

Το Γαλλικό Νέο Κύμα

του Δρ Νίκου Τερζή

Μια μορφή τέχνης απαιτεί ιδιοφυΐα. Οι ιδιοφυείς άνθρωποι είναι ταραχοποιοί, που σημαίνει ότι ξεκινούν από το μηδέν, κατεδαφίζουν τους αποδεκτούς κανόνες και ανοικοδομούν νέους κόσμους. Το πρόβλημα στον κινηματογράφο σήμερα είναι η έλλειψη των ταραχοποιών. Δεν υπάρχει κάποιος δημιουργητικός (σκηνοθέτης) εν όψει. Υπήρχε μέχρι τώρα κάποιος, αλλά ξεπέρασε τα όρια της διαφοράς του ταραχοποιού και του γελωτοποιού. Συνέτριψε το status quo. Αυτός είναι ο Godard. Μας τέλειωσαν οι «κακοί μαθητές». Θα βρεις μαθητές που μασκαρεύονται ως κακοί, αλλά δεν θα βρεις το αληθινό πράγμα, γιατί ο αυθεντικά κακός μαθητής νικά τα πάντα. Henri Langlois

Η φωτογραφία δεν δημιουργεί κάτι αιώνιο, όπως η τέχνη· βαλσαμώνει το χρόνο, διασώζοντάς τον απλώς από την κυριολεκτική αποσύνθεσή του. André Bazin

Τίποτα δεν λαμβάνει χώρα εκτός από το χώρο. Jacques Rivette

1.1 Λογοκρισία και προπαγάνδα, ως τροφή στη διάρκεια της ημέρας (1940-1944)

Στη διάρκεια του Β΄ παγκοσμίου πολέμου, το Παρίσι μια μεγαλούπολη με τόσες επιβεβλημένες περιοριστικές ρυθμίσεις, *λογοκρισία και προπαγάνδα, ως τροφή στη διάρκεια της ημέρας*, βυθιζόταν στο σκοτάδι με ελάχιστα αυτοκίνητα να κυκλοφορούν και ακόμα λιγότερους ανθρώπους στους δρόμους μετά την απαγόρευση της κυκλοφορίας.

Το σινεμά ήταν μια από τις λίγες διεξόδους των Παριζιάνων από τη ζοφερή αυτή συνθήκη επιβίωσης, αν και οι επιλογές που προσφέρονταν ήταν ελάχιστες, πέρα από τις γερμανικές κινηματογραφικές παραγωγές που αποτελούσαν κυρίως προπαγανδιστικά μελοδράματα και χολιγουντιανές απομιμήσεις των μιούζικαλ, αφού τα Αμερικανικά τους πρωτότυπα είχαν απαγορευθεί καθ' όλη την περίοδο της κατοχής. Καμιά διακοσαριά στο σύνολο Γαλλικές ταινίες που ολοκληρώθηκαν την κατοχική περίοδο και εγκρίθηκαν από τη Γερμανική λογοκρισία, συμπλήρωναν τη λίστα. Με εξαιρετικά ελάχιστες εξαιρέσεις [π.χ. (*Remorques*, 1941) του Jean Grémillon, (*The Devil's Envoys*, 1942) του Marcel Carné, (*Angels Of The Streets*, 1943) του Robert Bresson] ήταν κακέκτυπες μιμήσεις του λαμπρού προπολεμικού γαλλικού κινηματογραφικού παρελθόντος της δεκαετίας του '20 και '30 των Rene Clair, Jean Vigo, Marcel Pagnol, Marcel Carne και Jean Renoir.

Οι Γάλλοι παθιασμένοι *cinephiles* και μερικοί ιδιαίτερα όπως οι Henri Langlois, Georges Franju, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Alain Resnais και Eric Rohmer που έμελλε να διαδραματίσουν το δικό τους ρόλο στη γέννηση της Nouvelle Vague, δεν στερήθηκαν μόνο τις δικές τους εγχώριες ταινίες, αλλά και τις χολιγουντιανές κωμωδίες, τα γουέστερνς, τα film-noir και τις περιπέτειες σκηνοθετών όπως οι Leo McCarey, F.W. Murnau, Ernst Lubitsch, Howard Hawks, John Ford, Raoul Walsh, Josef von Sternberg. Όμως, η νεότερη γενιά του '30 από τις γραμμές των οποίων προήλθαν οι περισσότεροι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, βρήκε στον κινηματογράφο το σκοτεινό, ονειρικό της καταφύγιο. Μη έχοντας δει πολλές από τις προπολεμικές ταινίες και χωρίς την κριτική ενημέρωση να τους καθοδηγεί, λάτρεψαν ενστικτωδώς λίγες ταινίες μετρημένες στα δάχτυλα που έθρεψαν την κατοχική τους, κινηματογραφόφιλη μανία: *Lumiere d'ete* (*Καταραμένο πανδοχείο*, 1943) του Jean Grémillon,

Les Visiteurs du Soir (Οι επισκέπτες της νύχτας, 1943) των Carne και Prevert, *Le Destin Fabuleux de Disiree Clary* (*Mlle. Desiree*, 1941) του Sacha Guitry, *Goupi Mains Rouges* (*It happened at the Inn*, 1943) του Jacques Becker. Όμως περισσότερο από όλες, τους γοήτευσε το *Le Corbeau* (Το κοράκι, 1943) του Henri-Georges Clouzot του οποίου remake είναι άλλωστε η ταινία *The 13th Letter* (Το 13^ο γράμμα, 1951) του Otto Preminger, αγαπημένου Αμερικανού σκηνοθέτη των κριτικών του κινηματογραφικού περιοδικού *Cahiers du Cinema*.

Το 1944, οι συμμαχικές δυνάμεις απελευθέρωσαν τη Γαλλία από τον γερμανικό ζυγό και στα χρόνια που επακολούθησαν, ο κινηματογράφος γνώρισε μια δημοφιλία άνευ προηγουμένου. Γαλλικές ταινίες όπως οι *Les Enfants du paradis* (Τα παιδιά του παραδείσου, 1945) του Marcel Carne και *La Bataille du Rail* (Η μάχη των σιδηροδρόμων, 1946) του Rene Clement έγιναν μεγάλες επιτυχίες. Από την αδούλωτη Ευρώπη, ειδικά οι Βρετανικές και οι Ιταλικές ταινίες που γυρίστηκαν στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, άρχισαν να εισρέουν, αλλά κυρίως το σύνολο των απαγορευμένων Αμερικάνικων ταινιών μιας δεκαετίας σχεδόν, κατέκλυσε τις Γαλλικές κινηματογραφικές αίθουσες, στη διάρκεια μιας χρονιάς και μόνο, μιας παραδεισένιας χρονιάς για τους *cinephiles* που διψούσαν να ανακαλύψουν τι συνέβαινε στον υπόλοιπο κόσμο.

1.2 Περιοδικά κινηματογραφικής κριτικής

Με την απελευθέρωση ξαναγεννήθηκε η ελεύθερη έκφραση, η επικοινωνία και η αλληλοκατανόηση, με τις ταινίες να γίνονται αναπόφευκτα, κεντρικό κομμάτι και πάλι της συζήτησης των κινηματογραφόφιλων. Περιοδικά, όπως το *L'Ecran Francais* (1945-1953) που λάνσαρε επίσημα το πρώτο του τεύχος στις 4 Ιουλίου του 1945 [ενώ εκδιδόταν κρυφά στην κατοχή (1943-1944)] έδωσαν βήμα σε συγγραφείς, όπως ο Andre Bazin¹ να μεταφέρουν τον ενθουσιασμό τους για το σινεμά και να αναπτύξουν τις κινηματογραφικές θεωρίες τους. Ο Bazin έβλεπε το σινεμά, ως μορφή τέχνης άξια σοβαρής και πολύπλευρης διερεύνησης. Το ενδιαφέρον του εστιαζόταν κυρίως στην κινηματογραφική γλώσσα, ευνοώντας τη συζήτηση για τη φόρμα και την τεχνική περισσότερο από εκείνη για το περιεχόμενο. Η φορμαλιστική αυτή προτίμησή του τον έφερε σε αντίθεση με τους κατά πλειοψηφία αριστερούς αρθρογράφους του περιοδικού τους οποίους απασχολούσε περισσότερο η πολιτική άποψη μιας ταινίας. Ο Alexandre Astruc, ένας άλλος συγγραφέας στο περιοδικό που ασπαζόταν τις αισθητικές αντιλήψεις του Bazin, στις 30 Μαρτίου του 1948 εξέδωσε στο περιοδικό το διάσημο πλέον άρθρο του *The birth of the new avant-garde: le camera-stylo*, με το οποίο (όπως θα δούμε εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο), επιχειρηματολόγούσε υπέρ ενός κινηματογράφου πιο προσωπικού, όπου η κάμερα γίνεται κυριολεκτικά ένα στυλό στα χέρια του σκηνοθέτη (που ανακαλύπτει την ελεύθερη, βαθιά δομή του κινηματογράφου). Το άρθρο έμελλε να γίνει το εναρκτήριο βήμα στην ανάπτυξη της θεωρίας του δημιουργού (*auteur theory*): το μανιφέστο και η σκηνοθετική πρακτική ειδικά του Godard αλλά και ολόκληρης της γενιάς της *Nouvelle Vague*.

Άλλο ένα δημοφιλές περιοδικό των κινηματογραφόφιλων ήταν το *Le Revue du Cinema* (1946-1949) υπό τη διεύθυνση του Jean George Augiol, επικεντρωμένο αποκλειστικά στις τέχνες καθώς ήταν απαλλαγμένο από πολιτικές δεσμεύσεις. Έδινε την ίδια βαρύτητα στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο όσο και στον Αμερικανικό, ενώ φιλοξενούσε εκτεταμένες μελέτες για Αμερικανούς σκηνοθέτες, όπως οι D.W. Griffith, John Ford, Fritz Lang και Orson Welles. Ο Andre Bazin συνεισέφερε κάποια σημαντικά άρθρα για την κινηματογραφική τεχνική, όπως και ο Eric Rohmer του οποίου το κείμενο «*Κινηματογράφος η τέχνη του χώρου*» βρήκε αργότερα ιδιαίτερη απήχηση στους σκηνοθέτες της *Nouvelle Vague*.

Επίσης, ιδιαίτερα σημαντικό κινηματογραφικό περιοδικό ήταν το *Positif*, το οποίο ίδρυσε ο ιστορικός και κριτικός κινηματογράφου Bernard Chardère και εξέδιδε ο Eric Losfeld από το 1952. Ως μαρξιστικό περιοδικό που υποστήριζε τους σουρεαλιστές συχνά, αρθρογραφούσε στον αντίποδα του *Cahiers du cinéma*. Αξιοσημείωτο ήταν ένα άρθρο του Gerard Gozlan το 1962 (4 χρόνια μετά το θάνατο του Bazin), με τον σαρκαστικό τίτλο (σε αγγλική μετάφραση): «*The Delights of Ambiguity: In Praise of André Bazin*». Σήμερα αρχισυντάκτης του περιοδικού είναι ο Michel Ciment, ενώ από τους συνεργάτες ήταν και ο Έλληνας σουρεαλιστής συγγραφέας, κριτικός και σκηνοθέτης Ado Kyrou.

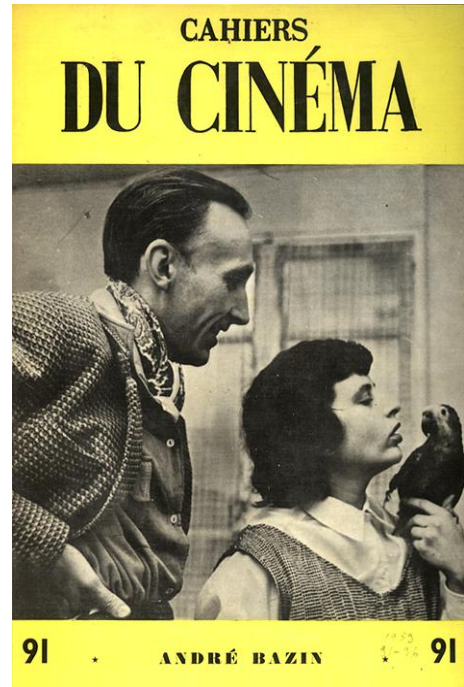
1.3 Ταινιοθήκες και *Cinephiles*

Η διεθνής βιβλιογραφία συμφωνεί, ότι η πιο σημαντική κινηματογραφόφιλη κοινότητα του 20^{ου} αιώνα αναπτύχθηκε στο Παρίσι αμέσως μετά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο. Οι ίδιοι άνθρωποι που κατέτρωγαν άπληστα τα κινηματογραφικά περιοδικά ίδρυσαν τις πρώτες ταινιοθήκες, όχι μόνο στο Παρίσι, αλλά σε ολόκληρη τη Γαλλία, με σημαντικότερη τη *Cinematheque Française* που άνοιξε το 1948 από τους συνιδρυτές της Henri Langloisⁱⁱ και Georges Franju· ένα μικρό σινεμά πενήντα θέσεων με πολυσυλλεκτικό, επιλεκτικό πρόγραμμα, ένας παράδεισος κυριολεκτικά για τους πιο φανατικούς και σοβαρούς *cinephiles*. Ο Langlois που επιζητούσε να εγκαθιδρύσει στην ταινιοθήκη ένα χώρο κινηματογραφικής εκπαίδευσης, συνήθιζε να προβάλλει το ίδιο βράδυ ταινίες διαφορετικού είδους, στίλ και χώρας προέλευσης, ξένες ταινίες χωρίς υπότιτλους ή βωβές ταινίες χωρίς μουσική υπόκρουση, αποσκοπώντας να στρέψει την προσοχή του κοινού στην κινηματογραφική τεχνική και τα συνδεδεμένα στοιχεία που παρουσίαζαν, οι κατά τα άλλα, σε πρώτο επίπεδο, εντελώς διαφορετικές ταινίες.

Η *Cinematheque Française* ήταν ο τόπος γνωριμίας πολλών σημαντικών μελλοντικών παραγόντων της Nouvelle Vague. Ήταν πρωτίστως καταφύγιο του πολύπαθου δεκαεξάχρονου Francois Truffaut, ο οποίος μάλιστα είχε ανοίξει το *Le Cercle Cinemane* (1948), το δικό του cine-club που επέζησε μόνο μίας σαιζόν. Ο μοναχικός Jean-Luc Godard ο οποίος είχε μόλις αρχίσει σπουδές εθνομολογίας στη Σορβόνη ήταν επίσης ένας άλλος φανατικός και διεισδυτικός θεατής της *Cinematheque*. Αλλά και οι Jacques Rivette, Claude Chabrol, Luc Moullet, Jean-Marie Straub, Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda, Pierre Kast, Roger Vadim και πολλοί άλλοι που αργότερα στράφηκαν στη σκηνοθεσία, βλέποντας ταινίες και συζητώντας με πάθος στη *Cinematheque* και στο *The Cine-Club du Quartier Latin*, εκεί αυτοδιδάχτηκαν και καλλιέργησαν την προσωπική κριτική τους σκέψη. Άλλος ένας τακτικός θαμώνας της *Cinematheque* ήταν ο Eric Rohmer, κατά κόσμον Maurice Scherer (οργανωτής του *Cine-Club du Quartier Latin*). Έχοντας ήδη αρθρογραφήσει σε κινηματογραφικά περιοδικά, ίδρυσε το 1950 με τους φίλους του Jacques Rivette και Jean-Luc Godard, το περιοδικό κινηματογραφικής κριτικής *La Gazette Du Cinema* που έφτασε τα πέντε τεύχη πριν κλείσει στα τέλη της ίδιας χρονιάς. Ακολούθησαν και άλλοι, όπως ο Truffaut και ο Resnais γράφοντας άρθρα για περιοδικά όπως το *Arts* και το *Les Amis du Cinema*. Τέλος, φανατικός *cinephile* ήταν και ο μαρξιστής φιλόσοφος και ψυχολόγος Maurice Merleau-Ponty του οποίου οι θεωρίες έπαιξαν κρισιμότερο ρόλο στη σκέψη του Godard από ότι του μέντορά του Bazin!

1.4 Cahiers du Cinema

Όπως αποδείχτηκε στο πέρασμα του χρόνου, το πιο δημοφιλές και διάσημο παγκόσμια κινηματογραφικό περιοδικό ήταν αναμφίβολα το *Les Cahiers du Cinema* (*Τα Κινηματογραφικά Τετράδια*) που εμφανίστηκε το 1951 με συνιδρυτές τους André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca και Léonide Keigel. Γεννήθηκε από τις στάχτες του *La Revue du Cinema*, του κινηματογραφικού περιοδικού των δύο πρώτων το οποίο είχε κλείσει το 1950. Τα πρώτα τεύχη του με το χαρακτηριστικό κίτρινο εξώφυλλο, περιείχαν ακαδημαϊκά άρθρα κινηματογραφικής κριτικής τα οποία υπέγραφαν οι πιο γνωστοί κριτικοί της εποχής και μέλη κυρίως των δύο Παριζιάνικων ταινιοθηκών: του περιοδικού *Objectif 49* με ιδρυτές τους σκηνοθέτες Robert Bresson, Jean Cocteau και Alexandre Astruc και του *Ciné-Club du Quartier Latin* του οποίου οργανωτής ήταν ο Eric Rohmer. Κατ' ουσία το *Revue du Cinema*, το περιοδικό που εκδιδόταν από τα μέλη των δύο κινηματογραφικών λεσχών μετεξελίχθηκε στο κινηματογραφικό περιοδικό *Cahiers du Cinema*. Ωστόσο η φήμη του βασίστηκε στον ερχομό μιας νέας γενιάς κριτικών οι οποίοι, με πρωταγωνιστές τους Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol και αρχισυντάκτη τον Eric Rohmer, το απογείωσαν. Ο André Bazin ήταν ο μέντοράς τους στην κινηματογραφική θεωρία και κριτική. Για τον Truffaut ειδικά ήταν σαν πατέρας! Τον απελευθέρωσε από το αναμορφωτήριο στο οποίο ο πατριός του τον είχε κλείσει για τρεις μήνες, αλλά και από τις στρατιωτικές φυλακές αργότερα, όπου ήταν έγκλειστος για λιποταξία, αυτός ο εκκολαπτόμενος *Νεότουρκος* της κινηματογραφικής κριτικής!



1.5 Σκηνοθέτες που τους επηρέασαν

Με την απελευθέρωση από τη γερμανική κατοχή, οι γαλλικές κινηματογραφικές παραγωγές φάνηκαν απογοητευτικά αδιάφορες στους μελλοντικούς σκηνοθέτες της Nouvelle Vague. Με εξαίρεση κάποιες ξεχωριστές ταινίες, όπως οι *Les Enfants du paradis* (*Τα παιδιά του παραδείσου*, 1945) του Marcel Carne, *Falbalas* (*Ποτέ μου δεν σ' αγάπησα*, 1945) του Jacques Becker, *Les Dames du Bois de Boulogne* (*Οι κυρίες του δάσους της Βουλώνης*, 1945) του Robert Bresson, το σύνολο της κινηματογραφικής παραγωγής φάνταζε παγερά αδιάφορο. Καθόλου παράξενο άλλωστε αφού ήταν μελοδραματικές παραποιήσεις της πραγματικότητας, στεγνά ακαδημαϊκά εικονογραφημένα παράγωγα λογοτεχνικών έργων τα οποία υπολείπονταν κατά πολύ της ειλικρινούς εντιμότητας που διέκριναν στις ταινίες του *ιταλικού Νεορεαλισμού*. Η αλήθεια είναι ότι το κοινό αλλά και οι περισσότεροι γάλλοι σκηνοθέτες ήταν ανέτοιμοι να αντιμετωπίσουν κατάματα τα πραγματικά γεγονότα της δουλοπρεπούς συνέργειας της κυβέρνησης Vichy και πληθώρας Γάλλων με τον γερμανό κατακτητή. Ακόμα και οι σκηνοθέτες Marcel Carne και Henri-Georges Clouzot που κάποτε θαύμαζαν, τώρα έμοιαζαν να έχουν χάσει κάθε δημιουργική φιλοδοξία, εναρμονισμένοι με τις ουδέτερες εμπορικές ντιρεκτίβες των κινηματογραφικών studio. Όσο για τους *ρεαλιστές* (αισθητικά) σκηνοθέτες, όπως οι Julien Duvivier, Henri Decoin και Jacques Sigurd, ήταν και εκείνοι εξίσου απογοητευτικοί με την κυνική και ανέμπνευστη ματιά της σύγχρονης πραγματικότητας που παρουσίαζαν οι ταινίες

τους. Έτσι, προδομένοι όπως ένιωθαν οι γάλλοι cinephiles, με τις κινηματογραφικές προσδοκίες τους καταρρακωμένες μετά τον πόλεμο, κατέφευγαν σε βιτριολικά σχόλια που διάνθιζαν τα κείμενά τους στον τύπο.

Ωστόσο, οι νεαροί κριτικοί των Cahiers πρόταξαν με πάθος κάποιους σκηνοθέτες, οι οποίοι επέμεναν να κάνουν προσωπικές ταινίες έξω από το κύκλωμα των γαλλικών studios, όπως οι Jean-Pierre Melville *Le Silence De La Mer* (*Η σιωπή της θάλασσας*, 1949), Jean Cocteau *Orphée* (*Ορφέας*, 1950), Robert Bresson *Journal d'un cure de campagne* (*Το ημερολόγιο ενός εφημέριου*, 1951) και Jacques Tati *Mon Oncle* (*Ο θείος μου*, 1958).

Αυτοεκπαιδευόμενοι με τις προβολές των αριστουργημάτων του βωβού κινηματογράφου και τις μαχητικές ενίοτε συζητήσεις που επακολουθούσαν στην *Cinematheque Français* του Henri Langlois, οι γάλλοι cinephiles και επίδοξοι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, διδάχτηκαν τα μυστικά της τέχνης του κινηματογράφου εκείνου που γνώριζε –πριν υιοθετήσει τον ήχο– πώς να αποδίδει το νόημα, την ατμόσφαιρα, το ρυθμό, με τη σύνθεση εικόνων και μόνο. Ο ήχος, πέρα από ότι θετικό έφερε, οδήγησε τους περισσότερους σκηνοθέτες, ανά τον κόσμο, σε ευκολίες οι οποίες μείωναν τη φορμαλιστική μαεστρία και οπτική πολυπλοκότητα που ο βωβός κινηματογράφος τούς είχε κληροδοτήσει.

Σε αυτό το πνεύμα, οι κριτικοί των Cahiers και εκκολαπτόμενοι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague θαύμασαν σκηνοθέτες του βωβού, οι οποίοι αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης όταν εκείνοι άρχισαν να γυρίζουν τις δικές τους ταινίες: D.W. Griffith [*The Birth of a Nation*, (1915), *Intolerance* (1916)],

Τρεις γερμανοί σκηνοθέτες ήταν ψηλά στην εκτίμησή τους: οι Fritz Lang, F.W. Murnau και Ernst Lubitsch. Οι κριτικοί των Cahiers απεκατέστησαν τις Αμερικανικές ταινίες του Lang, τις οποίες η κριτική της εποχής θεωρούσε υποδεέστερες των εξπρεσιονιστικών του αριστουργημάτων στη Γερμανία [*Metropolis* (1927) και *M* (1931)] αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο τα Αμερικανικά του film-noir (που ήταν εξίσου πολύπλοκα), εσωτερίκευαν τα εκφραστικά στοιχεία της Γερμανικής του περιόδου: *Clash By Night* (*Σύγκρουση εραστών*, 1952), *The Big Heat* (*Το μεγάλο χτύπημα*, 1953) και *Beyond a Reasonable Doubt* (*Τα ίχνη ήταν ψεύτικα*, 1956).

Όσο για τον λησμονημένο Murnau, τον δημιουργό αριστουργημάτων όπως οι ταινίες *Nosferatu* (*Νοσφεράτου, μια συμφωνία τρόμου*, 1922) και *Sunrise* (*Η αυγή*, 1927), τον απεκατέστησαν πανηγυρικά θεωρώντας τον επιτομή του οραματιστή σκηνοθέτη που αξιοποιεί κάθε φιλμική τεχνική στη φαρέτρα του. Επαίνεσαν επίσης τις ραφινάτες κωμωδίες του Lubitsch όπως οι *Trouble in Paradise* (*Μπελάδες στον παράδεισο*, 1932), *The Shop Around the Corner* (*Το μαγαζί της γωνίας*, 1940) ως υποδείγματα κινηματογραφικής δραματουργίας.

Άλλη μεγάλη πηγή έμπνευσής τους ήταν το κίνημα του Ιταλικού Νεορεαλισμού και ιδιαίτερα σκηνοθέτες, όπως ο Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, 1945/*Paisà*, *Αυτοί που έμειναν ζωντανοί*, 1946/*Germany, Year Zero*, *Η Γερμανία στο έτος μηδέν*, 1948/*Stromboli*, 1950) και ο Vittorio de Sica (*Ladri di biciclette*, *Κλέφτης ποδηλάτων*, 1948/*Umberto D.*, *Ότι μου αρνήθηκαν οι άνθρωποι*, 1952). Άλλωστε, όταν (καμιά δεκαριά χρόνια αργότερα) οι κριτικοί των Cahiers στράφηκαν στη σκηνοθεσία, μιμήθηκαν εν μέρει το κινηματογραφικό τους παράδειγμα γυρίζοντας σκηνές στους δρόμους με ελαφριές κάμερες στον ώμο και φυσικούς φωτισμούς, ερασιτέχνες ηθοποιούς και ήχο ντουμπλαρισμένο στο στάδιο του μοντάζ: τεχνικές που τους απελευθέρωσαν δημιουργικά λόγω του μικρότερου κόστους και της ευελιξίας που παρείχαν.

Τέλος, στις στήλες του Cahiers du Cinema εκθείασαν, όχι μόνο τους πολύ γνωστούς Αμερικανούς σκηνοθέτες, όπως οι Orson Welles (*Citizen Kane*, *Πολίτης Κέιν*, 1941), Joseph L.

Mankiewicz (*The Barefoot Contessa, Η ξυπόλυτη κόμισσα*, 1954), Nicholas Ray (*Rebel without a cause, Επαναστάτης χωρίς αιτία*, 1955) και Vincente Minnelli [*Meet Me in St. Louis (Το τραγούδι της αγάπης*, 1944)/*An American in Paris (Ένας Αμερικανός στο Παρίσι*, 1951)/*The Band Wagon (Ένας χορός για σένα*, 1953)], αλλά και λιγότερο γνωστούς σκηνοθέτες, όπως ο Samuel Fuller (*Shock Corridor*, 1963) και ο εκπατρισμένος Γάλλος Jacques Tourneur (*Out of the Past*, 1947).

1.6 La Nouvelle Vague

Τι είναι η γαλλική Nouvelle Vague; Η μητρότητα του όρου φαίνεται να αποδίδεται στη συγγραφέα Françoise Giroud (Φρανζουάζ Ζιρό), η οποία τον πρωτοχρησιμοποίησεⁱⁱⁱ στις σελίδες του κεντροαριστερού εβδομαδιαίου περιοδικού L' Express στις 3 Οκτωβρίου του 1957,^{iv} σε άρθρο της με τίτλο «Αναφορά στη σημερινή νεολαία». Το άρθρο και το βιβλίο που η Giroud εξέδωσε την επόμενη χρονιά με τίτλο «*Το Νέο Κόμα: Πορτρέτο της Σημερινής Νεολαίας*» δεν είχε καμία σχέση με τον κινηματογράφο, αλλά αποσκοπούσε να διερευνήσει το φρέσκο, ατίθασο πνεύμα της γαλλικής νεολαίας, που μόλις είχε αρχίσει να γίνεται αισθητό και στο γαλλικό σινεμά. Την άνοιξη του 1959, ο όρος Nouvelle Vague χρησιμοποιήθηκε για να χαρακτηρίσει τις πρώτες γαλλικές μεγάλου μήκους ταινίες, οι οποίες διακρίθηκαν για τη φρεσκάδα το στιλ και την καινοτόμο τόλμη τους δημιουργώντας θύελλα ενθουσιασμού στο φεστιβάλ των Κανών την ίδια χρονιά. Γρήγορα κυκλοφόρησε και μετατράπηκε σε διεθνή φράση κλειδί, που ξεπερνώντας τα όρια του σινεμά έμελλε να παραφθαρεί και να χαρακτηρίσει κάθε πολιτιστικό φαινόμενο που φαινόταν επαναστατικό ή απλώς καινούριο.

Η ταινία η οποία έφερε πρώτη τη διεθνή προσοχή στο κινηματογραφικό αυτό κίνημα και κέρδισε το βραβείο σκηνοθεσίας στο φεστιβάλ Κανών το 1959 ήταν το *Les Quatre Cents Coups (Τα τετρακόσια χτυπήματα*, 1959) του Francois Truffaut. Στο φεστιβάλ συμμετείχε και ο Alain Resnais με με το *Hiroshima, Mon Amour (Χιροσίμα, αγάπη μου*, 1959), αποσπώντας το βραβείο της Διεθνούς Ένωσης κριτικών. Είχε ήδη αποκτήσει φήμη ως ντοκιμαντερίστας με το *Nuit Et Brouillard (Night and Fog*, 1955), το πρώτο ντοκιμαντέρ με θέμα τα στρατόπεδα συγκέντρωσης των Ναζί. Η πρώτη αυτή ταινία μυθοπλασίας του Resnais που ξεχώριζε για την υψηλή αισθητική της (την καινοτόμο χρήση του flashback) και είχε ως θέμα το χρόνο, τη μνήμη και τον τρόπο του πολέμου, επευφημήθηκε και έγινε διεθνής επιτυχία χάρη στην πρωτοτυπία της.

Όμως περισσότερο από κάθε άλλη ταινία της Nouvelle Vague, η ταινία *À Bout de Souffle (Με κομμένη την ανάσα*, 1960) του Jean-Luc Godard αποτέλεσε το κινηματογραφικό παράδειγμα, το εικονοκλαστικό σπέρμογόνιο φιλικό μανιφέστο του κινήματος. Ενώ, ως προς την πλοκή της είναι ένα αμάλγαμα από αμερικάνικα film noir B movies, αισθητικά είναι πολύπλοκη και ριζοσπαστική καθώς ξεδιπλώνεται στον αντίποδα των χολιγουντιανών συμβάσεων αφήγησης παρουσιάζοντας σχεδόν όλα τα στιλιστικά στοιχεία που έμελλε να γίνουν χαρακτηριστικά της Nouvelle Vague: jump cuts, σπάσιμο του άξονα, αναφορές σε άλλες ταινίες ή άλλες μορφές τέχνης, κάμερα στο χέρι, ελλειπτική αφήγηση, αυτοσχεδιαστική μουσική αλλά και διάλογοι που συχνά απευθύνονται στην κάμερα, συχνές αλλαγές στο ρυθμό και την ατμόσφαιρα, γυρίσματα σε φυσικούς χώρους και με φυσικούς φωτισμούς. Όπως δήλωσε ο Godard, η ταινία ήταν το αποτέλεσμα «μιας δεκαετίας που έκανα ταινίες στο μυαλό μου». Η ταινία *À Bout de Souffle* που κατέκτησε την κριτική και ενθουσίασε το κοινό με το εικονοκλαστικό πνεύμα της, προβαλλόταν για καιρό σε κατάμεστες αίθουσες στο Παρίσι, ενώ κέρδισε το βραβείο Jean Vigo και την Αργυρή Αρκούδα για τη σκηνοθεσία στο Φεστιβάλ του Βερολίνου. Οι πρωταγωνιστές της Jean-Paul Belmondo και Jean Seberg έγιναν σε μια νύχτα

είδωλα της νεολαίας, όσο για τον Godard, είχε κάνει το πρώτο του βήμα σε μια εκ νέου προωθημένη μοντερνιστική επινόηση του κινηματογράφου!

Η Nouvelle Vague, στο πρόσωπο των έξι πιο σημαντικών σκηνοθετών της (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette και Alain Resnais), έμελλε να εξελιχθεί σε ένα καλλιτεχνικό κίνημα του οποίου η επίδραση στον κινηματογράφο είναι τόσο βαθιά και διαρκής όσο εκείνη του Σουρεαλισμού σε όλες σχεδόν τις τέχνες ή του Κυβισμού στη ζωγραφική· τάραξε τα νερά με την πληθωρικότητα και την αναζωογόνηση που έφερε σε όλα τα στάδια της κινηματογραφικής διαδικασίας. Και όλα αυτά ως αποτέλεσμα της πολιτικο-οικονομικής συμμαχίας μιας ομάδας σκηνοθετών οι οποίοι δεν είχαν τίποτα κοινό καλλιτεχνικά εκτός από το ότι ήταν νέοι, Γάλλοι και άφραγκοι, κατά τον απομυθοποιητικό ισχυρισμό του Claude Chabrol και της Agnès Varda (στον οποίο πρέπει να δώσουμε βάση).

Αν και οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι η ακμή της κυμάνθηκε μεταξύ του 1958 και του 1964, ενώ τοποθετούν το τέλος της στο 1974, η Nouvelle Vague δεν έπαψε ποτέ να εμπνέει, καθώς πολλά από τα φορμαλιστικά στοιχεία και τις τάσεις που εισήγαγε τα αναγνωρίζουμε εν δράσει ακόμα και σήμερα. Αλλά, ας αναφέρουμε κάποιες ταινίες οι οποίες σποραδικά προηγήθηκαν αυτού του κινηματογραφικού ξεσπάσματος στο Φεστιβάλ των Κανών το 1959.

1.7 Προπομποί της Nouvelle Vague

Αν και το *La Pointe-Courte* (1955) της Agnès Varda θεωρείται ο προάγγελος, ενώ οι οπαδοί της δοξαστικά αναφέρουν την ίδια ως γιαγιά της Nouvelle Vague, η ταινία *Et Dieu... Crea La Femme* (Και ο Θεός... έπλασε τη γυναίκα, 1956) του Roger Vadim, η οποία αποθέωνε την ομορφιά και τη νεανική εξέγερση, συχνά αναφέρεται ως η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της Nouvelle Vague. Ο 28χρονος συγγραφέας και σκηνοθέτης της ταινίας στην οποία πρωταγωνιστούσε η 22χρονη γυναίκα του Brigitte Bardot, πρώην μοντέλο και χορεύτρια, αποδείκνυε ότι μια ταινία low budget ενός σκηνοθέτη που μόλις κάνει το ντεμπούτο του μπορούσε να γίνει διεθνής επιτυχία. Αν σήμερα δείχνει τα σημάδια του χρόνου, στην εποχή της υπήρξε πηγή έμπνευσης για επίδοξους νεαρούς που ήλπιζαν να γυρίσουν ταινίες με τον δικό τους τρόπο.

Ακόμα μεγαλύτερος πόλος έμπνευσης υπήρξε ο σκηνοθέτης και παραγωγός των ταινιών του Jean-Pierre Melville. Η ταινία του *Bob Le Flambeur* (*Bob The Gambler*, 1956) με θέμα την αναπαράσταση της πτώσης ενός τζογαδόρου έγινε ορόσημο για τη Γαλλική εκδοχή του είδους των θρίλερ. Οι κριτικοί της εποχής αναγνώρισαν στο πρόσωπο του Melville έναν πρωτοπόρο με εντελώς δική του κινηματογραφική ματιά στη θαρραλέα και πρωτότυπα στιλιζαρισμένη αυτή ταινία, που γυρίστηκε στους δρόμους του Παρισιού και στο αυτοσχέδιο σπιτικό studio του σκηνοθέτη.

Στον αντίποδα του κόσμου των σκληρών γκάνγκστερς του Melville ήταν οι παράξενες εφιαλτικές ταινίες του Georges Franju. Συνιδρυτής, μαζί με τον Henri Langlois, της περίφημης *Cinémathèque Française* το 1936 (καλλιτεχνικός διευθυντής της οποίας έγινε μετά τον θάνατο του Langlois το 1977), ο Franju που είχε σπουδάσει σκηνογραφία μεταπήδησε στη σκηνοθεσία με ταινίες μικρού μήκους, όπως το *Le Sang des Bêtes* (*Blood of the Beasts*, 1949), το πρώτο από μια σειρά εννέα ντοκιμαντέρ που είχε αναλάβει, το οποίο και αντιπαραθέτει ειρηνικές σκηνές από προάστια του Παρισιού με σκηνές από ένα Παριζιάνικο σφαγείο. Η ικανότητά του να συνδυάζει έναν πικρό φανταστικό ρεαλισμό (κληρονομημένο από τις σουρεαλιστικές επιδράσεις του) με τον εξπρεσιονισμό του Lang και του Murnau ανθίζει πλήρως στις ταινίες του *La Tête*

Contre Les Murs (Head Against the Wall, 1958) και *Les Yeux Sans Visage (Eyes Without a Face, Μάτια χωρίς πρόσωπο, 1959)*.

Τρία χρόνια πριν, ο Louis Malle είχε γίνει γνωστός με το υποβρύχιο ντοκιμαντέρ *Le Monde Du Silence (The Silent World, 1956)*, το οποίο σκηνοθέτησε μαζί με τον φημισμένο ωκεανογράφο Jacques Cousteau, αποσπώντας το βραβείο *Palme d'Or* στις Κάνες. Ήταν η μοναδική φορά στην ιστορία του φεστιβάλ που το *Palme d'Or* δόθηκε σε ντοκιμαντέρ, ώσπου το *Fahrenheit 9/11* του Michael Moore επανέλαβε τον άθλο το 2004. Ο Louis Malle μπορούσε πλέον να συγκεντρώσει χρήματα (άλλωστε καταγόταν από πλούσια οικογένεια) για να γυρίσει την πρώτη του ταινία *Ascenseur Pour L'Echafaud (Elevator to the Gallows, Ασανσέρ για δολοφόνους, 1957)* σε ηλικία μόλις 25 ετών. Οι μοναδικές ερμηνείες από τους Jeanne Moreau και Maurice Ronet στους πρωταγωνιστικούς ρόλους και η υποβλητική μουσική του Miles Davis στο soundtrack ανέδειξαν αυτό το φαταλιστικό *film-noir* σε επιτυχία. Ακόμα μεγαλύτερη επιτυχία προκάλεσε στο κοινό και στη κριτική, με τον ειλικρινή χειρισμό της σεξουαλικότητας, η επόμενη ταινία του *Les Amants (The Lovers, 1958)* με πρωταγωνίστρια την Jeanne Moreau ξανά, καθιερώνοντας τον Louis Malle σε ανερχόμενο ταλέντο.

Από την πλευρά των κριτικών του *Cahiers du Cinéma*, οι οποίοι είχαν ήδη βαπτιστεί στον κινηματογράφο με τις μικρού μήκους ταινίες τους, ο Claude Chabrol ήταν ο πρώτος που έκανε το σκηνοθετικό του ντεμπούτο με μεγάλου μήκους ταινίες. Με χρήματα που κληρονόμησε από την οικογένεια της τότε γυναίκας του Agnès Goute, σκηνοθέτησε και παρήγαγε την ταινία θρίλερ *Le Beau Serge (Ο ωραίος Σέργιος, 1958)* με πρωταγωνιστές τους Jean-Claude Brialy και Gerard Blain, εμπνευσμένη από το *Shadow of a Doubt (Το χέρι που σκοτώνει, 1943)* του Hitchcock. Γυρισμένη σε φυσικούς φωτισμούς και φυσικούς χώρους στη γενέτειρα του Sarent στην κεντρική Γαλλία, ενόχλησε το κινηματογραφικό κατεστημένο το οποίο θεωρώντας ότι η ταινία παρέκκλινε σοβαρά από τα επαγγελματικά στάνταρτς, την απέκλεισε από το φεστιβάλ Κανών. Παρόλα αυτά, κέρδισε το Grand Prix στο φεστιβάλ του Locarno και το βραβείο Jean Vigo, ενώ στις Κάνες, όπου ο Chabrol την έδειξε με δική του πρωτοβουλία βρήκε καλή υποδοχή και συγκέντρωσε αρκετά χρήματα από τις πωλήσεις για να γυρίσει την επόμενη ταινία του, *Les Cousins (Τα ξαδέλφια, 1959)*. Αυτή η ταινία, με πρωταγωνιστές πάλι τους Brialy και Blain, στην πραγματικότητα αντέστρεφε την πλοκή του *Le Beau Serge*. Γυρισμένη στο Παρίσι, βρήκε εμπορική και ακόμα μεγαλύτερη κριτική επιτυχία κατακτώντας το μεγάλο βραβείο (Golden Bear) στο 9ο Φεστιβάλ του Βερολίνου. Το *Les Cousins* (στου οποίου τη συγγραφή σεναρίου συμμετείχε ο Paul Gégauff, ο σταθερός για πολλά χρόνια δαιμόνιος συνεργάτης του) παρουσιάζει, περισσότερο από την πρώτη του ταινία, πολλά από τα χαρακτηριστικά που θα αποδοθούν αργότερα στο προσωπικό του στιλ, όπως οι επιδράσεις από τον Hitchcock, η απεικόνιση της γαλλικής μπουρζουαζίας, φόντοι και χαρακτήρες με διαφορούμενα κίνητρα. Με τα έσοδα από τις δύο ταινίες, ο Chabrol έστησε τη δική του εταιρεία παραγωγής υποστηρίζοντας στην παραγωγή το εναρκτήριο λάκτισμα των φίλων του Jacques Rivette *Paris nous appartient (Το Παρίσι μάς ανήκει, 1960)* και Eric Rohmer *Le Signe du lion (Το σημάδι του λιονταριού, 1959)*.

1.8 Οι σκηνοθέτες της Αριστερής Όχθης (*Rive Gauche*)

Το σινεμά είναι ένα σύστημα που επιτρέπει στον Godard να γίνει μυθιστοριογράφος, στον Gatti να κάνει θέατρο και σ' εμένα να κάνω δοκίμια.

Chris Marker

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο αμερικανός κριτικός κινηματογράφου Richard Roud επιχείρησε να αναδείξει τη διαφορά μεταξύ των 5 κριτικών του γαλλικού κινηματογραφικού περιοδικού *Cahiers du Cinéma* (που ήδη είχε αποκτήσει παγκόσμια επίδραση και φήμη) και μετέπειτα βασικών εκφραστών της Nouvelle Vague, και της ομάδας των σκηνοθετών της *Αριστερής Όχθης*, όπως τους αποκάλεσε. Η ομάδα αυτή η οποία αναφέρεται ως κομμάτι της Nouvelle Vague, αγκάλιαζε συγγραφείς και σκηνοθέτες με πυρήνα της κυρίως τους σκηνοθέτες Chris Marker, Alain Resnais και Agnès Varda και κοινό στοιχείο τις αριστερές τους πεποιθήσεις, και την ενασχόλησή τους με ντοκιμαντέρ τα οποία διέκρινε ο μοντερνιστικός καλλιτεχνικός πειραματισμός. Με την ομάδα της *Αριστερής Όχθης* συνδέονταν επίσης οι Marguerite Duras, Jean Cayrol, Armand Gatti, Henri Colpi, Jacques Rozier, Jacques Demmy και ο ήδη καταξιωμένος εκφραστής του *Nouveau Roman* (Νέο Μυθιστόρημα) συγγραφέας Alain Robbe-Grillet, ο οποίος πριν επιδοθεί στη σκηνοθεσία υπογράφει το σενάριο της μνημειώδους ταινίας του Alain Resnais *L'annee derniere a Marienbad* (*Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*, 1961). Οι ονειρικές εικόνες και η ακατάληπτη για τους θεατές πειραματική δαιδαλώδης δομή της, παρότι δίχασαν τους κριτικούς, έστειλαν την ταινία (που είχε θέμα την ίδια τη φύση και τις δυνατότητες του κινηματογράφου στο πλαίσιο μιας παιγνιώδους απόλυτης μυθοπλασίας), με το *Χρυσό Λιοντάρι* στο Φεστιβάλ της Βενετίας, το οποίο μοιράστηκε από κοινού με την ταινία *L'Avventura* (*Η περιπέτεια*, 1961) του Michelangelo Antonioni.

Ο Chris Marker, πάντα κρυπτικός ως προς το παρελθόν του, γνωστός για την άρνησή του να φωτογραφίζεται και να δίνει συνεντεύξεις, ήταν συγγραφέας, δημοσιογράφος, φωτογράφος, σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ, φιλικών δοκιμίων και καλλιτέχνης διαδραστικών πολυμέσων (multimedia). Σπούδασε φιλοσοφία πριν από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και συμμετείχε με τους *Maquis* στη γαλλική αντίσταση. Σκηνοθέτησε ντοκιμαντέρ στις αρχές της δεκαετίας του '50 και σε συνεργασία με τον φίλο του Alain Resnais το ντοκιμαντέρ *Les Statues Meurent Aussi* (*Και τα αγάλματα πεθαίνουν*, 1950-53) που ξεκινά σαν μια απλή ταινία για τις πλαστικές τέχνες (γλυπτική, μάσκες) στις υποσαχάριες αφρικάνικες χώρες για να μετατραπεί προοδευτικά σε πολεμική ενάντια στη δυτική αποικιοκρατία, παράγοντα που αναμφίβολα συντέλεσε στην παρακμή τους. Παρότι κατέκτησε το βραβείο Jean Vigo το 1954, μέχρι το 1968 η προβολή του απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία για την κριτική του κατά της γαλλικής αποικιοκρατίας. Στα επόμενα χρόνια ο Marker ανέπτυξε ένα ιδιαίτερο ντοκιμαντερίστικο δοκιμιακό στίλ, με μοναδική εξαίρεση την ταινία επιστημονικής φαντασίας *La Jetee* (*Σταθμός αποχαιρετισμού*, 1962) που ξετιλύγει ένα ταξίδι στο χρόνο χρησιμοποιώντας σχεδόν αποκλειστικά ακίνητες φωτογραφίες. Οι υπόλοιπες πιο γνωστές του ταινίες είναι οι *Le fond de l'air est rouge* (*Το βάθος του ουρανού είναι κόκκινο*, 1977), *Sans Soleil* (*Without Sun*, 1983) και το *AK* (*Akira Kurosawa*, 1985), ένα φιλικό δοκίμιο για τον ιάπωνα σκηνοθέτη Akira Kurosawa.

Η Agnès Varda είναι η πιο φημισμένη σκηνοθέτρια που συνδέθηκε με τη Nouvelle Vague. Μετά το *La Pointe Courte* (1954) σκηνοθέτησε 4 μικρού μήκους ταινίες, από τις οποίες οι τρεις ήταν ντοκιμαντέρ, πριν επιδοθεί ξανά στη μυθοπλασία με το *Cleo from 5 to 7* (*Η Κλεό από τις 5 έως τις 7*, 1962). Η ταινία, που αποτελεί σημείο αναφοράς της Nouvelle Vague, καλύπτει σε πραγματικό χρόνο την αναμονή της περιπλανώμενης στο Παρίσι νεαρής ποπ τραγουδίστριας Florence "Cléo" Victoire, από τις 5 το απόγευμα έως τις 7, ενώ περιμένει να μάθει το αποτέλεσμα μιας ιατρικής εξέτασης που είναι πιθανόν να επιβεβαιώσει μια διάγνωση καρκίνου του στομάχου. Με ιδιαίτερη πρωτοτυπία και αμεσότητα χειρίζεται διάφορα υπαρξιακά θέματα, συζητήσεις για τη θνησιμότητα, την απελπισία και το νόημα της ζωής, θέτοντας ερωτήματα για

τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τις γυναίκες, με αφορμή την *εικόνα κούκλας*, την οποία η τραγουδίστρια αντιλαμβάνεται ότι οι άνθρωποι έχουν γι' αυτήν.

1.9 Φαινομενολογία και διάχυτος υπαρξισμός στα θέματα και τους χαρακτήρες

Οι Eric Rhode και Gabriel Pearson παρουσιάζουν στο άρθρο τους, *Cinema of Appearance, Sight and Sound*, φθινόπωρο 1961, σ. 164, μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα επισκόπηση για τις αντιλήψεις των σκηνοθετών της Nouvelle Vague. Οι ταινίες της Nouvelle Vague, πέρα από μια νέα θεώρηση των χαρακτήρων και των θεμάτων που απεικονίζουν με ολοένα και ανανεωτικό βλέμμα, εμπνευσμένο από την φαινομενολογία και τον διάχυτο υπαρξισμό της εποχής τους, αντανακλούν και τις νέες αισθητικές μεθόδους του μοντερνιστικού κινηματογράφου που προσεγγίζουμε. Ας συνοψίσουμε κάποιες από τις προϋποθέσεις που οι δύο συγγραφείς παρατηρούν περισσότερο ή λιγότερο στις ταινίες αυτές και οι οποίες φαίνεται να ταιριάζουν γάντι με τον χαρακτήρα π.χ. του Michel στο *À Bout de Souffle* (*Με κομμένη την ανάσα*), ενώ γενικότερα αφορούν σε μια νέα προωθημένη θεώρηση των χαρακτήρων, αλλά και του μοντέρνου κόσμου, όπου αυτοί οι χαρακτήρες δρουν:

1. Ο εαυτός είναι μια σειρά γεγονότων χωρίς εμφανή σύνδεση, σε ένα κόσμος ασυνεχή, όπου όλες οι όψεις του είναι εξίσου έγκυρες. Το παρελθόν και το μέλλον του είναι μια σειρά δράσεων, αλλά το παρόν του είναι ένα κενό, εν αναμονή καθορισμού από κάποια δράση. Ο εαυτός δεν θεωρείται πλέον κάτι σταθερό. Δεν φέρει εσώτερο κέντρο, κάποιο πυρήνα· δεν φέρει ουσία.



2. Οι άλλοι άνθρωποι παρομοίως δεν φέρουν ουσία·^v καθώς αντιλαμβανόμαστε και αυτούς, ως μια ατέρμονη σειρά φαινομένων, παραμένουν απρόβλεπτοι. Μόνο τα αντικείμενα, τα πράγματα φέρουν ουσία (αμετάβλητη φύση), μπορούν να κατανοηθούν. Οι άνθρωποι παραμένουν ένα μυστήριο.

3. Καθώς δεν υπάρχει πια μια σταθερή πραγματικότητα, η παραδοσιακή ηθική αποδεικνύεται πλέον αναξιόπιστη. Αναζητά να αποδώσει ουσία σε φαινόμενα, να τα ταξινομήσει, ώστε να γίνουν προβλέψιμα, και έτσι να αποκρύψει από τους ανθρώπους την αληθινή συνθήκη που διέπει τον ασυνεχή κόσμο· την πλήρη απομόνωση. Καθένας είναι υπεύθυνος να αυτοσχεδιάσει ως προς τις προσωπικές ηθικές προσταγές του. Να δεχτεί οποιοδήποτε ρόλο (π.χ. να αποδεχθεί την ταυτότητα του «ληστή», του «πιανίστα» ή του «διανοούμενου»)· είναι μια αποφυγή της ευθύνης και οδηγεί στην Σαρτρική κακοπιστία (*bad faith*), που αποκτηνώνει τον άνθρωπο οδηγώντας τον σε υπαρξιακό θάνατο.

4. Αντίστροφα, η ηθική για να αποφύγει τον υπαρξιακό θάνατο πρέπει να επιδοθεί σε μια ατέρμονη εναγώνια διαδικασία αυτοσχεδιασμού. Ο άνθρωπος πλέον δεν δρα για να ικανοποιήσει ιδεώδη, όπως του καλού και ευπρεπούς, αλλά για να μνηθεί στην αυτοανακάλυψή του, το μοναδικό ηθικό στόχο που πλέον του μένει. Έτσι, η δράση είναι αναγκαστικά οπορτουμιστική.

5. Κατά συνέπεια, κάθε πράξη είναι μοναδική και χωρίς κοινωνικό προηγούμενο, κι έτσι φαίνεται στους άλλους τυχαία, στερημένη κινήτρου, αφού δεν υπάρχει κάποιος σταθερός εαυτός για να του αποδοθεί κάποιο κίνητρο. Από αυτό απορρέει η φαινομενικά παράλογη αντίληψη της αυτοϊκανοποιούμενης πράξης (*l'acte gratuit*).

Επιλεγμένη βιβλιογραφία

- Andrew, Duddley. *André Bazin*. New York: Oxford University Press, 1978.
- *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Armes, Roy. *French Cinema*. London: Secker & Warburg, 1985.
- Bazin, André. *French cinema of the occupation and resistance: The birth of a critical esthetic* (Francois Truffaut, Ed., Stanley Hochman, Trans.). New York: F. Ungar Pub. Co. 1981.
- Clouzot, Claire. *Le Cinema français depuis la Nouvelle Vague*. Σειρά *Où en est la France?* Fernnd Nathan-Alliance française. Paris 1972.
- Cook, David. *A history of narrative film*. New York: W.W. Norton & Company, 1990.
- Cowie, Peter. *Revolution! The explosion of World Cinema in the 60s*. Faber and Faber. 2004.
- Hayward, Susan και Sandy Flitterman-Lewis, *French Film: texts and contexts*. London: Routledge, 1990.
- *French National Cinema*, 2nd Edition. London: Routledge, 2005.
- *Cinema Studies. The Key Concepts*. 3^η έκδ. Routledge. 2006.
- Marie, Michel. *The French New Wave, An Artistic School*. Trans. by Richard Neupert, Oxford: Blackwell, 2003.
- Monaco, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976.
- *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο*. Μετ. Μαριλένα Καρρά. Επιστημ. επιμ. Χρήστος Δεμερτζόπουλος. Εκδ. Μεταίχμιο, 2006.
- Reisz, Karel. *The technique of Film Editing*. New York: Hastings House, 1968, σ. 327.
- Rhode Eric, Pearson Gabriel. *Cinema of Appearance, Sight and Sound*, φθινόπωρο 1961.
- Roud, Richard. *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, London: Secker and Warburg; New York: Viking Press 1983.
- Τερζής, Νίκος. *Nouvelle Vague. Το Σινεμά Παίζει με τον Εαυτό του. Αφηγηματική Δομή & Φόρμα στον Κινηματογράφο*. σ. 496. Εκδ. ΊΩΝ, Αθήνα, 2013.
- Truffaut, Francois. *Un Certain Tendance du cinema francais*. *Cahiers du cinema* 31, 1954.

ⁱ Για τον André Bazin, βλ. (Τερζής, Νίκος: Παράρτημα Α, 2013).

ⁱⁱ Για τον Henri Langlois, βλ. (Τερζής, Νίκος: Παράρτημα Α, 2013).

ⁱⁱⁱ Βλ. σ. VII, στον πρόλογο του James Monaco. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976.

^{iv} Βλ. ιδιαίτερα σημαντική εκτενή υποσημείωση στο: Karel Reisz. *The technique of Film Editing*. New York: Hastings House, 1968, σ. 327.

^v Ας αναλογισθούμε τον σχετικό συμβολισμό του μνημειώδους πλάνου από το *Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*, που με *travelling* καταλήγει σε εξωτερικό γενικό πλάνο των καλεσμένων ακίνητων στους αχανείς κήπους του Μαρίενμπαντ: οι παγωμένοι σαν στήλες άλατος καλεσμένοι φέρουν σκιές, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο με τα αγάλματα, τους καλοκουρεμένους θάμνους και τα αντικείμενα εν γένει! Το πλάνο φαίνεται να αναδεικνύει την πρωτοκαθεδρία της υλικότητας του κόσμου, της ύπαρξης που προηγείται της ουσίας, με τους ανθρώπους μυστηριώδεις σαν φαντάσματα της ύπαρξης.
