απαρνείται, την εικόνα.¹¹⁹ Πιο συγκεκριμένα, η μουσική του *Alphaville*

"έχει μια παραδοσιακή, ρομαντική διάθεση που διαψεύδει τον κόσμο του Alpha 60.¹²⁰ Εδώ είναι ένα από τα αφηγηματικά στοιχεία- αυτή φέρνει στο νου τη ζωή, είναι η μουσική του έξω κόσμου. Και ενώ οι χαρακτήρες μιλούν για τον έξω κόσμο, χρησιμοποιώ τη μουσική τους αντί να τους τραβάω σε φιλμ. Αυτοί είναι οι ήχοι που έχουν την αξία εικόνων. Δεν έχω χρησιμοποιήσει ποτέ τη μουσική διαφορετικά. Παίζει τον ίδιο ρόλο με το μαύρο χρώμα σε έναν ιμπρεσιονιστικό πίνακα".¹²¹

117 Williams, "Godard's use of Sound", 196

118 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 233

119 ό.π.

120 Καθώς η ταινία *Alphaville* είναι ταινία επιστημονικής φαντασίας, ο κόσμος του Alpha 60 είναι φουτουριστικός και χαρακτηρίζεται από την απουσία του ανθρώπινου συναισθήματος.

121 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 233

Η ρήση του αυτή αντικατοπτρίζει την διαφορετική αντίληψη του Godard για τη μουσική. Παρόλο που δεν την έχει χρησιμοποιήσει με τον καθιερωμένο, συμβατικό τρόπο της λεγόμενης "μουσικής soundtrack" ως ηχητικού χαλιού της αφηγηματικής δράσης, την αντιμετωπίζει ως στοιχείο που εμπλουτίζει, πολλές φορές μέσω του αντιθετικού της χαρακτήρα, την αφήγηση. Το 1965, επομένως, ο Godard αντιμετωπίζει τη μουσική ως ένα ακόμα στοιχείο που σχετίζεται με την εικόνα, χωρίς ωστόσο να λαμβάνει υπόψην του τα ιδιαίτερα ακουστικά χαρακτηριστικά της και να την αντιμετωπίζει ως αυτόνομη κινηματογραφική ύπαρξη. Μάλιστα, στην ίδια συνέντευξή του αναφέρει:

" Δεν βρίσκω τον λόγο γιατί ο Boulez να μην κάνει (και) ταινίες, όπως ο Guitry. Ή, εάν κάποιος θέλει να χρησιμοποιήσει τη μουσική τους - ή αυτή του Stravinsky- , αυτοί θα 'πρεπε να κάνουν την ταινία. Δε θα ζητούσα ποτέ από τον Stravinsky να γράψει μουσική υπόκρουση σε ταινία μου. Αυτό που χρειάζομαι είναι είναι μια κακή εκδοχή του Stravinsky, γιατί εάν χρησιμοποιήσω μια καλή, ό,τι έχω τραβήξει εγώ χάνει την αξία του".¹²²

Τα λόγια αυτά υποδεικνύουν πως ο Godard δε δίνει σημασία στην πρωτοτυπία του μουσικού υλικού που χρησιμοποιεί, ούτε αποζητά να συνεργαστεί με έναν γνωστό και αναγνωρισμένο συνθέτη. Κάτι τέτοιο θα αποπροσανατόλιζε τον ακροατή-θεατή από την εστίαση στο κινηματογραφικό έργο ως σύνολο και επίσης θα περιόριζε σημαντικά τον ίδιο τον Godard κατά την ηχητική επεξεργασία. Θα ήταν, δηλαδή, υποχρεωμένος να σεβαστεί σε μεγαλύτερο βαθμό τη μουσική ιδέα και δομή εξαιτίας του κύρους του συνθέτη. Επομένως, θεωρητικά θα μπορούσε κάθε μουσική να χρησιμοποιηθεί από τον Godard ως ηχητικό υλικό, και όχι απαραίτητα ένα μουσικό στυλ ενός ήδη καταξιωμένου συνθέτη. Με αυτόν τον τρόπο υποβιβάζει τη θέση του συνθέτη και ανυψώνει τον εαυτό του σε μουσικό επιμελητή με αρκετές ελευθερίες και αρμοδιότητες. Γι' αυτόν τον λόγο δεν συναντάμε μακροχρόνιες συνεργασίες με συνθέτες κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής του πορείας.

Λίγα χρόνια αργότερα η αντίληψη του Godard για τον ρόλο του ήχου και της μουσικής στο κινηματογραφικό έργο έχει αλλάξει ριζικά. Χαρακτηριστικά, σε ερώτηση της Laure Andler το 1996, την περίοδο κυκλοφορίας του *For ever Mozart*, εάν το πρόσφατο έργο του μπορεί να προσληφθεί εξίσου καλά με τα μάτια κλειστά, η απάντηση του Godard ήταν θετική.¹²³ Μάλιστα, για την ταινία *Éloge de l'amour* (2001), αυτός προτείνει τον παρακάτω ιδεατό τρόπο παρουσίασης: πρώτα, να γίνει η προβολή του οπτικού καναλιού (image-track), στη συνέχεια να γίνει ξεχωριστά η

122 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 234

123 Witt, *Jean-Luc Godard*, 200

ακρόαση του sound-track, και μόνο αφού έχουν προηγηθεί αυτά, να γίνει η προβολή εικόνας και ήχου μαζί.¹²⁴ Αυτή η προσέγγιση του σινεμά ως ενός χώρου όπου προβάλλονται εικόνες και ήχοι (και όχι ο πραγματικός κόσμος) χαρακτηρίζει την *προσθετική λογική* του μοντέρνου σινεμά του Godard, σε αντίθεση με την *αφαιρετική λογική* του κλασικού σινεμά, το οποίο προβάλλει τον κόσμο πλην (-) κάποιες λεπτομέρειες οδηγώντας το κοινό προς την πλάνη.¹²⁵ Πιο συγκεκριμένα, αντί ο Godard να αποκρύψει την ηχητική επεξεργασία κατά το στάδιο του editing, επιλέγει να την εκθέσει επιλέγοντας με αυτόν τον τρόπο να προβάλλει την αλήθεια για τη σχέση των δεδομένων της οθόνης και του πραγματικού κόσμου και να αναδειξεί την μηχανιστική φύση του σινεμά. Για την ηχητική διαφάνεια μιλάει ο Mark Swed, αναφερόμενος στα CD του *Histoire(s) du cinéma*¹²⁶: "η υφή έχει επιτευχθεί με τόση διαύγεια ώστε αυτό που ακούμε να είναι αντιστικτικά layers και όχι κακοφωνία".¹²⁷

Ο Godard σε συνέντευξή του ισχυρίζεται ότι δεν έχει ιδέα από μουσική.¹²⁸ Προτιμά να διατηρεί μια σχέση αδαούς αλλά ενθουσιώδους ερασιτέχνη μαζί της. Αυτός σε συζήτησή του με την Marguerite Duras το 1987 αναφέρει: "Η μουσική βρίσκεται πέραν (της γης), ενώ η λογοτεχνία και το σινεμά βρίσκονται στη γη".¹²⁹ Η μουσική αποτελεί, δηλαδή, ένα στοιχείο το οποίο ο Godard αδυνατεί να κατανοήσει.

Συχνά στις ταινίες του η μουσική δεν αφήνεται να εξελιχθεί, αλλά παρουσιάζεται μόνο η αρχή από το εκάστοτε μουσικό κομμάτι. Η πρακτική αυτή του Godard θα αναλυθεί εκτενώς στην περίπτωση της ταινίας *Pierrot Le Fou* στη συνέχεια. Αυτό παρατηρείται και στο *Histoire(s) du cinéma*, με τον Williams να αναφέρει σχετικά ότι με αυτόν τον τρόπο ο Godard "διατηρεί τη μουσική σε ένα διαρκές στάδιο του γίγνεσθαι. Συνεπώς, αυτή δε διατρέχει τον κίνδυνο να θεωρηθεί παρωχημένη, καθώς αυτή παραμένει πάντοτε "ανοιχτή", σαν μια αιώνια ελπίδα ή υπόσχεση".¹³⁰

124 ό.π.

125 Laurent Jullier, "Sound in French Cinema, To cut or to let live: The soundtrack according to Jean-Luc Godard", *Sound and Music in Film and Visual Media: a critical overview*, επιμ. Graeme Harper (New York: Continuum International Publishing Group, 2009), 356

126 Το *Histoire(s) du cinéma* αποτελεί ένα video project σε 8 μέρη που ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του '80 και ολοκληρώθηκε το 1998 από τον Jean-Luc Godard. Αυτό αποτελεί μια προσπάθεια εξέτασης της ιστορίας του σινεμά και πώς αυτό σχετίζεται με τον 20ο αιώνα. Το project κυκλοφόρησε και χωρίς εικόνα, σε μορφή CD. Οι σειρές των CD αυτών δεν παρέχουν μόνο μια ιστορία του σινεμά, αλλά παρέχουν και μια επιμέρους ιστορία της ποπ και κλασικής μουσικής, του τραγουδιού και της κινηματογραφικής μουσικής.

127 Witt, *Jean-Luc Godard*, 201

128 ό.π.

129 ό.π.

130 ό.π.

2.2.3 Ηχητικά εφέ, περιβαλλοντικοί ήχοι, θόρυβος

Όσον αφορά στα ηχητικά εφέ, στο πεδίο αυτό ο Godard αποδεικνύεται, σύμφωνα με τον Williams, λιγότερο εφευρετικός σε σχέση με τον τρόπο που χειρίζεται τη γλώσσα και τη μουσική. Οι ήχοι που τον ενδιαφέρουν περισσότερο είναι κατά κύριο λόγο μηχανικής φύσης: κόνρες αυτοκινήτων (*Week-end*), θόρυβοι κατασκευαστικών έργων (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*), θόρυβοι κυκλοφοριακής κίνησης οι οποίοι εισβάλλουν στα καφέ και στα διαμερίσματα (σε όλες τις ταινίες), πυροβολισμοί (*Vivre Sa Vie*), ήχοι από φλιπεράκια και άλλα.¹³¹ Παρατηρείται ότι οι ήχοι αυτοί είναι ηχογραφημένοι σε ιδιαίτερα υψηλή ένταση. Ωστόσο, ενώ το κοινό καταβάλλει προσπάθεια για να μπορέσει να τους παρακάμψει ώστε να αποκρυπτογραφήσει τους διαλόγους, οι χαρακτήρες των ταινιών φαίνεται να είναι αρκετά εξοικειωμένοι με το αστικό αυτό ηχητικό περιβάλλον. Στο *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, ο θόρυβος αποκτά σημαίνοντα ρόλο, καθώς η ηχηρή παρουσία του σε υψηλή ένταση αποτρέπει τη διαδικασία εξεύρεσης νοήματος. Λειτουργεί δηλαδή ως μέσο έκφρασης του σκεπτικισμού του Godard γύρω από το βασικό θέμα της ταινίας, τη γνώση, και την τεκμηρίωση της βασικής θέσης του: Η σκέψη είναι μια μπερδεμένη, θορυβώδης και επικίνδυνη διαδικασία.¹³² Χαρακτηριστικά, τα πρώτα είκοσι δευτερόλεπτα της ταινίας ξεκινούν με δυνατό θόρυβο προερχόμενο από κατασκευαστικά έργα σε ένα παριζιάνικο προάστιο, ο οποίος "επιτίθεται" στους θεατές με την παντελή απουσία νοήματος, αποτρέποντας την κάθε προσπάθεια συσχετισμού με το οπτικό υλικό της οθόνης.¹³³ Ο θόρυβος αυτός διαφέρει από άλλου είδους ηχητικά εφέ, καθώς καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της ακουστικής προσοχής του κοινού, υποσκιάζοντας κάθε άλλον diegetic ήχο. Έτσι, παροτρύνει το κοινό να ακούσει τον ήχο καθ' εαυτόν, μακριά από κοινωνικούς συσχετισμούς και αναλυτικές ερμηνείες. Ο θόρυβος αποτελεί δηλαδή το χαρακτηριστικό ηχητικό στοιχείο που ωθεί τον ακροατή-θεατή προς τον τρόπο που είχε ονομάσει ο Chion ως *reduced listening* (βλ. *Παράρτημα III*). Συνεπώς, ο Godard δε θα όριζε τον θόρυβο ως "θόρυβο", αλλά ως άλλο ένα ηχητικό υλικό με το οποίο πειραματίζεται και ενεργοποιεί την ακουστική προσοχή του κοινού.

Ωστόσο, η χρήση των ηχητικών εφέ κάθε άλλο παρά μη αρκετά εφευρετική θα μπορούσε να θεωρηθεί, όπως αναφέρει ο Williams. Σε αρκετές περιπτώσεις, ο Godard αξιοποιεί δημιουργικά το οπτικοακουστικό συμβόλαιο του κινηματογράφου, κάνοντας χρήση της *synchresis* σε αρκετές περιπτώσεις. Σκηνοθετεί δηλαδή τον συγχρονισμό ήχων με εικόνες πέρα απ' την κοινή λογική.

131 Williams, "Godard's use of Sound", 197

132 Douglas Morrey, "The noise of thoughts: The turbulent (sound-) worlds of Jean-Luc Godard", *Culture, Theory & Critique* 46 (2005): 62, τελευταία πρόσβαση 12 Μαΐου 2014, DOI: 10.1080/14735780500102470

133 ό.π.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα συναντάμε στην ταινία *Une femme est une femme*: Ο Alfred χτυπάει με φόρα το κεφάλι του στον τοίχο, για να αποδείξει ότι τολμά για χάρη της Angela (βλ. *Παράρτημα II*).¹³⁴ Το χτύπημα αυτό συνοδεύεται από έναν ήχο ταμειακής μηχανής. Σε άλλο σημείο της ταινίας, όταν ένας άντρας ανοίγει το φερμουάρ μιας χορεύτριας, ο ήχος της κίνησης αυτής είναι εμφανώς ντουμπλαρισμένος και ακούγεται ιδιαίτερα παράξενος. Το ίδιο ισχύει και σε μια άλλη σκηνή στο καμπαρέ, όπου ο Alfred και ο Emile γελάνε βλέποντας το νούμερο μιας χορεύτριας-"Ινδιάνας", της οποίας η λιγοστή ενδυμασία αποτελείται από φτερά πουλιών. Μετά τη φράση του Alfred "αποικιακή διπλωματία"(44:19) αναφορικά έμμεσα προς το γυναικείο φύλο, οι δύο άντρες γελάνε. Ο ήχος των γέλιων τους συνυπάρχει με έναν άλλον nondiegetic ήχο, ο οποίος προσομοιάζει με ήχο πτηνού.

Ένα άλλο ηχητικό εφέ που εμφανίζεται συχνά στις ταινίες του Godard είναι η σιωπή. Αυτή κάνει συχνά αισθητή την παρουσία της, διακόπτοντας τη ροή ενός διαλόγου, ενός μουσικού έργου ή ακόμα και ενός ηχοτοπίου, καθιερώνοντας έτσι την ηχητική αισθητική της α-συνέχειας και ενεργοποιώντας την ακουστική προσοχή του κοινού.

2.2.4 Πρακτικές ηχογράφησης & ηχητικής επεξεργασίας

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι πρακτικές του *location recording* στον Godard, πρακτική κατά την οποία καταγράφονται όλοι οι ήχοι του χώρου χωρίς να δίνεται προτεραιότητα σε κάποιον έναντι των άλλων.

Το βασικό επιχείρημα του Williams σχετικά με τους περιβαλλοντικούς ήχους είναι ότι αυτοί δεν χρησιμοποιούνται ενορχηστρωτικά και συνοδευτικά σε σχέση με τον διάλογο, αλλά αντιστικτικά και παρεμβατικά, υπερκαλύπτοντας πολλές φορές τον λόγο σε ένταση και χρώμα.¹³⁵

Οι περιβάλλοντες ήχοι, στην περίπτωση του Godard, αρνούνται να κάνουν πίσω προς όφελος των "σημαντικών". Αντ' αυτού, το κοινό καλείται να διαλέξει σε ποιους ήχους να εστιάσει την προσοχή του. Αντίθετα, στις κυρίαρχες πρακτικές ηχογράφησης η επιλογή αυτή δεν είναι δυνατή για το κοινό, αφού έχει ήδη γίνει στο στάδιο της ηχητικής επεξεργασίας. Οι περιβάλλοντες ήχοι υποβαθμίζονται, όπως συμβαίνει και στην οπτική περίπτωση ενός εστιασμένου (close-up) πλάνου στο οπτικό περιβάλλον. Για να επιτευχθεί ένα τέτοιο ηχητικό αποτέλεσμα, επιβάλλεται να

¹³⁴ Για το παράδειγμα αυτό θα γίνει ενδελεχής ανάλυση στο κεφάλαιο 3.

¹³⁵ Williams, "Godard's use of Sound", 197-200

υποβληθεί ο ήχος σε επεξεργασία εκατοντάδων edits ανά σκηνή, γεγονός όμως που περνάει απαρατήρητο στους θεατές. Το παράδοξο, μάλιστα, είναι ότι το κοινό είναι τόσο εξοικειωμένο με την μη-ακουστή (*inaudible*) ηχητική χειραγώγηση, που μια ρεαλιστική καταγραφή του ήχου, όπως συμβαίνει στις ταινίες του Godard, φαντάζει περίεργη.¹³⁶

Η καταγραφή όλων των ήχων ανεξαιρέτως, με τη χρήση παν-κατευθυνόμενων μικροφώνων (*omnidirectional microphones*), καθώς και η άρνηση για *mixing* και *editing* στον ήχο, διαμορφώνουν ένα ηχητικό περιβάλλον που είναι *συνεχώς ακουστό* (*continuously audible*) στις ταινίες του Godard. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ηχητικός "ρεαλιστής" (*sonic "realist"*), καθώς η αντίληψή του ως προς τον ήχο εμφανίζει αντιστοιχίες ως προς τις ιδέες του Bazin.¹³⁷ Κατ' αντιστοιχία προς τον οπτικό "δημοκρατισμό" των εκτεταμένων πλάνων με βάθος πεδίου του Wyler, οι ηχητικές πρακτικές του Godard εξασφαλίζουν την ισότητα όλων των ήχων ως προς τη σημασία τους. Η συνεχής αυτή επίγνωση του ηχητικού περιβάλλοντος καθιστά αναπόφευκτα αισθητά τα περάσματα σε νέα ηχητικά πλάνα. Ο Godard, αντί να τα αποκρύψει με "ομαλές" μεταβάσεις, τα υπογραμμίζει. Μια συνηθισμένη πρακτική είναι η απότομη διακοπή της σιωπής, που επικρατούσε στην αρχή μιας σκηνής, από την έλευση του ήχου, ο οποίος προκαλείται από την εκκίνηση ενός μηχανισμού (πχ. κλείσιμο πόρτας, κόρνα αυτοκινήτου). Έτσι, οι ηχογραφήσεις των διαφορετικών χώρων αντιπαραβάλλονται, υποβαλλόμενες σε ένα ηχητικό μοντάζ ευρύτερης κλίμακας.

Ενάντια στις πρακτικές συνέχειας και "διαφάνειας" του κυρίαρχου σινεμά, τη δεκαετία του '60 και '70 προκύπτει το αίτημα για ένα σινεμά της *απο-μυθοποίησης* (*demystification*)¹³⁸, βασισμένο σε μια αντίθετη αρχή, αυτήν της ασυνέχειας. Ο Godard ανήκει στην κατηγορία αυτή των κινηματογραφιστών, οι οποίοι επέτρεπαν τα *jump-cut* τόσο στον ήχο όσο και στην εικόνα. Χαρακτηριστικές είναι οι έντονες ασυνέχειες στις ταινίες αυτών, ενώ παρατηρείται ελάχιστη προσπάθεια για "ομαλή" επεξεργασία του ήχου, με στόχο την μέγιστη δυνατή φυσικότητα, αφού παρατηρούμε διαβαθμίσεις στην ένταση, ηχητικά ξεθωριάσματα (*fades*, *dissolves*), και άλλες παρεμβάσεις στην επεξεργασία του ήχου.

Βέβαια, όσο υψηλότερος είναι ο προϋπολογισμός μιας ταινίας, τόσο προσεγγίζει ο ήχος των ταινιών του την ηχητική αισθητική των στούντιο. Αυτό το αντισταθμίζει ο Godard εφαρμόζοντας ηχητικό μοντάζ σε συγκεκριμένες σκηνές. Χαρακτηριστικά, μια σκηνή της ταινίας *Le Mepris*

136 Williams, "Godard's use of Sound", 199

137 ό.π.

138 Chion, *Audio-Vision*, 42

ξεκινάει συμβατικά, με τη μουσική να επιτελεί έναν συνδεδετικό κρίκο διαφορετικών λήψεων.¹³⁹ Το πλάνο των καθισμένων κινηματογραφικών παραγωγών εναλλάσσεται με πλάνο του σόου. Κατά τα τελευταία πλάνο, το τραγούδι σε προφανές playback διαδέχεται η diegetic ερμηνεία του a capella.¹⁴⁰ Με αυτόν τον τρόπο, ένα πλάνο αποδίδεται ηχητικά με δύο διαφορετικές, αντικρουόμενες ηχητικές εκδοχές, ενώ κατά τις συμβατικές ηχητικές πρακτικές θα προβλεπόταν μια προαποφασισμένη, μη "ενοχλητική" ηχητική απόδοση.

Σύμφωνα με τον Chion, μια τεχνική που παρατηρείται στις ταινίες του Godard, η οποία τίθεται ενάντια στις επικρατέστερες τεχνικές του sound editing, είναι αυτή των δύο ηχητικών καναλιών: Επιλέγοντας συνειδητά να μην κάνει ηχητική μίξη πολλών ηχητικών καναλιών σε ένα ώστε να περάσουν απαρατήρητες τυχόν διακοπές της ηχητικής ροής, ο Godard βάζει ως αυτο-περιορισμό τη χρήση δύο μόνο ηχητικών καναλιών. Έτσι, ο ακροατής είναι σε θέση να ακολουθεί νοητά την ηχητική πορεία, ενώ ηχητικά κοψίματα (cut) και "ατέλειες" γίνονται ακουστά. Τα ηχητικά αυτά τμήματα, εμφανώς οριοθετημένα και αυτάρκη, δε συμβάλλουν στη θεώρησή τους ως τμήμα μιας ευρύτερης ηχητικής ενότητας. Ο Chion, μάλιστα, αναφέρει ότι τα τμήματα αυτά δημιουργούν τις πιο ειλικρινείς και ριζοσπαστικές συνθήκες ώστε να μπορεί κανείς να συλλάβει την ιδέα των sound shots.¹⁴¹ Ωστόσο, η αλληλουχία οπτικών πλάνων (visual shots) κυριαρχεί, αφού, παρά την όποια πιθανή ηχητική διάσπαση, συνεχίζει να αποτελεί σημείο αναφοράς της ανθρώπινης αντίληψης: Ενώ τα ηχητικά τμήματα αποκτούν (α)συνέχεια στη διάσταση του χρόνου, τα οπτικά λειτουργούν συνεκτικά τόσο σε χρονικό όσο και σε χωρικό επίπεδο.

2.2.5 Η σχέση του Godard με τον νεο-ρεαλισμό του Bazin & τις τεχνικές μοντάζ του Eisenstein

Οι απόψεις δίστανται για τη σχέση του Godard με τις ιδέες του νεο-ρεαλισμού και με τον κύριο υποστηρικτή αυτών André Bazin. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι πρακτικές καταγραφής εικόνας και ήχου του πρώτου είναι επηρεασμένες από τις αντίστοιχες του δεύτερου. Ωστόσο, ο ίδιος ο Godard απορρίπτει κατηγορηματικά το κίνημα του νεο-ρεαλισμού και έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με τον Bazin μέσω των κριτικών κειμένων του στο περιοδικό *Cahiers du Cinema*. Χαρακτηριστικά, τον Δεκέμβριο του 1956 ο Godard απαντά σε άρθρο του Bazin με τίτλο *Montage interdit (Montage prohibited)* με το δικό του άρθρο *Montage, mon beau souci (Montage, my beautiful concern)*.¹⁴²

139 Χαρακτηριστικά, η μουσική εισέρχεται στο τέλος του προηγούμενου πλάνου, όπου οι χαρακτήρες βρίσκονται στο αυτοκίνητο, και το τέλος της εισαγωγής του τραγουδιού συμπίπτει με τη στιγμή όπου το κοινό κάθεται στις θέσεις της αίθουσας, για να παρακολουθήσει το σόου.

140 Williams, "Godard's use of Sound", 201

141 Chion, *Audio-Vision*, 43

142 Douglas Smith, " (De)collage: Bazin, Godard, Aragon", *A Companion to Jean-Luc Godard*, επιμ. Tom Conley & T. Jefferson Kline (United Kingdom: Wiley Blackwell, 2014), 212

Κατά τον Bazin, το σινεμά συνδέεται με την φωτογραφία και την ιδιότητα αυτής να καταγράφει αντικειμενικά την πραγματικότητα, χωρίς τη δημιουργική παρέμβαση του ανθρώπου. Σε αντίθεση με τη ζωγραφική, σε αυτήν διαμεσολαβεί μόνο ένας "άψυχος μεσάζοντας", δηλαδή η κάμερα, για την "αυτόματη" δημιουργία μιας αναπαραστατικής εικόνας του κόσμου.¹⁴³ Έτσι, σύμφωνα με αυτόν, είμαστε αναγκασμένοι να αποδεχτούμε την ύπαρξη των απεικονιζόμενων αντικειμένων, παρά τις όποιες ενστάσεις που ενδέχεται να προκύψουν από την κριτική μας σκέψη. Χαρακτηριστικά, αναφέρει ότι "μόνο ο απαθής φακός, αφαιρώντας από το αντικείμενο τις αμέτρητες προκαταλήψεις, αυτήν (δηλαδή) την πνευματική σκόνη και θολούρα με την οποία το καλύπτουν τα μάτια μου, είναι ικανός να το παρουσιάσει με όλη την αγνότητά του στην προσοχή μου".¹⁴⁴ Ενώ όμως τα παραδείγματα της πραγματικότητας του Bazin παραπέμπουν στην αρχέγονη φύση του Ρουσώ, ο Godard εστιάζει το ενδιαφέρον του στο μηχανικό στοιχείο. Ιδιαίτερα η ηχητική πραγματικότητα αποτελείται από κόνρες, ήχους από φλιπεράκια, βουητό του μετρό και εξαναγκάζει τον ακροατή-θεατή να ακούσει ήχους που στην καθημερινότητα περνούν απαρατήρητοι.

Πολλοί κριτικοί του κινηματογράφου υποστηρίζουν ότι τα έργα του Godard αποτελούν απάντηση στις ιδέες του Bazin. Πράγματι, στην δεύτερη ταινία του *Le Petit Soldat*, ο φωτογράφος πρωταγωνιστής Michel Subor ορίζει το σινεμά ως την "αλήθεια 24 φορές το δευτερόλεπτο", κάνοντας μνεία στις ιδέες του Bazin για τη σχέση του σινεμά με τη φωτογραφία και την σχέση αυτής με την πραγματικότητα.¹⁴⁵ Ενώ στα πρώιμα έργα του δεν παρουσιάζεται μεγάλο ιδεολογικό χάσμα ανάμεσα στους δύο, τουλάχιστον φαινομενικά, στα επόμενα έργα του αυτό εντείνεται: Η ταινία του *Le Mepris* (1963) ξεκινάει με μια παράθεση που λανθασμένα αποδίδεται στον Bazin: "Το σινεμά παρουσιάζει στο βλέμμα μας έναν κόσμο σύμφωνα με τις επιθυμίες μας".¹⁴⁶ Τα λόγια αυτά, τα οποία στην πραγματικότητα άνηκαν στον κριτικό Michel Mourlet, δύσκολα θα μπορούσαν να ειπωθούν (με συναίνεση) από το στόμα του Bazin. Επίσης, στην ταινία του *Les Carabiniers* (1963), ο Godard εκφράζει ακόμα πιο έντονα τον σκεπτικισμό του για τη σχέση φωτογραφίας-πραγματικότητας, παρουσιάζοντας τους πρωταγωνιστές του εξαπατημένους από την αληθοφάνεια των εικόνων. Το συμπέρασμα; *Μια φωτογραφία είναι μόνο μια φωτογραφία, όχι το αντικείμενο που απεικονίζει.*¹⁴⁷ Στην ταινία του *Pierrot Le Fou* (1965), ο βασικός χαρακτήρας Ferdinand λέει: "Διαθέτω ένα μηχανισμό για να βλέπω, που ονομάζεται μάτια. Για να ακούω, έχω αυτιά. Για να μιλώ, έχω στόμα. Αλλά τα αισθάνομαι ως διαφορετικούς μηχανισμούς, δεν υπάρχει

143 Andre Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", *What Is Cinema?*, επιμ. Hugh Ray, (California: University of California Press, 1967), 13

144 Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", 15

145 Smith, "(De)collage: Bazin, Godard, Aragon", 211

146 ό.π.

147 ό.π.

ενότητα".¹⁴⁸ Το απόσπασμα αυτό λειτουργεί αναφορικά προς τις προαναφερθείσες ιδέες του Bazin για την αυτοματοποιημένη απεικόνιση της πραγματικότητας μέσω της φωτογραφικής κάμερας: Ο Ferdinand είναι ανίκανος να συνδυάσει τις διαφορετικές αισθήσεις του δίχως τη βοήθεια του καλλιτέχνη, ενός auteur που θα του υποδείξει την προσωπική του ιδέα για την πραγματικότητα.

Ο Godard, μέσα από τον χαρακτήρα του Ferdinand, αμφισβητεί την χωροχρονική συνέχεια και ενότητα του κινηματογραφικού έργου. Ήδη από τη χρήση των jump-cuts στην πρώτη ταινία του *A Bout de Souffle*, ο Godard συνδέθηκε με μια επιθετική χρήση μοντάζ τόσο σε οπτικό όσο και σε ηχητικό επίπεδο. Ο τελευταίος υποστήριζε τις ιδέες του Bazin για τη χρήση μακροσκελών πλάνων έναντι των κυρίαρχων δραματικών πρακτικών του Χόλυγουντ. Ωστόσο, έκρινε το μοντάζ αναγκαίο, ώστε μέσω της "σύγκρουσης" των διαφορετικών στοιχείων, να προκύπτει μια ευρύτερη ενότητα σε εννοιολογικό επίπεδο. Στο δοκίμιο *The Cinematographic Principle and the Ideogram* αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι κινηματογραφικές εικόνες λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο που αποκτούν σημειολογική έννοια τα ιερογλυφικά: "σκύλος + στόμα = γάβγισμα, στόμα + παιδί = κραυγή, στόμα + πουλί = τραγούδι [...] Μα αυτό είναι μοντάζ!".¹⁴⁹ Με βάση αυτήν την προσθετική λογική του μοντάζ δρα ο Godard και κατά την ηχητική επεξεργασία, παραθέτοντας φαινομενικά ασύνδετα μουσικά στοιχεία για να δημιουργήσει μια νέα μορφή συσχετισμού αυτών στο πλαίσιο του κινηματογραφικού έργου.

Ο Godard εφαρμόζει πρακτικές μοντάζ προκειμένου να εδραιώσει μια αισθητική ηχητικής ασυνέχειας. Ωστόσο, μια ηχητική εξαίρεση, όπου το μοντάζ συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας κινηματογραφικής ενότητας, συναντάται στην ταινία *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, όπου η σχέση εικόνας- ήχου είναι εμφανώς επηρεασμένη από την λογική του Eisenstein. Σε μια χαρακτηριστική σκηνή που διαδραματίζεται στο ηχητικό τοπίο ενός παριζιάνικου καφέ, παρεμβάλλονται κοντινά πλάνα (close-ups) ενός φλιτζανιού καφέ, στο οποίο διαλύονται κύβοι ζάχαρης. Με κάθε επανεμφάνιση του πλάνου αυτού, η οπτική εστίαση γίνεται ολοένα πιο έντονη, αποδίδοντας στην εικόνα έναν ιδιαίτερα αφηρημένο χαρακτήρα. Φούσκες καθώς και σχήματα που θυμίζουν γαλαξίες συνοδεύουν οπτικά τον μονόλογο ενός άορατου αφηγητή (πιθανότατα του ίδιου του Godard), τον οποίον απασχολούν μεταφυσικά ερωτήματα. Ο ήχος εντείνει σταδιακά τη δραματικότητα της σκηνής, ενώ η εικόνα γίνεται ολοένα και πιο μινιμαλιστική, ένα φαινόμενο που χαρακτηρίζεται από τον Allan Williams ως *κλιμακωτό μοντάζ*.¹⁵⁰ Η παύση του ηχητικού τοπίου του καφέ κατά τον μονόλογο, ο οποίος συνοδεύεται από ηχητική σιωπή, υπογραμμίζει την αντίθεση των δύο ηχητικών

148 Gabor Gergely, "Jean-Luc Godard's film essays of the 1960s: the virtues and limitations of realism theories", στο *Studies in French Cinema Vol. 8 No 2* (United Kingdom: Intellect Journals, 2008), 119

149 Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory* (New York: Hartcourt, 1949) μεταφρ. Jay Leyda, 30

150 Williams, "Godard's use of Sound", 201 204

κόσμων, αυτόν δηλαδή της καθημερινότητας και αυτόν των πνευματικών αναζητήσεων.

Αντίστοιχα παραδείγματα συναντώνται και στις ταινίες *Le mépris* και *Tout va bien*, αποτελούν όμως και εκεί εξαίρεση και αποκτούν σημασία λόγω της μοναδικότητάς τους μέσα στο πλαίσιο του κινηματογραφικού έργου. Τέτοια παραδείγματα, που δεν ευνοούν στην εγκαθίδρυση μιας ευρύτερης ενότητας, θα χαρακτηρίζονταν ως "αμαρτίες του φορμαλισμού" από τον Eisenstein, ενώ ο ίδιος θεωρούσε τα έργα του Vertov ως "φορμαλιστικά μηδενικά".¹⁵¹ Η βασική ιδεολογική διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι ενώ ο Eisenstein θεωρούσε ότι η σύγκρουση των στοιχείων που υποβάλλονταν σε μοντάζ όφειλαν να εξυπηρετούν μια ευρύτερη ενότητα κινηματογραφικού νοήματος, ο Vertov έβλεπε τη σύγκρουση αυτή ως μεταφορική αναπαράσταση κοινωνικών αντιφάσεων και συγκρούσεων. Με παρόμοιο τρόπο, ο Godard χειρίζεται τα αντικρουόμενα στοιχεία με τέτοιο τρόπο κατά το μοντάζ, ώστε αυτά να παραμείνουν διαχωρισμένα, διατηρώντας την αυτονομία τους.

2.2.6 Ο Godard και οι τεχνικές (de)collage

Πολλοί χαρακτηρίζουν το κινηματογραφικό στυλ του Godard ως *collage*, ή *cut-and-paste*, συσχετίζοντάς το με τον Κυβισμό και τους ζωγραφικούς πειραματισμούς του Picasso και του Braque.¹⁵² Η αντίληψη αυτή επικρατούσε τόσο ανάμεσα σε κριτικούς της αμερικάνικης και αγγλικής κουλτούρας, όπως ο Richard Roud και η Susan Sontag, καθώς και σε Ευρωπαίους διανοητές όπως ο Walter Benjamin και ο Louis Aragon. Ωστόσο, ο όρος *collage* δε διέθετε την ίδια σημασιολογική έννοια για όλους αυτούς.

Στις αρχές τις δεκαετίας του '60 ο Αμερικάνος κριτικός Clement Greenberg ασχολήθηκε με τον όρο αυτόν, θεωρώντας πως αυτός χαρακτήριζε μια καθαρά φορμαλιστική αισθητική. Σύμφωνα με τον Greenberg, οι πρακτικές του collage ανήκαν σε μια διαδικασία εξερεύνησης των μέχρι τότε περιορισμένων, δισδιάστατων χωρικών ορίων της ζωγραφικής, καθώς στο ζωγραφικό έργο κολλιόνταν νέα υλικά, όπως εφημερίδες ή μουσαμάδες. Ενώ ο Greenberg έδειχνε να αδιαφορεί για την προέλευση των υλικών σε μια προσπάθεια να προασπίσει την αυτονομία της μοντερνιστικής

151 ό.π.

152 βλ. Smith, " (De)collage: Bazin, Godard, Aragon", 213

και

Angela DalleVacche, "Jean-Luc Godard's *Pierrot Le Fou*: Cinema as Collage against Painting", *Literature/ Film Quarterly* Vol. 23 No. 1 (1995): σελ. 39-54, τελευταία πρόσβαση 7 Απριλίου 2014, <https://www.questia.com/library/journal/1P3-1309019461/jean-luc-godard-s-pierrot-le-fou-cinema-as-collage>

τέχνης, ο ιστορικός λογοτεχνίας Peter Bürger ισχυρίζεται ότι το *collage* δεν αποτελούσε μοντερνιστική πρακτική, προασπίζοντας την αυτονομία της τέχνης, αλλά μια *avant garde* τέτοια, η οποία στόχευε στην υπέρβαση των μέχρι τότε ισχυόντων συνόρων μεταξύ καθημερινής ζωής και τέχνης, ενισχύοντας το κοινωνικό περιεχόμενο της τελευταίας.¹⁵³

Ο Louis Aragon ήταν απ' τους πρώτους κριτικούς που συνέδεσαν το έργο του Godard με τις πρακτικές αυτές. Σε δύο κείμενά του το 1965 αναλύει το *κινηματογραφικό κολάζ (collage cinématographique)*¹⁵⁴ του Godard σε σχέση με τις ταινίες *Une femme mariée* και *Pierrot Le Fou*, προσδίδοντάς του την ιδιότητα του *collagiste*. Ο Aragon σπεύδει να διευκρινίσει ότι οι πολλαπλές αναφορές του Godard στο σινεμά, τη λογοτεχνία και σε άλλες τέχνες δε μπορούν να θεωρηθούν απλές παραθέσεις (quotations), καθώς ο όρος αυτός υποδηλώνει μια παθητική επανάληψη λόγων άλλων. Αντ' αυτού υποστηρίζει ότι οι αναφορές αυτές συγκαταλέγονται στις πρακτικές κολάζ, υπογραμμίζοντας την ενεργητική, συνειδητή χρήση αυτών από τον σκηνοθέτη. Στην ταινία *Pierrot Le Fou* ο Aragon παρατηρεί μια ριζοσπαστική χρήση των πρακτικών κολάζ, αναφέροντας χαρακτηριστικά: "Τα κολάζ δεν είναι εικονογραφήσεις της ταινίας, είναι η ίδια η ταινία".¹⁵⁵ Ο κριτικός Robert Benayoun έχει αντίθετη άποψη από τον Aragon, θεωρώντας ότι το κινηματογραφικό στυλ του Godard αντικατοπτρίζει την κυρίαρχη τάση των διανοητών της εποχής να ανακυκλώνουν ιδέες του παρελθόντος. Υποστηρίζει μάλιστα ότι το "πραγματικό" κολάζ βασίζεται σε δύο απόμακρες, αντιθετικές πραγματικότητες, η σχέση των οποίων καθορίζεται από μια μυστική διαλεκτική και δεν είναι προσβάσιμη από έναν απλό "χειριστή ψαλιδιών".¹⁵⁶ Με τα δεδομένα του Benayoun, επομένως, στο έργο του Godard γίνεται αδιάκριτη και τυχαία χρήση διαφορετικών στοιχείων, και όχι ουσιαστική εφαρμογή των "πραγματικών" πρακτικών κολάζ.

Το κινηματογραφικό στυλ του Godard θα μπορούσε να συσχετιστεί επίσης με την αντίθετη πρακτική του κολάζ, δηλαδή αυτή του *décollage*. Πρακτικές *decollage* εφαρμόστηκαν αρχικά στη Γαλλία στο τέλος της δεκαετίας του '40 από τον Raymond Hains και τον Jacques Villeglé, αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη, από τον Mimmo Rotella στην Ιταλία και τον Wolf Vostell στη Γερμανία. Σε αντίθεση με την πρακτική *collage*, που εκφράζει μια προσωπική αισθητική ενός δημιουργού και διαθέτει μια προσθετική, κατασκευαστική ιδιότητα, το *decollage* αναφέρεται σε μια ανώνυμη, βανδαλιστική πράξη σκισίματος αφισών ώστε να φανερωθούν άλλες, προϋπάρχουσες αφίσες και στη συνέχεια η αφαίρεση αυτών από το αρχικό τους περιβάλλον, τους δρόμους, για καλλιτεχνικούς σκοπούς. Ο Villeglé απέδιδε τέτοια έργα του σε μια κολλεκτίβα *Lacéré anonyme*, που την

153 Smith, " (De)collage: Bazin, Godard, Aragon", 213

154 Smith, " (De)collage: Bazin, Godard, Aragon", 214

155 ό.π.

156 Smith, Douglas, σελ. 215

αποτελούσαν ανώνυμοι βάνδαλοι αφισών και ανώνυμοι συλλέκτες των βανδαλισμένων αυτών αφισών. Η πράξη του décoller διαθέτει μια παρεμβατική πολιτική διάσταση, καθώς το σύμβολο του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού που χαρακτηρίζει το αστικό τοπίο, η διαφήμιση, αλλοιώνεται.¹⁵⁷

Λαμβάνοντας τα παραπάνω υπόψιν, ο Godard σχετίζεται άμεσα με τις μεταπολεμικές αυτές καλλιτεχνικές πρακτικές του decollage τόσο σε μορφή όσο και σε περιεχόμενο. Ιδιαίτερα από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και μετά, τα έργα του αποκτούν μια ολοένα πιο πολιτική στάση, κριτικάροντας την κοινωνία της σύγχρονης Γαλλίας και τον καταναλωτισμό που την διακρίνει. Το αστικό τοπίο, γεμάτο με διάφορες μορφές πολυμέσων, διαφημιστικούς πίνακες, σήματα και αφίσες αποτελεί βασικό μοτίβο τόσο στο έργο του Godard όσο και σε αυτό των *decollagistes*.¹⁵⁸ Συχνά στις ταινίες του παρατηρείται στο υπόβαθρο της σκηνικής δράσης το αστικό αυτό περιβάλλον των προπαγανδιστικών μηνυμάτων των διαφημίσεων και των αφισών, το οποίο έχει δεχτεί σφοδρή "κριτική" με τη μορφή βανδαλισμών. Άλλο φαινόμενο είναι η μερική παρουσίαση διαφημιστικών συνθημάτων ή ονομάτων πινακίδων μέσω του καδραρίσματος (framing), γεγονός που οδηγεί σε εναλλακτικές ερμηνείες αυτών.

2.2.7 Ο Godard ως συνθέτης & sound artist

Ο Godard μπορεί να χαρακτηριστεί ως νεωτεριστής στον τομέα του κινηματογραφικού ήχου, αφού οι ταινίες του διακρίνονται από μια συνεχή διάθεση ηχητικού πειραματισμού. Σύμφωνα με τον Thierry Jousse, αναφορές σε ένα από τα τελευταία έργα του Godard, το *Histoire(s) du Cinema*, συναντώνται περισσότερο από μουσικούς -ιδιαίτερα από τις μουσικές παραδόσεις της ηλεκτροακουστικής, της σύγχρονης, της ροκ, της τζαζ και της ραπ μουσικής- παρά από κινηματογραφιστές. Ο Mark Swed τον χαρακτηρίζει σε κριτική του ως τον σκηνοθέτη με το "καλύτερο αυτί στον κινηματογράφο"¹⁵⁹, ενώ ο Paul Griffiths θεωρεί το έργο του *Histoire(s) du Cinema* τόσο πειστικό ως ένα αμιγώς ηχητικό, μουσικό έργο, αφού ο ακροατής δε νιώθει ότι κάτι λείπει.¹⁶⁰

Ο ίδιος ο Godard συσχετίζει τον τρόπο με τον οποίο επιλέγει τον ήχο σε σχέση με την εικόνα με αυτόν του συνθέτη. Χαρακτηριστικά, σε συζήτησή του με τον Wim Wenders λίγο μετά την κυκλοφορία της ταινίας του *Nouvelle Vague*, δηλώνει στον έκπληκτο Wenders ότι χρησιμοποίησε 24 διαφορετικά ηχητικά κανάλια, στα οποία είχε πρόσβαση ήδη από την αρχή του editing. Αναλύει

157 ό.π.

158 ό.π.

159 Mark Swed, "Sharing sound theories on filmmaking", *Los Angeles Times*, 6 Αυγούστου 2000, 50

160 Paul Griffiths, "Music; Godard's Mix of Movies and Music", *The New York Times*, 2 Ιουλίου 2000, τελ.πρ. 30 Ιαν. 2015, <http://www.nytimes.com/2000/07/02/movies/music-godard-s-mix-of-movies-and-music.html>

στη συνέχεια τον τρόπο επιλογής του ήχου για μια εικόνα: "Κατά το editing, πρώτα κοιτάω την εικόνα χωρίς ήχο. Μετά αφήνω το ηχητικό κανάλι να ακουστεί χωρίς εικόνες. Μόνο μετά από αυτό τοποθετώ τα δύο κανάλια μαζί, όπως αυτά τραβήχτηκαν παράλληλα μαζί".¹⁶¹ Αυτό μας θυμίζει μια από τις μεθόδους ανάλυσης, την *Masking method*, την οποία προτείνει ο Chion για την ανάλυση της σχέσης ήχου-εικόνας. Λίγο αργότερα, στην ίδια συζήτηση ο Godard αναφέρει ότι η πρακτική του μοιάζει με αυτή του συνθέτη: Είναι, δηλαδή,

"όπως ακριβώς ο συνθέτης έχει στη διάθεσή του όλη την ορχήστρα, όχι μόνο το πιάνο. Και όμως ο συνθέτης οφείλει να έχει την πειθαρχία να χρησιμοποιήσει μόνο πιάνο στην αρχή και να φανταστεί τα υπόλοιπα. Είναι μια μορφή πειθαρχίας που οδηγεί στη δημιουργικότητα. Εγώ έχω ολόκληρη την ορχήστρα στο κεφάλι μου όσο δουλεύω στο στάδιο του editing. Και όταν έχω επιλέξει έναν συγκεκριμένο ήχο, τότε κάνω cut στη σκηνή αναφορικά προς αυτόν, πετώντας τα υπόλοιπα στον κάδο".¹⁶²

Όντως, ο τρόπος προσέγγισης του Godard προσομοιάζει αυτόν του συνθέτη, ιδιαίτερα στα ύστερα κινηματογραφικά του έργα. Έτσι, αρκετοί αναλυτές του έργου του χρησιμοποιούν μουσικούς όρους και τάσεις για την μεθοδολογική προσέγγιση των ταινιών του. Παρακάτω ακολουθούν μερικές από αυτές.

2.2.8 Μεθοδολογικά ζητήματα: μουσικές αναλυτικές προσεγγίσεις στο έργο του Godard

Ο ίδιος ο Godard αρκετές φορές μιλούσε με μουσικούς όρους για το έργο του, δημιουργώντας το έδαφος για συσχετισμό της κινηματογραφικής του προσέγγισης με μουσικές ιδέες και πρακτικές.¹⁶³ Μια πιθανή προσέγγιση στο έργο του Godard θα μπορούσε να γίνει με βάση την προσέγγιση του Noel Burch στην κινηματογραφική δημιουργία. Χαρακτηριστικά, ο Burch συσχετίζει αυτήν με τη συνθετική διαδικασία ενός μουσικού έργου σύμφωνα με τους κανόνες της σειραϊκής μουσικής.¹⁶⁴ Ως κινηματογραφικά στοιχεία προς οργάνωση θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι σχέσεις μεταξύ onscreen, diegetic και offscreen χώρου, ο "live" ήχος έναντι του ηχογραφημένου, η ένταση του εκάστοτε ηχητικού υλικού και άλλα. Αυτή η θεώρηση του έργου του Godard θα μπορούσε να γίνει απόλυτα αποδεκτή, εάν ο Godard ήταν όντως το άτομο, στο οποίο συγκεντρωνόταν όλες οι αρμοδιότητες του "αποφασίζει" τόσο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων όσο και στο στάδιο της

161 Witt, *Jean-Luc Godard*, 199

162 ό.π.

163 βλ. προηγούμενη παράθεση φράσης Godard: "όπως ακριβώς ο συνθέτης έχει στη διάθεσή του όλη την ορχήστρα, όχι μόνο το πιάνο [...]"

164 Williams, "Godard's use of Sound", 201204

επεξεργασίας του υλικού. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δε συμβαίνει, καθώς ο Godard συνεργαζόταν τόσο με συνθέτες όσο και με τεχνικούς ήχου για τη διαμόρφωση του ήχου στις ταινίες του. Έτσι, μια εφαρμογή αυτή της θεώρησης του Burch κρίνεται άστοχη και θα μπορούσε να τεθεί σε εφαρμογή μονάχα σε περιπτώσεις ταινιών όπου όλοι οι παράμετροι ανεξαιρέτως καθορίζονται σε απόλυτο βαθμό από τον σκηνοθέτη και μόνο.

Μια άλλη μουσικοκεντρική προσέγγιση στο έργο του Godard είναι αυτή του R.S Brown.¹⁶⁵ Αυτός πραγματοποιεί μια cue-by-cue ανάλυση για τη μουσική των ταινιών *Vivre Sa Vie* και *Pierrot Le Fou*, στην οποία απεικονίζεται το εκάστοτε μουσικό υλικό σε συνάρτηση με την αφήγηση. Σχετικά με την ταινία *Vivre Sa Vie*, ο Brown επισημαίνει ότι ο Godard ανέλαβε ριζικές πρωτοβουλίες όσον αφορά στο μουσικό υλικό που είχε συνθέσει ο Legrand. Μάλιστα, ο Godard είχε δώσει ως οδηγία στον Legrand να συνθέσει ένα θέμα και έντεκα παραλλαγές, αλλά από αυτό το μουσικό υλικό τελικά χρησιμοποίησε μονάχα την αρχή της δεύτερης και τρίτης παραλλαγής. Ο Brown επισημαίνει επίσης ότι σε αρκετά σημεία ο Godard, αναλαμβάνοντας ρόλο συνθέτη, αλλάζει ακόμα και τη θέση του ασθενούς μέρους του μέτρου σε ισχυρό. Το βασικό επιχείρημα, στο οποίο καταλήγει ο Brown σχετικά με την ταινία *Vivre Sa Vie* είναι ότι ο Godard αντιλαμβανόταν την ταινία ως μια ημι-μουσική δομή.¹⁶⁶ Πράγματι, η μουσική παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της γενικότερης δομής της ταινίας. Ωστόσο, δε θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αυτή διαθέτει μια ημι-μουσική δομή, αφού δεν ακολουθείται κάποια μουσική λογική για τη διαμόρφωση της γενικότερης δομής της ταινίας. Ο τρόπος χρήσης του μουσικού υλικού γίνεται αρκετά αυθόρμητα, χωρίς κάποια αφηγηματοκεντρική λογική, ενώ ο χωρισμός της ταινίας σε μέρη έχει γίνει με άξονα την αφήγηση. Μια τέτοια προσέγγιση του Brown θα μπορούσε να εφαρμοστεί με επιτυχία σε ταινίες, οι οποίες έχουν όντως διαμορφωθεί γύρω από μια μουσική δομή. Με τον όρο "ημι-μουσική δομή" θα μπορούσαμε δηλαδή να αναφερόμαστε σε ένα κινηματογραφικό έργο, το οποίο έχει δύο βασικούς άξονες: την αφηγηματική πλοκή και την μουσική "πλοκή". Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν ισχύει για τη σκέψη του Godard, όπου η μουσική αποτελεί ένα από τα διαφορετικά ηχητικά υλικά που χρησιμοποιούνται στα κινηματογραφικά κολάζ του. Έτσι, η προσέγγιση του Brown για την ταινία *Vivre Sa Vie* θα ευσταθούσε, εάν η ταινία είχε δομηθεί με βάση το μουσικό της υλικό, μέθοδος που δεν ακολουθήθηκε από τον Godard.

Ο R.S Brown εξετάζει επίσης τον τρόπο με τον οποίον ο Godard χειρίστηκε στο *Pierrot Le Fou* το μουσικό υλικό του Duhamel, αναδεικνύοντας και σε αυτήν την περίπτωση την έντονη παρεμβατικότητα στην αρχική μουσική ιδέα του συνθέτη. Αναφέρει, μάλιστα, ότι ο Godard, στο

165 Royal S. Brown, *Overtones and undertones: Reading film music*, Berkeley και Los Angeles: University of California Press, 1994

166 Brown, *Overtones and undertones*, 320

στάδιο της ηχητικής επεξεργασίας, εφαρμόζει ένα ημι-κινηματογραφικό μοντάζ στο μουσικό υλικό, μακριά από αφηγηματοκεντρικές πρακτικές. Επιπρόσθετα, ο Brown συσχετίζει την προσέγγιση του Godard στην κινηματογραφική παραγωγή του *Pierrot Le Fou* με αυτήν του σειραϊσμού στη μουσική σύνθεση, αφού όλα τα συστατικά στοιχεία της ταινίας είναι *συντεθειμένα (composed)*.¹⁶⁷ Αυτός κάνει λόγο για τον *κινηματογραφικό σειραϊσμό*, αφού όλοι οι παράμετροι του κινηματογραφικού έργου έχουν ισάξια αξία και ελέγχονται από τον Godard. Ωστόσο, είναι έγκυρη αυτή η ερμηνεία περί σειραϊσμού, όταν τόσο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων όσο και κατά το editing και το mixing συναντάται ένας ιδιαίτερα αυτοσχεδιαστικός και αυθόρμητος χαρακτήρας; Ο R.S Brown κάνει στη συνέχεια λόγο για *ημι-σειραϊκά (quasi-serial)* και *ημι-αλεατορικά (quasi-aleatory)* εφέ στην ταινία αυτή¹⁶⁸, παραβλέποντας τις αντικρουόμενες ιστορικές παραμέτρους των δύο αυτών όρων. Ωστόσο, ο συσχετισμός του Godard με το αυστηρό παραμετρικό σύστημα του σειραϊσμού κρίνεται προβληματικός για διάφορους λόγους. Μια μουσική σύνθεση σύμφωνα με τους μοντερνιστικούς κανόνες του σειραϊσμού χαρακτηρίζεται από αισθητική αυτονομία. Σύμφωνα μάλιστα με μια κριτική διατύπωση του συνθέτη Roberto Gerhard σχετικά με την σειραϊκή μέθοδο, αυτή "αφορά αποκλειστικά τον συνθέτη, και δεν αφορά καθόλου τον ακροατή".¹⁶⁹ Οι μοντερνιστικές αυτές πρακτικές αναπόφευκτα συνδέονται με φορμαλιστικές προσεγγίσεις, δίχως να λαμβάνουν υπόψιν την διαδικασία της πρόσληψης. Αντιθέτως, η στάση του Godard κρίνεται αρκετά σκεπτική ενάντια στην έννοια του αυτόνομου, πρωτότυπου έργου τέχνης και κατά συνέπεια, αμφισβητεί την ίδια την ύπαρξη του συνθέτη. Ο ίδιος, μάλιστα, δεν κρύβει την προτίμησή του στην επεξεργασία ήδη προϋπάρχοντος ηχητικού υλικού κατά την ηχητική επεξεργασία, γεγονός που αναπόφευκτα οδηγεί σε συσχετισμούς με άλλες, μεταμοντέρνες μουσικές τάσεις.¹⁷⁰ Έτσι, η προσέγγιση του Brown θα μπορούσε να χαρακτηριστεί τόσο μουσικοκεντρική όσο και συνθετοκεντρική.

2.2.9 Μεθοδολογικά ζητήματα: η αντιπρόταση στις μουσικο-αναλυτικές προσεγγίσεις

Η προσέγγιση της σκέψης του Godard σχετικά με το πώς χειρίζεται τη μουσική οφείλει να ενταχθεί στην γενικότερο τρόπο χρήσης του ήχου. Η τάση του αυτή να χρησιμοποιεί ένα προϋπάρχον μουσικό υλικό, το οποίο κατά την ηχητική επεξεργασία χωρίζεται αυθαίρετα σε επιμέρους κομμάτια, προσφέροντας το έδαφος για ηχητικούς πειραματισμούς και συνδυασμούς, κάθε άλλο παρά μοντερνιστική πρακτική είναι. Αντίθετα, σύμφωνα με άλλους μελετητές, η προσέγγισή του

167 Brown, *Overtones and undertones*, 209

168 Brown, *Overtones and undertones*, 211

169 Allan Moore, "Serialism and Its Contradictions", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 26 No 1 (1995): σελ. 77-95, τελευταία πρόσβαση 7 Ιουλίου 2015, <http://www.jstor.org/stable/836966>.

170 Danae Stefanou, "Music, Noise and Silence in the late cinema of Jean-Luc Godard", *The Cambridge Companion to Film Music*, επιμ. M. Cooke και F. Ford, Cambridge: Cambridge University Press (υπό έκδοση)

αυτή θα μπορούσε να συσχετιστεί με πιο πειραματικές, μεταμοντέρνες τεχνικές του Cage, των προαναφερθέντων τεχνικών collage και decollage, αλλά και με ιδέες του Ντανταϊσμού και του Φουτουρισμού σχετικά με τον θόρυβο.¹⁷¹

Σε τι αποσκοπούν ωστόσο οι πρακτικές που ακολουθεί ο Godard ως προς το κοινό; Το ερώτημα αυτό εντείνει την ανάγκη για μια πιο διευρυμένη, κοινωνική και πολιτική προοπτική στον τρόπο που επιλέγει ο Godard να χρησιμοποιήσει τον ήχο. Η υπογράμμιση των διαφορετικών στοιχείων στο πλαίσιο των σινε-κολαζ θα μπορούσε να αποδοθεί και με βάση την ιδεολογική επίδραση του Brecht και τη θεωρία της αποστασιοποίησης (*Verfremdung*) στο έργο του Godard. Ο Godard, όπως και ο Brecht, είναι ένας πολιτικός ακτιβιστής που συχνά στις ταινίες του τάσσεται ενάντια στην καπιταλιστική κοινωνία, μη κρύβοντας τις αριστερές ιδέες του. Αν και ο Godard δεν διακρίνεται για ευθεία μίμηση των τεχνικών που χρησιμοποιούσε ο Brecht στο θέατρό του, χρησιμοποιεί με τον δικό του τρόπο την ιδέα της αποστασιοποίησης. Τόσο σε οπτικό όσο και σε ιδεολογικό επίπεδο έχει επισημανθεί από πολλούς μελετητές η σχέση αυτή του Godard με τον Brecht. Ωστόσο, η ενεργοποίηση του κοινού μέσω αυτής επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό χάρη στον μη συμβατικό χαρακτήρα χρήσης του ήχου, γεγονός που έχει παραμείνει ανεξερεύνητο σε ερευνητικό επίπεδο. Ο διακοπτόμενος χαρακτήρας μιας μουσικής ιδέας, αλλά και η απόρριψη της υποτιθέμενης "ενότητας", που διακρίνει τις εμπορικές παραγωγές και ωθεί το κοινό προς την παθητική πρόσληψη ενός έργου, είναι μερικές από τις Γκονταρικές πρακτικές της αποστασιοποίησης. Η αισθητική αυτή της α-συνέχειας σε όλα τα επίπεδα έχει έναν σκοπό: την ενεργοποίηση του ακροατή-θεατή και τη στροφή του προς αμφισβήτηση της κοινωνικής πραγματικότητας.¹⁷²

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα γίνει μια ενδελεχής ανάλυση των ταινιών *Une femme est une femme* και *Pierrot Le Fou* της περιόδου *Nouvelle Vague* ως προς τον ήχο, συσχετίζοντας ερευνητικές παρατηρήσεις τόσο με το θεωρητικό υπόβαθρο του κεφαλαίου 1 όσο και με γενικότερα χαρακτηριστικά ηχητικών πρακτικών του Godard, όπως παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο 2.

171 ό. π.

172 Για τη γενικότερη σχέση του σινεμά του Godard με τον Brecht βλ.

Jan Uhde, "The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On the Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard", *Journal of the University Film Association* Vol. 26 No 3 (1974): 28-30, τελευταία πρόσβαση 27 Μάη 2014, <http://www.jstor.org/stable/20687247>.

3. NOUVELLE VAGUE: ΜΕΛΕΤΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

Το κεφάλαιο αυτό εστιάζει σε δύο ταινίες της περιόδου *Nouvelle Vague*, μια πολυσυζητημένη κινηματογραφική εποχή τόσο στην ακαδημαϊκή κοινότητα όσο και στους κύκλους των κινηματογραφιστών. Η επιλογή της κινηματογραφικής αυτής περιόδου του Godard έγινε με βάση υποκειμενικά αισθητικά κριτήρια, λαμβάνοντας υπόψη την πληθώρα γενικότερης βιβλιογραφίας αλλά και την ανεπαρκή βιβλιογραφική αναφορά σε θέματα ήχου των ταινιών της *Nouvelle Vague*. Η ταινία *Une femme est une femme* και η ταινία *Pierrot Le Fou* θα λειτουργήσουν ως έναυσμα για ερευνητικές παρατηρήσεις σχετικά με τον τρόπο χρήσης του ήχου από τον Godard, σε μια περίοδο όπου αυτός ακόμα αναζητούσε την προσωπική του κινηματογραφική γλώσσα.

3.1 *UNE FEMME EST UNE FEMME*: Η ΑΝΤ(Ι)ΔΙΑΠΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ GODARD ΣΤΟ ΧΟΛΥΓΟΥΝΤΙΑΝΟ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

Η ταινία *Une femme est une femme* (1961) αποτελεί τη δεύτερη ταινία του Godard, αν και ο ίδιος είχε γράψει το σενάριο αυτής ήδη πριν το *A Bout de Souffle*. Πιο συγκεκριμένα, το 1959 εκδίδεται στο *Cahiers* το σενάριο της ταινίας, με ελάχιστες αλλαγές από αυτό της τελικής του μορφής. Βασικοί χαρακτήρες της πλοκής είναι η Angela (στην αρχική μορφή του σεναρίου ονομαζόταν Rosette), ο Emile και ο Paul, μεταξύ των οποίων σχηματίζεται ένα ερωτικό τρίγωνο. Ο χώρος και ο χρόνος της ταινίας γίνονται αρκετά σαφείς στο κοινό, καθώς αυτή λαμβάνει χώρα σε μια παριζιάνικη γειτονιά το μεσημέρι μιας Παρασκευής και τελειώνει μια μέρα μετά. Η Angela αποφασίζει ξαφνικά ότι θέλει να αποκτήσει παιδί με τον Emile, τον ερωτικό της φίλο με τον οποίο συζεί. Όταν του ανακοινώνει την "επιτακτική" επιθυμία της, αυτός δεν είναι πρόθυμος να την πραγματοποιήσει άμεσα. Μάλιστα, έχοντας και οι δύο πίστη στην αγάπη τους, φτάνουν στα άκρα, αφού ο Emile υποστηρίζει ότι μπορεί να ικανοποιήσει την επιθυμία της ένας άλλος άντρας. Τα πράγματα περιπλέκονται όταν ο Paul, ο οποίος ποθεί την Angela, φαίνεται να είναι πρόθυμος να βοηθήσει. Μετά από ερωτικές περιπέτειες της Angela και του Emile, τελικά ο τελευταίος υποκύπτει, αφού δε μπορεί να ξεφύγει από τις επιθυμίες της γυναίκας, ή μάλλον μιας (οποιασδήποτε) γυναίκας.

Η ταινία αυτή αποτελεί σταθμό στην κινηματογραφική πορεία του Godard, καθώς σε αυτήν χρησιμοποιείται για πρώτη φορά η άμεση καταγραφή του ήχου κατά τα γυρίσματα, οι τεχνικές της ευρείας προβολής (widescreen) καθώς και έγχρωμο φιλμ. Τα νέα αυτά τεχνικά χαρακτηριστικά συντελούν στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης κινηματογραφικής αισθητικής, όπου ο ήχος αποκτά νέα

σημασία και οι δυνατότητες της εικόνας διευρύνονται σημαντικά. Πέρα από τις τεχνολογικές καινοτομίες της ταινίας, ο ίδιος ο Godard βρίσκει την ταινία αυτή ιδιαίτερη. Σε συνέντευξή του στο Cahiers το 1962 αναφέρει χαρακτηριστικά ότι, ενώ δεν είναι η ταινία που τον αντιπροσωπεύει απόλυτα, είναι αυτή που του αρέσει περισσότερο.¹⁷³

Ο ίδιος ο Godard θεωρεί ότι η ταινία αυτή είναι όπως η *Jules et Jim* για τον Francois Truffaut, είναι δηλαδή "η πρώτη του αληθινή ταινία".¹⁷⁴ Θέλοντας να εγκαταλείψει τις αυτοσχεδιαστικές τεχνικές κατά τα γυρίσματα, προσπάθησε να ακολουθήσει κατά γράμμα το προϋπάρχον σενάριο. Σύμφωνα με τον ίδιο, η γενικότερη σύλληψη της ιδέας της ταινίας οφείλεται στην επιρροή του Chaplin, ο οποίος ανέφερε ότι η τραγωδία είναι η ζωή σε close-up πλάνο, ενώ η κωμωδία, η ζωή σε μακρινό πλάνο.¹⁷⁵ Αφορμώμενος από αυτά τα λόγια, επιδίωξε να κάνει μια κωμωδία σε close-up, ώστε το αποτέλεσμα να προκύπτει κωμικοτραγικό.

Όπως συμβαίνει στις περισσότερες ταινίες του, έτσι και σε αυτήν κυριαρχεί ένα βασικό θέμα: το "πώς κάποιος απελευθερώνεται από μια συγκεκριμένη κατάσταση [...] στο πλαίσιο ενός νεο-ρεαλιστικού μιούζικαλ".¹⁷⁶ Η σύζευξη των όρων του νεο-ρεαλισμού, που χαρακτηρίζει κατά κύριο λόγο μια συγκεκριμένη αισθητική του Ιταλικού κινηματογράφου, και του μιούζικαλ, ενός κινηματογραφικού είδους του Χόλυγουντ, φαντάζει αρκετά αντιφατική. Ακριβώς αυτή η αντίφαση εξιτάρει το ενδιαφέρον του Godard και συνδέεται με τον αντιφατικό χαρακτήρα του ίδιου του αφηγηματικού θέματος: μια γυναίκα που επιδιώκει με παράλογα μέσα την πιο "φυσική" επιθυμία μιας γυναίκας, δηλαδή να αποκτήσει ένα παιδί. Ωστόσο, η ταινία δε μπορεί να θεωρηθεί μιούζικαλ, αλλά είναι "η ιδέα ενός μιούζικαλ", μια νοσταλγία για το είδος αυτό.¹⁷⁷

Το ενδιαφέρον του Godard για το αμερικάνικο αυτό είδος είχε ήδη εκδηλωθεί από τη δραστηριότητά του στο Cahiers. Σε προσωπικές του σημειώσεις αυτός συμπεριέλαβε το μιούζικαλ *Singing in the Rain* στη λίστα *The Ten Best American Sound Films*,¹⁷⁸ ενώ ο ίδιος το 1958 έγραψε μια κριτική για το μιούζικαλ *The Pajama Game* στο Cahiers.¹⁷⁹ Το ενδιαφέρον όμως αυτό για το χολιγουντιανό είδος δε χαρακτηρίζει μόνο τον Godard, καθώς την περίοδο 1951-1961 εκδόθηκαν στο Cahiers πάνω από 25 άρθρα που αφορούσαν το μιούζικαλ. Οι κριτικές αυτές δεν περιορίζονταν σε έναν σχολιασμό, αλλά έτειναν να συνδέουν το κινηματογραφικό αυτό είδος με την πορεία του

173 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 182

174 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 182

175 ό.π.

176 ό.π.

177 ό.π.

178 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 204

179 John Shanks, "Le Mepris and the Hollywood musical", *Critical Quarterly* Vol. 53. No.1 (2011): 80, τελευταία πρόσβαση 23 Οκτώβρη 2014

σινεμά γενικότερα. Χαρακτηριστικά, ο Godard χαρακτηρίζει το μιούζικαλ ως "την εξιδανικευμένη μορφή του σινεμά", ενώ ο Eric Rohmer ισχυρίζεται: "το μιούζικαλ είναι το σινεμά, επειδή απλούστατα το σινεμά είναι το μιούζικαλ".¹⁸⁰ Επίσης, χάρη στο "ναπολεόντειο" ταλέντο του να συνδυάζει τις αρετές του χορογράφου, performer και σκηνοθέτη, αποδόθηκε στον Gene Kelly ο χαρακτηρισμός "άνθρωπος ορχήστρα" στις σελίδες του *Cahiers*.¹⁸¹

Ωστόσο, το ενδιαφέρον αυτό των κριτικών του *Cahiers* σχετικά με το χολυγουντιανό είδος αφορούσε περισσότερο τις ιδιαίτερες κινηματογραφικές τεχνικές που το χαρακτήριζαν, όπως η εκφραστική χρήση των χρωμάτων και οι διαφορετικές τεχνικές ευρείας προβολής (Cinemascope, Todd-AO, Cinerama, VistaVision). Ακόμα και ο Godard, στην κριτική του για το *Pajama Game*, εστίασε στο μεγαλύτερο μέρος αυτής σε ζητήματα χρώματος και (χορευτικής) κίνησης, αφιερώνοντας μονάχα μια πρόταση σε ζητήματα ήχου ("*μερικά τραγούδια του Doris Day..δημιουργούν μια αίσθηση ολοκλήρωσης*").¹⁸²

Μπορούμε όμως να μιλάμε για μιούζικαλ στην περίπτωση της ταινίας *Une femme est une femme*; Τί είναι αυτό που διακρίνει το μιούζικαλ από τα υπόλοιπα κινηματογραφικά έργα; Και πώς σχετίζεται η χρήση του ήχου με το είδος αυτό; Στη συνέχεια θα διεξαχθεί μια προσπάθεια απάντησης αυτών των ερωτημάτων, με παράλληλο σχολιασμό στιγμιότυπων ήχου-εικόνας από την ταινία.

3.1.1 Στοιχεία μιούζικαλ: ο ήχος ως μέσο κινηματογραφικής αντιπαράθεσης

3.1.1.1 Τίτλοι αρχής

Από την πρώτη στιγμή της ταινίας, στους τίτλους αρχής περιλαμβάνονται λέξεις-κλειδιά, οι οποίες εντάσσονται στη γενικότερη απόπειρα του Godard (με εσκεμμένα αποτυχημένη κατάληξη) να εντάξει την ταινία σε μια κινηματογραφική κατηγορία: "μια φορά και έναν καιρό - γαλλική κωμωδία - μιούζικαλ - θεατρικό - συναισθηματικό - όπερα".¹⁸³

Αξιοποιώντας για πρώτη φορά τις δυνατότητες του έγχρωμου φιλμ, ο Godard προϊδεάζει το κοινό για την παλέτα των χρωμάτων που θα κυριαρχούν οπτικά κατά τη διάρκεια της ταινίας: Οι προαναφερθέντες χαρακτηρισμοί περί κινηματογραφικού genre σε λευκή γραμματοσειρά εμφανίζονται εναλλάξ με τα ονόματα των συντελεστών της κινηματογραφικής παραγωγής σε

180 Shanks, "Le Mepris and the Hollywood musical", 72

181 ό.π

182 Shanks, "Le Mepris and the Hollywood musical", 74

183 Πρωτότυπο κείμενο τίτλων: "Il était une fois - comédie française - musical - théâtral - sentimental - opera"

κόκκινα και μπλέ γράμματα. Και ενώ τα γράμματα αυτά εμφανίζονται με μια συγκεκριμένη συχνότητα σε ένα μαύρο φόντο, προσδίδοντας μια αίσθηση μιμητιστικής οπτικής περιοδικότητας, στο επίπεδο του ήχου επικρατεί αρχικά το άρρυθμο χάος μιας συμφωνικής ορχήστρας, την οποία ο μαέστρος παροτρύνει να ξεκινήσει το κούρδισμα: η ταινία πρόκειται να ξεκινήσει.

Στη συνέχεια, εισάγεται ένα δεύτερο οπτικό επίπεδο, αφού παράλληλα με την εμφάνιση των ονομάτων των τριών βασικών ηθοποιών στους τίτλους αρχής, παρουσιάζονται κινούμενα πορτραίτα αυτών. Στο ηχητικό κανάλι διακόπτεται ο ήχος της ορχήστρας και εισάγεται για πρώτη φορά ο λόγος, με το voiceover της Anna Karina σε ρόλο σκηνοθέτη: "Lights..camera..ACTION!".

3.1.1.2 Νούμερα μιούζικαλ

Ο θεατής - ακροατής ήδη από τους τίτλους αρχής λαμβάνει την οπτική πληροφορία ότι αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει είναι (και) μιούζικαλ. Τι είναι όμως αυτό που διαχωρίζει μια ταινία μιούζικαλ από μια ταινία, στην οποία εμπεριέχονται μουσικά κομμάτια; Ο Martin Rubin αναφέρει χαρακτηριστικά ότι σε μια ταινία μιούζικαλ περιλαμβάνονται μια σειρά από *νούμερα (musical numbers)*, τα οποία φαντάζουν *ακατόρθωτα (impossible)* όταν συνδιαλέγονται με την ρεαλιστική ροή της αφήγησης.¹⁸⁴ Τα νούμερα αυτά, δηλαδή, έρχονται σε χωρική, χρονική και λογική αντίφαση με τον κόσμο της διήγησης. Έτσι, το μιούζικαλ μπορεί να χαρακτηριστεί ως το κινηματογραφικό είδος του ανέφικτου, ή αυτό της αντίφασης, καθώς παρατηρείται πάντα η σύγκρουση δυο κόσμων, το χάσμα των οποίων γεφυρώνεται με έναν "μαγικό" τρόπο στο τέλος.

Το βασικότερο συστατικό του μιούζικαλ είναι ο ήχος. Ενώ στο παρελθόν υπήρχαν αποσπάσματα από οπερέτες με χορευτικά νούμερα, αυτά είτε παρουσιάζονταν χωρίς ήχο είτε συνοδεύονταν ηχητικά από ορχήστρα στον χώρο της προβολής. Αντίθετα, ήταν στο μιούζικαλ *The Jazz Singer* (1927) που έγινε ακουστός ο λόγος και στη συνέχεια το τραγούδι του Al Johnson, λειτουργώντας προφητικά με τα λόγια του για την πορεία του ήχου στο σινεμά: "δεν ακούσατε τίποτα ακόμα!".¹⁸⁵

Ο Godard γνώριζε σε βάθος την ιστορία του μιούζικαλ, ειδικά χάρη στη δραστηριότητά του στο *Cahiers*. Ωστόσο, όπως επισημάνθηκε και προηγουμένως, η ταινία του *Une femme est une femme* δεν διακρίνεται από μιμητική διάθεση προς αυτό. Αντίθετα, επιλέγει να ασκήσει μια μετα-κριτική σε αυτό, αφού εξάλλου "το μιούζικαλ είναι ήδη νεκρό".¹⁸⁶ Ήδη από την αρχή ο ίδιος ήταν προβληματισμένος για το αν θα περιλαμβάνονταν στην ταινία νούμερα παρόμοια με αυτά των

184 Steven Cohan (επιμ.), *Hollywood musicals the film reader* (New York: Routledge, 2002), 2

185 Cohan., *Hollywood musicals the film reader*, 3

186 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 182

αμερικάνικων ταινιών. Όπως πιστεύει πως δε θα είχε νόημα να ξαναγίνει ένα re-make του *Singing in the Rain*, έτσι επιλέγει να μη συμπεριλάβει νούμερα στην ταινία του, κάτι που θα επιβεβαίωνε την αυτονόητη προσδοκία του κοινού. Ο Godard δεν βάζει τους χαρακτήρες της ταινίας να τραγουδούν, πέρα από την εξαίρεση του τραγουδιού της Angela. Αντ' αυτού, μέσω της χρήσης της μουσικής επιδιώκει να "δημιουργήσει την υπόνοια ότι οι χαρακτήρες τραγουδούν, παρόλο που αυτοί απλά μιλούν κανονικά".¹⁸⁷

3.1.1.3 *Chanson d'Angela: το νούμερο a capella*

Ακούγοντας - βλέποντας την ταινία για πρώτη φορά, συναντάται μόνο ένα σημείο, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί νούμερο μιούζικαλ: το σημείο όπου η Angela τραγουδάει στο καμπαρέ που δουλεύει, παρουσιάζοντας το σόου της (09:11 - 11:11). Κατά τη διάρκεια του σόου αυτού η πλοκή της ταινίας σταματάει και όλα τα μάτια (και αυτιά) προσηλώνονται στην Angela. Το σόου αυτό επαναλαμβάνεται τμηματικά προς το τέλος της ταινίας (1:18:13 - 1:18:39). Ωστόσο, ο Godard δεν το καθιστά απίθανο σε σχέση με την αφήγηση, καθώς τα οπτικά μέσα που χρησιμοποιεί είναι αρκετά ρεαλιστικά και σχετικά φτωχά. Αντ' αυτού, μετατοπίζει την *α-πιθανότητα* (*impossibility*) αυτού στο επίπεδο του ήχου: ο συνοδός-πιανίστας ανήκει στο οπτικό πεδίο της διήγησης ως ένα οπτικό στολίδι και σύμβολο της μουσικής συνοδείας στο σόου, χωρίς να προκαλεί κανέναν diegetic ήχο. Παράλληλα, ενώ η Angela έχει τοποθετήσει την κασέτα της μουσικής συνοδείας, και ακούμε ξεκάθαρα την εισαγωγή πριν το τραγούδι, κάθε φορά που αυτή αρχίζει να τραγουδάει, η μουσική συνοδεία διακόπτεται απότομα. Με αυτόν τον τρόπο ο Godard υπερτονίζει τον λόγο έναντι του ήχου, φτάνοντας στα άκρα την σύμβαση αυτή που κατά τα άλλα περνάει απαρατήρητη στο σινεμά του Χόλυγουντ.

3.1.1.4 *Διάλογος Alfred & Angela: ο φανταστικός κόσμος ενός "φανταστικού" νούμερου*

Μια άλλη κινηματογραφική σκηνή, στην οποία δημιουργείται αίσθημα προσμονής για ένα νούμερο μιούζικαλ που δεν συμβαίνει τελικά ποτέ, είναι αυτή όπου ο Alfred εκφράζει στην Angela για πρώτη φορά το ερωτικό ενδιαφέρον του προς αυτήν (14:03 - 15:58).

Ο Alfred προσπαθεί να προσεγγίσει την Angela, ξεκινώντας μια συζήτηση μαζί της καθώς περπατάνε στους δρόμους του Παρισιού. Στην ερώτησή του "γιατί είσαι λυπημένη; " η Angela απαντάει: "Γιατί θα ήθελα να βρίσκομαι σε μια κωμωδία - μιούζικαλ με πρωταγωνιστές την Cyd Charisse και τον Gene Kelly [...] και χορογράφο τον Bob Fosse" (15:06 - 15:25). Σε αυτό το σημείο, η Angela κάνει άμεση αναφορά σε προσωπικότητες-θρύλους του αμερικάνικου μιούζικαλ: σε δύο διάσημους ηθοποιούς - χορευτές (Cyd Charisse και Gene Kelly), με πιο γνώστη κινηματογραφική

¹⁸⁷ ό.π.

τους συνύπαρξη αυτή στο μιούζικαλ *Singing in the Rain*, καθώς και στον γνωστό χορογράφο μιούζικαλ Bob Fosse.

Γιατί όμως θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτή την προαναφερθείσα σκηνή ως προοίμιο ενός νούμερου μιούζικαλ; Σύμφωνα με τον Richard Dyer, το μιούζικαλ, όπως και τα άλλα είδη που ανήκουν στον κόσμο του θεάματος, χαρακτηρίζεται από μια αντίφαση. Σε αυτό αντιπαράθεται δύο κόσμοι: αυτός της αφήγησης και του *αυστηρά παραστατικού* (*heavily representational*) με αυτόν των νούμερων και του *μη-παραστατικού* (*non-representational*), του *φανταστικού* (*unreal*).¹⁸⁸ Ανάλογα με τον βαθμό διάκρισης των δύο αυτών κόσμων, παρατηρούνται τρεις κυρίαρχες τάσεις: Σε κάποια, κυρίως τα *backstage* μιούζικαλ, τα όρια είναι εμφανώς διακριτά, σε άλλα ο διαχωρισμός συνεχίζει να υπάρχει με ταυτόχρονη προσπάθεια των νούμερων να "εισχωρήσουν" στον ρεαλιστικό κόσμο της αφήγησης με διάφορα τεχνάσματα, ενώ σε άλλα ο ίδιος ο χώρος της αφήγησης είναι (επίσης) ουτοπικός.¹⁸⁹ Όσον αφορά στην προαναφερθείσα σκηνή του διαλόγου Alfred και Angela, παρατηρείται επίσης μια αντίφαση σε οπτικό επίπεδο, που υποδηλώνει την αντιπαράθεση δύο κόσμων, αυτόν της πραγματικότητας με τον φανταστικό χωροχρόνο των νούμερων μιούζικαλ. Ο διάλογος των δύο προσώπων λαμβάνει χώρα κατά κύριο λόγο σε πραγματικό χωροχρόνο, μέσα στον οποίο η Angela "νιώθει λυπημένη". Ο φανταστικός κόσμος των μιούζικαλ λειτουργεί ως απόδραση απ' την πραγματικότητα, με την Angela να αλλάζει ριζικά όχι μόνο διάθεση αλλά και ρούχα, όποτε αναφέρεται στον κόσμο αυτόν. Ενώ κατά το μεγαλύτερο μέρος του διαλόγου φοράει τα καθημερινά της ρούχα (άσπρο παλτό και κόκκινη μπλούζα), με τη διατύπωση "Θα ήθελα να βρισκόμουν σε ένα μιούζικαλ", η Angela ξαφνικά εμφανίζεται με μπλε παλτό, άσπρη γούνα και με επιμελημένο χτένισμα. Η αλλαγή αυτή στην ένδυση σηματοδοτεί τη μετάβαση στο φανταστικό κόσμο του μιούζικαλ, συχνό τέχνασμα στο αμερικάνικο κινηματογραφικό αυτό είδος πριν την έναρξη ενός νούμερου. Ωστόσο, στην περίπτωση του Godard παρατηρούμε μονάχα τη μετάβαση σε νέο χωροχρόνο, χωρίς την ολική του πραγμάτωση μέσω ενός (αναμενόμενου) νούμερου. Η μη ολοκλήρωση της προσδοκίας αυτής ενός νούμερου μιούζικαλ επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της ακουστικής οδού: ενώ ακούμε ατάκες μιας αόρατης ορχήστρας που προτρέπουν την Angela προς (τραγουδιστική) δράση, αυτή εγκαταλείπει το νέο αυτό ρόλο της, επιστρέφοντας στην προηγούμενη ενδυμασία και στο σπίτι της. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η έλλειψη τραγουδιστικής δράσης στο (δυνητικό) νούμερο αναδεικνύει μια ιδιαίτερη λειτουργία της μουσικής ως καταλύτη της σκηνικής δράσης, προτρέποντας τους πρωταγωνιστές προς τη δράση.

Παρόλο που σε ακουστικό επίπεδο δεν έρχεται η αναμενόμενη ολοκλήρωση μέσω του τραγουδιού,

188 Cohan, *Hollywood musicals the film reader*, 25-26

189 Cohan, *Hollywood musicals the film reader*, 26

στο οπτικό επίπεδο παρατηρείται μια χορευτική δράση: βλέπουμε τέσσερις στατικές χορευτικές φιγούρες της Angela και του Alfred, οι οποίες συνδυάζονται ηχητικά με παρατεταμένες συγχορδίες πνευστών (15:48 - 15:58). Ακόμα και στο οπτικό επίπεδο, όμως, η σκηνική δράση αντιπαραβάλλεται με την ίδια την ιδέα της χορευτικής κίνησης που χαρακτηρίζει ένα νούμερο μιούζικαλ. Στη συνέχεια, η φωνή του Alfred, ο οποίος απευθύνεται στην Angela που απομακρύνεται τρέχοντας, δε γίνεται ακουστή. Αντ' αυτού, ακούμε το τραγούδι *Hello there Joe what do you know* σε συνδυασμό με την οπτική μετάβαση στο νέο περιβάλλον του σπιτιού της Angela. Η ευκαιρία να τραγουδήσουν οι πρωταγωνιστές έχει πλέον χαθεί.

Ένα ακόμα παράδοξο στον φανταστικό κόσμο του μιούζικαλ του Godard παρατηρείται σε οπτικό επίπεδο: η "μεταμφίεση" της Angela σε σταρ μιούζικαλ έρχεται σε αντίθεση με τους κάδους απορριμμάτων, τους σωρούς από χαλάσματα και το παρακμιακό στενάκι του οπτικού υπόβαθρου. Μήπως τελικά αυτός ο κόσμος των μιούζικαλ δεν είναι ειδυλλιακός; Ίσως ο Godard θέλησε με αυτόν τον τρόπο να διατηρήσει μια ειρωνική στάση απέναντι στην κυρίαρχη τάση να παρουσιάζεται ο κόσμος των νούμερων ως οπτικά ιδανικός και υπερβολικά επιμελημένος. Θα μπορούσε επίσης να ενταχθεί στο πλαίσιο της προσπάθειάς του να φτιάξει ένα "νεορεαλιστικό μιούζικαλ", αναιώντας κατά κάποιο τρόπο την εξιδανικευμένη θέση του φανταστικού αυτού κόσμου.

3.1.1.5 Ένα αναστοχαστικό backstage μιούζικαλ

Σε μια προσπάθεια να εντάξουμε την ταινία σε μια κινηματογραφική κατηγορία, θα λέγαμε ότι σε αυτήν συναντάμε διάφορα χαρακτηριστικά του backstage μιούζικαλ. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Jane Feuer στο είδος αυτό συναντάμε μια ιστορία της showbiz, όπου βασικό θέμα είναι το Χόλυγουντ καθ'εαυτό και η διαδικασία του να ανεβάζει μια ομάδα ανθρώπων μια παράσταση. Διαθέτοντας μια αυτο-επίγνωση (*self-consciousness*), βασικό στοιχείο αυτών είναι αυτό των παρασκηνίων.¹⁹⁰

Ήδη από τα πρώτα λεπτά της ταινίας, στο *Une femme est une femme* εισάγεται το στοιχείο του παρασκηνίου. Αρχικά σε ηχητικό επίπεδο, οι τίτλοι αρχής συνοδεύονται από τον ήχο προετοιμασίας και κουρδίσματος μιας συμφωνικής ορχήστρας, διαδικασία που συνήθως λαμβάνει χώρα πριν από μια συναυλία ή μια πρόβα. Έτσι, ο Godard δε φοβάται να αποκαλύψει στο κοινό τα ηχητικά τεχνικά μέσα τα οποία χρησιμοποιεί (στους τίτλους αρχής: την ορχήστρα), καθώς και άλλου είδους κινηματογραφικό τεχνικό εξοπλισμό γενικότερα. Σε οπτικό επίπεδο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση πολύχρωμου φωτισμού (κόκκινου-μπλε φωτός), μια διαδικασία που

¹⁹⁰ Cohan, *Hollywood musicals the film reader*, 31

απεικονίζεται κινηματογραφικά στο έργο τη στιγμή του σόου της Angela: κατά τη διάρκεια του νούμερου της, αυτή δίνει το σήμα στον σερβιτόρο να ανάψει τα φώτα του σόου (10:40). Επιπρόσθετα, γίνεται παρουσίαση της ζωής των παρασκηνίων του καμπαρέ που δουλεύει η Angela (05:51 - 09:15).

Με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να κατατάξουμε το *Une femme est une femme* στην κατηγορία των backstage μιούζικαλ, έχοντας ως βασικό θέμα (και) τον κόσμο του θεάματος. Σε ένα πρώτο επίπεδο, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την ταινία ως ένα σχολιασμό πάνω σε ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, αυτό του αμερικάνικου μιούζικαλ. Αυτό επιτυγχάνεται τόσο με άμεσες αναφορές σε αυτό, όσο και με έμμεσες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα άμεσης αναφοράς σε αυτό είναι η στιγμή που η Angela αναφέρει τα ονόματα των Cyd Charisse και Gene Kelly, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Στη σκηνή αυτή, η Angela αλλάζει ξαφνικά αμφίεση και κρατάει μια κόκκινη ομπρέλα, γεγονός που μας παραπέμπει στην ομπρέλα που κρατούσε επίσης ο Gene Kelly στο γνωστό μιούζικαλ *Singing in the Rain*. Λίγα λεπτά αργότερα, η Angela προκαλεί τον Alfred να μιμηθεί τις στατικές της φιγούρες, στοιχηματίζοντας ότι αυτός δε θα τα καταφέρει.¹⁹¹ Αυτό το παιχνίδι πρόκλησης μας θυμίζει έντονα το αντίστοιχο νούμερο *Anything you can do I can do better* μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών στο μιούζικαλ *Annie get your gun* (1946, Broadway). Το αποκορύφωμα ομοιότητας των δύο σκηνών έρχεται όταν η Angela κλωτσάει τον Alfred, όπως ακριβώς κάνει και η Annie Oakley. Η βασική διαφορά μεταξύ των δύο σκηνών είναι ότι ενώ στην περίπτωση του *Annie get your gun* το παιχνίδι αυτό γίνεται υπό μουσική υπόκρουση σε μορφή νούμερου, στην περίπτωση του *Une femme* η προσδοκία του νούμερου μένει ανικανοποίητη. Για άλλη μια φορά, ο Godard διαφοροποιείται από το αμερικάνικο κινηματογραφικό είδος μέσω της ακουστικής οδού, στη συγκεκριμένη περίπτωση μέσω της απουσίας ήχου.

3.1.2 Η μουσική στο *Une femme est une femme*: ο πολυπρόσωπος Michel Legrand

Ο τρόπος χρήσης της μουσικής στο *Une femme est une femme* αντικατοπτρίζει μια ιδιαίτερη αντίληψη που διέθεταν τόσο ο Godard όσο και ο Legrand για το μιούζικαλ του Χόλυγουντ. Και οι δύο ήταν βαθιοί γνώστες του είδους αυτού, γνωρίζοντας ο καθένας απ' τη σκοπιά του τις συμβάσεις που κυριαρχούσαν σε αυτό.

¹⁹¹ Πιο αναλυτικά, ο διάλογος των δύο χαρακτήρων (15:44 - 15:48):
 - Angela: "Στοιχηματίζω ότι δε μπορείς να κάνεις ό,τι μπορώ εγώ"
 - Alfred: " Δοκίμασέ με"

Η συνεργασία του Godard με τον Legrand ξεκίνησε το 1961, με τον Legrand να γράφει τη μουσική του *Une femme est une femme* και της ταινίας μικρού μήκους *La paresse*, ενώ συνεχίστηκε με τη σύνθεση της μουσικής για τις ταινίες *Vivre Sa Vie*, *Le Grand escroc* (1963), *Bande a part* (1964) και *Le plus vieux métier du monde* (1967).¹⁹² Ενώ η *Une femme est une femme* ήταν η τρίτη ταινία του Godard, ο Legrand μέχρι τότε είχε ήδη συνθέσει τη μουσική 11 ταινιών και θεωρούνταν καταξιωμένος τζαζ πιανίστας. Είχε συνθέσει στο παρελθόν μουσική για άλλους σκηνοθέτες του Nouvelle Vague όπως την Agnès Varda, τον François Reichenbach, τον Jacques Demy καθώς και για πιο εμπορικές ταινίες. Παρόλο που προερχόταν από κλασικό μουσικό υπόβαθρο, με σπουδές σύνθεσης και διεύθυνσης στο κονσερβατόριο του Παρισιού και μαθητεία δίπλα στη θρυλική Nadia Boulanger, είναι ιδιαίτερα γνωστός για τις ποπ και τζαζ μελωδίες του. Ήδη κατά τη διάρκεια των σπουδών του, η Nadia Boulanger τον συμβούλευε: "Βάλε ό,τι θες πάνω και κάτω απ' τη μελωδία, αλλά ό,τι και να συμβεί, η μελωδία είναι αυτό που μετράει"¹⁹³. Αυτή η προσήλωση του ενδιαφέροντός του στη μελωδία είναι εμφανής και στον τρόπο σύνθεσης της μουσικής στο *Une femme est une femme*. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Godard σπάνια δούλευε μαζί με έναν συνθέτη παραπάνω από μία φορά¹⁹⁴, καθιστώντας τη συνεργασία του με τον Legrand ως την πιο μακροχρόνια. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι οι συνεργασίες του Godard με συγκεκριμένους τεχνικούς ήχου αποδείχτηκαν πιο μακροχρόνιες σε σύγκριση με τους συνθέτες που συνεργάστηκε, καθώς η προσέγγιση του Godard στο θέμα του ήχου ήταν πιο συμβατός με αυτήν των τεχνικών ήχου.¹⁹⁵

Όπως υποδηλώνουν οι τίτλοι αρχής, η ταινία *Une femme est une femme* αποσκοπεί να είναι "κωμωδία - μιούζικαλ - θεατρική - συναισθηματική - όπερα". Ο Legrand επιχειρεί να αντικατοπτρίσει την απόπειρα της ταινίας να είναι όλα τα παραπάνω, κάνοντας χρήση μουσικών υφών από διαφορετικές εποχές. Γνωρίζοντας σε βάθος τους κανόνες σύνθεσης που διέπουν την εκάστοτε μουσική εποχή, συνθέτει μουσικά κομμάτια σε ύφος μπαρόκ ("ψευδομπαρόκ"), κάνοντας χρήση οπερατικών τεχνικών 19ου αιώνα, σε ενορχηστρωτικό στυλ Broadway musical, σε ύφος τζαζ ή χρησιμοποιώντας τεχνικές ατονικής μουσικής του 20ου αιώνα.

192 Brown, *Overtones and undertones*, 189

193 Kareem Rouston, "Michel Legrand Scores *Une femme est une femme*", *A Companion to Jean-Luc Godard* (Sussex: Wiley-Blackwell, 2014), 72

194 Εξάιρεση αποτελούν οι Antoine Duhamel και Jean Schwarz, με τους οποίους συνεργάστηκε δύο φορές.

195 Ένας τεχνικός ήχου, με τον οποίον συνεργαζόταν ο Godard για χρόνια, ήταν ο François Musy. Μαζί συνεργάστηκαν και για τον ήχο του *Histoire(s) du Cinéma*. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Danae Stefanou, "Music, Noise and Silence in the late cinema of Jean-Luc Godard", *The Cambridge Companion to Film Music*, επιμ. M. Cooke και F. Ford, Cambridge: Cambridge University Press (υπό έκδοση)

3.1.2.1 Μουσική σε ύφος μπαρόκ: μουσικές στιγμές πέρα από τον χωροχρόνο της αφήγησης

Όπως είχε αναφέρει ο Chion σχετικά με τη μουσική, βασικό της χαρακτηριστικό είναι η μετάβαση σε διαφορετικά χωροχρονικά επίπεδα και η γεφύρωση αυτών των χασμάτων, χωρίς αυτό να γίνεται αντιληπτό από τον θεατή-ακροατή. Η ιδιότητα αυτή να "διαπερνά τοίχους"¹⁹⁶ γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στον τρόπο που λειτουργεί η μουσική μπαρόκ σε σχέση με τον χωροχρόνο της πλοκής.

Τα σημεία στα οποία εμφανίζεται η μουσική του Legrand σε ύφος μπαρόκ παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα:

Εμφάνιση	Χρόνος	Σκηνή	Τονικότητες/ αρμονικό υλικό	Ενορχηστρωτικές επιλογές
α'	20:52 - 21:07	<i>Before we act our little farse, we bow to the audience</i>	D: I - V6 - V6- I = V7 (μετατροπία)	ensemble πνευστών
β'	35:48 - 36:01	<i>- Is it a tragedy or a comedy? - With women you never know</i>	D: I - V - V- I = (V2) IV6 - V - I	τσέμπαλο
γ'	1:09:53 - 1:10:54	ο Alfred περιμένει στο δρόμο για το σήμα της Angela από το μπαλκόνι	a: i - iv- συγγ αυξημ. 6ης - V [x2 φορές] -> αρμονικό περιβάλλον C -> μετατροπία	ορχήστρα δωματίου
δ'	1:20:22 - 1:21:35	<i>I don't know if this is a tragedy or a comedy, but it is a masterpiece</i>	A: αρμονικό υλικό β' περίπτωσης = τμήμα A -> f#: τμήμα B -> A: τμήμα A	πιάνο

Στην α' εμφάνιση οι δύο χαρακτήρες στρέφονται προς το κοινό κάνοντας μια θεατρική υπόκλιση. Παρατηρείται μια μετάβαση σε έναν άλλον χωροχρόνο, όπου οι χαρακτήρες έχουν επίγνωση ότι υπάρχει ένα κοινό που παρακολουθεί και πως αυτοί παίζουν έναν ρόλο. Στο άλλο αυτό χωροχρονικό επίπεδο, στο οποίο γίνεται η μετάβαση χάρη στη μουσική, ο Godard μπορεί να

¹⁹⁶ *Passe-muraille*: Ένα άτομο που έχει την ιδιότητα να διαπερνά τοίχους. Η έκφραση προέρχεται από μια καφκική ιστορία του Marcel Ayme. Σε αυτήν, ένας άνθρωπος μαθαίνει ότι έχει την υπερφυσική αυτή ιδιότητα, η οποία θα αποτελέσει και την αιτία της αυτοκαταστροφής του: Θα χάσει αυτήν την ιδιότητα τη στιγμή που ήταν στη διαδικασία της μετάβασης από έναν τοίχο σε έναν άλλο, με αποτέλεσμα να μείνει παγιδευμένος εκεί.

εκφράζει με άμεσο τρόπο τις σκέψεις και τα ερωτήματά του σχετικά με την ίδια την ταινία *Une femme est une femme*, καθώς και για τη φύση του σινεμά.

Πριν από αυτή την β' εμφάνιση έχει ήδη προηγηθεί μια αναφορά της ταινίας για το σινεμά και τον ίδιο τον Godard. Χαρακτηριστικά, ο Alfred αναφέρει: "*A Bout de Souffle* is on TV tonight" (35:34 - 35:38).¹⁹⁷ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή η στιγμή χαρακτηρίζεται από αυτοαναφορικότητα του σινεμά προς το ίδιο το σινεμά. Ωστόσο, κατά την β' εμφάνιση δε φαίνεται να έχουμε μεταβεί πλήρως στο άλλο χωροχρονικό επίπεδο των σκέψεων του Godard για το σινεμά, μιας και ο Alfred δε φαίνεται να έχει επίγνωση της θεατρικότητας του χαρακτήρα του, ούτε της παραδοξότητας της αναφοράς του στο *A Bout de Souffle*.

Στην γ' εμφάνιση το μουσικό υλικό διαφέρει τελείως από αυτό των υπόλοιπων. Ωστόσο, ακολουθεί συνθετικά τους κανόνες σύνθεσης του μπαρόκ και είναι εννοησιμωμένο για ορχήστρα δωματίου. Το μουσικό θέμα της σκηνής αυτής χαρακτηρίζεται αρχικά από αργή ρυθμική δομή. Κατά την τελευταία εκφορά αυτού, παρατηρείται μια διαφοροποίηση ως προς την αρμονική εξέλιξη αλλά και μια εννοησιμωτική διαφοροποίηση, με την είσοδο πνευστών και κρουστών στην μέχρι τότε κυρίαρχη από έγχορδα υφή. Σε αντίθεση με το μουσικό υλικό των α', β' και δ' εμφανίσεων, αυτό της εμφάνισης γ' χαρακτηρίζεται από έντονη λυρική και δραματικότητα, με κλιμάκωση της έντασης μέσω τεχνικών ρυθμικής επιτάχυνσης και με την βηματική, ανοδική κίνηση που χαρακτηρίζει τη συνοδεία της βασικής μελωδίας.

Αντίστοιχα, διαφέρει και η σημασιολογική ερμηνεία αυτού, καθώς δεν παρατηρείται σχόλιο που να μπορούσε να ενταχθεί στην προβληματική του Godard για την φύση της ίδιας της ταινίας καθώς και του σινεμά. Η απουσία λόγου και η κυριαρχία της μουσικής αυτής έναντι οποιουδήποτε άλλου diegetic ήχου της σκηνής αποτελούν σημάδια διαφοροποίησης από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι συντελείται εδώ, στη σκηνή αυτή της αναμονής του Alfred, μια μετάβαση σε ένα νέο, α-χρονικό επίπεδο. Ο Alfred περιμένει για πολλή ώρα την απάντηση της Angela, αλλά λαμβάνει μόνο επαναλαμβανόμενα μπερδεμένα σινιάλα. Όσο αυτός καπνίζει το τσιγάρο του, τουλάχιστον τρεις περαστικοί του έχουν ζητήσει φωτιά για να ανάψουν το δικό τους. Η μουσική αντικατοπτρίζει αυτή την αίσθηση αναμονής του Alfred, όπου τα λίγα λεπτά του φαντάζουν μια αιωνιότητα.

¹⁹⁷ Το *A Bout de Souffle* (1961) αποτελεί την πρώτη ταινία του Godard από την περίοδο Nouvelle Vague, στην οποία και εμφανίζεται ο ίδιος ηθοποιός (Jean-Paul Belmondo) που υποκρίνεται τον Alfred στην ταινία *Une femme est une femme*.

Η δ' εμφάνιση συνδέεται με τις α' και β' από άποψη μουσικού υλικού, καθώς αποτελεί μια άλλη, ακόμα πιο εκτεταμένη, εκδοχή αυτών. Για πρώτη φορά το μουσικό υλικό εξελίσσεται τόσο, ώστε να δημιουργείται μια αίσθηση δομής, σχηματίζοντας μια μικρή τριμερή μορφή A-B-Α. Αξιοσημείωτο είναι το σημείο **1:20:58**, όπου η ρυθμική ταχύτητα της εκφοράς των "tata-ti-ta" (Angela) και "titi-ta-ta" (Emile) συμπίπτει με αυτήν του μουσικού κομματιού, δημιουργώντας το ερώτημα στο κοινό: Οι δυο χαρακτήρες ακούνε τη μουσική αυτή;

Παράλληλα, η απάντηση στο ερώτημα "είναι τραγωδία ή κωμωδία;" εκφέρεται από τον Emile με εμφανώς σαρκαστικό τόνο: "σίγουρα είναι ένα αριστούργημα". Με τη φράση αυτή ο Godard θέτει μια γενικότερη προβληματική για την έννοια του αριστουργήματος, σε μια εποχή όπου η ύπαρξη "αριστουργημάτων" της κλασικής μουσικής είναι αδιαμφισβήτητη. Ο Godard θέτει σε αμφισβήτηση την κυρίαρχη σύμβαση, σύμφωνα με την οποία τα αριστουργήματα αυτά έχουν μια κατοχυρωμένη θέση στο "φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων"¹⁹⁸, αφού σε αρκετά σημεία βάζει τους πρωταγωνιστές να μιλούν με μια δόση ειρωνείας για τα "αριστουργήματα". Επίσης, η δημιουργική επαναχρησιμοποίηση συμβάσεων της εποχής μπαρόκ μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο αυτό αμφισβήτησης του στατικού και "άβατου" χαρακτήρα των μουσικών αυτών έργων της κλασικής μουσικής.

Η συνολικότερη αυτή χρήση μουσικών αναφορών στην μπαρόκ εποχή καθώς και η εφαρμογή τεχνικών collage κατά τη διαχείριση του μουσικού υλικού του Legrand από τον Godard¹⁹⁹ εμφανίζουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: την απομάκρυνση του μουσικού υλικού από το αρχικό ιστορικό και συνθετικό του πλαίσιο και την επανένταξή του σε ένα νέο κινηματογραφικό πλαίσιο, σύμφωνα με τις επιταγές που θέτει ο Godard.²⁰⁰ Οι ηχητικές αυτές πρακτικές θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με την προσέγγιση του Νεοκλασικισμού στη μουσική.²⁰¹ Πιο συγκεκριμένα, ο

198 Ο όρος αυτός δανείζεται από το ομώνυμο βιβλίο της Lydia Goehr. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την προσέγγιση της Goehr σχετικά με το φανταστικό αυτό "μουσείο" των μουσικών έργων βλ. Lydia Goehr, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, μεταφρ. Κατερίνα Κορομπίλη, Αθήνα: Εκκρεμές, 2005

199 Για τις τεχνικές αυτές collage ακολουθεί εκτενής αναφορά στη συνέχεια του κεφαλαίου αυτού, με εστίαση στην ταινία *Une femme est une femme*.

200 Στην ταινία *Une femme est une femme* ο Godard διαχειρίζεται το ηχητικό κανάλι σε επίπεδο ηχητικής επεξεργασίας και μίξης. Ωστόσο, σε άλλες ταινίες του η παρεμβατικότητά του είναι ακόμα πιο έντονη, αφού αυτός διαμορφώνει την τελική φόρμα του μουσικού υλικού. Χαρακτηριστικά, για την ταινία *Vivre Sa Vie* βλ. Royal S. Brown, *Overtones and undertones: Reading film music* (Berkeley και Los Angeles: University of California Press, 1994), 188-200

Για σχετικές πληροφορίες σχετικά με τις ύστερες ταινίες του Godard, βλ. Danae Stefanou, "Music, Noise and Silence in the late cinema of Jean-Luc Godard", *The Cambridge Companion to Film Music*, επιμ. M. Cooke και F. Ford, Cambridge: Cambridge University Press (υπό έκδοση)

201 Σύμφωνα με το *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Νεοκλασικισμός ορίζεται ως "ένα κίνημα που αφορούσε το στυλ συγκεκριμένων συνθετών του 20ου αιώνα, οι οποίοι, ιδιαίτερα την περίοδο μεταξύ των δύο πολέμων, αναβίωσαν τις ισορροπημένες φόρμες και τις διανώγες αντιληπτές τεχνικές θεματικής επεξεργασίας από

Stravinsky κατά τη νεοκλασική περίοδο του έργου του ενσωμάτωσε μπαρόκ μοτίβα, αφομοιώνοντάς τα στο δικό του συνθετικό ύφος. Χαρακτηριστικά, στην όπερα μπούφα *Mavra* (1920), παραθέτει υφολογικά στοιχεία από τους συνθέτες Gluck, Mozart, Verdi, Gounod και άλλους.²⁰² Σε μια προσπάθεια να αντιταχθεί στην υποκειμενική έκφραση, αισθητική που εξέφραζε κατά κύριο λόγο τον Ρομαντισμό, ο Stravinsky αντιπαραθέτει μια μουσική την οποία διακρίνει η αντικειμενικότητα και η διαύγεια ως προς το συνθετικό υλικό και τη μουσική ιδέα. Παρόλο που τα νεοκλασικά αυτά μουσικά έργα εντάσσονται σε ένα διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο, αντιτασσόμενα στην αισθητική του Ρομαντισμού, αλλά και αυτή του Schoenberg, αντίστοιχα και ο τρόπος θεώρησης και χρήσης του ήχου από τον Godard διέφερε σε σχέση με τις κυρίαρχες πρακτικές της εποχής του.

3.1.2.2 Μουσική σε στυλ *recitativo*: χρήση οπερατικών τεχνικών

Η προσδοκία που δημιουργείται ήδη από τους τίτλους αρχής για την εμφάνιση οπερατικών στοιχείων ("opéra") στη συνέχεια εκπληρώνεται και επιβεβαιώνεται μουσικά με τη χρήση *recitativo*.

Στα σημεία των οπερατικών έργων όπου γίνεται χρήση του *recitativo* υπάρχει ένα κοινό χαρακτηριστικό, ανεξάρτητα από ιστορική εποχή ή άλλα συνθετικά στυλιστικά στοιχεία: η έμφαση στον διάλογο δύο (ή παραπάνω) χαρακτήρων της πλοκής, με τη μουσική να εισέρχεται σε δευτερεύοντα ρόλο. Τεχνικά αυτό επιτυγχάνεται με την ύπαρξη μουσικών τμημάτων μονάχα πριν ή μετά τον λόγο των προσώπων.

Ο Legrand κάνει χρήση αυτής της τεχνικής σε αρκετά σημεία της ταινίας:

α) σκηνή Emile & Angela στο περίπτερο (04:03 - 05:02)

β) σκηνή Alfred & άντρα από το ξενοδοχείο Bikini (13:46 - 14:00)

γ) σκηνή Alfred & Angela στον δρόμο (14:03 - 15:03)

δ) σκηνή Emile & Angela στο σπίτι (20:47 - 22:23)

ε) σκηνή Emile & Angela στο σπίτι (26:13 - 26:56)

προηγούμενα (μουσικά) στυλ, για να αντικαταστήσουν τις υπερβολικές χειρονομίες και την έλλειψη φόρμας του ύστερου Ρομαντισμού". Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Arnold Whittall, "Neoclassicism", *The New Grove Dictionary of Music Online*, επιμ. L. Macy, τελευταία πρόσβαση: 10 Δεκεμβρίου 2014, <http://www.grovemusic.com>.

202 Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη νεοκλασική περίοδο του Stravinsky βλ. Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής: Τόμος II*, μεταφρ. επιμ. Κώστας Μόσχος (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 531

Με τον τρόπο αυτό ο Legrand συμβάλλει στην υπογράμμιση μιας σύμβασης που κυριαρχεί στο σινεμά του Χόλυγουντ γενικότερα, αυτήν της έμφασης στον λόγο έναντι των άλλων ηχητικών στοιχείων. Αξίζει να τονιστεί ότι πριν από τα σημεία α), γ) και ε), προηγείται σε παραλλαγμένες μορφές το βασικό δυϊστικό θέμα της ταινίας. Σε όλες αυτές τις προαναφερθείσες περιπτώσεις θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι γίνεται χρήση της τεχνικής *recitativo accompagnato*.²⁰³ Κοινό μουσικό στοιχείο όλων είναι ότι παρουσιάζονται μελωδικές φράσεις ή μοτίβα, τα οποία εκφέρονται από μια ορχήστρα και εμφανίζονται σε στιγμές όπου παρατηρείται παύση στο ηχητικό κανάλι του λόγου.

Επιπρόσθετα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο νούμερο της Angela (**09:11 - 11:11**) εμφανίζονται τεχνικές *recitativo*. Πιο συγκεκριμένα, η Angela αποδίδει την κάθε στροφή του τραγουδιού με ιδιαίτερα ελεύθερο μελωδικό και ρυθμικό τρόπο, όμοια με τον ελεύθερο χαρακτήρα της μελωδικής απαγγελίας ενός *recitativo*.²⁰⁴ Όσον αφορά στη μουσική συνοδεία, στον θεατή- ακροατή έχει φανερωθεί οπτικά ένας πιανίστας στον χώρο της σκηνής και επίσης γίνεται ακουστή η μερική μουσική συνοδεία από ένα πιάνο. Η ιδιόμορφη αυτή συνοδεία από πληκτροφόρο θα μπορούσε να θεωρηθεί μια διευρυμένη εκδοχή της τεχνικής *recitativo secco*. Ωστόσο, αποτελεί μια Γκονταρική περίπτωση αυτού, ιδιομορφία που σχετίζεται με τη μουσική συνοδεία. Κατά τη συνηθισμένη μορφή της τεχνικής αυτής, το πληκτροφόρο είναι ακουστό καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού, συνοδεύοντας με αρμονικές συγχορδίες τη μελωδική απαγγελία και εκτελώντας μελωδικές γέφυρες μεταξύ παύσεων της τραγουδιστικής ερμηνείας. Ωστόσο, στην περίπτωση του νούμερου της Angela δεν παρατηρείται αρμονική συνοδεία όσο αυτή τραγουδάει, παρά μόνο ανάμεσα στα τραγουδιστικά της μέρη. Ο Godard, επίσης, εφαρμόζει μια συνηθισμένη κινηματογραφική τεχνική, κατά την οποία οι μουσικοί που δεν ανήκουν στον χώρο της διήγησης αποκαλύπτονται οπτικά, μόνο για να αναδείξει τη σύμβαση αυτή. Παρατηρείται, έτσι, μια διάσταση ανάμεσα στο οπτικό και ακουστικό υλικό σχετικά με την προέλευση της ηχητικής πηγής. Έτσι, συναντάμε μια ιδιόμορφη περίπτωση τεχνικής *recitativo secco*, η οποία φέρνει στο προσκήνιο ερωτήματα για τη μουσική συνοδεία μέσα από την απρόβλεπτη τμηματική απουσία της: ποια είναι η ηχητική πηγή της μουσικής συνοδείας; Γιατί εμφανίζεται οπτικά ένας "άπραγος" πιανίστας; Ποιος σταματάει τη μουσική συνοδεία, για να την επανεκκινήσει αργότερα, και γιατί;

203 Η διάκριση του *recitativo* κατά τον 18ο καθοριζόταν από το είδος της μουσικής συνοδείας της μελωδικής απαγγελίας. Πιο συγκεκριμένα, το *recitativo secco* (ιταλ. *secco*= ξηρό) συνοδεύεται μόνο από *basso continuo* σε μορφή αρμονικών συγχορδιών ενώ το *recitativo accompagnato* (=συνοδευμένο) συνοδεύεται από ορχήστρα. Η σημειογραφία του *recitativo secco* είναι συχνά ελλιπής, επιτρέποντας έτσι τον εκφραστικό αυτοσχεδιασμό στην τραγουδιστική εκτέλεση. Το *recitativo accompagnato* διακρίνεται για την δραματικότητα και τον εκφραστικό του πλούτο, ενώ αυτό διακρίνεται έχει περισσότερο μελωδικό χαρακτήρα.

204 Αυτό που χαρακτηρίζει το *recitativo* είναι η μελωδική απαγγελία με συνοδεία ενός πολυφωνικού οργάνου ή ορχήστρας. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το *recitativo* και τα είδη του βλ. Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής: Τόμος I*, μεταφρ. επιμ. Κώστας Μόσχος (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994), 143

Chanson d' Angela

Michel Legrand

Solo voice



Παράδειγμα 1: Βασικό θέμα Chanson d' Angela

3.1.2.3 Jazz ensembles

Ωστόσο, η μουσική που εμφανίζεται στην ταινία δεν περιορίζεται στα δύο προαναφερθέντα μουσικά στυλ. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, ανιχνεύουμε διάφορες οργανικές συνθέσεις αυτού, οι οποίες είναι εμφανώς επηρεασμένες από το τζαζ μουσικό του υπόβαθρο.

Έτσι, ανιχνεύουμε τζαζ κομμάτια σε διάφορα σημεία της ταινίας: **07:30 - 08:08/ 22:53 - 23:15/ 42:01 - 42:10/ 45:52 - 47:03/ 59:18 - 1:00:43/ 42:59 - 43:28/ 1:23:28 - 1:24:00**. Αυτά εκτελούνται συνήθως από ensemble πνευστών και κρουστών, ενορχηστρωτικός συνδυασμός που παραπέμπει στις ιστορικές ρίζες του αμερικανικού μιούζικαλ.

Σε όλες τις περιπτώσεις αυτές, η ένταση της μουσικής είναι χαμηλότερη από αυτή του λόγου, ενώ η πηγή της μουσικής (δηλαδή το jazz ensemble) δεν είναι ορατή στο κοινό και βρίσκεται έξω από τον χώρο της αφήγησης (offscreen & nondiegetic). Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτού του είδους τα μουσικά παραδείγματα εμπίπτουν στην κατηγορία της *pit* μουσικής, όπως την είχε ορίσει ο Chion, δρώντας ως συνοδευτικό ηχητικό υπόβαθρο της δράσης.

3.1.2.4 Μουσική *Broadway* μιούζικαλ: συνθετικές πρακτικές κλασικού σινεμά

Η ταινία *Une femme est une femme*, μια Γκονταρική εκδοχή του αμερικάνικου μιούζικαλ, υπακούει σε αρκετά σημεία στις μουσικές πρακτικές του κλασικού αμερικάνικου σινεμά. Έτσι, παρουσιάζονται αρκετά κοινά στοιχεία μεταξύ του τελικού τρόπου χρήσης της μουσικής που συνέθεσε ο Legrand και αυτής του Max Steiner, όπως αυτές είχαν οριστεί στο κεφάλαιο 1.²⁰⁵

i) Μη ορατότητα²⁰⁶

Σε αρκετά σημεία η σκηνική δράση συνοδεύεται ακουστικά από μουσική μιας "αόρατης"(offscreen) συμφωνικής ορχήστρας, η οποία δεν ανήκει στον χωροχρόνο της διήγησης (non-diegetic). Τέτοιου είδους μουσική συναντάμε σε αρκετά σημεία της ταινίας.

Αυτό το στοιχείο χαρακτηρίζει τη γενικότερη τάση του κλασικού σινεμά να αποκρύπτει τον κινηματογραφικό εξοπλισμό, ώστε να αποδοθεί μια ψευδαίσθηση φυσικότητας στο έργο. Ωστόσο, ενώ ο Godard αποκρύπτει την πηγή της συμφωνικής αυτής μουσικής, σε αρκετά σημεία δε διστάζει να αποκαλύψει κινηματογραφικό εξοπλισμό της ταινίας, οδηγώντας το κοινό σε μια απομυστικοποίηση της κινηματογραφικής διαδικασίας. Χαρακτηριστικά, κατά τη διάρκεια του νούμερου της Angela, αυτή γνέφει στον σερβιτόρο να θέσει σε λειτουργία τον κινηματογραφικό φωτισμό (10:40).

ii) Μη ακουστότητα²⁰⁷

Η συμφωνική αυτή μουσική οφείλει να μην απομακρύνει την προσοχή από το οπτικό υλικό, σύμφωνα με τις αρχές του κλασικού σινεμά. Η επιλογή των συνθετικών κανόνων της συμφωνικής μουσικής του 19ου αιώνα, και πιο συγκεκριμένα του βαγκνερικού ιδιώματος, είναι μια "ασφαλής" επιλογή για το κοινό, καθώς αυτό είναι εξοικειωμένο ακουστικά με αυτό και μπορεί ανενόχλητο να επικεντρωθεί στη σκηνική δράση. Πράγματι, τόσο ο Legrand όσο και ο Godard γνωρίζουν τις συμβάσεις αυτές και τις εφαρμόζουν.

iii) Φορέας συναισθήματος²⁰⁸

Η μουσική αυτή αποδίδει συγκεκριμένη συναισθηματική χροιά στην εκάστοτε σκηνή, μέσω

205 Πρέπει να σημειωθεί ότι, παρότι ο Legrand συνέθεσε τη μουσική για την ταινία *Une femme est une femme*, ο Godard ήταν εκείνος που επιμελήθηκε την τελική ηχητική επεξεργασία και μίξη.

206 Gorbman, *Unheard melodies*, 73-76

207 Είναι παράδοξο να ισχυριστούμε ότι η μουσική δε γίνεται να ακουστεί. Αντ' αυτού, ο όρος αυτός εδώ χρησιμοποιείται προς αναλογία με τον παραπάνω όρο της μη ορατότητας, προκειμένου να επισημανθεί η δευτερεύουσα σημασία της μουσικής έναντι της εικόνας.

208 Gorbman, *Unheard melodies*, 79-81

ενορχηστρωτικών και αρμονικών διαφοροποιήσεων. Πιο συγκεκριμένα, σε αρκετά σημεία παρατηρείται μια αρμονική απόκλιση από την ισχύουσα τονικότητα, με ατονικά στοιχεία σε σημεία έντασης και σύγχυσης, καθώς και χρωματικότητα που προσδίδει μια αίσθηση δραματικότητας. Τα παραπάνω αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν συσχετιστούν με τους χαρακτήρες της ιστορίας: Όταν ο Emile είναι onscreen, ο Legrand επιλέγει ενορχηστρωτικά τα πνευστά για να εκφέρουν τις βασικές βαθμίδες (I, IV, V) μιας μείζονας κλίμακας. Αντίθετα, όταν η Angela είναι onscreen, η μουσική γίνεται αρμονικά πιο περίπλοκη, με χρωματικά και ατονικά στοιχεία και με ελάσσονες και ελαττωμένες συγχορδίες, ενώ τα έγχορδα είναι αυτά που επιλέγονται ενορχηστρωτικά. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μουσική αποτελεί όχι μόνο φορέα συναισθήματος, αλλά και φορέα στερεότυπων σχετικά με τον ρόλο των δύο φύλων. Αυτή η ενορχηστρωτική επιλογή θα μπορούσε να συσχετιστεί με τη Βαγκνερική χρήση του leit-motiv, όπου μοτίβα και ενορχηστρωτικές επιλογές συνδέονται με συγκεκριμένα πρόσωπα της ιστορίας.²⁰⁹

Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της αναμέτρησης των δύο χαρακτήρων με το γράμμα "R" (**26:57 - 27:23**). Ο Emile, εκπροσωπώντας το αρσενικό φύλο, εκφέρει το γράμμα R με μουσική υπόκρουση μιας τέλει πτώσης σε μείζονα τρόπο (πνευστά). Αντίθετα, η εκφορά του ίδιου γράμματος από την Angela συνοδεύεται μουσικά από ελαττωμένες συγχορδίες, χρωματικότητα και ρυθμική επιτάχυνση (έγχορδα). Η αναμέτρηση αυτή οδηγεί έμμεσα στο συμπέρασμα ότι ο αρρενωπός τρόπος εκφοράς του R νίκησε τον αντίστοιχο θηλυκό, αναπαράγοντας έτσι την πατριαρχική ιδεολογία. "Οι άντρες έχουν πάντα τον τελευταίο λόγο" ενώ "οι γυναίκες φέρονται ως θύματα"

(**42:39**): Σε αυτές τις φράσεις, τις οποίες εκφέρει η Angela και ο Emile αντίστοιχα, συνοψίζονται τέτοια κοινωνικά στερεότυπα των δύο φύλων.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή όπου η Angela υποδύεται την έγκυο μπροστά στον καθρέφτη του σπιτιού (**39:52 - 41:06**). Στο σημείο αυτό, το θηλυκό στοιχείο εκφράζεται μουσικά με αλληπάλληλες χρωματικές κατιούσες. Το ίδιο μοτιβικό υλικό επαναλαμβάνεται 5 φορές συνολικά, όπου κάθε εκφορά αποτελεί μια παραλλαγμένη εκδοχή της προηγούμενης.²¹⁰ Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η δ' εκδοχή αποκτά τα μουσικά χαρακτηριστικά της αναπαράστασης του αρσενικού (σε μείζονα τρόπο, πνευστά), αφού κατά τη διάρκεια αυτής ακούγεται η φωνή του Emile ("Angela!"). Αυτό καθιστά αυτήν την εκδοχή αρκετά διαφορετική από όλες τις άλλες εκδοχές, οι οποίες αναπαριστούν μουσικά το θηλυκό στοιχείο, με

209 Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις μουσικές πρακτικές του κλασικού σινεμά και τη σχέση τους με τη Βαγκνερική χρήση του leit-motiv, βλ. κεφάλαιο 1

210 α' εκφορά θέματος: 4 τέταρτα / β' εκφορά θέματος: 6 τέταρτα / γ' εκφορά θέματος: 8 τέταρτα, ρυθμική μεγένθυση / δ' εκφορά θέματος: 7 τέταρτα, ρυθμική μεγένθυση / ε' εκφορά θέματος: 9 τέταρτα, ρυθμική σμίκρυνση

αποκορύφωμα την ε' εκδοχή (χρωματικές κατιούσες, 4 είσοδο ομάδας εγχόρδων σε μορφή κανόνα).

Περιπτώσεις	Χρόνος	Ενορχηστρωτικές επιλογές	Μουσικές παρατηρήσεις	Σκηνική δράση	Αναπαράσταση φύλου
α'	39:45 - 39:49	- έγχορδα	χρωματικότητα	Angela στο σπίτι	γυναίκα
β'	39:55 - 40:00	- έγχορδα	χρωματικότητα	Angela στο σπίτι	γυναίκα
γ'	40:16 - 40:24	- έγχορδα	χρωματικότητα, ρυθμική μεγέθυνση	Angela στο σπίτι	γυναίκα
δ'	40:29 - 40:35	- πνευστά	αρμονική σταθερότητα, ρυθμική μεγέθυνση	Angela στο μπαλκόνι. Emile φωνάζει από τον δρόμο: "Angela"	άντρας
ε'	40:56 - 41:09	- έγχορδα	χρωματικότητα ρυθμική σμίκρυνση	Angela στο μπαλκόνι. Φωνάζει: "Emile"	γυναίκα

Η τελευταία σκηνή της ταινίας, αυτή της συμφιλίωσης του ζευγαριού και της φαινομενικά κοινής απόφασης, χαρακτηρίζεται και από μια μουσική σύζευξη, με τα στοιχεία διαφοροποίησης να αναμειγνύονται ως εξής: ανοδική πορεία σε μείζονα διατονικό τρόπο - έγχορδα + Emile και καθοδική χρωματική πορεία - πνευστά & κρουστά + Angela (1:22:48 -1:22:58 & 1:23:11-1:23:20).

iv) Ατάκα της αφήγησης ²¹¹

Όπως συνηθίζεται και στο κλασικό σινεμά, έτσι και στην ταινία *Une femme est une femme* η μουσική αποκτά διαφορετικές σημειολογικές λειτουργίες στην αφήγηση, υπογραμμίζοντας, σχολιάζοντας τα γεγονότα της πλοκής ή και δρώντας ως καταλύτης της σκηνικής δράσης. Στην ταινία *Une femme est une femme* συναντάμε σε ορισμένα σημεία το φαινόμενο του *mickey-mousing*, όπου τα μουσικά εφέ συγχρονίζονται με τις ρυθμικές κινήσεις της οθόνης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της σκηνής στις σκάλες (1:12:29 - 1:13:12), όπου ο ρυθμός κίνησης των χεριών του Emile λίγο πριν αποχωρήσει είναι συγχρονισμένος με τη ρυθμική ταχύτητα της μουσικής. Μάλιστα, οι τελευταίες συγχορδίες, θυμίζοντας τέλος κλασικής συμφωνίας Haydn, προσδίδουν την αίσθηση του τέλους της σκηνής αυτής²¹².

211 Gorbman, *Unheard melodies*, 82-89

212 Η προσφυγή στην ίδια συνθετική τεχνική για τη δημιουργία της αίσθησης του τέλους της σκηνής παρατηρείται και

Μια άλλη τεχνική που συναντάται, με την οποία δίνεται έμφαση σε γεγονότα της αφήγησης, είναι αυτή του *κεντριού*. Η απάντηση της Angela ότι δεν πήγε στη συνάντηση με τον άντρα από το Lido ακολουθείται από ένα απότομο *sforzando* από μια ομάδα πνευστών (**26:13**), προϊδεάζοντας το κοινό για την ένταση που θα προκαλέσει η απάντηση αυτή στο ζευγάρι. Στο σημείο επίσης όπου ο Emile παρακολουθεί ένα σόου στο καμπαρέ Zodiac, η μεγαγχολική διάθεση που έχει καθιερωθεί διακόπτεται απότομα από ένα *sforzando*, στη στιγμή που η κοπέλα του σόου αποκαλύπτει το στήθος της (**1:14:22**).

ν) *Συνοχή*²¹³

Σε πολλά σημεία η μουσική λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ δύο σκηνών διαφορετικής φύσης. Έτσι, προσδίδεται μια ψευδαίσθηση συνοχής στο έργο. Το βασικό θέμα συχνά λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος δύο σκηνών, οι οποίες χωρίς τη μουσική δε θα διέθεταν καμία άλλη λογική σύνδεση και η μετάβαση αυτή θα θεωρούταν λογικό άλμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σκηνή της Angela στο καμπαρέ, με αυτήν της συνομιλίας του Alfred με τον άντρα από το ξενοδοχείο Bikini (**12:10 - 12:47**). Άλλο ένα παράδειγμα είναι η σκηνή όπου η Angela αποχωρεί από το περίπτερο με αυτήν όπου η ίδια περπατάει στο δρόμο (**4:41 - 5:00**).

3.1.2.5 *Το βασικό θέμα ως καθρέφτης των σχέσεων των δύο φύλων*

Μια ιδιαίτερη περίπτωση πολυδιάστατου ρόλου της μουσικής είναι αυτή του βασικού μουσικού θέματος, το οποίο αποκτά διαφορετική σημασία ανάλογα με το αφηγηματικό πλαίσιο. Βασικό του χαρακτηριστικό είναι ότι ενώ συναντάται στο έργο πάνω από είκοσι φορές σε διάφορες παραλλαγές, σε κανένα σημείο δεν ολοκληρώνεται αρμονικά. Αντίθετα, η συνηθέστερη μορφή του περιλαμβάνει μονάχα τις 2 πρώτες μικροδομικές ενότητες του θέματος από τις συνολικά 4.²¹⁴ Έτσι, χάρη στη σύντομη διάρκειά του μπορεί να μείνει ευκολότερα ανεξίτηλο στη μνήμη του ακροατή.

Η πρώτη εμφάνιση του βασικού θέματος συμπίπτει με την πρώτη συνύπαρξη στην οθόνη του Emile και της Angela (**2:52 - 3:36**). Λίγο πριν την σκηνή του περιπτέρου, το βασικό θέμα έχει ήδη αρχίσει και ωθεί την Angela να εισέλθει στο περίπτερο που είναι ο Emile, αποκτώντας ένα ρόλο καταλύτη της δράσης. Είναι στη σκηνή αυτή που η Angela θα ξεφυλλίσει ένα περιοδικό για έγκυες γυναίκες και θα της περάσει η σκέψη, καθώς κοιτάζει τον Emile, ότι θέλει να κάνει παιδί. Το θέμα μένει

στη σκηνή αναμέτρησης του Emile και του Alfred, για να εντυπωσιάσουν την Angela (**38: 57 - 39: 06**).

213 Gorbman, *Unheard melodies*, 90

214 Όπως φαίνεται και από την παρακάτω παρτιτούρα, οι μικροδομικές ενότητες του βασικού θέματος είναι οι α1, α2, β1 και β2.

αρμονικά ανολοκλήρωτο, για να συνεχίσει από το ίδιο αρμονικό σημείο και να ολοκληρωθεί στη μνήμη του ακροατή αρκετά λεπτά αργότερα (**12:10 - 12:47**). Παρόμοια περίπτωση μιας πρώτης εκφοράς του θέματος σε ελλιπή μορφή, και στη συνέχεια η ολοκλήρωσή του λίγα λεπτά αργότερα, συναντάμε στη σκηνή όπου η Angela εξετάζει το εργαλείο "επιστημονικής ακρίβειας", χάρη στο οποίο πιστεύει ότι θα λάβει την ημερομηνία που μπορεί να μείνει έγκυος (α' εκφορά: **18:12**, β' ολοκληρωμένη εκφορά στο **18:55**).

Σε όλες τις περιπτώσεις εμφάνισης του θέματος αυτού, συναντάμε τα βασικά δίπολα της ταινίας: Emile-Angela, Angela-Alfred, Emile-πόρνη. Έτσι, μέσα από ρυθμικές, μελωδικές και αρμονικές παραλλαγές του θέματος καθώς και από διαφοροποιήσεις στην ενορχήστρωση, αντικατοπτρίζεται μουσικά η πολυδιάστατη φύση των σχέσεων των δύο φύλων.

Είναι αξιοσημείωτο ότι στο τέλος της ταινίας, στη σκηνή όπου ο Emile και η Angela είναι στο κρεβάτι, ακούγεται δύο συνεχόμενες φορές το χαρακτηριστικό μοτίβο του βασικού θέματος για τελευταία φορά (**1:23:25 - 1:23:32**). Η ενορχηστρωτική επιλογή των πνευστών δε μπορεί να είναι τυχαία, καθώς, όπως είχαμε προαναφέρει, αυτά αντιπροσωπεύουν το αρσενικό στοιχείο. Έτσι, ενώ φαινομενικά σε μουσικό επίπεδο "ο άντρας έχει τον τελευταίο λόγο", όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Angela σε ένα σημείο της ταινίας, στην πραγματικότητα η γυναίκα είναι αυτή που κινεί τα νήματα. Έτσι, δικαιολογείται και ο τίτλος της ταινίας *Une femme est une femme*, προσδίδοντας καθολική ισχύ στον τρόπο χειρισμού του Emile από την Angela.

Παρατηρείται επίσης ότι το βασικό θέμα, παρόλο που εμφανίζεται σε διάφορες παραλλαγές σε όλη την ταινία, καμία φορά δεν εμφανίζεται στην ολοκληρωμένη του εκδοχή. Η πιο εκτεταμένη του μορφή εμφανίζεται σε μια από τις πρώτες σκηνές, όταν η Angela περπατάει προς το περίπτερο του Emile. Αυτή η εμφάνιση του θέματος σταματάει ωστόσο αρμονικά στο μέτρο 10 (**02:52 - 03:36**), για να συνεχιστεί αρμονικά αρκετές σκηνές αργότερα από το μέτρο 11 έως το τέλος (**12:10 - 12:47**).

Theme

Michel Legrand

Piano

6

11

Από το μ. 11 και μετά: μεταγραφή μια 3μ. κάτω από την αρχική τονικότητα

©

Παράδειγμα 2: α_1 , α_2 , β_1 , β_2 = μικροδομικές ενότητες θέματος

3.1.2.6 Το τραγούδι "Tu t'laisses aller" του Charles Aznavour: σημειολογικές προσεγγίσεις

Όπως έχει προαναφερθεί, αν και η ταινία *Une femme est une femme* διεκδικεί τον τίτλο του μιούζικαλ, η προσδοκία για χορό και τραγούδι, που χαρακτηρίζουν τα νούμερα του μιούζικαλ, δεν εκπληρώνεται σε κανένα σημείο της ταινίας. Όσον αφορά στα τραγούδια, ο Godard επιλέγει να τα χρησιμοποιεί με ιδιαίτερη φειδώ. Πιο συγκεκριμένα, αυτά που συναντάμε στην ταινία είναι τα εξής: το τραγούδι "Tu t'laisses aller" του Charles Aznavour, το "Chanson d' Angela", και το "Hello there Joe what do you know". Από αυτά, ιδιαίτερη σημειολογική σημασία στο έργο αποκτά το τραγούδι του Charles Aznavour.

Με το τελευταίο ρεφραίν αυτού ξεκινάει η πρώτη σκηνή της ταινίας, όπου η Angela εισέρχεται στο καφέ (01:46 - 02:15), ενώ λίγα λεπτά αργότερα ξανακούγεται, αυτή την φορά από την αρχή (02:21 - 02:35). Στην αρχή της ταινίας δε μπορεί να γίνει αντιληπτή από τον ακροατή-θεατή η συμβολή του τραγουδιού. Ωστόσο, στο περιεχόμενο των στίχων του συγκεντρώνεται η ουσία της πλοκής της ταινίας: Στην περίπτωση του τραγουδιού, μια παντρεμένη γυναίκα "άφησε τον εαυτό της να φύγει", εγκαταλείποντας το σύζυγό της για έναν άλλον άντρα. Ο σύζυγός της, τον οποίο αντιπροσωπεύει φωνή του Charles Aznavour, της ζητάει πικραμένα να γυρίσει πίσω. Αντίστοιχα, η Angela προδίδει τον Emile υποκύπτοντας στο φλερτ του Alfred.

Στη σκηνή όπου ο Alfred και η Angela επιτέλους συναντιούνται, ο Alfred προσπαθεί να σκαρφιστεί διάφορους τρόπους ώστε να αποπλανήσει την Angela και να κερδίσει την εμπιστοσύνη της. Στην ερώτησή του "πώς μπορώ να σου αποδείξω ότι σ'αγαπώ;" (1:03:20) η Angela του ζητάει κέρμα για να ακούσει ένα τραγούδι από το jukebox του καφέ. Όπως και στην πρώτη σκηνή, έτσι και εδώ αυτή επιλέγει τον Aznavour. Ήδη σε προηγούμενο σημείο της ταινίας αυτή έχει αναφέρει την αδυναμία της σε αυτόν.²¹⁵

Η μουσική του Aznavour στη σκηνή αυτή της συνάντησης του Alfred και της Angela στο καφέ αποκτά πολυποίκιλο ρόλο: Αρχικά, το άκουσμά της από το jukebox προήλθε από την πρόθεση του Alfred να κερδίσει την Angela, λειτουργώντας για αυτόν ως απόδειξη του αληθινού ενδιαφέροντός του προς αυτήν. Για την Angela, το τραγούδι αυτό την ωθεί να ενσαρκώσει το ρόλο της γυναίκας των στίχων, λειτουργώντας κατά ένα τρόπο ως καταλύτης της δράσης. Παρόλο που δε φαίνεται να πείθεται από τις πράξεις και τα λόγια του Alfred, το κομμάτι του Aznavour την παρασύρει στο να υποκύψει και στη συνέχεια να κοιμηθεί με τον Alfred. Μάλιστα, η ίδια δικαιολογείται στον Emile για την προδοσία της, αναφέροντας ότι ο Alfred "έβαλε να ακουστεί το τραγούδι του Aznavour ...

215 Η Angela αναφέρει χαρακτηριστικά στη φίλη της Suzane : "Aznavour is fabulous" (54:26)

αυτό που πάντα την επηρεάζει" (1:20:39).

Όσο η Angela ακούει το τραγούδι στο καφέ, φαίνεται να νιώθει αμήχανα, ρίχνοντας σε ένα σημείο ένα ενοχικό βλέμμα προς την κάμερα: η απόφαση έχει παρθεί και νιώθει ήδη τύψεις γι' αυτό.

3.1.2.7 Ένα μουσικό κολάζ ετερόκλητων μουσικών ειδών

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι στο ηχητικό κανάλι της μουσικής συνυπάρχουν διαφορετικά μουσικά είδη και στυλ από διάφορες εποχές. Η μουσική κάθε άλλο παρά ομοιόμορφη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προς το στυλ, αφού τα διαφορετικά συνθετικά του στυλ δημιουργούν ένα μουσικό ψηφιδωτό διαφορετικών ιστορικών εποχών. Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ ο Legrand είναι αυτός που συνέθεσε το πολυδιάστατο αυτό μουσικό υλικό κατά κύριο λόγο, η ηχητική επιμέλεια και η τελική μορφή του ήχου της ταινίας αποδίδεται στον Godard, αφού αυτός επιμελήθηκε την ηχητική επεξεργασία και μίξη.²¹⁶ Σε αρκετά σημεία ο Godard δε μπορούσε να επέμβει στη θέση της μουσικής σε σχέση με την εικόνα, καθώς αυτή λειτουργούσε αρκετά συχνά ως ατάκα της σκηνικής δράσης. Ωστόσο, αυτό δεν εμπόδισε τον Godard να "πειράξει" άλλες διαστάσεις της μουσικής (π.χ. ένταση), να κάνει χρήση άλλου μουσικού υλικού πέρα από αυτό του Legrand (πχ. το κομμάτι του Aznavour) και να εφαρμόσει τεχνικές ηχητικού κολάζ: η "υψηλής αισθητικής" μουσική του 18ου αιώνα συνυπάρχει με jazz, ορχηστρική μουσική βγαλμένη από αμερικάνικο μιούζικαλ και εμπορικές επιτυχίες της δεκαετίας του '60.

3.1.3 Πρακτικές sound editing & mixing

Όπως προαναφέρθηκε προηγουμένως, η συμβολή του Godard στον ήχο της ταινίας αφορά περισσότερο το στάδιο της ηχητικής επεξεργασίας και μίξης. Κατά το στάδιο αυτό, πειραματίστηκε αρκετά με διάφορες παραμέτρους του ήχου, οι οποίες αναλύονται παρακάτω.

Χαρακτηριστικά, σε αρκετά σημεία η ένταση της μουσικής είναι αρκετά ψηλότερη από αυτήν που θα συναντούσε κανείς σε μια αντίστοιχη ταινία κλασικού Χόλυγουντ. Ήδη στην πρώτη σκηνή όπου η Angela εισέρχεται στο καφέ και παραγγέλνει καφέ, η ένταση της μουσικής είναι ιδιαίτερα ψηλή, σκεπάζοντας μάλιστα και τον διάλογο, ο οποίος γίνεται με δυσκολία ακουστός στο κοινό (01:42 - 01:45).

Επιπρόσθετα, το ίδιο φαινόμενο συναντάμε και κατά την πρώτη συνομιλία του Alfred και της

216 Danae Stefanou, "Music, Noise and Silence in the late cinema of Jean-Luc Godard", *The Cambridge Companion to Film Music*, επιμ. M. Cooke και F. Ford, Cambridge: Cambridge University Press (υπό έκδοση)

Angela και στην αρχή του διαλόγου του Alfred με τον άντρα από το Hotel Bikini, όπου ο διάλογός τους με δυσκολία γίνεται ακουστικά διακριτός ενώ το βασικό θέμα κυριαρχεί ακουστικά (12:20 - 12:25 & 12:41 - 12:47).

Με αυτόν τον τρόπο, αντιστρέφεται ο κανόνας των συνθετικών πρακτικών του κλασικού Χόλυγουντ σύμφωνα με τον οποίον ο λόγος έχει προτεραιότητα έναντι κάθε άλλου ηχητικού στοιχείου. Έτσι, ο Godard αντιστρέφει τον *φωνοκεντρικό* (*vococentric*) και *λογοκεντρικό* (*verbocentric*)²¹⁷ χαρακτήρα των κυρίαρχων ηχητικών πρακτικών κατά την επεξεργασία, ακολουθώντας μια διαφορετική οδό, προς ένα περισσότερο "ηχοκεντρικό" σινεμά.²¹⁸

3.1.4 Το ζήτημα της ηχητικής πηγής: αποκαλύπτοντας το μέσον

Τον Godard απασχολούσε ιδιαίτερα το ζήτημα της ηχητικής πηγής. Όπως αναφέρει και ο Laurent Jullier, ήδη από την πρώτη του ταινία *A Bout de Souffle* ο Godard δεν ήθελε να εξαπατήσει τον ακροατή-θεατή όσον αφορά στην πηγή προέλευσης των ήχων.²¹⁹ Αυτή η "ευαισθησία" του Godard παρατηρείται και στο *Une femme est une femme* σε αρκετά σημεία.

Ήδη από την πρώτη σκηνή της ταινίας ο Godard θέτει τέτοια ερωτήματα σχετικά με την ηχητική πηγή στο κοινό: Όταν η ταινία αρχίζει με την Angela να εισέρχεται στο καφέ, στο κοινό διαμορφώνεται η ψευδαίσθηση ότι το τραγούδι του Aznavour που συνοδεύει ακουστικά τη σκηνή είναι μια κλασική περίπτωση *non-diegetic* μουσικής, που αυθαίρετα έχει προστεθεί στο οπτικό υλικό. Ωστόσο, λίγα λεπτά αργότερα, η μουσική σταματάει και η Angela βάζει κέρμα στο juke-box για να ξαναρχίσει το τραγούδι του Aznavour (02:09)! Αυτό αποδεικνύει ότι η αρχική εντύπωση του κοινού ήταν εσφαλμένη, αφού η ηχητική πηγή του τραγουδιού αποκαλύφθηκε.

Άλλη μια τέτοια περίπτωση όπου εμφανίζεται οπτικά η διαδικασία εκκίνησης του ήχου και η αποκάλυψη του μέσου ηχητικής αναπαραγωγής συναντάμε πριν το νούμερο της Angela. Χαρακτηριστικά, πριν αυτή ανέβει στη σκηνή για να ξεκινήσει το τραγούδι, θέτει σε λειτουργία το κασετόφωνο (08:50 - 09:07). Ωστόσο, τι ρόλο παίζει ο πιανίστας στη σκηνή, αφού η πιανιστική συνοδεία παρέχεται ήδη από ένα μέσο αναπαραγωγής; Αυτό είναι άλλο ένα ερώτημα, το οποίο

217 Chion, *Audio-Vision*,. 5-6

218 Αυτή η αντίληψη του Godard (προς ένα περισσότερο "ηχοκεντρικό" σινεμά) εμφανίζεται στην ταινία *Une femme est une femme* ως μια ιδέα που μόλις έχει γεννηθεί. Στη συνέχεια της κινηματογραφικής του πορείας αναπτύσσει περισσότερο την προσέγγιση αυτή, φτάνοντας στο σημείο να εκδόσει το *Histoire(s) du Cinéma* και σε καθαρά ηχητική μορφή (CD). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με ύστερες ταινίες του βλ. Danae Stefanou, "Music, Noise and Silence in the late cinema of Jean-Luc Godard", *The Cambridge Companion to Film Music*, επιμ. M. Cooke και F. Ford, Cambridge: Cambridge University Press (υπό έκδοση)

219 Jullier, "Sound in French Cinema, To cut or to let live", 358

μένει αναπάντητο.

Σε μια άλλη σκηνή όπου ο Emile ακούει μια αθλητική ραδιοφωνική εκπομπή, αποκαλύπτεται οπτικά η διακοπή της λειτουργίας του μέσου αναπαραγωγής, καθώς η Angela παρουσιάζεται να κλείνει το ραδιόφωνο. Έτσι, ο ακροατής-θεατής γνωρίζει αφενός την ηχητική πηγή και αφετέρου τι προκάλεσε τη διακοπή της.

Όλα τα παραπάνω παραδείγματα θα μπορούσαν να ενταχθούν στη γενικότερη προσπάθεια του Godard να απο-μυστικοποιήσει το σινεμά, να θέτει ερωτήματα και να αναγκάζει το κοινό να εγκαταλείψει τη μέχρι τότε παθητική του στάση, τόσο ως θεατής όσο και ως ακροατής.

3.1.5 Ηχητικά εφέ: περιπτώσεις *synchresis*

Σε ορισμένα σημεία της ταινίας, η χρήση των ηχητικών εφέ γίνεται με ιδιαίτερα πρωτότυπο και δημιουργικό τρόπο.

Χαρακτηριστικά, σε μια σκηνή στο καμπαρέ της Angela ένας άντρας ανοίγει το φερμουάρ μιας χορεύτριας (06:29 - 06:30). Ο ήχος του ανοίγματος του φερμουάρ απομονώνεται ακουστικά και δημιουργείται αμφιβολία για το εάν όντως αυτό που ακούμε είναι ο πραγματικός ήχος ή εάν έχει επιλεγθεί εκ των υστέρων από τον sound editor.

Σε μια άλλη σκηνή, όπου η Angela ρωτάει τη φίλη της Susanne ποιά ταινία είδε στο σινεμά, αυτή απαντάει με ένα κουίζ ύφους παντομίμας για την Angela. Η κίνηση που υποδηλώνει το πρώτο μισό του τίτλου "Shoot" συνοδεύεται από ένα nondiegetic ηχητικό εφέ, το οποίο είναι ο πυροβολισμός ενός όπλου. Επίσης, η κίνηση που υποδηλώνει το άλλο μισό του τίτλου "the piano player" συνοδεύεται επίσης από ένα nondiegetic ηχητικό εφέ πιανιστικών αρπισμάτων (54:14 - 54:18).

Αργότερα, ο Alfred χτυπάει το κεφάλι του με φόρα σε έναν τοίχο, ως απόδειξη της τόλμης του και της αγάπης του προς την Angela. Η πράξη του αυτή συνοδεύεται ακουστικά από ένα ηχητικό εφέ παλιάς ταμειακής μηχανής (1:07:55).

Έτσι, παρατηρείται μια τάση για δημιουργική χρήση των ηχητικών εφέ, με την επιλογή ήχων κατά το στάδιο του postproduction editing, οι οποίοι δε ταυτίζονται ρεαλιστικά με αυτό που βλέπουμε στην οθόνη. Αντίθετα με το φαινόμενο αυτό, στις ταινίες κλασικού Χόλυγουντ τα ηχητικά εφέ τείνουν να έχουν μια ψευδορεαλιστική αισθητική, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση στο κοινό ότι

είναι diegetic. Ωστόσο, στην προσπάθειά του να λέει την αλήθεια σχετικά με το ζήτημα της ηχητικής πηγής, ο Godard επιλέγει εσκεμμένα να "πει ψέματα", ώστε να αποκαλύψει τις αληθοφανείς πρακτικές που συνήθως εφαρμόζονται στο πεδίο των ηχητικών εφέ του κλασικού σινεμά.

Με αυτόν τον τρόπο, ο Godard ωθεί το κοινό προς μια πιο κριτική ακρόαση των ήχων, ωθώντας το σε έναν ενεργητικό τρόπο ακρόασης. Θα μπορούσαμε να πούμε πως μέσω των περιπτώσεων αυτών *synchresis*, παροτρύνει τον ακροατή να αναρωτηθεί για τη σχέση εικόνας-ήχου. Αυτός ο τρόπος ακρόασης προσεγγίζει την ιδέα του Chion περί *reduced listening*,²²⁰ καθώς ο ακροατής-θεατής αναγκάζεται να εγκαταλείψει την άνευ σκέψης ακρόαση της ταινίας, παρατηρώντας τους ήχους καθ' εαυτούς. Βέβαια, ο τρόπος αυτός ακρόασης, όπως ορίζεται από τον Chion, δε θα μπορούσε να χαρακτηρίζει τη γενικότερη ακρόαση της ταινίας, αφού ακόμα και στις προαναφερθείσες περιπτώσεις *synchresis*, ο ήχος χρησιμοποιείται δημιουργικά σε συνάρτηση με την εικόνα και όχι τόσο ως ένα αυτόνομο ηχητικό υλικό προς ακρόαση και παρατήρηση.²²¹

3.1.6 Ο ρόλος της "σιωπής" και η αισθητική της ηχητικής α-συνέχειας

Ήδη από την πρώτη σκηνή, ο Godard εφαρμόζει ένα *jump-cut* τόσο σε οπτικό όσο και σεός ακουστικό επίπεδο στην επόμενη σκηνή, όπου η Angela περπατάει μόνη στον δρόμο του Παρισιού. Έτσι, το τραγούδι του Aznavour της πρώτης σκηνής διακόπτεται απότομα, για να ακολουθήσει "απόλυτη" σιωπή, παρόλο που το αστικό περιβάλλον της οθόνης είναι γεμάτο από κόσμο (02:34 - 02:42). Η σιωπή αυτή συνοδεύεται από τον ήχο των τακουριών της Angela. Αυτή η έλλειψη ήχου ίσως παραπέμπει στη μοναξιά και αποξένωση του σύγχρονου ατόμου που ζει στα αστικά κέντρα, παρόλο που αυτά χαρακτηρίζονται κατά κύριο λόγο από πολυκοσμία και συνωστισμό.

220 Chion, *Audio-Vision*, 25-29

221 Σε μεταγενέστερα έργα του, ωστόσο, θα μπορούσε ο τρόπος αυτός ακρόασης (*reduced listening*) να εφαρμοστεί σε μεγαλύτερο βαθμό. Για σχετικές πληροφορίες, βλ. Danae Stefanou, "Music, Noise and Silence in the late cinema of Jean-Luc Godard", *The Cambridge Companion to Film Music*, επιμ. M. Cooke και F. Ford, Cambridge: Cambridge University Press (υπό έκδοση)

3.2 PIERROT LE FOU

3.2.1 Ο Pierrot του Godard

Η ταινία *Pierrot Le Fou* (1965), βασισμένη στο εμπορικό μυθιστόρημα του Lionel White *Obsession* (1962), είναι άλλη μια ταινία του Godard που δύσκολα εντάσσεται σε μια κινηματογραφική κατηγορία. Μερικώς ταινία γκάνγκστερ, μερικώς ερωτικό δράμα, μερικώς road movie, με στοιχεία αμερικάνικου μιούζικαλ, με πολιτικές αναφορές στον πόλεμο στο Βιετνάμ καθώς και με φιλοσοφικές, λογοτεχνικές και ζωγραφικές παραθέσεις, το *Pierrot Le Fou* αποτελεί άλλο ένα έργο του Godard που διέπεται από τη συνύπαρξη φαινομενικά αντιφατικών και διαφορετικών στοιχείων: αριστερές ιδέες πλάι σε προκλητικά μισογυνικές, πορτραίτα του Picasso δίπλα σε εικονογραφημένες φιγούρες από διαφημίσεις, συνθέσεις του Beethoven μαζί με εμπορικό twist είναι μόνο μερικά παραδείγματα παράδοξων συνυπάρξεων.

Ενώ το σημείο εκκίνησης της ταινίας ήταν ένα μυθιστόρημα με πρωταγωνιστές ένα ζευγάρι τύπου *Lolita*, ο Godard είχε περισσότερο στο μυαλό του το ζευγάρι της ταινίας φιλμ νουάρ του Fritz Lang *You only live once* (1937), επιδιώκοντας να εξιστορήσει την ιστορία "του τελευταίου ρομαντικού ζευγαριού, των τελευταίων απόγονων των *La Nouvelle Héloïse*, *Werther* και *Hermann and Dorothea*".²²² Οντως, το πρωταγωνιστικό ζευγάρι του *Pierrot Le Fou*, ο Ferdinand και η Marianne, προσπαθούν να ξεφύγουν από την μπουρζουαζία του Παρισιού κατηγορούμενοι για φόνο, με παρόμοιο τρόπο που το ζευγάρι της ταινίας του Fritz Lang, η Joan και ο Eddie, σχεδιάζει την απόδραση του Eddie απ' τη φυλακή. Η Marianne αποκαλεί τον Ferdinand "Pierrot", παραπέμποντας στον "λυπημένο κλόουν" της Commedia dell' Arte του 17ου αιώνα. Ο θεατρικός αυτός χαρακτήρας του Pierrot εμφανίζεται πάντοτε ερωτευμένος με την Colombine, η οποία όμως του ραγίζει την καρδιά αφήνοντάς τον για τον Αρλεκίνο. Βασικό χαρακτηριστικό του Pierrot είναι η αφέλειά του, στοιχείο που διακρίνει επίσης τον Ferdinand, ο οποίος θα εξαπατηθεί από την Marianne.

Η ταινία *Pierrot Le Fou* κάθε άλλο παρά αφηγηματοκεντρική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. Χαρακτηριστικά, ο ίδιος ο Godard αναφέρει ότι "δεν είναι μια ταινία για αυτούς που ζουν μια περιπέτεια, αλλά μια ταινία για την περιπέτεια"²²³, αναγνωρίζοντας βέβαια ότι ο διαχωρισμός των δύο είναι ιδιαίτερα δύσκολος. Η ταινία αυτή διακρίνεται από περισσότερη ελευθερία σε σχέση με το κλασικό σινεμά του Χόλυγουντ. Ποιά στοιχεία αφορά ωστόσο αυτή η ελευθερία; Ο ίδιος ο

²²² Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 216

²²³ Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 219

Godard σε συνέντευξή του αναφέρει σχετικά με τον τρόπο παραγωγής των δύο αυτών κινηματογραφικών ειδών: "είναι απλούστατα η επιλογή συγκεκριμένων σκηνών, έναντι άλλων".²²⁴ Υιοθετώντας μια αρκετά εριστική στάση, αναφέρει μάλιστα ότι εάν ο ίδιος έκανε κάποια στιγμή μια ταινία για τη ζωή του Χριστού, θα τραβούσε τις σκηνές αυτές που δεν περιλαμβάνονται στη Βίβλο. Τί είναι επομένως αυτό που διακρίνει μια "κλασική" ταινία από μια μη-κλασική, αν όχι το βασικό θέμα τους; Είναι η ενσωμάτωση συγκεκριμένου κινηματογραφικού υλικού και συνεπώς ο αποκλεισμός άλλου. Ο Godard αναφέρει μάλιστα ότι το *Pierrot Le Fou* περιλαμβάνει όλες αυτές τις σκηνές που δεν υπήρχαν στο *Senso* (1954) του Visconti.²²⁵

Η επιλογή αυτή όμως δεν περιορίζεται στο αφηγηματικό επίπεδο αλλά αφορά όλα τα επίπεδα της κινηματογραφικής παραγωγής. Το *Pierrot Le Fou* είναι μια περίπτωση τολμηρών επιλογών του Godard, σε μια προσπάθειά του να καθιερώσει μια νέα κινηματογραφική γλώσσα. Ο ίδιος μάλιστα αναφέρει ότι το *Pierrot (Le Fou)* δεν είναι στην πραγματικότητα μια ταινία, αλλά μια "απόπειρα ταινίας".²²⁶ Το *Pierrot* είναι επομένως ένα κινηματογραφικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο ο Godard βρίσκει την ελευθερία να εφαρμόσει τις ιδέες για το ίδιο το σινεμά, μη διστάζοντας να αναμείξει κάθε λογής υλικά.

3.2.2 Προς μια νέα κινηματογραφική γλώσσα

Η βασικότερη αρχή της κινηματογραφικής σύνθεσης του *Pierrot Le Fou* συνοψίζεται στην πρόταση του Ferdinand: *Διαθέτω έναν μηχανισμό όρασης που ονομάζεται μάτια, έναν ακοής που ονομάζεται αυτιά, έναν λόγου που ονομάζεται στόμα. Αλλά αυτά τα νιώθω ασύνδετα. Δεν λειτουργούν μαζί (09:31 - 09:35)*. Αυτή είναι η κυριότερη ιδέα του Godard, με βάση την οποία χτίζει την καινούρια κινηματογραφική του γλώσσα, η οποία δεν περιστρέφεται γύρω από την αφήγηση. Αντ' αυτού, κάθε κινηματογραφικό στοιχείο χρησιμοποιείται ως πρώτη ύλη ενός ευρύτερου κινηματογραφικού παζλ, κατέχοντας έκαστο ισάξια σημασία. Ωστόσο ο Godard δεν αρκείται στον εκδημοκρατισμό των "πρώτων υλών", αφού διευρύνει και το φάσμα των παραδοσιακών στοιχείων που μπορούν να θεωρηθούν κινηματογραφικά. Χαρακτηριστικά, ο ίδιος αναφέρει ότι το σινεμά πρέπει να γίνει πιο ποιητικό, με την ευρύτερη έννοια του όρου, αλλά και η ποίηση η ίδια να διευρυνθεί.²²⁷ Ένα από τα καινούρια στοιχεία που συναντάμε στο *Pierrot Le Fou* είναι όντως αποσπάσματα ποίησης, αλλά και πλάνα από ζωγραφικούς πίνακες, από διαφημίσεις και από λογοτεχνία. Το κινηματογραφικό αποτέλεσμα της ανάμειξης αυτής είναι ο σχηματισμός σινε-κολάζ

224 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 222

225 ό.π.

226 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 215

227 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 234

κινηματογραφικών δομών.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, δημιουργείται η ανάγκη εφαρμογής ενός νέου μοντέλου ανάλυσης της ταινίας *Pierrot Le Fou*, στο οποίο θα μπορούν να ανιχνευθούν οι προαναφερθείσες παράμετροι.

3.2.3 Η συνεργασία Duhamel - Godard

Για τη σύνθεση της μουσικής ο Godard απευθύνθηκε στον Antoine Duhamel. Ο Duhamel ήταν μαθητής του συνθέτη René Leibowitz, ένθερμου υποστηρικτή της ατονικότητας. Ωστόσο, είχε ήδη συνθέσει μουσική για αρκετές ταινίες και διαφημίσεις πριν τη συνεργασία του με τον Godard, και ήταν, σύμφωνα με φήμες που είχε ακούσει ο Godard, "ο μόνος ρομαντικός μουσικός στο Παρίσι".²²⁸ Μιας και ο Godard δεν είχε ιδιαίτερες γνώσεις μουσικής, δε μπορούσε να δώσει συγκεκριμένες οδηγίες ως προς το τι περίμενε από τον Duhamel, παρά μόνο την ένδειξη ότι θα ήθελε κάτι σε στυλ Schumann.

Έτσι, οι μουσικές συνθέσεις που παρέδωσε ο Duhamel στον Godard ήταν αυτόνομα μουσικά έργα, χωρίς η δομή και η εξέλιξη αυτών να είναι στενά συνδεδεμένα με την αφήγηση, σε αντίθεση με τη μουσική του *Une femme est une femme*, η οποία υπογράμιζε σημεία της κινηματογραφικής δράσης. Ενώ στην περίπτωση του *Une femme est une femme* τα περιθώρια επεμβατικότητας του Godard στο τελικό mixing της μουσικής ήταν αρκετά περιορισμένα και ήδη προκαθορισμένα από τον Legrand, στο *Pierrot Le Fou* ο Godard είχε περισσότερη ελευθερία ως προς αυτό.

Ο Duhamel συνέθεσε τέσσερις οργανικές συνθέσεις, οι οποίες ωστόσο δεν ακούγονται σε κανένα σημείο ολόκληρες. Χαρακτηριστικά, ο Royal S. Brown σε σχετικό κεφάλαιό του για τη μουσική του *Pierrot Le Fou*, αναφέρει ότι ενώ η συνολική διάρκεια των τεσσάρων συνθέσεων είναι 22':20", στην ταινία δεν εμφανίζονται παραπάνω από 12 λεπτά.²²⁹ Αυτό συμβαίνει επειδή στις περισσότερες περιπτώσεις ακούγονται μονάχα τα τέσσερα βασικά θέματα, στα πρώτα μέτρα των συνθέσεων αυτών. Ωστόσο, αφού ο R.S Brown εκθέσει ορισμένες εύστοχες παρατηρήσεις για τη μουσική στην ταινία, στο τέλος του κεφαλαίου παραθέτει ένα σχεδιάγραμμα με μια cue-by-cue ανάλυση των μουσικών αποσπασμάτων που εμφανίζονται σε σχέση με την κινηματογραφική δράση. Αυτή η αναλυτική προσέγγιση, η οποία χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο στο κλασικό σινεμά από μελετητές όπως η Claudia Gorbman, θα μπορούσε να θεωρηθεί άτοπη για την ταινία *Pierrot Le*

²²⁸ Brown, *Overtones and undertones*, 201

²²⁹ ό.π.

Fou, καθώς παραβλέπει βασικούς άξονες της σκέψης του Godard. Η προκρούστεια λογική του Brown να εφαρμόσει ένα τέτοιο, αφηγηματοκεντρικό μοντέλο ανάλυσης στο *Pierrot Le Fou* έρχεται σε αντίθεση με την βασικότερη αρχή της κινηματογραφικής σύνθεσης αυτής, σύμφωνα με την οποία κάθε πρώτη ύλη, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, έχει ισάξια σημασία με τις άλλες.

Παρακάτω εμφανίζεται η μουσική αρχή των τεσσάρων βασικών θεμάτων της ταινίας:



Εικόνα 2: Θέμα 1 από χειρόγραφο παρτιτούρα Duhamel (πηγή: R. S Brown)

Allegro moderato

mf

cresc.

etc.

Εικόνα 3: Θέμα 2 από χειρόγραφο παρτιτούρα Dihamel
(πηγή: R. S Brown)

Andante sostenuto

cresc.

etc.

Εικόνα 4: Θέμα 3 από χειρόγραφο παρτιτούρα
Dihamel (πηγή: R. S Brown)



Εικόνα 5: Θέμα 4 από χειρόγραφο παρτιτούρα
Duhamel (πηγή: R. S Brown)

3.2.4 Ένα δεύτερο επίπεδο λόγου

Σε αρκετά σημεία της ταινίας *Pierrot Le Fou* παρατηρείται η μετάβαση σε ένα β' επίπεδο λόγου, τον οποίο συνήθως εκφέρει η offscreen φωνή του Ferdinand ή της Marianne. Αυτός παίρνει συνήθως τη μορφή απαγγελίας αποσπασμάτων ποίησης και λογοτεχνίας ή τη μορφή ελεύθερων συνειρμών και στοχασμών σχετικά με τους πρωταγωνιστές της ταινίας, τη ζωή και το θάνατο και φυσικά...το σινεμά. Η εκφορά τέτοιου είδους λόγου συνδυάζεται είτε με την απουσία ήχων από τον χωροχρόνο της διήγησης είτε με μουσική από τα τέσσερα μουσικά έργα του Antoine Duhamel.

Το β' αυτό επίπεδο λόγου χαρακτηρίζεται από μια πνευματώδη, στοχαστική χροιά και σηματοδοτεί τη μετάβαση σε έναν άλλον χωροχρόνο μακριά από αυτόν της αφήγησης. Κάποιες φορές στο επίπεδο αυτό του λόγου γίνονται ακουστοί φόβοι και σκέψεις των χαρακτήρων, οι οποίοι δεν εκδηλώνονται ποτέ με άμεσο τρόπο στην πλοκή, ενώ άλλοτε αυτός ερμηνεύει ή σχολιάζει έμμεσα τα γεγονότα της αφήγησης με τον δικό του, αφηρημένο και ενίοτε παράλογο τρόπο. Αυτού του είδους ο λόγος ανιχνεύεται σε όλες τις περιπτώσεις σινε-κολάζ της ταινίας, συνυπάρχοντας μαζί με άλλα κινηματογραφικά στοιχεία.

Η μοναδική στιγμή που το β' αυτό επίπεδο λόγου είναι συγχρόνως ακουστό και ορατό είναι στη σκηνή όπου ο Ferdinand κοιτάει προς την κατεύθυνση της κάμερας (και του κοινού) και στοχάζεται

λέγοντας: "Ίσως ονειρεύομαι. Αυτή με κάνει να σκέφτομαι για τη μουσική. Το πρόσωπό της. Έχουμε φτάσει στην εποχή του ανθρώπου και της διπλής εκδοχής του. Δε χρειαζόμαστε πλέον καθρέφτες για να μιλάμε στον εαυτό μας." Αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει σημείο εκκίνηση για πιθανές ερμηνείες του β' αυτού επιπέδου λόγου, στα σημεία όπου ο Ferdinand και η Marianne αλληλοσυμπληρώνονται λεκτικά, αποτελώντας τη διπλή εκδοχή του άλλου και δρώντας ως καθρέφτης του άλλου.

3.2.5 Περιπτώσεις σινε-κολάζ:

*Διαθέτω έναν μηχανισμό όρασης που ονομάζεται μάτια,
έναν ακοής που ονομάζεται αυτιά,
έναν λόγου που ονομάζεται στόμα.
Αλλά αυτά τα νιώθω ασύνδετα.
Δεν λειτουργούν μαζί.*

Αυτά τα λόγια διατυπώνει ο Ferdinand στη σκηνή του πάρτι (09:31 - 09:35). Τα λόγια φαίνονται αρχικά ασύνδετα σε σχέση με τις συζητήσεις του κοσμικού κύκλου του Godard. Ωστόσο, αυτά κρίνεται απαραίτητο να ειπωθούν λίγο πριν εγκαταλείψει ο Ferdinand τον ψεύτικο αυτό κόσμο των κοινωνικών συμβάσεων και λίγο πριν ο Godard εγκαταλείψει τις αφηγηματοκεντρικές προσεγγίσεις προς μια νέα κινηματογραφική προσέγγιση. Αυτή επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό χάρη στις πρωτοβουλίες του Godard για ισότιμη συνύπαρξη τόσο διαφορετικών κινηματογραφικών υλικών όσο και άλλων μορφών τέχνης μέσω των πρακτικών. Η έννοια της ιεραρχίας παραχωρεί τη θέση της στην έννοια της απλής παράταξης στοιχείων.

Ο ίδιος ο Godard, μέσα απ' τα λόγια του Ferdinand, διαχωρίζει τους αντιληπτικούς μηχανισμούς του ανθρώπου σε τρεις κατηγορίες: όραση, ακοή, λόγος. Φαινομενικά η διάκριση αυτή μοιάζει εσφαλμένη, αφού ο λόγος μεταδίδεται μέσω της ακοής. Ωστόσο με τον όρο αυτό γίνεται λόγος για την επικοινωνία μέσω της γλώσσας, προϊόν ανθρώπινης δημιουργίας το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ένας επιπλέον αντιληπτικός μηχανισμός πέρα από τους καθαρά αντιληπτικούς με όρους φυσιολογίας. Η διάκριση αυτή του λόγου από τους υπόλοιπους ήχους γίνεται ώστε να αναδειχθεί η μη εφαρμογή των κυρίαρχων *λογοκεντρικών* (και *φωνοκεντρικών*) πρακτικών του κυρίαρχου σινεμά αλλά η αντιμετώπιση του λόγου με ίσους όρους σε σχέση με τα υπόλοιπα κινηματογραφικά υλικά. Όπως έχει αναφερθεί και σε άλλα σημεία της εργασίας, ο λόγος παύει να κατέχει τα πρωτεία της αντιληπτικής προσοχής του κοινού και εξισώνεται με τα υπόλοιπα υλικά που απαρτίζουν τα σινε-κολάζ.

Η αμφισβήτηση των λογοκεντρικών πρακτικών του σινεμά δημιουργεί μετέπειτα το ερώτημα: Παρατηρούνται νέα "κέντρα" στην ταινία αυτή του Godard; Άραγε επιτυγχάνεται η απόκλιση από πρακτικές με κέντρο εστίασης την αφήγηση; Στη συνέχεια θα αναλυθούν εκτενώς περιπτώσεις σινε-κολάζ, οι οποίες εμφανίζουν ενδιαφέρον ως προς τον ήχο, σε μια προσπάθεια απάντησης των προαναφερθέντων ερωτημάτων.²³⁰

Περιπτώσεις *nondiegetic* σινε-κολάζ

Ο κόσμος των σινε-κολάζ δεν ταυτίζεται πάντα με αυτόν της διήγησης, καθώς μπορεί να θεωρηθεί μια παράλληλη πραγματικότητα με αυτήν της αφήγησης, η οποία ενσαρκώνει τη νέα, διευρυμένη ιδέα του Godard για το σινεμά. Σε αυτήν συνυπάρχουν έργα ποίησης, λογοτεχνίας, ζωγραφικής, κόμικ και μουσικής. Τέτοια παραδείγματα σινε-κολάζ συναντάμε σε πολλά σημεία της ταινίας. Παρακάτω απαριθμούνται οι περιπτώσεις αυτές, και αναλύονται όποιες κρίνονται ενδιαφέρουσες ως προς τον ήχο.

Nondiegetic σινεκολάζ	Χρόνος	Λόγος	Εικόνα	Ήχος
α'	01:48 - 2:44	ιστορία τέχνης: <i>Velasquez</i>	κινούμενα diegetic πλάνα, στατικό πλάνο ποταμιού	<i>Duhamel:</i> θέμα 3
β'	19:20 - 19:38	β' επίπεδο λόγου	ζωγραφική: <i>Picasso,</i> <i>Matisse,</i> <i>Renoir</i>	<i>Au clair de la lune</i>
γ'	24:25 - 24:37	λογοτεχνία: <i>Fitzgerald</i> + κόμικ: <i>Diadème de Sang</i>	ζωγραφική: <i>Picasso,</i> <i>Chagall</i> + κόμικ: <i>Diadème de Sang</i>	-
δ'	26:41 - 27:16	β' επίπεδο λόγου	κινούμενα diegetic πλάνα + κόμικ <i>Diadème de Sang</i>	<i>Duhamel:</i> θέμα 1

230 Οι πληροφορίες σχετικά με τους ζωγραφικούς πίνακες που εμφανίζονται στην ταινία *Pierrot Le Fou* αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα "Paintings in Pierrot le Fou," The cine-tourist, τελευταία πρόσβαση 20 Ιουνίου 2015, <http://www.thecinestourist.net/paintings-in-pierrot-le-fou.html>

ε'	27:58 - 29:14	β' επίπεδο λόγου	κινούμενα πλάνα, στατικό πλάνο θάλασσας + ζωγραφική <i>Renoir</i>	<i>Duhamel:</i> θέμα 1
στ'	32:04 - 34:29	β' επίπεδο λόγου + λογοτεχνία: <i>Rimbaud</i>	κινούμενα diegetic πλάνα + ζωγραφική: <i>Van Gogh</i>	<i>Duhamel:</i> θέμα 1
ζ'	1:17:42 - 1:18:23	β' επίπεδο λόγου	πλάνο λιμανιού, ημερολογίου, Ferdinand + σκίτσο αγοριού	<i>Duhamel:</i> θέμα 3

Στην α' περίπτωση nondiegetic σινε-κολάζ ακούμε μια offscreen φωνή να αναλύει την ζωγραφική τεχνική του Velasquez, συνοδευόμενη από απουσία άλλων ήχων. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο **02:26** εισάγεται και το *θέμα 3* του Duhamel, το οποίο σταματάει λίγα δευτερόλεπτα πριν την επιστροφή στο αφηγηματικό επίπεδο.

Στην β' περίπτωση σινε-κολάζ συνυπάρχουν διαφορετικά στοιχεία: η μουσική από το γνωστό παραδοσιακό γαλλικό νανούρισμα *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*, ο διακεκομμένος διάλογος των offscreen φωνών του Ferdinand και Marianne, οι πίνακες *Paul en Pierrot* (1925), *La Blouse roumaine* (1940), *Nu* (1880) των ζωγράφων Picasso, Matisse και Renoir αντίστοιχα, καθώς και διαφορετικά πλάνα του δωματίου της κινηματογραφικής σκηνής. Ενώ η εκφορά λόγου αρχικά δίνει την εντύπωση διαλόγου μεταξύ του Ferdinand και της Marianne, από το λεπτό **19:31** και μετά αποκτά έναν ακόμα πιο αφηρημένο και διακοπτόμενο χαρακτήρα, χωρίς να χαρακτηρίζεται από συνοχή και συνεκτικότητα. Οι σκόρπιες αυτές εκφράσεις λόγου μας παραπέμπουν στο επίπεδο της σκέψης, η οποία δεν εμπίπτει απαραίτητα στους κανόνες του ομιλούντος λόγου.

Στη γ' περίπτωση σινε-κολάζ το β' επίπεδο ομιλούντος λόγου να συνδυάζεται με πλάνα από ζωγραφικούς πίνακες και από σκίτσα κόμικ. Χαρακτηριστικά, η φράση "ήταν μια ταινία περιπέτειας" συνυπάρχει οπτικά με πλάνα από το εξώφυλλο ενός κόμικ εστιασμένα στο πρόσωπο μιας γυναίκας και στο σώμα ενός άνδρα²³¹, ενώ η φράση "ήταν μια ιστορία αγάπης" συνδυάζεται με την λογοτεχνική αναφορά στο μυθιστόρημα *Tender Is the Night* (1934) του F.Scott Fitzgerald, καθώς και με πλάνα από τους ζωγραφικούς πίνακες *Les Amoureux* (1922) και *Cap Ferrat* (1952)

231 Το εξώφυλλο ανήκει στο δεύτερο τεύχος της σειράς *Mister-X* των βιβλίων κόμικ *Diadème de Sang* (Ιούνιος 1965).

των Picasso και Chagall αντίστοιχα. Αξιοσημείωτο είναι ότι εδώ δεν εμφανίζεται μουσικό υλικό, υπογραμμίζοντας έμμεσα τις πληροφορίες που προέρχονται από το ηχητικό κανάλι του ομιλούντος λόγου.

Στην δ' περίπτωση σινε-κολάζ, το ξεκίνημα του θέματος 1 του Duhamel σηματοδοτεί τη μετάβαση στο διευρυμένο χώρο του σινε-κολάζ. Ταυτόχρονα, ο λόγος μεταβαίνει επίσης στο β' επίπεδο, χαρακτηριζόμενος από ασυνέχεια και από ασυνάρτητη εκφορά.²³² Η μουσική σταματάει πριν την παρουσίαση του κινούμενου πορτραίτου του Laslo Kovacs.

Στην ε' περίπτωση, στο β' επίπεδο ομιλούντος λόγου εμφανίζεται ο διάλογος των σκέψεων του Ferdinand και της Marianne σχετικά με τις υποψήφιες ιστορίες που θα μπορούσαν να παρουσιάσουν στο κοινό τους, προκειμένου να τους δώσουν λεφτά. Την χρονική στιγμή **28:24**, όπου ξεκινούν να εμφανίζονται τα κινούμενα πλάνα της Marianne και του Ferdinand σε ρόλο αφηγητών παραμυθιών, ξεκινάει το θέμα 1 του Duhamel, το οποίο σταματάει απότομα στη μέση της μουσικής φράσης λίγο αργότερα (**29:06**), χωρίς να υπακούει σε μουσικούς κώδικες της αίσθησης του τέλους. Έτσι, η τελευταία φράση του σινε-κολάζ "Νιώθω ζωντανή, αυτό είναι που μετράει", που εκφέρεται από την offscreen φωνή της Marianne, έχει την ηχητική αποκλειστικότητα. Η επιστροφή στο αφηγηματικό επίπεδο της δράσης γίνεται χάρη σε ένα ηχητικό εφέ, αυτό του θορύβου εκκίνησης του αυτοκινήτου.

Το στ' σινε-κολάζ ξεκινάει με μια λογοτεχνική αναφορά στον τίτλο έργου του Arthur Rimbaud *Une Saison en Enfer* (1873). Στο β' επίπεδο διακοπτόμενου λόγου συνδυάζεται με κινούμενα diegetic πλάνα. Μια χαρακτηριστική στιγμή σύμπτωσης λόγου και όρασης είναι το σημείο όπου ο Ferdinand αναφέρει ότι είδε το γνωστό καφέ όπου ο Van Gogh έκοψε το αυτί του, με παράλληλη προβολή πλάνου του γνωστού πίνακα *Café Terrace at Night* (1888) του Van Gogh στο οπτικό κανάλι. Το βασικό θέμα 1 του Duhamel εισάγεται μαζί με το πλάνο όπου ο Ferdinand και η Marianne περπατάνε στη θάλασσα. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο σινε-κολάζ αυτό δίνεται το χρονικό περιθώριο στο πρώτο θέμα να εξελιχθεί μουσικά. Έτσι, ακούμε το λυρικό, δεύτερο μέρος του μουσικού κομματιού, και στη συνέχεια παρατηρούμε την επιστροφή στο αρχικό, αναγνωρίσιμο βασικό θέμα.

Στο ζ' σινε-κολάζ το θέμα 1 του Duhamel συνυπάρχει με κινούμενα πλάνα του λιμανιού. Στο σημείο αναφοράς στο ημερολόγιο, η μουσική σταματάει, αναδεικνύοντας την φράση "Γιατί τα

²³²Η ασυνάρτητη εκφορά του λόγου εμφανίζεται σε δύο σημεία του συγκεκριμένου σινε-κολάζ: α) Η έκφραση " Την επόμενη μέρα" επαναλαμβάνεται 4 φορές, χωρίς αυτή η επανάληψη να αποκτά οστόσο κάποια σημειολογική σημασία. β) Η αλλοιωμένη, μερική επανάληψη της φράσης "Η περιγραφή τους ..., οι άνθρωποι τους κοιτούν...τους κοιτούν καχύποπτα" δίνει την εντύπωση ότι ο ομιλητής αδυνατεί να την ολοκληρώσει, κάνοντας ακόμα πιο έντονο το χαρακτηριστικό του διακοπτόμενου λόγου.

λόγια έχουν τη δύναμη να διαλύουν τις σκιές γύρω από τα αντικείμενα στα οποία αναφέρονται". Στη συνέχεια, ακολουθεί πλάνο του Ferdinand που ανάβει τσιγάρο με οπτικό υπόβαθρο επιγραφής "S.O.S" ποπ αισθητικής και πλάνο σκίτσου ενός αγοριού με τα γράμματα "i", "O" και "U"²³³, όσο η φωνή του Ferdinand λέει: "ακόμα κι αν αποκτά συμβιβαστικό χαρακτήρα στην καθημερινή ζωή, η γλώσσα συχνά διατηρεί μόνο ό,τι είναι αγνό". Η απάντηση έρχεται με τον λόγο του Ferdinand σε γραπτό λόγο αυτή τη φορά (πλάνο ημερολογίου): "Marianne..θάλασσα..ψυχή..πικρία..όπλο".

Περιπτώσεις diegetic σινε-κολάζ

Ωστόσο, τα σινε-κολάζ δεν περιορίζονται μονάχα στις παραπάνω περιπτώσεις, καθώς δε σηματοδοτούν πάντα την παύση της κινηματογραφικής δράσης ούτε την μετάβαση σε ένα β' επίπεδο λόγου. Αντ' αυτού, παρατηρούμε να υπάρχουν ζωγραφικοί πίνακες του Picasso στο οπτικό υπόβαθρο της δράσης ή τους πρωταγωνιστές να διαβάζουν λογοτεχνικά αποσπάσματα, να αναπαράγουν φράσεις από διαφημίσεις, να μιλούν για τον πόλεμο στην Αλγερία, να διαβάζουν για την ιστορία της τέχνης και για τον Velasquez. Αυτές οι περιπτώσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν diegetic σινε-κολάζ, τέτοια δηλαδή που εντάσσονται στο πλαίσιο του χωροχρόνου της διήγησης.

Η οπτική αυτή για την ταινία προσεγγίζει την φράση του Godard ότι ο σκηνοθέτης "πρέπει να εισάγει τα πάντα σε μια ταινία"²³⁴, την οποία διατύπωσε δύο χρόνια μετά το *Pierrot Le Fou*, την περίοδο παραγωγής της ταινίας του *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967). Αναφέρει μάλιστα ότι σε μια ταινία θέλει να συμπεριλάβει τα πάντα: "πολιτική, αθλητικά, ακόμα και φαγητά!". Χαρακτηριστικά, λέει τα εξής: "Τα πάντα μπορούν να ενταχθούν σε μια ταινία. Τα πάντα θα' πρεπε να ενταχθούν σε μια ταινία. Όταν οι άνθρωποι με ρωτάνε γιατί μιλάω - ή βάζω άλλους να μιλάνε- για το Βιετνάμ, για τον Jacques Anquetil ή για μια γυναίκα που απατάει τον άντρα της, στρέφω την ερώτηση προς την εφημερίδα του. Είναι όλα εκεί. Και είναι όλα ανακατεμένα."²³⁵ Η ταινία *Pierrot Le Fou* είναι λοιπόν ένα προοίμιο της περιόδου εκείνης του Godard, κατά την οποία ο ίδιος παύει να αντιλαμβάνεται το σινεμά με την κυρίαρχη σημασία του όρου του και προτιμά αντ' αυτού να χρησιμοποιεί τους πιο γενικούς όρους "εικόνες και ήχοι".²³⁶

Παρακάτω απαριθμούνται και αναλύονται περιπτώσεις diegetic σινε-κολάζ του *Pierrot Le Fou*, οι οποίες κρίνονται ενδιαφέρουσες ως προς τον ήχο.

233 Τα γράμματα αυτά ίσως παραπέμπουν στον τίτλο της ταινίας: *Pierrot le Fou*.

234 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 238

235 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 239

236 Narboni & Milne, *Godard on Godard*, 239

Diegetic σινε-κολάζ	Χρόνος	Λόγος	Εικόνα	Ήχος
α'	41:47 - 44:21	β' επίπεδο λόγου + ταινία με Michel Simon + ιστορία με τον κάτοικο του φεγγαριού	κινούμενα diegetic πλάνα + πλάνα φύσης: δέντρα, θάλασσα, φεγγάρι	<i>Duhamel:</i> θέμα 1
β'	46:50 - 47:55	diegetic πλάνα + λογοτεχνία: <i>Guignol's Band</i>	diegetic πλάνα + πλάνο ημερολογίου	<i>Duhamel:</i> θέμα 1
γ'	1:11:46 - 1:11:57	diegetic πλάνα + πόλεμος Βιετνάμ	diegetic πλάνα + ζωγραφική <i>Picasso</i> + <i>Hitchcok:</i> <i>Dial M for murder</i>	<i>Duhamel:</i> θέμα 2, θέμα 4
δ'	1:25:00 - 1:25:54	diegetic πλάνα (+ γραπτός)	diegetic πλάνα + νέον γράμματα + πλάνο ημερολογίου	<i>Duhamel:</i> θέμα 4, θέμα 1

Στην α' περίπτωση σινε-κολάζ παρατηρούμε από ένα σημείο και μετά μια διαφοροποίηση στον τόνο και τη χροιά του ομιλούντος λόγου. Πιο συγκεκριμένα, ενώ η Marianne βρίσκει μη διασκεδαστική την πρόταση του Ferdinand να πάνε στο νησί του Μυστηρίου και "απλά να υπάρχουν", ο Ferdinand απαντάει ότι έτσι είναι η ζωή. Λίγα δευτερόλεπτα αργότερα (41:47), απαντάει με άλλον τόνο φωνής ο ίδιος στη φράση του εαυτού του, λέγοντας: "Καθόλου (έτσι δεν είναι η ζωή). Είναι καλό, το ότι δεν μου αρέσει το σπανάκι, γιατί εάν μου άρεσε, θα το έτρωγα, και δεν θα το άντεχα. Είναι το ίδιο με σένα, απλά το αντίθετο". Οι τελευταίες αυτές προτάσεις θα μπορούσαν να είναι οι σκέψεις του Ferdinand, τις οποίες απλώς δεν εξέφρασε δυνατά, στις οποίες απαντάει η σκέψη επίσης της Marianne. Θα ήταν αυθαιρεσία να ενταχθεί αυτός ο λόγος σε συγκεκριμένη (diegetic/ nondiegetic) κατηγορία, αφού τα κινηματογραφικά στοιχεία είναι αρκετά ασαφή ως προς αυτό. Οι προτάσεις του Ferdinand συνοδεύονται από πλάνα της φύσης (δέντρα, θάλασσα, φεγγάρι), ενώ στη συνέχεια προστίθεται και το θέμα 1 του Duhamel, όσο εξελίσσεται η πλοκή.

Στην β' περίπτωση σινε-κολάζ, η απαγγελία αποσπάσματος από το *Guignol's Band* του Louis-Ferdinand Céline συνδυάζεται ακουστικά με το θέμα 1 του Duhamel. Ωστόσο, η μουσική εμφανίζεται μόνο κατά τη διάρκεια της απαγγελίας του Ferdinand, καθώς κατά την απαγγελία της Marianne ακούγονται μόνο οι περιβάλλοντες ήχοι. Στην ερώτηση του Ferdinand εάν θα τον αφήσει ποτέ, η Marianne απαντάει "όχι, φυσικά", επαναλαμβάνοντας στο τέλος τη φράση δύο φορές και κοιτάζοντας προς το κοινό. Το ενοχικό της βλέμμα προμηνύει την προδοσία και μας θυμίζει το βλέμμα της Angela στην ταινία *Une femme est une femme*, στη σκηνή του καφέ με τον Alfred όσο ακούγεται το τραγούδι του Aznavour.

Στη γ' περίπτωση diegetic σινε-κολάζ, ο Ferdinand φεύγει από το *Bar Dancing de la Marquise* και αρχίζει να ακούγεται σε πολύ χαμηλή ένταση ένα μέρος κομματιού του Duhamel. Ωστόσο, αυτό δεν ξεκινάει από την αρχή του έργου, η οποία θα ήταν το θέμα 2, αλλά από ένα τυχαίο σημείο της μέσης. Η μουσική είναι σε λειτουργία mute όταν μιλάει η (αρχικά offscreen) φωνή της Marianne, προτρέποντας τον Ferdinand να τρέξει να την βρει. Στο σημείο **1:10:51** το πλάνο επιστρέφει στον Ferdinand, ο οποίος τώρα τρέχει, ενώ η μουσική συνεχίζεται, αυτή τη φορά σε μεγαλύτερη ένταση, ξεκινώντας από το 2ο χρόνο του μέτρου.²³⁷

Η μουσική σταματά πριν το πλάνο του Ferdinand που φτάνει έξω από το διαμέρισμα που βρίσκεται η Marianne. Λίγα δευτερόλεπτα αργότερα, ακούγεται το 2ο και 3ο μέτρο του θέματος 4 του Duhamel (**1:11:46 - 1:11:57**), ενώ βλέπουμε κοντινά πλάνα του νάνου-πράκτορα και της Marianne που "ακονίζει" το ψαλίδι πριν το φόνο. Η μουσική σταματά τη στιγμή που το πλάνο αλλάζει, δείχνοντας τους δύο πράκτορες να ανεβαίνουν τις σκάλες.

Αξιοσημείωτη είναι η έμμεση αναφορά στην ταινία του Hitchcock *Dial M for murder*, με τη Marianne στο ρόλο του δολοφόνου με το ψαλίδι. Στη συνέχεια, τα ηχητικά επιφωνήματα κατά το βασανισμό του Ferdinand συνοδεύονται οπτικά από τρία πλάνα από τους ζωγραφικούς πίνακες του Picasso *Portrait de Sylvette* (1954) και *Portrait de Jacqueline aux fleurs* (1954). Είναι αξιοσημείωτο ότι οι πίνακες αυτοί είχαν γίνει ήδη ορατοί λίγα λεπτά πριν τα τρία αυτά πλάνα, καθώς αποτελούσαν το οπτικό υπόβαθρο όταν ο Ferdinand εξερευνούσε το χώρο που βρισκόταν η Marianne στο διαμέρισμα, όντας αυτοί κρεμασμένοι στον τοίχο (**1:13:43**).

Στη δ' περίπτωση diegetic σινε-κολάζ, ακούγεται το θέμα 4 του Duhamel, όχι από την αρχή αυτή τη φορά. Ο Ferdinand και η Angela παίζουν στο αμάξι και στη συνέχεια ακολουθεί το πλάνο των γραμμάτων που αναβοσβήνουν "CINEMA". Ένα λεπτό αργότερα, αρχίζει το θέμα 1 του Duhamel,

237 Τα ακριβή λεπτά του μουσικού αποσπάσματος 2 που ακούγονται εδώ είναι από το **04:29** έως το **05:16**.

επίσης όχι από την αρχή (1:26:39). Η μουσική σταματά αργότερα, δίνοντας ηχητικό προβάδισμα στο διάλογο του Ferdinand και της Marianne.

Μουσική on mute: μια ιδιαίτερη μορφή σινε-κολάζ

Σε αρκετά σημεία, δημιουργείται η εντύπωση ότι η διακοπή και η επανεκκίνηση της μουσικής γίνεται τυχαία. Μπορεί αυτό να ισχύει όντως σε πολλές περιπτώσεις, αλλά όχι σε όλες. Πιο συγκεκριμένα, σε ορισμένα σινε-κολάζ η μουσική στην πραγματικότητα δε διακόπτεται, αλλά εισέρχεται σε "σιωπηλή" (mute) κατάσταση. Συνεχίζει, άρα, να εξελίσσεται εν αγνοία των ακροατών, για να επανεμφανιστεί λίγα δευτερόλεπτα αργότερα από το σημείο που θα ακουγόταν, εάν δεν είχε "φαινομενικά" διακοπεί.

Γιατί όμως κάνει αυτήν την ηχητική επιλογή ο Godard; Θα μπορούσαμε να πούμε ότι μέσω της τεχνικής αυτής ο Godard αποσκοπεί να ενεργοποιεί διαρκώς την ακουστική προσοχή του κοινού, υποδηλώνοντάς του ότι αυτό που βλέπει-ακούει δε μπορεί να θεωρηθεί ως μια σχέση αυταπόδεικτη. Αντίθετα, ο συσχετισμός εικόνας και μουσικής ανήκει στις συμβάσεις του οπτικοακουστικού συμβολαίου. Αντίθετα με τις κυρίαρχες πρακτικές όπου η μουσική περνάει σχεδόν απαρατήρητη, χαρακτηριζόμενη από την ιδιότητα της μη ακουστότητας²³⁸, στις περιπτώσεις αυτές mute κατάστασης, η μουσική αναζητά το δικό της νόημα σε σχέση με την εικόνα χωρίς να λειτουργεί ως "ατάκα" της αφήγησης. Αντ' αυτού, δημιουργούνται νέες ηχητικές "αιχμές", μέσω της συνεχούς επαναφοράς της, οι οποίες ωστόσο δε συμφωνούν με τις αφηγηματικές φράσεις.

Παρακάτω θα παρουσιαστούν και θα αναλυθούν οι περιπτώσεις αυτές σινε-κολάζ, στις οποίες η μουσική χρησιμοποιείται με αυτόν τον τρόπο.

Περιπτώσεις	Χρόνος	Μουσικό υλικό	Σκηνική δράση
α'	19:43 - 22:38	<i>Duhamel</i> θέμα 4: μ. 1- 9 μ. 10-18 μ. 20 +	ο Frank καταφτάνει στο διαμέρισμα
β'	35:15 - 37:07	<i>Duhamel</i> θέμα 2: μ. 1-5 μ. 16-19 μ. 27-37 μ. 64-75	ληστεία αμαξιού

γ'	39:06 - 40:43 39:06 - 39:22 39:23 - 40:07 40:09 - 40:43	<i>Vivaldi</i> Concerto <i>op. 10 no 1</i> σε Φα Μείζονα: 1η φορά 2η φορά (επανεκκίνηση) 3η φορά (επανεκκίνηση)	οδήγηση κατά μήκος της Κυανής Ακτής
δ'	1:30:53 - 1:34:14 1. 1:30:53 - 1:31:04 2. 1:31:17 - 1:31:30 3. 1:31:32 - 1:31:39 4. 1:31:45 - 1:31:55 5. 1:33:27 - 1:34:14	<i>Duhamel</i> θέμα 2: μ. 1-8 μ. 17-27 μ. 28-33 μ. 38-45 μ. 46-74	το σχέδιο του Fred τίθεται σε εφαρμογή
ε'	1:37:02 - 1:48:28 1. 1:37:02 - 1:37:19 2. 1:37:54 - 1:39:07 3. 1:43:39 - 1:43:47 4. 1:44:54 - 1:45:02 5. 1:48:08 - 1:48:28	<i>Duhamel</i> θέμα 3: μ. 1-4 δομή A-B-A μ. 1-2 μ. 1-2 μ. 1-4-> συγχορδία τονικής	Ο Ferdinand περιμένει την Mariane, η Mariane τον εγκαταλείπει, ο Ferdinand σκοτώνει την Mariane.

Στην α' περίπτωση, όταν η μουσική γίνεται ακουστή και δεν τίθεται σε λειτουργία *mute*, υπερέχει σε ένταση έναντι κάθε άλλου ήχου από τον χώρο της διήγησης, αποκτώντας έτσι την αποκλειστικότητα στην ακουστική προσοχή του ακροατή-θεατή.

Στην β' περίπτωση, ο μουσικός χαρακτήρας του θέματος 2, το οποίο χαρακτηρίζει ο *scherzo* ρυθμικός παλμός των εγχόρδων, έρχεται σε αντίθεση με την παράλογη ψυχραιμία που διακρίνει τους δύο πρωταγωνιστές. Διακρίνεται, δηλαδή, για το *unempathetic effect* που δημιουργεί, αφού διατηρεί μια "αναίσθητη" στάση ως προς την πλοκή της αφήγησης. Παρατηρούμε πως κάθε φορά που εκφέρεται προφορικός λόγος στο χώρο της αφήγησης, η μουσική σταματάει απότομα, για να συνεχίσει μόλις η εκφορά του λόγου ολοκληρωθεί. Με αυτήν την πρακτική υπογραμμίζεται με υπερβολικό τόνο ο *λογοκεντρικός* χαρακτήρας του κυρίαρχου σινεμά, ωθώντας το κοινό προς τη συνειδητοποίηση των υπάρχουσών κινηματογραφικών συμβάσεων.

Η περίπτωση Vivaldi (γ') διαφέρει σε σχέση με τις υπόλοιπες περιπτώσεις μουσικής (και) σε λειτουργία *mute*. Χαρακτηριστικά, παρατηρούμε την Marianne να θέτει σε λειτουργία το ραδιόφωνο του αμαξιού και το Concerto *op. 10 no 1* σε Φα Μείζονα του Vivaldi ξεκινάει. Η

μουσική παίζει το ρόλο του ηχητικού υπόβαθρου στο διάλογο των δύο χαρακτήρων. Ωστόσο, λίγα λεπτά αργότερα σταματάει και στη συνέχεια ξαναρχίζει το ίδιο κομμάτι του Vivaldi από την αρχή. Η επανεκκίνηση αυτή συνδυάζεται με την αλλαγή οπτικής γωνίας στο πλάνο, καθώς αυτή τη φορά οι δύο χαρακτήρες έχουν την πλάτη τους στραμμένη προς την κάμερα. Αξιοσημείωτο είναι ότι η δεύτερη αυτή φορά εισόδου του έργου του Vivaldi δε δικαιολογείται οπτικά, αφού αυτή τη φορά κανείς χαρακτήρας δεν έκανε την κίνηση να ανοίξει το ραδιόφωνο. Δημιουργείται έτσι το ερώτημα της πηγής του ήχου, το οποίο παραμένει ανεξήγητο, χάρη στην εφαρμογή του ασυνεχούς μοντάζ του Godard. Η μουσική σταματάει για λίγα δευτερόλεπτα, για να ξαναξεκινήσει, και αυτή τη φορά από την αρχή, το Concerto του Vivaldi. Η τρίτη επανεκκίνηση συνδυάζεται επίσης με την αλλαγή οπτικής γωνίας, επιστρέφοντας στην αρχική θέση όπου τα πρόσωπα των δύο χαρακτήρων βλέπουν προς την κάμερα. Το ζήτημα της πηγής του ήχου επανέρχεται και αυτή τη φορά στο προσκήνιο, καθώς η μουσική συνεχίζει να ακούγεται (σε χαμηλότερη ένταση), παρόλο που το αυτοκίνητο βυθίζεται στη θάλασσα.

Στην δ' περίπτωση, ενώ φαινομενικά παρατηρούνται σύντομες παύσεις δευτερολέπτων της μουσικής, στην πραγματικότητα αυτή τίθεται σε λειτουργία mute, δίνοντας προτεραιότητα σε άλλους ήχους, diegetic ή nondiegetic. Σε ένα σημείο μάλιστα, η μουσική του Duhamel διακόπτεται από μουσική σε jazzy διάθεση, όσο το πλάνο δείχνει τα νέον γράμματα "Las Vegas", μια μουσική επιλογή που παραπέμπει στερεοτυπικά στο μέρος αυτό, για να συνεχίσει πάλι λίγα δευτερόλεπτα αργότερα με την αλλαγή πλάνου στη σκηνική δράση. Τέλος, η τελευταία εκφορά μουσικού υλικού του θέματος 2 συνεχίζει χρονικά από το ακριβές σημείο που είχε σταματήσει η προηγούμενη (4η) μουσική εκφορά. Έτσι, κατά την τελευταία αυτή (5η) εμφάνιση του υλικού δε μπορεί να γίνει λόγος για χρήση της λειτουργίας mute, αλλά για εσκεμμένη μουσική παύση, σε μια προσπάθεια να ενεργοποιηθεί η ακουστική προσοχή του ακροατή-θεατή. Τα κριτήρια ακουστικής επαναφοράς της μουσικής στην περίπτωση δ' δε χαρακτηρίζονται από κάποια μουσική λογική, καθώς σε όλες τις μουσικές επανεκκινήσεις οι μουσικές φράσεις ούτε ολοκληρώνονται αλλά ούτε και ξεκινούν με συμβατικούς αρμονικούς και μελωδικούς κανόνες της αρχής - τέλους.

Στην περίπτωση ε', ο χρόνος για το τέλος της ταινίας μετράει αντίστροφα. Την 1η φορά εμφάνισης του θέματος 3, ακούγονται μόνο τα 4 πρώτα μέτρα του. Κατά τη 2η εμφάνιση του θέματος 3, αυτό ακούγεται από την αρχή και στη συνέχεια εξελίσσεται μουσικά. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται μετάβαση σε μια νέα τονικότητα, και στη συνέχεια επιστροφή στην αρχική τονικότητα και στο αναγνωρίσιμο "θέμα 3". Έτσι, σχηματίζεται μια δομή A-B-A. Η 3η και 4η εμφάνιση της μουσικής του θέματος 3 του Duhamel έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό τη διάρκεια, αφού και στις δύο περιπτώσεις ακούγονται μονάχα τα 2 πρώτα μέτρα του θέματος. Θα μπορούσε κανείς να

ερμηνεύσει τη συμπύκνωση της "ουσίας" του μουσικού υλικού στα 2 πρώτα μέτρα κατά τις τελευταίες σκηνές παρόμοια με την ρυθμική και αρμονική συμπύκνωση λίγο πριν το τέλος του μουσικού κομματιού, τυπική συνθετική πρακτική της κλασικής περιόδου. Η τελευταία (5η) εμφάνιση του θέματος 3 συμπίπτει με το οπτικό πλάνο του Ferdinand, ο οποίος έχει περιτυλίξει τους δυναμίτες γύρω από το κεφάλι του. Το τέλος (του) πλησιάζει. Η αίσθηση τέλους υπογραμμίζεται μουσικά, με την εκφορά των 4 πρώτων μέτρων του θέματος και την τελική επανάληψη της συγχορδίας της τονικής, όμοια με cadence.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρατηρείται μια υπολανθάνουσα μουσική δομή στο τέλος της ταινίας. Στην περίπτωση ε', παρόλο που το θέμα 3 παρουσιάζεται κατά κύριο λόγο τμηματικά, τα σημεία διακοπής της μουσικής συμφωνούν με τις μουσικές συμβάσεις του "τέλους" μιας φράσης και ενός μουσικού κομματιού. Ωστόσο, ο Godard δε δίνει τα εύσημα στον Duhamel κατά τους τίτλους τέλους. Αντ' αυτού, προτιμάει τον αγαπημένο του συνθέτη Beethoven, με την Σονάτα για Πιάνο *op. 14 no 1* σε Μι Μείζονα να συνοδεύει ακουστικά τους τίτλους τέλους της ταινίας. Έτσι ο Godard εμμέσως ενισχύει τη θέση του ως *auteur*, υπογραμμίζοντας ότι αυτός έχει τον τελευταίο λόγο (και) όσον αφορά στο ηχητικό κανάλι. Η μουσική επιλογή του Beethoven δε μπορεί να θεωρηθεί τυχαία, καθώς ο ίδιος ο Godard δεν έκρυβε την προτίμησή του για τον συνθέτη αυτόν. Ήδη το 1959, στην ταινία *Ligne du Lion*, ο Godard απεικονίζεται από τον Rohmer στη σκηνή του πάρτι να ακούει επανειλημμένα από ένα γραμμόφωνο μονάχα τα πρώτα μέτρα από την αρχή του Τρίο *op. 132* του Beethoven.²³⁹ Αυτή η σκηνή φανερώνει τόσο την ιδιαίτερη σχέση του Godard με το συνθέτη, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ο Godard χρησιμοποιούσε το μουσικό υλικό: τις περισσότερες φορές δίχως να αφήνει μια μουσική ιδέα να εξελιχθεί, παραθέτοντας στο κινηματογραφικό έργο ένα τμήμα που έχει αποκοπεί από το υπόλοιπο μουσικό έργο. Έτσι, με την ίδια αυθαιρεσία ο Godard επιλέγει ένα τμήμα από την Σονάτα για Πιάνο *op. 14 no 1*, το οποίο δεν έχει καμία σχέση με το μουσικό υλικό που έχει προηγηθεί κατά τη διάρκεια της ταινίας. Ως αποτέλεσμα, η μουσική αυτή επιλογή δε λειτουργεί ως εδραίωση ενός ήδη γνωστού στο κοινό μουσικού υλικού, αλλά αποτελεί μια αμιγώς αισθητική επιλογή του Godard που αποσκοπεί πιθανώς στο ακριβώς αντίθετο: στην είσοδο ενός νέου μουσικού υλικού κατά τους τίτλους τέλους, ενεργοποιώντας ακόμα και τότε την ακουστική προσοχή του κοινού.

239 Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη σχέση του Godard με τη μουσική του Beethoven και ειδικότερα με τα κουαρτέτα εγχόρδων αυτού βλ. την εξής μουσικοκεντρική προσέγγιση :
Miriam Sheer, "The Godard/ Beethoven connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films", *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1 (2001), σελ. 170-188. Τελευταία πρόσβαση 27 Μάη 2014,
<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2001.18.1.170> .

3.2.6 Στοιχεία μιούζικαλ

Παρόλο που δε διεκδικεί τον τίτλο του μιούζικαλ, η ταινία *Pierrot Le Fou* εμφανίζει στοιχεία του αμερικάνικου αυτού είδους, καθώς παρατηρούνται κάποιες σκηνές που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως νούμερα μιούζικαλ, καθώς και μια σκηνή όπου το χορευτικό πλήρωμα του Fred κάνει πρόβα το χορευτικό του νούμερο στην παραλία (1:29:44 - 1:30:12). Παρακάτω θα αναλυθούν οι περιπτώσεις που κρίνονται ενδιαφέρουσες ως προς τον ήχο.

3.2.6.1 Τα νούμερα μιούζικαλ και το ερώτημα της ηχητικής πηγής

Στην σκηνή όπου η Mariane φέρνει πρωινό στον Ferdinand, η φράση που μόλις προείπε ο Ferdinand (ότι θα είναι για πάντα ερωτευμένοι) αναιρείται έμμεσα από την Mariane, η οποία ξεκινάει να τραγουδάει "Jamais je ne t'ai dit".

Το περιεχόμενο των στίχων του τραγουδιού έχει αρκετά σαρκαστικό τόνο προς την έννοια της παντοτινής αγάπης και του έρωτα. Χαρακτηριστικά, η Marianne τραγουδάει "ποτέ δεν υποσχέθηκες να με λατρεύεις για μια ζωή, ποτέ δεν ανταλλάξαμε τέτοιες υποσχέσεις", κλείνοντας το τραγούδι με τον στίχο "ας μην ανταλλάξουμε ποτέ αυτές τις υποσχέσεις (αγάπης) [...], ας κρατήσουμε αυτό το συναίσθημα ότι η αγάπη μας είναι μια αγάπη δίχως αύριο". Οι στίχοι αυτοί του τραγουδιού θέτουν ήδη την Marianne στο ρόλο της Columbine που θα εξαπατήσει τον "Pierrot", προοικονομώντας την προδοσία που θα ακολουθήσει στο τέλος της ταινίας. Το περιεχόμενο αυτό των στίχων έρχεται επίσης σε αντίθεση με το δυϊστικό ιδεώδες του χολυγουντιανού μιούζικαλ, με τα νούμερα να αποτελούν συνήθως εκδήλωση της "παντοτινής" αγάπης των δύο πρωταγωνιστών. Ακόμα πιο ειρωνικό είναι το γεγονός ότι η Marianne συνεχίζει τις δουλειές του σπιτιού κατά τη διάρκεια του τραγουδιού, εξισώνοντας την αξία του με αυτήν μιας καθημερινής αγγαρείας.

Κατά τη διάρκεια του τραγουδιού, ακούγεται ένα πιάνο να συνοδεύει μουσικά την Marianne. Ωστόσο, παρατηρούμε δύο παράδοξα στην περίπτωση αυτής της μουσικής υπόκρουσης: Καταρχάς, κάθε φορά που η Marianne αλλάζει δωμάτιο, παρατηρούμε μια αλλαγή στην ένταση του πιάνου, αφού στον χώρο της κουζίνας αυτή είναι χαμηλότερη. Έτσι, δημιουργείται η εντύπωση ότι ένα πιάνο βρίσκεται στο χώρο της κρεβατοκάμαρας, εκεί δηλαδή όπου η έντασή του είναι και ψηλότερη, και ο ακροατής-θεατής αναγκάζεται να διερωτηθεί για τη θέση της ηχητικής πηγής στον χώρο. Ωστόσο, η εικόνα του πιάνου δεν εμφανίζεται ποτέ στο πλάνο, ούτε επίσης η εικόνα κάποιου

πιανίστα να παίζει σε αυτό. Έτσι, το ερώτημα της ηχητικής πηγής παραμένει αναπάντητο: είναι ο ήχος του πιάνου diegetic αλλά offscreen ή είναι nondiegetic; Ή τίποτα από τα παραπάνω; Ένα άλλο παράδοξο στοιχείο που εντοπίζεται σε συνάρτηση με τη μουσική υπόκρουση είναι το εξής: Υπάρχει ένα σημείο όπου η Marianne σταματάει να τραγουδάει για λίγο και οι δύο ανταλλάζουν για αρκετή ώρα βλέμματα (17:53 - 18:06). Όσο προβάλλονται τα πλάνα αυτά των βλεμμάτων, η μουσική υπόκρουση του πιάνου "περιμένει" την Marianne, αφού συνεχίζεται να παίζεται μία συγχορδία και δεν παρατηρείται μουσική εξέλιξη, και αντίστοιχα την "ακολουθεί" όταν αυτή ξεκινάει και πάλι το τραγούδι. Αυτό δε θα μπορούσε να γίνει στην περίπτωση που η μουσική του πιάνου γινόταν μέσω ενός συστήματος αναπαραγωγής, ενώ παράλληλα δημιουργεί την αίσθηση αλληλεπίδρασης μεταξύ της Marianne και του πιάνου. Ωστόσο, υπάρχει πιανίστας στον χώρο;

Τα ερωτήματα αυτά είναι δύσκολο να απαντηθούν και ο Godard δε φαίνεται να επιδιώκει να τα απαντήσει με απόλυτο τρόπο. Το σημαντικότερο γι' αυτόν θα ήταν ότι ο ακροατής-θεατής μπήκε στη διαδικασία αυτή να σκεφτεί και να διατυπώσει αυτά τα ερωτήματα. Σε συνέντευξή του κατά τη διάρκεια του *Pierrot*, ο Godard διερωτάται: "Το να θέτει κάποιος ερωτήματα δεν είναι μια σημαντική υπόθεση;", αναφέροντας στη συνέχεια ότι το να θέτεις ερωτήματα δεν είναι μια κριτική στάση, αλλά μια φυσική λειτουργία.²⁴⁰ Είναι αξιοσημείωτο ότι στη σκηνή αυτή τα ερωτήματα που ανοίγονται σχετικά με το ζήτημα της πηγής εκφέρονται μέσω της ηχητικής οδού, χάρη στην ιδιότητα της μουσικής να μεταβαίνει με ευελιξία σε διαφορετικούς χωροχρόνους.

Το ζήτημα της ηχητικής πηγής προκύπτει και σε άλλα σημεία της ταινίας. Χαρακτηριστικά, η σκηνή όπου το χορευτικό πλήρωμα του Fred κάνει πρόβα το χορευτικό του νούμερο στην παραλία (1:29:35 - 1:30:12) συνοδεύεται ηχητικά από ένα μουσικό κομμάτι. Από πού προέρχεται ωστόσο η μουσική αυτή; Η σκηνή ξεκινάει με το πλάνο ενός φωνόγραφου δίπλα στη θάλασσα, στον οποίο παίζει ένας ήχος βινυλίου. Το τραγούδι, που θυμίζει μιούζικαλ, ακούγεται σε αρκετά αλλοιωμένη ποιότητα. Ωστόσο, λίγο αργότερα το κύμα της θάλασσας εκτοπίζει τον δίσκο βινυλίου από τη θέση του και η μουσική σταματάει. Λίγα δευτερόλεπτα μετά, η μουσική συνεχίζει, αυτή τη φορά σε άριστη ποιότητα, δίνοντας την εντύπωση ότι το μέσο αναπαραγωγής δεν είναι πια ο φωνόγραφος. Για άλλη μια φορά, δε μπορούμε να δώσουμε σαφή απάντηση στο ερώτημα εάν η μουσική ανήκει στον χωροχρόνο της διήγησης (offscreen ή onscreen), με τον Godard να θέτει άλλο ένα ερώτημα που ίσως ούτε ο ίδιος να μπορούσε να απαντήσει.

3.2.6.2 *Το νούμερο μιούζικαλ της Marianne και του Ferdinand*

Σε ένα ακόμα σημείο της ταινίας παρατηρείται μια παύση της σκηνικής δράσης, με τον Ferdinand και την Marianne να χορεύουν και να τραγουδούν (1:00:07 - 1:03:22).

Το σκηνικό μόνο ειδυλλιακό δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, μιας και αυτοί βρίσκονται σε ένα δάσος πεύκων. Το περιεχόμενο των στίχων αντιπροσωπεύει τους στερεοτυπικούς ρόλους που έχουν αναλάβει τα δύο φύλα, καθώς η Marianne επικεντρώνεται στην "γραμμή της μοίρας", ενώ ο Ferdinand στη "γραμμή των μηρών" της Marianne. Ο Ferdinand, αντιπροσωπεύοντας το αρσενικό φύλο, αντιμετωπίζει τη γυναίκα ως αντικείμενο του πόθου του, ενώ η Marianne εκφράζει τη συναισθηματική ροπή της γυναίκας και την πίστη στη "μοίρα".

Είναι αξιοσημείωτο ότι ενώ ακούγεται μια μουσική υπόκρουση άγνωστης ηχητικής πηγής, η εκφορά των στίχων δεν ταιριάζει απόλυτα με τον ρυθμό της μουσικής, με αρκετά σημεία να ακούγονται ελαφρώς ετεροχρονισμένα. Επίσης, για ένα χρονικό διάστημα (1:01:16 - 1:01:19) ο περιβάλλον ήχος των τζιτζικιών υπερέχει αυτού της μουσικής. Τέλος, παρατηρείται απότομο σταμάτημα της μουσικής, και μετάβαση στην επόμενη σκηνή χωρίς να ολοκληρωθεί το μουσικό κομμάτι μουσικά.

3.2.6.3 *Το τραγούδι του "τρελού" και η σχέση του με το είδος του μιούζικαλ*

Λίγα λεπτά πριν την "κατα-λάθος" αυτοκτονία του, ο Ferdinand είχε μια συνομιλία στην αποβάθρα με έναν άντρα, του οποίου η ζωή είχε στοιχειωθεί από μια μελωδία. Όλη σκηνή του διαλόγου των δύο έχει ως μουσικό υπόβαθρο το τραγούδι αυτό στο οποίο αναφέρεται ο τρελός. Αυτός ισχυρίζεται ότι ακόμα ακούει τη μελωδία αυτή, ρωτώντας τον Ferdinand εάν την ακούει κι αυτός. Ο Ferdinand απαντάει αρνητικά, επιβεβαιώνοντας το ότι η μουσική του πιάνου που ακούει το κοινό υπάρχει μόνο στο μυαλό του τρελού. Θα μπορούσε αυτό ωστόσο να σημαίνει ότι η πιανιστική αυτή υπόκρουση ανήκει στον χώρο της διήγησης, μιας και υπάρχει μες στο μυαλό ενός απ' τους χαρακτήρες; Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι το πιάνο φαίνεται να "ακολουθεί" τον τρελό, κάθε φορά που αυτός τραγουδάει τη μελωδία, με τον ίδιο τρόπο που συνέβαινε στην περίπτωση του number της Marianne: παρατηρούμε ρυθμικές επιταχύνσεις και υψηλή ένταση σε στιγμές υστερίας του και ρυθμικές επιβραδύνσεις σε στιγμές ηρεμίας.

Η μελωδία αυτή του τραγουδιού είναι σχεδόν αυτούσια με αυτήν του τραγουδιού *'Till there was you*, το οποίο γράφτηκε από τον Meredith Wilson για τις ανάγκες του Broadway μιούζικαλ *Music Man* (1957) και το 1963 διασκευάστηκε από τους Beatles. Αυτή η επιλογή δε μπορεί να θεωρηθεί

τυχαία, καθώς στην ταινία συναντήσαμε ήδη στοιχεία μιούζικαλ, τα οποία εντάσσονται στη γενικότερη τάση του Godard για διακαλλιτεχνικά σινε-κολάζ.

Ο Ferdinand αφήνει τον "τρελό" να τραγουδάει την μελωδία, κατευθυνόμενος προς το νησί που είναι η Marianne και ο Fred. Ξαφνικά, και ο ίδιος τραγουδάει την μελωδία του τρελού (1:43:56), προδιαθέτοντας το κοινό για την "τρελή" απόφαση της αυτοκτονίας του. Τον επηρέασε μήπως η μελωδία του τρελού; Μήπως οδηγήθηκε και αυτός στην τρέλα; Τα ερωτήματα αυτά μένουν επίσης αναπάντητα.

3.2.7 Πρακτικές sound editing & mixing: η πειραματική προσέγγιση του Godard

Με ποιά κριτήρια όμως συνέθετε ο Godard τα σινε-κολάζ του; Ο ίδιος αναφέρει: "όλα έγιναν με τη μία. Είναι μια ταινία στην οποία δεν υπήρξε γράψιμο, editing και mixing- ή μάλλον, (υπήρξε,) μια μέρα. Ο Bonfanti δε γνώριζε τίποτα για την ταινία και έκανε το mixing του soundtrack χωρίς προετοιμασία.[...] Αυτό ταίριαζε με το γενικότερο πνεύμα της ταινίας. Ήταν μια σειρά από δομές, οι οποίες αμέσως συνυφάνθηκαν μεταξύ τους".²⁴¹ Αυτή η φράση εξηγεί την αυθόρμητη προσέγγιση του Godard για την κινηματογραφική παραγωγή. Παρατηρούνται, δηλαδή, μικροδομές οι οποίες συνιστούν σινε-κολάζ, τα οποία εντάσσονται σε ένα μακροδομικό σινε-κολάζ, αυτό της ταινίας.

Αυτό δεν αναιρεί την ύπαρξη κάποιων παραδοσιακών τεχνικών μοντάζ στην ταινία του *Pierrot Le Fou*, αφού σε αρκετά σημεία παρατηρείται ενός είδους εξάρτηση του ήχου από την αφήγηση και η τάση να δίνεται έμφαση στον ομιλούντα λόγο έναντι του ήχου. Χαρακτηριστικά, μια περίπτωση "αφηγηματικής εξάρτησης" του ήχου είναι η περίπτωση όπου ο Ferdinand προτρέπει τον συνομιλητή του να διαβάσει το μυθιστόρημα *César Birotteau* (1837) του Balzac. Όταν ο Ferdinand αναφέρει πως η 5η συμφωνία του Beethoven βασάνιζε εμμονικά τη σκέψη του βασικού χαρακτήρα, ακολουθεί η αναγνωρίσιμη αρχή της 5ης συμφωνίας (τα 2 πρώτα μοτίβα) (06:10 - 06:12). Η είσοδος αυτή της nondiegetic μουσικής του Beethoven αποτελεί μια προφανή αφηγηματική αναφορά που προκλήθηκε από τον χώρο της διήγησης. Λίγα δευτερόλεπτα αργότερα, η σκηνή στο πάρτι της μπουρζουαζίας συνοδεύεται ηχητικά από μουσική σε jazzy διάθεση, η ένταση της οποίας δεν ξεπερνά αυτή του λόγου, δίνοντας προτεραιότητα σε αυτόν. Ωστόσο, οι περιπτώσεις αυτές συμβατικής χρήσης της μουσικής είναι σπάνιες στην ταινία, αφού κατά κύριο λόγο η μουσική αρνείται να χρωματιστεί συναισθηματικά από την αφηγηματική δράση.

3.3 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην ταινία *Une femme est une femme* ο Godard εκφέρει μια δική του εκδοχή μιούζικαλ, κάνοντας δημιουργική χρήση των συμβάσεων που παρατηρούνται στο αμερικάνικο αυτό είδος. Γνωρίζοντας τις κυρίαρχες ηχητικές πρακτικές του μιούζικαλ, δεν τις επαναλαμβάνει με μιμητικό χαρακτήρα. Αντίθετα, επιλέγει να τις αναδείξει και να τις φέρει στην επιφάνεια της προσοχής του κοινού. Αυτό επιτυγχάνεται είτε με την υπερβολική υπογράμμισή τους είτε με την επιτηδευμένη απουσία τους.

Μια περίπτωση ανάδειξης μιας σύμβασης μέσω της μη εμφάνισής της είναι η περίπτωση του νούμερου μιούζικαλ. Η ειδοποιός αυτή διαφορά του μιούζικαλ από τα υπόλοιπα κινηματογραφικά είδη δεν εμφανίζεται στην ταινία με τη γνωστή μορφή της. Το μόνο σημείο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως νούμερο μιούζικαλ είναι το νούμερο της Angela στο καμπαρέ. Στην περίπτωση αυτή, ο ακατόρθωτος χαρακτήρας που χαρακτηρίζει συνήθως τις χορευτικές φιγούρες, τις τραγουδιστικές ικανότητες του ερμηνευτή μεταβαίνει εδώ στο επίπεδο του ήχου, και πιο συγκεκριμένα της μουσικής συνοδείας. Όσο η Angela τραγουδάει, η πιανιστική συνοδεία διακόπτεται, για να ξεκινήσει όταν δε γίνεται εκφορά λόγου. Έτσι, δίνεται έμφαση και σε μια άλλη σύμβαση, αυτή της ηχητικής κυριαρχίας του λόγου έναντι της μουσικής και όποιου άλλου diegetic ήχου, ενώ μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια ιδιάζουσα, Γκονταρική περίπτωση *recitativo secco*.

Ενώ φαινομενικά η μουσική υπογραμμίζει τις πρακτικές μουσικής συνοδείας του Χόλγουντ, σε ένα βαθύτερο επίπεδο ανιχνεύονται στοιχεία που αποκλίνουν από αυτές. Πιο συγκεκριμένα, η χρήση μουσικής στυλ μπαρόκ σηματοδοτεί τη μετάβαση σε ένα α-χρονικό, μη αφηγηματικό επίπεδο, στο οποίο εκφέρονται σκέψεις για τη φύση του σινεμά και την έννοια του "αριστουργήματος". Ο τρόπος αυτός χρήσης της μουσικής σε στυλ μπαρόκ συσχετίζεται με τις πρακτικές collage καθώς και με τις ιδέες του Νεοκλασικισμού.

Μια άλλη πηγή έμπνευσης που διαφαίνεται στην ταινία είναι η όπερα, καθώς παρατηρούμε συχνά περιπτώσεις μουσικής συνοδείας που θα μπορούσε να θεωρηθεί *recitativo accompagnato*. Επιπρόσθετα, το τραγούδι του Aznavour αποκτά σημειολογική σημασία στην ταινία εμφανιζόμενο σε κρίσιμα σημεία της πλοκής. Συχνά μάλιστα χάρη σε αυτό έρχεται στο προσκήνιο το ερώτημα της ηχητικής πηγής.

Στην ταινία ωστόσο δε συναντάμε μονάχα αντι-περιπτώσεις των κυρίαρχων ηχητικών συμβάσεων. Πολλές φορές, η μουσική χρησιμοποιείται σύμφωνα με τους συνθετικούς κανόνες του κλασικού

σινεμά. Έτσι, είναι αναπόφευκτη η αφηγηματοκεντρική χρήση της μουσικής στα περισσότερα σημεία της ταινίας. Στο στάδιο της ηχητικής επεξεργασίας ο Godard κρίνεται ιδιαίτερα ευφυής, καθώς πειραματίζεται με τη σχέση λόγου-μουσικής- περιβαλλόντων ήχων, με τη συχνή υπερίσχυση της έντασης της μουσικής έναντι του λόγου. Επίσης, τα ηχητικά εφέ αποτελούν περιπτώσεις *synchresis*, αφού *non-diegetic* ήχοι χρησιμοποιούνται συχνά ως *diegetic*, χωρίς ωστόσο να ανήκουν στην ηχητική πηγή που τους αποδίδει η εικόνα. Η σιωπή χρησιμοποιείται επίσης με ιδιαίτερο τρόπο, εδραιώνοντας την αισθητική της ηχητικής α-συνέχειας.

Με βάση όλα τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι ο Godard επιχειρεί μέσα από μια μετα-κριτική στο είδος του *musical* να αντιπαραθέσει μια δικιά του κινηματογραφική αισθητική. Ο ήχος αποτελεί βασικό συστατικό της ταινίας, αναλαμβάνοντας τις περισσότερες φορές να αφυπνίσει την ακουστική προσοχή του κοινού. Με αυτόν τον τρόπο, επιτυγχάνεται η *distanciation*, αφού το κοινό να έρχεται αντιμέτωπο με τις ψευδαισθήσεις που δημιουργεί μια τυπική ταινία *musical*. Σε αντίθεση με την αισθητική που οδηγεί στην ιδεολογική πλάνη, ο Godard διαπλάθει τους ακροατές ώστε να ακούν πιο ενεργά και αντιπαραβάλλει τη δικιά του, διαυγή αισθητική.

Ενώ η ταινία *Une femme est une femme* χρησιμοποιεί με έναν πρωτότυπο τρόπο ήδη υπάρχουσες ηχητικές συμβάσεις, η ταινία *Pierrot Le Fou* κινείται προς διαφορετική κατεύθυνση. Σε αυτήν συναντάμε μια προσθετική, παραθετική λογική στον τρόπο που τόσο ο ήχος όσο και τα υπόλοιπα κινηματογραφικά στοιχεία συνυπάρχουν.

Για την ανάλυση του τρόπου χρήσης της μουσικής και του ήχου γενικότερα στην ταινία αυτή τα μέχρι τώρα μεθοδολογικά εργαλεία δεν κρίνονται επαρκή. Ακόμα και το μοντέλο ανάλυσης του Chion δεν θα ήταν αρκετό, αφού επιβάλλεται να εξεταστούν τα ηχητικά υλικά ως πρώτη ύλη ευρύτερων *cinema-collage*. Έτσι, οι εμφανίσεις των τεσσάρων βασικών μουσικών θεμάτων του Duhamel σχολιάζονται σε συνάρτηση με το περιβάλλον *cinema-collage*, στο οποίο βρίσκονται. Στα *cinema-collage* εμφανίζεται και ένα β' επίπεδο ομιλούντος λόγου, το οποίο σηματοδοτεί τη μετάβαση σε ένα νέο χωροχρόνο, όπου τον χαρακτηρίζουν ασυνάρτητες σκέψεις. Αξιοσημείωτες είναι οι περιπτώσεις όπου η μουσική εισέρχεται σε κατάσταση *mute*, για να επανέλθει ακουστικά λίγα δευτερόλεπτα αργότερα, ενεργοποιώντας την ακουστική προσοχή του κοινού.

Και στην ταινία αυτήν, εμφανίζονται στοιχεία *musical*. Χαρακτηριστικό είναι το νούμερο *musical* του Ferdinand και της Marianne, το οποίο συνοδεύεται από μια *non-diegetic* μουσική συνοδεία. Το τραγούδι του τρελού αποτελεί μια ακόμα έμμεση αναφορά στο αμερικάνικο αυτό κινηματογραφικό είδος.

Η ταινία *Pierrot Le Fou* διακρίνεται από μια πιο έντονη πειραματική διάθεση σε όλα τα επίπεδα. Προς αναζήτηση μιας νέας κινηματογραφικής γλώσσας μακριά από αφηγηματοκεντρικά σκεπτικά, η ταινία αυτή απαιτεί επιτακτικά την ακουστική (και οπτική) προσοχή, καθώς έχει απομακρυνθεί από την εφαρμογή των κυρίαρχων ηχητικών πρακτικών. Εδώ συναντάμε τις πρώτες ενδείξεις για την μετέπειτα εξέλιξη της σκέψης του Godard, που φτάνει στο σημείο να υποστηρίξει λίγα χρόνια μετά ότι αρκεί να ακούμε μια ταινία, χωρίς να την βλέπουμε.²⁴² Έτσι, το *Pierrot Le Fou* αποτελεί μια παρακίνηση για έναν διαφορετικό τρόπο ακρόασης, όχι οικείο στο κοινό. Η μουσική δε χρησιμοποιείται με λογική διαφορετική από αυτήν που εφαρμόζεται και στα υπόλοιπα κινηματογραφικά στοιχεία, με βασικό χαρακτηριστικό την διακαλλιτεχνική συνύπαρξη αυτών.

²⁴² Εδώ γίνεται νύξη για την περίπτωση της ταινίας *Histoire(s) du cinéma*, η οποία εκδόθηκε και σε αμιγώς ηχητική μορφή CD.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τα ερωτήματα που μας απασχόλησαν στην παρούσα εργασία αφορούσαν διαφορετικές πτυχές χρήσης του ήχου γενικά και της μουσικής ειδικότερα στις ταινίες του Godard.

Όσον αφορά στο ερώτημα του κατάλληλου θεωρητικού και μεθοδολογικού μοντέλου προσέγγισης του ηχητικού ζητήματος, χρησιμοποιήθηκαν κατά κύριο λόγο οι όροι του Chion και η βασική του ιδέα ότι ακούμε-βλέπουμε μια ταινία. Ωστόσο, η προσέγγιση αυτή κρίθηκε μη επαρκής στο *Pierrot Le Fou*, καθώς ο λόγος αντιμετωπίστηκε ως μια ξεχωριστή περίπτωση ηχητικού υλικού, διαχωρισμένο απ' όλα τα υπόλοιπα, προκειμένου να αναδειχθεί η παραθετική λογική των σινε-κολαζ του Godard.

Η σχέση του ήχου σε συνάρτηση με την εικόνα αποτελεί μια ιδιαίζουσα περίπτωση στις ταινίες του Godard, καθώς γίνεται η απόπειρα απομάκρυνσης από τις κυρίαρχες λογικές απόλυτης εξουσίας της εικόνας. Η μουσική επίσης δε χρησιμοποιείται σύμφωνα με τις πρακτικές του κλασικού σινεμά, που μέχρι και σήμερα κυριαρχούν ακόμα και σε ανεξάρτητες κινηματογραφικές παραγωγές. Αντί αυτού, ο Godard επεμβαίνει στο μουσικό υλικό που του παρέχουν οι συνθέτες, πειραματιζόμενος με πρακτικές ηχητικού collage.

Οι μουσικοκεντρικές προσεγγίσεις κρίθηκαν ακατάλληλες για τη θεώρηση του έργου του Godard. Ωστόσο, τάσεις με τις οποίες θα μπορούσαν να συσχετιστούν οι ηχητικές πρακτικές του Godard είναι οι μεταμοντέρνες αλεατορικές τεχνικές του Cage καθώς και οι ιδέες του Ντανταϊσμού και του Φουτουρισμού σχετικά με τον θόρυβο. Έτσι, η ταινία *Pierrot Le Fou* ειδώθηκε από ένα διακαλλιτεχνικό πρίσμα, αφού αυτή μπορεί να θεωρηθεί ένα σινε-κολαζ συνολικά που περιλαμβάνει άλλες, επιμέρους μορφές σινε-κολαζ.

Όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις σχετίζονται με την γενικότερη απόπειρα του Godard να αφυπνίζει το κοινό, παραινώντας το να ακούσει ενεργητικά και αφήνοντας στην άκρη την παθητική πρόσληψη της μουσικής ως ενός ηχητικού χαλιού της εικόνας. Αυτό σχετίζεται άμεσα με την ιδεολογική επίδραση της *αποστασιοποίησης* του Brecht στη σκέψη του Godard.

Οι προαναφερθείσες συνειδητοποιήσεις δεν αποτελούν μια απόλυτα ολοκληρωμένη θεώρηση του ηχητικού ζητήματος, καθώς περιορίζονται τόσο από το πλαίσιο μιας περιορισμένης σε έκταση

διπλωματικής εργασίας στο τμήμα μουσικών σπουδών όσο και από την εστίαση στις μελέτες περιπτώσεων μονάχα από την περίοδο του *Nouvelle Vague*. Θα μπορούσε ωστόσο να αποτελέσει αυτή η εργασία αφορμή για περαιτέρω έρευνες σχετικά με το ηχητικό ζήτημα στο σινεμά του Godard συνολικά. Πιο συγκεκριμένα, κρίνεται απαραίτητη μια πιο διευρυμένη, διακαλλιτεχνική προσέγγιση στο ζήτημα αυτό, που να μην περιορίζεται σε μουσικολογικές αλλά και σε καθαρά κινηματογραφικές προσεγγίσεις. Αντ' αυτού, με την σύμπλευση θεωρητικών και μεθοδολογικών εργαλείων παρμένων από την θεωρία και κοινωνιολογία της τέχνης, αλλά και από τον χώρο των Εικαστικών Τεχνών, θα μπορούσε η υπάρχουσα εργασία να εμπλουτιστεί, ώστε να αντιμετωπιστεί το ζήτημα του ήχου και της μουσικής πιο ολιστικά. Επιπρόσθετα, θα μπορούσε να γίνει μια πιο σφαιρική επιλογή έργων από κάθε χαρακτηριστική καλλιτεχνική περίοδο παραγωγής του Godard. Με αυτόν τον τρόπο, θα γινόταν εφικτή η σκιαγράφηση της πορείας της σκέψης του σε συνάρτηση με ειδικά παραδείγματα περιπτώσεων. Έτσι, θα μπορούσε να εξαχθεί ένα γενικότερο επιχείρημα για τον τρόπο χρήσης του ήχου, που θα οδηγούσε πιθανόν και σε νέους ιδεολογικούς συσχετισμούς.

Οι ταινίες του Godard αποτελούν και θα συνεχίσουν και στο μέλλον να αποτελούν σημείο αναφοράς στο ζήτημα του κινηματογραφικού ήχου. Εξάλλου, οι ηχητικές πρακτικές που συναντώνται ήδη τη δεκαετία του '60 στις ταινίες *Une femme est une femme* και *Pierrot Le Fou* συνεχίζουν ακόμα και σήμερα να φαντάζουν "παράξενες" στο αυτί του σύγχρονου κινηματογραφικού κοινού, σε αντίθεση με τον περισσότερο αναγνωρίσιμο και οικείο χαρακτήρα που έχει προσδοθεί στις οπτικές πρακτικές. Ίσως, όπως αναφέρει και ο Chion, μια ολοκληρωμένη προσέγγιση για τον ήχο θα ήταν αδύνατη, αφού "θα υπάρχει πάντα κάτι που θα μας ξεπερνά και μας εκπλήττει" σε αυτόν²⁴³, παρακινώντας μας στην διατύπωση ολοένα νέων ερωτημάτων.

Βιβλιογραφία

- Astruc, Alexandre. *The birth of a New Avant-Garde: La Camera Stylo*. L'ecran francaise: Μάρτιος, 1948
- Barthes, Roland. *Image Music Text: Selected essays*. Great Britain: Fontana Press, 1977
- Bazin, Andre. "The Ontology of the Photographic Image". *What Is Cinema?*. Επιμ. Hugh Ray, California: University of California Press, 1967
- Bontemps, Jacques. "Struggle on two fronts: A conversation with Jean-Luc Godard". *Film Quarterly Vol.21 No.2*, 1968- 1969
- Bordwell, David & Thompson, Kristin. "Fundamental aesthetics of sound in cinema". *Film Sound: Theory and Practice*. Επιμ. Elisabeth Weis and John Belton. New York: Columbia University Press, 1985
- Brown, Royal S. *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley και Los Angeles: University of California Press, 1994
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on screen* . New York: Columbia University Press, 1994
- Cohan, Steven (επιμ.). *Hollywood musicals the film reader*. New York: Routledge, 2002
- Conley, Tom & T. Jefferson (επιμ.). *A Companion to Jean-Luc Godard*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2014
- Cox, Christopher and Warner, Daniel(επιμ.). *Audio Culture*. New York: Continuum, 2004
- Del Rio, Elana. "Alchemies of thought in Godard's Cinema: Deleuze and Merleau-Ponty". *SubStance* Vol. 34 No 3 (2005): 62-78, τελευταία πρόσβαση 25 Οκτωβρίου 2014, DOI: 10.1353/sub.2005.0047
- Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Μεταφρ. Jay Leyda. New York: Hartcourt, 1949
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. New York: Cornell University Press: 1977
- Gergely, Gabor. "Jean-Luc Godard's film essays of the 1960s: the virtues and limitations of realism theories". *Studies in French Cinema Vol. 8 No 2*. United Kingdom: Intellect Journals, 2008
- Gorbman, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana: Indiana University Press, 1987
- Griffiths, Paul. "Music; Godard's Mix of Movies and Music". *The New York Times*, 2 Ιουλίου 2000, τελ.πρ. 30 Ιαν. 2015, <http://www.nytimes.com/2000/07/02/movies/music-godard-s-mix-of-movies-and-music.html>
- Juddery, Mark, "Breaking the Sound Barrier", *History today* ,March 2010, Vol. 60 Issue 3: 38
- Jullier, Laurent. "Sound in French Cinema, To cut or to let live: The soundtrack according to Jean-Luc Godard". *Sound and Music in Film and Visual Media: a critical overview*. Επιμ. Graeme Harper. New York: Continuum International Publishing Group, 2009
- MacCabe, Colin, Mick Eaton & Laura Mulvey. *Godard: Images, Sounds, Politics*. London: Macmillan, 1980
- Moore, Allan. "Serialism and Its Contradictions". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 26 No 1 (1995): σελ. 77-95, τελευταία πρόσβαση 7 Ιουλίου 2015, <http://www.jstor.org/stable/836966>

- Morgan, Daniel. *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2012
- Narboni, Jean & Milne, Tom. *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press, 1972
- Perkins, Viktor F. *Film of music*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1972
- Shanks, John. "Le Mepris and the Hollywood musical". *Critical Quarterly* Vol. 53. No.1 (2011): 71-83
- Sheer, Miriam. "The Godard/ Beethoven connection: On the Use of Beethoven's Quartets in Godard's Films". *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1 (2001): 170-188. Τελευταία πρόσβαση 27 Μάη 2014, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2001.18.1.170> .
- Smith, Douglas. " (De)collage: Bazin, Godard, Aragon". *A Companion to Jean-Luc Godard*. Επιμ. Tom Conley & T. Jefferson Kline. United Kingdom: Wiley Blackwell, 2014
- Stam, Robert. *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκη, 2006
- Stefanou, Danae. "Music, Noise and Silence in the late cinema of Jean-Luc Godard". *The Cambridge Companion to Film Music*. Επιμ. M. Cooke και F. Ford, Cambridge: Cambridge University Press (υπό έκδοση)
- Sterrit, David. *The films of Jean-Luc Godard: Seeing the invisible*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- Swed, Mark. "Sharing sound theories on filmmaking". *Los Angeles Times*, 6 Αυγούστου 2000
- Uhde, Jan. "The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On the Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard". *Journal of the University Film Association* Vol. 26 No 3 (1974): 28-30, τελευταία πρόσβαση 27 Μάη 2014, <http://www.jstor.org/stable/20687247> .
- Vacche, Angela Dalle. "Jean-Luc Godard's Pierrot Le Fou: Cinema as Collage against Painting", *Literature/ Film Quarterly* Vol. 23 No. 1 (1995): σελ. 39-54, τελευταία πρόσβαση 7 Απριλίου 2014, <https://www.questia.com/library/journal/1P3-1309019461/jean-luc-godard-s-pierrot-le-fou-cinema-as-collage>
- Williams, Alan. "Godard's Use of Sound". *Camera Obscura* 8-9-10, 1982, 192-209
- Witt, Alan. *Jean-Luc Godard: Cinema Historian*. Bloomington: Indiana University Press, 2013

Λεξικά μουσικών όρων

- Michels, Ulrich, *Άτλας της Μουσικής: Τόμος I*, μεταφρ. επιμ. Κώστας Μόσχος (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994)
- Michels, Ulrich, *Άτλας της Μουσικής: Τόμος II*, μεταφρ. επιμ. Κώστας Μόσχος (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995)

Πηγές εικόνων

- Εικόνα 1: Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on screen*, New York: Columbia University Press, 1994, 78
- Εικόνα 2: Brown, Royal S. *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley και Los Angeles: University of California Press, 1994, 203
- Εικόνα 3: Brown, Royal S. *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley και Los Angeles: University of California Press, 1994, 203
- Εικόνα 4: Brown, Royal S. *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley και Los

Angeles: University of California Press, 1994, 204

Εικόνα 5: Brown, Royal S. *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley και Los Angeles: University of California Press, 1994, 204

Παράρτημα I

Une est une femme (Γαλλία, 1961, 85')

Συντελεστές, Σύνοψη

Σκηνοθέτης: Jean-Luc Godard

Σενάριο: Jean-Luc Godard

Παραγωγός: Carlo Ponti, Georges de Beauregard

Film editor: Agnes Guillemot, Lilla Herman

Sound editor(s): Jean-Luc Godard

Μουσική: Michel Legrand

Cast:

Anna Karina (Angela Recamier)/ Jean-Claude Brialy (Emile)/ Jean-Paul Belmondo (Alfred Lubitsch)/ Henri Attal (Τυφλός #2)/ Dorothee Blank (Πόρνη #3)/ Marie Dubois (φίλη της Angela)/ Ernest Menzer (ιδιοκτήτης μπαρ)/ Jeanne Moreau (Γυναίκα στο μπαρ)/ Nicole Paquin (Suzanne)/ Gisele Sandre (Πόρνη #2)/ Dominique Zardi (τυφλός #1).

Διάρκεια: 85 λεπτά **Χρώμα:** έγχρωμο

Σύνοψη: Το έργο περιστρέφεται γύρω από το ερωτικό τρίγωνο μιας χορεύτριας καμπαρέ, της Αντζελά, με τον εραστή της, Εμίλ, και τον καλύτερό του φίλο, τον Αλφρέντ. Η Αντζελά και ο Εμίλ κανυγαδίζουν με αιτία την επιθυμία της γυναίκας να αποκτήσει ένα παιδί, κάτι που ο Εμίλ αρνείται, μη νιώθοντας έτοιμος για μια τέτοια αλλαγή. Στο φόντο αυτής της σύγκρουσης βρίσκεται η παρουσία του Αλφρέντ, ο οποίος ισχυρίζεται ότι αγαπά την Αντζελά και δε σταματά να την πολιορκεί διακριτικά. Όταν η σύγκρουση των δύο εραστών κλιμακώνεται, ο Αλφρέντ βλέπει την ευκαιρία να εισβάλλει εντονότερα στο προσκήνιο. Η Αντζελά τον συναντά σε ένα καφέ και αφού αυτός προσπαθεί με κάθε τρόπο (ακόμα και χτυπώντας το κεφάλι του με φόρα σε έναν τοίχο) να αποδείξει την αγάπη του προς αυτήν, αυτή αποδέχεται τελικά την ερωτική του πρόκληση και αποφασίζει να πλαγιάσει μαζί του, σε αντίδραση προς την αδιάλλακτη στάση του Εμίλ. Με την κίνησή της αυτή φανερώνει πως είναι διατεθειμένη να κάνει ό,τι είναι αναγκαίο προκειμένου να γίνει με οποιονδήποτε τρόπο μητέρα. Ενώπιον αυτής της πραγματικότητας, ο Εμίλ πείθεται να αλλάξει στάση και συμφιλιώνεται μαζί της, επιθυμώντας να είναι ο ίδιος ο πατέρας του μελλοντικού παιδιού.

Παράρτημα II**Pierrot le fou** (Γαλλία, 1965, 110')**Σκηνοθέτης:** Jean-Luc Godard**Σενάριο:** Jean-Luc Godard (βασισμένο στο μυθιστόρημα *Obsession* του Lionel White)**Παραγωγός:** Georges de Beauregard**Film editor:** Françoise Collin**Sound editors:** Antoine Bonfanti, Jean-Luc Godard**Μουσική:** Antoine Duhamel**Cast:**

Jean-Paul Belmondo (Ferdinand Griffon, ο λεγόμενος “Pierrot”), Anna Karina (Marianne Renoir), Graziella Galvani (Maria Griffon), Dirk Sanders (Fred), Jimmy Karoubi (Νάνος), Roger Dutoit (Γκάνγκστερ #1), Hans Meyer (Γκάνγκστερ #2), Samuel Fuller (Samuel Fuller), Πριγκίπισσα Aicha Abadie (Πριγκίπισσα Aicha Abadie)

Διάρκεια: 110 λεπτά **Χρώμα:** έγχρωμο

Σύνοψη: Μετά την απόλυσή του από μια τηλεοπτική εταιρεία παραγωγής, ο Φερντινάντ Γκριφόν εγκαταλείπει την συμβατική καθημερινότητα και τον γάμο του και εισέρχεται σε μια συνειρμική περιπέτεια, στο πλευρό της γκουβερνάντας του γιου του και πρώην ερωμένης του, Μαρριάν. Το ζευγάρι ξεκινά μια περιπλάνηση από το Παρίσι στην Κυανή Ακτή, κατά τη διάρκεια της οποίας διαπράττουν εγκλήματα και καταδιώκονται από γκάνγκστερ. Στο πλαίσιο αυτό, ο Φερντινάντ, που αποκτά το ψευδώνυμο “Πιερρό”, διατυπώνει φιλοσοφικούς στοχασμούς και καταγράφει διάφορες σκέψεις σε ένα ημερολόγιο. Μετά από ένα διάστημα αντισυμβατικής και ανορθόδοξης ζωής, εμφανίζονται εντάσεις μεταξύ του ζευγαριού και η Μαρριάν εκφράζει την έντονη επιθυμία να επιστρέψει στην καθημερινότητά της και στον πολιτισμό. Σε ένα μπαρ, οι δύο ήρωες συναντούν επιτέλους έναν από τους διώκτες τους και μετά από μία σύγκρουση, αποχωρίζονται και χάνονται. Ο Φερντινάντ εγκαθίσταται στην Τουλόν και η Μαρριάν αρχίζει να τον αναζητά. Όταν συναντιούνται και πάλι, ο Φερντινάντ ανακαλύπτει την αλήθεια σχετικά με τον γκάνγκστερ εραστή της Μαρριάν, τον Φρεντ, και δολοφονεί και τους δύο. Στη συνέχεια, ο Φερντινάντ επιχειρεί να δώσει τέλος στη ζωή του με έναν παράδοξο τρόπο.

Παράρτημα III: Γλωσσάρι

Οι βασικότεροι όροι του λεξιλογίου της Gorbman είναι οι παρακάτω²⁴⁴:

- **Μη ορατότητα (Invisibility)**: ο τεχνικός εξοπλισμός της μουσικής έξω απ' τον κόσμο της αφήγησης (π.χ. ορχήστρα, μικρόφωνα) δεν πρέπει να είναι ορατός, όπως εξάλλου συμβαίνει και με τον αντίστοιχο κινηματογραφικό (π.χ. κάμερα).

- **Μη ακουστότητα (Inaudibility)**: η μουσική δε διεκδικεί την προσοχή του κοινού, αλλά υποτάσσεται στις ανάγκες της αφήγησης. Περιπτώσεις πρακτικής εφαρμογής αυτής της ιδιότητας είναι οι παρακάτω:

α) η διάρκεια της μουσικής φράσης καθορίζεται από τη δομή της σκηνικής δράσης. Μάλιστα μια μουσική ευέλικτη και ουδέτερη με παύσεις και κορόνες δίνει τη δυνατότητα στους παραγωγούς να μειώσουν/ αυξήσουν τη διάρκειά της, ανάλογα με τις ανάγκες της σκηνής.

β) η μουσική υποτάσσεται στη φωνή: Η ομιλία και εν γένει κάθε είδος λόγου προηγείται της σημασίας της μουσικής. Συνεπώς, η μουσική είναι χαμηλότερης έντασης από αυτήν των διαλόγων, και δεν επισκιάζει τη φωνή.

γ) κατά το editing, υπάρχουν κάποια σημεία όπου η μουσική "ταιριάζει" περισσότερο, προσδίδοντας μια δραματικότητα στη σκηνή. Στα σημεία αυτά, αυτή περνάει σχεδόν απαρατήρητη στον θεατή, στο υποσυνείδητο του οποίου δημιουργεί ένα συγκεκριμένο συναισθηματικό υπόβαθρο στο υποσυνείδητό του. Η ξαφνική διακοπή της θα οδηγούσε σε αισθητική σύγχυση, ενώ η είσοδος/ έξοδος της σε σχέση με τη δράση θέλει ιδιαίτερη προσοχή, ώστε να μη γίνει αντιληπτή.

δ) η διάθεση της μουσικής οφείλει να είναι παρόμοια με αυτή της σκηνικής δράσης, ώστε να μην αποσπάσει τον ακροατή από την ψευδαίσθηση της ταύτισης. Βασική προϋπόθεση είναι η εξοικείωση του θεατή με το μουσικό είδος, ώστε να μη του αποσπά την προσοχή. Με αυτό το κριτήριο κυριαρχούσε η συμφωνική ρομαντική μουσική του 19ου αιώνα τις πρώτες δεκαετίες στο σινεμά: θεωρούταν τονική και οικεία στο αυτί του θεατή. Η σταδιακή εισχώρηση του τζαζ και ποπ ιδιώματος από τη δεκαετία του '60 και μετά αποδεικνύει το συντηρητισμό ως προς την επιλογή του μουσικού είδους στο σινεμά.

- **Φορέας συναισθήματος (Signifier of emotion)**: μέσω της μουσικής υπογραμμίζονται συναισθηματικά φορτισμένα σημεία της αφήγησης. Το κυριότερο είναι, ωστόσο, ότι αρκεί απλά και μόνο η παρουσία της μουσικής για να δηλωθεί ένα συναίσθημα.

Έτσι, η μουσική μπορεί να απεικονίζει τα παρακάτω:

α) Αναπαράσταση του παραλόγου. Τέτοιες περιπτώσεις κυριαρχούν σε ταινίες τρόμου ή επιστημονικής φαντασίας, εισάγοντας τον θεατή σε έναν φαντασιακό κόσμο. Χαρακτηριστικά, ο Max Steiner αναφέρει ότι κάποιες σκηνές είναι τόσο ρεαλιστικές, που η μουσική θα ήταν μια επιβλαβής παρέμβαση. Έναντι της λογικής, της καθημερινής πραγματικότητας, του ελέγχου, η μουσική αντιτάσσεται αντιπροσωπεύοντας το παράλογο, το όνειρο, την έλλειψη ελέγχου.

β) Αναπαράσταση της Γυναίκας: Μουσικές αντιθέσεις αντιπροσωπεύουν στερεοτυπικές διαφορές των δύο φύλων. Μέσω μουσικών συμβάσεων, τα δίπολα αντικειμενικότητα- υποκειμενικότητα, ρεαλισμός- ρομαντισμός, ορθολογισμός- συναίσθημα, δουλειά- ασχολία γίνονται ακόμα πιο αισθητά.

244 Οι όροι που ακολουθούν λήφθηκαν από το βιβλίο Claudia Gorbman, *Unheard melodies: narrative film music* Indiana: Indiana University Press, 1987, σσ. 73-76, 76-79, 79-81, 82-89, 89-90, 90, 3, 3, 3 (με σειρά αναφοράς).

γ) **Επικό συναίσθημα:** Η μουσική, ιδιαίτερα αυτή του ύστερου Ρομαντισμού, έχει την ιδιότητα να προσδίδει στον απεικονιζόμενο χαρακτήρα ηρωισμό, ανάγοντάς τον σε φιγούρα μυθικής σημασίας που πρεσβεύει τη μοίρα της ανθρωπότητας. Αυτό το φαινόμενο συνδέεται με μια πρωτόγονη ιδιότητα της μουσικής, κατά τις τελετουργίες, να ενισχύει το αίσθημα της κοινότητας. Νέα δίπολα γίνονται έτσι αισθητά χάρη στη μουσική: συγκεκριμένος - παγκόσμιος, πεζός- ποιητικός, παρόν-μυθικός χρόνος, κυριολεκτικός- συμβολικός.

- **Ατάκα της αφήγησης (Narrative cueing):** η μουσική εκτελεί ορισμένα σημειωτικά καθήκοντα, λειτουργώντας:

α) ως αναφορικό/ αφηγηματικό σύνθημα

i) Τίτλοι αρχής και τέλους: Η μουσική σηματοδοτεί την αρχή της ταινίας, συνοδεύοντας τους τίτλους αρχής και εισάγοντας μια συγκεκριμένη διάθεση. Ο θεατής έτσι προκαταβάλλεται για το τι είδος ταινίας θα ακολουθήσει (πχ. θρίλερ, κωμωδία κ.α.), ενώ εξοικειώνεται με μουσικά θέματα που θα εμφανιστούν στη συνέχεια στην ταινία. Όσον αφορά στη μουσική του τέλους, αυτή συνήθως ξεκινά απ' την τελευταία σκηνή, και συνεχίζει και κατά την εμφάνιση των τίτλων τέλους. Συνήθως το τέλος εκφράζεται μουσικά με λύση μιας έντασης (πχ. *crescendo*). που προηγήθηκε ή με την επαναδιατύπωση ενός βασικού μουσικού θέματος.

ii) Προσδιορισμός χρόνου, χώρου και εθνικής προέλευσης: Αυστηρά κωδικοποιημένα μουσικά χαρακτηριστικά, όπως ο τύπος της ενορχήστρωσης, ρυθμοί, και μελωδικές γραμμές, παραπέμπουν τον θεατή σε συγκεκριμένο χωροχρόνο. Για παράδειγμα, μια μελωδία μείζονα τρόπου σε ρυθμό *rumba*, που εκφέρεται από τρομπέτα ή μαρίμπα, μεταφέρει τον θεατή νοητά στη Λατινική Αμερική, ενώ ένα βαλς του Στράους παραπέμπει σε σκηνικό Βιέννης.

iii) Οπτική γωνία: Μουσικά θέματα /στοιχεία συσχετίζονται με την υποκειμενική σκοπιά ενός χαρακτήρα. Αυτό επιτυγχάνεται με την εμφάνιση του μουσικού θέματος όταν εισάγεται οπτικά ο χαρακτήρας στο πλάνο.

β) υπαινικτικά: Η μουσική *ερμηνεύει* και *εικονογραφεί* τα αφηγηματικά γεγονότα. Πολλές φορές, η μουσική μιμείται τα γεγονότα που συμβαίνουν στην οθόνη.

i) Η μουσική υποδεικνύει ηθικές, ταξικές και εθνικές αξίες, μέσα από καθιερωμένες συμβάσεις. Στο κλασικό Χόλυγουντ παρατηρείται μια προτίμηση της ρομαντικής μουσικής του 19ου αιώνα, ιδιαίτερα του Βαγκνερικού ιδιώματος, για τη δημιουργία ατμόσφαιρας. Επίσης, η ηλεκτρονική μουσική συνδέεται με εξωπραγματικές/ ονειρικές καταστάσεις, ενώ η τζαζ, με τον αστικό χώρο, τη νυχτερινή ζωή και την παρακμή. Καθιερωμένες μουσικές συμβάσεις αφορούν είτε την ενορχήστρωση είτε τις μελωδικές γραμμές, κατευθύνοντας το θεατή προς συγκεκριμένη ερμηνεία της εικόνας.

ii) Η μουσική εικονογράφηση (*illustration*) αποτελεί συνηθισμένη κινηματογραφική πρακτική. Χαρακτηριστική πρακτική είναι αυτή του *mickey-mousing*, όπου τα μουσικά εφέ συγχρονίζονται με τις ρυθμικές κινήσεις της οθόνης, ενώ άλλη είναι αυτή του *κεντριού* (*stinger*), όπου ξαφνικά *sforzandi* υπογραμμίζουν μια ξαφνική ένταση στην οθόνη.

- **Συνοχή (Continuity):** η μουσική συνεισφέρει ρυθμικά και δομικά στη συνοχή του κινηματογραφικού έργου, καλύπτοντας δυνητικά κενά κατά τη μετάβαση σε καινούριες σκηνές.

- **Ενότητα (Unity):** μέσω της επανάληψης και της παραλλαγής του μουσικού υλικού, η μουσική ενισχύει την δομική και αφηγηματική ενότητα.

- **καθαρά μουσικοί κώδικες (pure musical codes):** αυτοί αφορούν μουσικές συμβάσεις αιώνων που αποσκοπούν στη δημιουργία έντασης και λύσης, μέσω μουσικών χαρακτηριστικών, όπως η δομή, η τονικότητα, ο ρυθμός κ.α.

- **πολιτισμικοί μουσικοί κώδικες (cultural musical codes):** κοινωνικά έχουν καθιερωθεί κάποιοι συσχετισμοί μιας συγκεκριμένης μουσικής με ένα επίσης συγκεκριμένο φύλο, έθνος, συναίσθημα ή κατάσταση. Έτσι, μουσικά χαρακτηριστικά όπως για παράδειγμα η πεντατονική κλίμακα, είναι συνδεδεμένα πολιτισμικά με την Ιαπωνική κουλτούρα, λειτουργώντας πολλές φορές και ως προοικονομία για τους θεατές.

- **κινηματογραφικοί-μουσικοί κώδικες (cinematic musical codes):** η μουσική είναι επίσης συνδεδεμένη άρρηκτα με τη δομή και το περιεχόμενο της ταινίας. Χαρακτηριστικά, σχεδόν πάντα συναντάμε μουσική στους τίτλους αρχής και τέλους, μια κινηματογραφική-μουσική σύμπραξη που είναι τόσο συνηθισμένη, ώστε να περνά απαρατήρητη. Ένα άλλο παράδειγμα αποτελεί η σύνδεση ενός μουσικού μοτίβου με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο της κινηματογραφικής ιστορίας, αναλογικά με τους κανόνες του μοτίβου και του leitmotif του Wagner.

Βασικοί όροι του λεξιλογίου των Bordwell και Thompson είναι οι παρακάτω²⁴⁵:

- **Ρυθμός (Rythm):** ένας ήχος μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι ρυθμικός, όταν παρατηρούνται σχέσεις ισχυρών-ασθενών beat που εμφανίζονται με μια συγκεκριμένη συχνότητα. Μάλιστα κάθε μια απ' τις τρεις διαφορετικές μορφές του κινηματογραφικού ήχου (λόγος/μουσική/θόρυβος) μπορεί να διαθέτει δικά της ρυθμικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, δε διαθέτει μόνο ο ήχος αυτή την ιδιότητα, αφού ρυθμικά στοιχεία συναντάμε και στις κινήσεις των εικόνων, όπως επίσης και στο editing των πλάνων (μια γρήγορη διαδοχή πλάνων καθιστά το editing αυτών ως ρυθμικά γρήγορο, ενώ μια πιο αργή εναλλαγή σχετίζεται με ένα πιο αργό ρυθμικό editing).

- **Πιστότητα (Fidelity):** με τον όρο αυτό δεν εννοούμε την ποιότητα της ηχογράφησης (hi-fi), αλλά την ιδιότητα του ήχου να είναι πιστός ως προς την πηγή του. Βέβαια, η πιστότητα σχετίζεται άμεσα με τις προσδοκίες μας για το τι θα περιμέναμε να ακούσουμε βλέποντας μια εικόνα, οι οποίες προσδοκίες είναι προϊόν κοινωνικών συμβάσεων. Επίσης, όταν οι ηχητικές μας προσδοκίες εκπληρώνονται, αυτό δε σημαίνει ότι γνωρίζουμε από ποια πηγή αντλήθηκε ο ήχος αυτός. Ιδιαίτερη περίπτωση εσκεμμένης έλλειψης πιστότητας ως προς την πηγή συναντάται πολύ συχνά στις ταινίες κινούμενων σχεδίων.

- **Χώρος (Space):** η χωρική διάσταση του ήχου σχετίζεται με την πηγή του, καθώς αυτή μπορεί να σχετίζεται με ένα στοιχείο που ανήκει στον κινηματογραφικό χώρο. Εάν αυτή προέρχεται από ένα πρόσωπο/αντικείμενο της πλοκής, τότε χαρακτηρίζεται ως *diegetic*, ενώ εάν δεν προέρχεται από τον χώρο της ιστορίας, *nondiegetic*. Όσον αφορά στον *diegetic* ήχο, μπορούν να γίνουν περαιτέρω διευκρινίσεις: Εάν η πηγή του ήχου είναι ορατή και υπάρχει μέσα στο πλαίσιο του πλάνου, τότε χαρακτηρίζεται ως *onscreen*. Εάν δεν είναι ορατή, μιας και ο χώρος της αφηγηματικής δράσης δεν περιορίζεται μόνο σε αυτό που βλέπουμε στην οθόνη, τότε χαρακτηρίζεται ως *offscreen*. Μια άλλη διάκριση του ήχου σχετίζεται με την ύπαρξή του στο μυαλό ενός χαρακτήρα (*εσωτερικός/internal*) συνήθως με τη μορφή εσωτερικευμένων σκέψεων που οι υπόλοιποι του αφηγηματικού χώρου δεν ακούνε, ή όταν η πηγή του είναι αντιληπτή, με την φυσική της παρουσία στη σκηνή, από όλους.

245 Οι όροι που ακολουθούν έχουν ληφθεί από: David Bordwell, & Kristin Thompson, "Fundamental aesthetics of sound in cinema", *Film Sound: Theory and Practice*, επιμ. Elisabeth Weis and John Belton, New York: Columbia University Press, 1985, σσ. 188-190, 190-191, 191-195, 195-197, 196, 196, 196 (με σειρά αναφοράς).

- **Χρόνος (Time):** ο ήχος σχετίζεται χρονικά με τις κινηματογραφικές εικόνες με δύο τρόπους. Αφενός, με τον *χρόνο θέασης (viewing time)*, τον χρόνο δηλαδή που διαρκεί η προβολή της ταινίας. Αφετέρου, με τον *χρόνο της πλοκής (story time)*, τον χρόνο δηλαδή όπως εξελίσσεται σύμφωνα με την κινηματογραφική ιστορία. Πιο συγκεκριμένα, πολλές φορές ολόκληρα χρόνια της ζωής ενός χαρακτήρα (χρόνος πλοκής) συμπύσσονται σε λίγα λεπτά κατά την προβολή της ταινίας, καθώς μια ταινία διαρκεί συνήθως 2 ώρες.

- **συγχρονισμός:** το φαινόμενο κατά το οποίο ο χρόνος του ήχου ταιριάζει με την εικόνα σύμφωνα με τους όρους θέασης λέγεται.

- **simultaneous/ "simple" diegetic:** όταν ο ήχος ακούγεται ταυτόχρονα με τα γεγονότα της ιστορίας.

- **nonsimultaneous diegetic:** όταν ένας ήχος ακούγεται νωρίτερα ή αργότερα από τα γεγονότα της πλοκής.

Οι βασικότεροι όροι του λεξιλογίου του Chion αναλύονται παρακάτω²⁴⁶:

- **Added value by text (προστιθέμενη αξία από κείμενο):** το σινεμά είναι κατά κύριο λόγο μια τέχνη *φωνοκεντρική (vococentric)*, εστιάζει δηλαδή την προσοχή στη φωνή υπογραμμίζοντάς την σε σχέση με άλλους ήχους, αλλά και *λογοκεντρική (verbocentric)*, αφού αναπόφευκτα δίνεται ηχητική προτεραιότητα στον λόγο.

Ο ήχος στον κινηματογράφο δεν είναι τυχαία φωνο- και λογο-κεντρικός, καθώς και οι άνθρωποι στην καθημερινή τους ζωή δρουν με τον ίδιο τρόπο: Σε περιπτώσεις όπου στο περιβάλλον μας ακούμε φωνές, η αντίληψή μας θα εστιάσει πρώτα σε αυτές, πριν από οποιοδήποτε άλλο ήχο. Μόνο αφού μπορέσουμε να διακρίνουμε ξεκάθαρα για τί θέμα μιλάνε οι φωνές, μπορούμε να στρέψουμε την προσοχή μας σε άλλες ηχητικές περιοχές. Παραδείγματα προστιθέμενης αξίας από κείμενο μπορούν να θεωρηθούν περιπτώσεις τηλεοπτικής μετάδοσης μιας παράστασης/επίδειξης, όπου τα περιγραφικά σχόλια του παρουσιαστή κατευθύνουν και διαμορφώνουν το οπτικό μας πεδίο με τέτοιο τρόπο ώστε ό,τι βλέπουμε στην εικόνα να το θεωρούμε απολύτως "φυσικό". Αλλάζουμε τα περιγραφικά σχόλια, τότε αλλάζει και ο τρόπος που θα αντιληφθούμε την εικόνα.

- **Added value by music (Προστιθέμενη αξία από μουσική):** η μουσική έχει δύο λειτουργίες, με τις οποίες μπορεί να προκαλέσει διαφορετικά συναισθήματα σε σχέση με αυτό που απεικονίζεται στην εικόνα: Αυτήν της ενσυναίσθησης (*empathetic effects*) και της απουσίας ενσυναίσθησης (*anempathetic effects*). Στην περίπτωση της μουσικής, αναφερόμαστε στην ενσυναίσθηση όταν αυτή μας ωθεί να συμμετέχουμε στο συναίσθημα που προκαλεί μια σκηνή. Αυτό επιτυγχάνεται με τη συμπίεση μουσικού και οπτικού ρυθμού της σκηνής, κάνοντας φυσικά χρήση πολιτισμικών συμβάσεων σχετικά με εντυπώσεις λύπης, χαράς, και κίνησης. Σε περιπτώσεις, όμως, που η μουσική απέχει από τη συναισθηματική ροπή μιας σκηνής, μέσω της αντίθεσης ή της αδιαφορίας της ως προς τα γεγονότα αυτής, τότε μιλάμε για απουσία ενσυναίσθησης. Ο Chion αναφέρει χαρακτηριστικά διάφορα παραδείγματα, όπου "μουσικά κουτιά, τσελέστες, ομάδες χορευτών ή μουσικών" συνεχίζουν τη μουσική μελωδία, μη έχοντας επίγνωση των συχνά τραγικών γεγονότων που συμβαίνουν παράλληλα. Παρόλο που το φαινόμενο αυτό της απουσίας ενσυναίσθησης από τη μεριά της μουσικής υπήρχε ήδη σε πολλές όπερες, αυτό έχει αναδειχθεί κατεξοχήν ως κινηματογραφικό χαρακτηριστικό, σχετιζόμενο με την κινηματογραφική "ουσία": την μηχανιστική

246 Οι όροι που ακολουθούν έχουν ληφθεί από το: Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on screen*, New York: Columbia University Press, 1994, σσ. 5-7, 8-9, 71-73, 72, 73, 73, 75, 76, 76-77, 80, 86-89, 129-131, 126-128, 80-81, 80-81, 171-172, 172-176, 177-178, 25-28, 28, 29-33 (με σειρά αναφοράς).

του φύση. Μέσω της προβολής εικόνων και της αναπαραγωγής ήχων από τα ηχεία, το σινεμά παρουσιάζει γεγονότα- προσομοιώματα της ζωής, προσπαθώντας να αποκρύψει τα τεχνικά του μέσα. Η "αδαής" αυτή μουσική ξεσκεπάζει αυτήν ακριβώς τη μηχανιστική κινηματογραφική φύση, αποκαλύπτοντας την αυτοματοποιημένη, ενίοτε "ρομποτική" πτυχή του σινεμά. Περιπτώσεις απουσίας ενσυναίσθησης παρατηρούνται και μέσω της αναπαραγωγής θορύβου, σε περιπτώσεις για παράδειγμα που ένα τραγικό συμβάν έχει συμβεί, αλλά ο θόρυβος συνεχίζει να ακούγεται, σα να μην έχει συμβεί τίποτα.

- **acousmatic**: συνδέεται με την ακρόαση ήχων, οι οποίοι έχουν αποσπαστεί από την πρωτογενή, οπτική πηγή τους. Με τον όρο αυτό χαρακτηρίζονταν οι μαθητευόμενοι του Πυθαγόρα, οι οποίοι παρακολουθούσαν για πέντε χρόνια τις διδασκαλίες του υποβαλλόμενοι σε αλαλία, ενώ ο ίδιος βρισκόταν πίσω από ένα αδιαφανές παραπέτασμα.²⁴⁷ Ο Πυθαγόρας θεωρούσε την εμπειρία αυτή ως μια διαδικασία μύησης των μαθητών του στη φιλοσοφία του, καθώς έτσι ανεξιχνίαστες διεργασίες της ανθρώπινης ψυχής συν-κινούνταν με τις δυνάμεις του Κόσμου. Πιο συγκεκριμένα, ο ακουσματικός ήχος συνδέεται με τη θεία φωνή του δημιουργού, η οποία μέσω της πυθαγόρειας αυτής διαδικασίας ηχούσε "καθαρότερα", απολυτρώνοντας την ανθρώπινη ψυχή από τους "αλλότριους" ήχους της επίγειας ζωής.²⁴⁸ Στη σύγχρονη εποχή, το αδιαφανές παραπέτασμα έχει αντικατασταθεί από πληθώρα μέσων μετάδοσης και αναπαραγωγής του ήχου. Το ραδιόφωνο, το τηλέφωνο καθώς και πληθώρα ηχογραφημένης μουσικής μας προσφέρουν τη δυνατότητα να βιώσουμε παρόμοιες εμπειρίες με την πυθαγόρεια διαδικασία "μύησης", καθιστώντας τον μέσο όρο των ακροατών εξοικειωμένο με την εμπειρία του ακουσματικού ήχου. Ο όρος "ακουσματική μουσική" αναφέρεται σε ένα είδος ηλεκτροακουστικής μουσικής, της οποίας η παρουσίαση γίνεται αποκλειστικά μέσω ηχείων. Ο όρος αυτός συνδέθηκε στενά με την *musique concrète* στο τέλος της δεκαετίας του '40, καθώς χρησιμοποιήθηκε για να περιγραφεί η εμπειρία ακρόασης αυτής, καθώς και με συνθέτες όπως ο Christian Zanési, Denis Smalley, Daniel Terrugi και άλλοι.

- **visualized**: αντιθετικός όρος του *acousmatic*. Αναφέρεται σε "οπτικοποιημένους" ήχους, οι οποίοι συνοδεύονται οπτικά από την πηγή ή την αιτία τους.

Η σημασία του λειτουργεί αντιθετικά από αυτή του όρου *acousmatic*.

- **onscreen sound**: ήχος του οποίου η πηγή εμφανίζεται μέσα στα όρια της οθόνης και ανήκει στον χωροχρόνο της διήγησης.

- **offscreen sound**: ήχος του οποίου η πηγή δεν εμφανίζεται μέσα στα όρια της οθόνης, αλλά ανήκει στον χωροχρόνο της διήγησης. Τέτοιες περιπτώσεις είναι η μουσική υπόκρουση μιας σκηνής με μια φανταστική ορχήστρα που δεν ανήκει στους παράγοντες της πλοκής, ή επίσης αφηγηματικοί σχολιασμοί ενός πλάνου από έναν απρόσωπο αφηγητή που παρατηρεί, χωρίς να συμμετέχει στην πλοκή. Οι offscreen ήχοι έχουν τη δυνατότητα να επηρεάσουν τη στάση του ακροατή-θεατή, είτε προκαλώντας είτε καταστέλλοντας τη σκέψη. Ο Chion, κάνει λόγο για *ενεργητικό offscreen* και *παθητικό offscreen* ήχο. Στην πρώτη περίπτωση, αναφερόμαστε σε ακουσματικούς ήχους, η πηγή των οποίων δεν έχει αποδοθεί ακόμα σε ένα πρόσωπο, οι οποίοι διεγείρουν την περιέργεια σχετικά με το πρόσωπο-αιτία του ήχου αυτού. Στη δεύτερη περίπτωση, κυρίως ήχοι του περιβάλλοντος βοηθούν στην εδραίωση της ψυχολογικής σταθερότητας και της παθητικής στάσης του κοινού.

247 Cox, Christopher and Warner, Daniel (eds). *Audio Culture* (New York: Continuum, 2004), σελ. 76

248 Μπουμπάρης, Νίκος. "Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία- προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου." *Επιστήμη και Κοινωνία* τ. 10 (2003), τελευταία πρόσβαση 3 Νοέμβρη, 2014

- **nondiegetic sound**: η περίπτωση ήχου, η πηγή του οποίου είναι τόσο εκτός των ορίων της οθόνης όσο και πέρα από τον χωροχρόνο της διήγησης.

- **ambient sound**: ο ήχος που περιβάλλει τη σκηνή και "κατοικεί" σε αυτήν. Η διάχυτη και φυσική παρουσία του στον χώρο δεν εγείρει ερωτήματα σχετικά με την οπτική πηγή του και εγκαθιδρύει ένα συγκεκριμένο σκηνικό πλαίσιο. Παραδείγματα τέτοιων ήχων είναι το κελαήδημα των πουλιών ή το χτύπημα καμπανών. Αυτοί ονομάζονται εναλλακτικά και *territory sounds*.

- **internal sound**: ο ήχος που, παρόλο που εντάσσεται στο παρόν της σκηνικής δράσης, εντοπίζεται στο εσωτερικό ενός χαρακτήρα. Αυτοί μπορεί να είναι μια εσωτερικευμένη σκέψη, ένα όνειρο ή μια προσωποποιημένη φωνή ενός χαρακτήρα (*υποκειμενικά εσωτερικοί ήχοι*). Τέτοιοι ήχοι γίνονται ακουστοί μόνο από τον diegetic χαρακτήρα στον οποίον ανήκουν. Τέτοιο ήχοι είναι επίσης οι φυσικοί ήχοι που προέρχονται από το σώμα ενός χαρακτήρα, όπως το καρδιοχτύπι, η αναπνοή και ο λυγμός (*αντικειμενικά εσωτερικοί ήχοι*).

- **"on-the-air"**: οι ήχοι που μεταδίδονται ηλεκτρονικά (από ραδιόφωνο, τηλέφωνο κ.α) και δεν υπόκεινται στους φυσικούς μηχανικούς νόμους της διάδοσης του ήχου. Κατά κανόνα εντάσσονται στον χώρο της διήγησης και έχουν την ιδιότητα να διαπερνούν με ευελιξία τα όρια του κινηματογραφικού χώρου. Η πιο συνήθης χρήση ενός "on-the-air" ήχου είναι η περίπτωση της ηχογραφημένης ή μεταδιδόμενης μουσικής.

- **I-Voice**: η φωνή, την οποία ο ακροατής την ενστερνίζεται ως δικιά του ("I"). Αυτή συναντάται συνήθως σε ηχητικό close-up και χωρίς αντήχηση και καταλαμβάνει πλήρως τον χώρο της αφήγησης. Η εισχωρητική της ιδιότητα στον χωροχρόνο έγκειται στο γεγονός ότι ο ήχος αυτός συγχρόνως μας "γεμίζει" και προέρχεται από εμάς.

- **extension**: με τον όρο *επέκταση ενός ηχητικού περιβάλλοντος* προσδιορίζεται ο βαθμός του εύρους ενός συγκεκριμένου χώρου, έτσι όπως αυτός υποδηλώνεται μέσω των ήχων. Η επέκταση αυτή μπορεί να ξεπερνά τα όρια του οπτικού πεδίου είτε να εντάσσεται μέσα στο οπτικό πεδίο των χαρακτήρων. Όταν η επέκταση αυτή περιορίζεται στο ηχητικό περιβάλλον που γίνεται ακουστό από έναν μόνο χαρακτήρα (πχ *internal* φωνές που μόνο αυτός ακούει), τότε μιλάμε για *μηδενική επέκταση (null extension)*. Στην άλλη μεριά του φάσματος βρίσκεται η *μέγιστη επέκταση (vast extension)*, κατά την οποία ακούμε όχι μόνο τους ήχους του δωματίου αλλά και τους ήχους έξω απ' αυτό (πχ. κόρνες αυτοκινήτων, θόρυβοι από τον διπλανό διάδρομο κ.α). Η περίπτωση της *περιβάλλουσας επέκτασης (ambient extension)* δεν έχει κανένα απολύτως όριο πέρα από αυτά του κόσμου, εάν βέβαια είναι όντως δυνατόν να προκαλέσουν οι ήχοι "διαστολή" της αντίληψης του χώρου της δράσης.

- **acousmetre**: ένας κινηματογραφικός χαρακτήρας-φωνή με μυστηριώδεις δυνάμεις που πηγάζουν από την ιδιότητά του να γίνεται ακουστός αλλά όχι ορατός. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτός ούτε ανήκει στον χωροχρόνο της διήγησης αλλά ούτε βρίσκεται έξω από αυτήν, καθιστώντας τη σχέση του με τα όρια της οθόνης αμείψιμη και ασαφή. Ο χαρακτήρας αυτός είναι παντογνώστης, πανταχού παρών και μπορεί να βλέπει τα πάντα. Σε περίπτωση που οι υπερφυσικές αυτές δυνάμεις δε συναντώνται στον χαρακτήρα αυτόν, μιλάμε για *paradoxical acousmetres*. Μια άλλη ιδιότητα του acousmetre είναι ότι μπορεί να απαλλαχθεί από αυτές τις δυνάμεις, όταν αποκαλυφθεί οπτικά

το πρόσωπό του (*de-acousmatized*).

Τέτοιοι χαρακτήρες συναντώνται συχνά σε ταινίες, όπως για παράδειγμα στο *Psycho* του Hitchcock, στο *A Space Odyssey* του Kubrick, στο *Testament of Dr. Mabuse* του Lang και σε άλλες.

- ***phantom sound***: η αντίληψή μας γεμίζει με έναν "ογκώδη" ήχο και συνδέεται με τις μικροκινήσεις της εικόνας. Έτσι, η αίσθηση μιας ολοένα αυξανόμενης επιφάνειας δημιουργεί ένα είδος "noise-of-the image", ενώ το σβήσιμο του ήχου οδηγεί σε πιο ενεργή παρακολούθηση της εικόνας.

- ***pit music***: η μουσική που συνοδεύει μια εικόνα ως ηχητικό υπόβαθρο, χωρίς να βρίσκεται η πηγή της μέσα στα όρια της πλοκής. Τέτοια είναι η περίπτωση της ορχήστρας σε μια όπερα, η οποία συνοδεύει ως εξωτερικός παρατηρητής τη σκηνική δράση.

- ***screen music***: η μουσική αυτή προέρχεται από μια πηγή, η οποία βρίσκεται άμεσα ή έμμεσα στον χωροχρόνο της διήγησης, ακόμα και αν αυτή είναι ένα ράδιο ή ένας offscreen μουσικός.

- ***theatrical speech***: ο διάλογος που ακούγεται έχει μια δραματική, ψυχολογική, πληροφοριακή και συναισθηματική λειτουργία. Είναι η πιο συνήθης μορφή λόγου και προσλαμβάνεται ως διάλογος προερχόμενος από τους χαρακτήρες της δράσης. Δεν επηρεάζει σημασιολογικά τις εικόνες και γίνεται κατανοητός χωρίς δυσκολία.

- ***textual speech***: η φωνή του αφηγητή (*voiceover*) που έχει επίδραση πάνω στις εικόνες, καθώς έχει την ιδιότητα να "προτρέπει" το κοινό προς μια συγκεκριμένη ερμηνεία της εικόνας. Αυτού του είδους ο λόγος έχει παρόμοια χαρακτηριστικά με τους μεσότιτλους (*intertitles*) στον βωβό κινηματογράφο.

- ***emanation speech***: το είδος του λόγου που δεν ακούγεται με ευκρίνεια και δύσκολα γίνεται κατανοητός. Συνήθως περνά απαρατήρητος, καθώς είναι αντιθεατρικός και αντιλογοτεχνικός, και δεν είναι στενά δεμένος με την αφηγηματική δράση, αφού αποφεύγει την έμφαση σε σημεία της πλοκής.

- ***casual listening***: ένας συγκεκριμένος τρόπος ακρόασης, κατά την οποία ο ακροατής προσπαθεί να συλλέξει πληροφορίες για την πηγή/ αιτία του ήχου. Όταν η πηγή του ήχου είναι ορατή, ο ήχος παρέχει συμπληρωματικές πληροφορίες για αυτήν. Όταν ωστόσο η πηγή δεν είναι ορατή, ο ήχος καθίσταται ως ο μόνος τρόπος πληροφόρησης για την αιτία που προκαλεί τον ήχο. Ο αιτιακός είναι ο πιο συνήθης τρόπος ακρόασης αλλά και ο πιο εύκολα χειραγωγίσιμος, αφού δε μπορούμε να είμαστε απολύτως σίγουροι για την ακρίβεια των εκάστοτε πληροφοριών που μας παρέχει. Στο σινεμά, συνδέεται άμεσα με το *οπτικοακουστικό συμβόλαιο* (*audiovisual contract*) και με το φαινόμενο *synchresis*, αφού τις περισσότερες φορές δεν ακούμε ήχους προερχόμενους από τις πραγματικές ηχητικές πηγές της ταινίας, αν και πιστεύουμε ότι έχουμε να κάνουμε όντως με αυτές.

Υπάρχουν διάφορα επίπεδα χρήσης της αιτιακής ακρόασης. Ισχύει το ότι μπορούμε να αναγνωρίζουμε σε ορισμένες περιπτώσεις μια συγκεκριμένη χροιά της ανθρώπινης φωνής και να την ταυτίζουμε με ένα συγκεκριμένο άτομο. Ωστόσο, δε συμβαίνει το ίδιο για άλλους ήχους πέρα απ' την ανθρώπινη φωνή, αν αφαιρέσουμε το γενικότερο πλαίσιο του ήχου: Για παράδειγμα, είναι αμφίβολο εάν μπορεί ένας κάτοχος σκύλου να αναγνωρίσει τη χροιά του *δικού του* σκύλου. Ισχύει,

επίσης, ότι στην καθημερινότητά μας υπάρχουν ήχοι πολύ οικείοι (όπως πχ. η φωνή μιας παρουσιάστριας σε ραδιοφωνική εκπομπή), οι οποίοι όμως παραμένουν χωρίς όνομα και συγκεκριμενοποίηση της ταυτότητας της ηχητικής πηγής. Σε ένα άλλο επίπεδο χρήσης του τρόπου αυτού ακρόασης, δεν αναγνωρίζουμε ακουστικά ένα άτομο, μια μονάδα, αλλά με βάση τα χαρακτηριστικά του ήχου μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα σε ποιά ομάδα ανήκει αυτός, χωρίς να μπορούμε να προσδιορίσουμε περαιτέρω την ταυτότητά του.

- **semantic listening**: ο τρόπος ακρόασης που λειτουργεί αναφορικά με έναν κώδικα ή μια γλώσσα. Ο τρόπος αυτός ακρόασης είναι ο πιο περίπλοκος και αυτός που έχει απασχολήσει περισσότερο έρευνες γλωσσικής/γλωσσολογικής φύσης. Η ιδιαιτερότητά του έγκειται στο ότι αυτός αγνοεί πιθανόν διαφοροποιήσεις στην "προφορά" (άρα και στον ήχο), εάν δεν ενυπάρχουν διαφοροποιήσεις στη γλώσσα αυτή καθ'εαυτή. Ένα φώνημα, δηλαδή, ακούγεται όχι λόγω των ιδιαίτερων ακουστικών χαρακτηριστικών του, αλλά επειδή διαφοροποιείται σε σχέση με άλλα, ανήκοντας σε ένα σύστημα διαφοροποιήσεων και αντιθέσεων. Φυσικά, ο τρόπος αυτός μπορεί να χρησιμοποιηθεί συγχρόνως σε συνδυασμό με άλλους τρόπους ακρόασης (πχ. αιτιακός).

- **reduced listening**: η ακρόαση ενός ήχου καθεαυτού, ανεξάρτητα από την αιτία και τη σημασία του. Συνήθως, όταν θέλουμε να μιλήσουμε για έναν ήχο, καταφεύγουμε σε επιθετικούς προσδιορισμούς που χαρακτηρίζουν είτε την πηγή του, είτε τη σημασία του είτε το εφέ που μας προκαλεί (πχ. "διαπεραστικός", "ασήμαντος", "ήρεμος"). Ωστόσο, όταν θέλουμε να μιλήσουμε για έναν ήχο καθεαυτό παρατηρούμε ότι είναι δύσκολο έως αδύνατο να εκφραστούμε γι' αυτόν λεκτικά. Κατά τη χρήση του τρόπου αυτού ακρόασης, απαιτείται μια είδους σταθεροποίηση του εκάστοτε ήχου, ώστε να μπορεί να ακουστεί αυτούσιος πολλές φορές, ανάγκη η οποία καλύπτεται απ' την ηχογράφηση.

Ο προαναφερθείς αυτός τρόπος ακρόασης απαιτεί να εγκαταλείψει ο ακροατής "τεμπέλικες" πρακτικές ακρόασης, καθώς ακολουθώντας αυτόν δημιουργούνται πρωτόγνωρα ερωτήματα που αφορούν τα εγγενή χαρακτηριστικά του ήχου (πχ. ανίχνευση συχνότητας) ή σχέσης ήχων (πχ. διάστημα μεταξύ δυο ήχων). Αυτός ο τρόπος ηχητικής παρατήρησης γεννά βέβαια την ανάγκη ενός νέου συστήματος παρατήρησης, με νέες έννοιες και κριτήρια. Μέσω αυτού η ακουστική ικανότητα οξύνεται και οι εκάστοτε τεχνικοί, παραγωγοί ταινιών και θεωρητικοί θα μπορέσουν να γνωρίσουν βαθύτερα τις ιδιότητες και δυνατότητες του ήχου.

**UN FILM
DE JLG**