Η σχέση Αρσενικού - Θηλυκού σε ταινίες της Νουβέλ Βάγκ:

Μια μελέτη στις ταινίες

***Με κομμένη την ανάσα* (1960), *Αρσενικό – Θηλυκό* (1966)**

του Ζαν Λυκ Γκοντάρ

***Η σειρήνα του Μισισιπή* (1969), *Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες* (1977)**

του Φρανσουά Τρυφώ.

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Φιλολογίας, Μεταπτυχιακών Σπουδών
12.10.2017 - Χειμερινό εξάμηνο 2017
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Παναγιώτα Μήνη
Πτυχιακή εργασία του Χάρη Ραφτογιάννη
Α.Μ.: 0607

Στην πλούσια φιλμογραφία των δυο γνωστότερων και σημαντικότερων -κατά γενική ομολογία- δημιουργών της γαλλικής Νουβέλ Βάγκ (Νέου Κύματος), του Ζαν Λυκ Γκοντάρ και του Φρανσουά Τρυφώ, ο δραματουργικός πυρήνας στις περισσότερες περιπτώσεις είναι ο έρωτας, άρα και η σχέση Αρσενικού -Θηλυκού, σχέση αρχέγονη, η οποία απασχολεί την ανθρωπότητα από την γένεσή της μέχρι τις ήμερες μας. Όπως είναι λογικό θα ήταν αδύνατη στο πλαίσιο μιας μεταπτυχιακής εργασίας μια συνολική παρουσίαση της εξαιρετικά πλούσιας σε όγκο δουλειάς των δυο δημιουργών ή και άλλων χαρακτηριστικών ταινιών του πολύ σημαντικού για την κινηματογραφική ιστορία, κινήματος της Νουβέλ Βάγκ[1]. Οι ταινίες *Με κομμένη την ανάσα* (1960), *Αρσενικό – Θηλυκό* (1966), του Γκοντάρ και *Η γυναίκα του Μισισιπή* (1969), *Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες* (1977), του Τρυφώ, είναι με έναν τρόπο αντιπροσωπευτικές για το πώς οι συγκεκριμένοι εκπρόσωποι του Κύματος, τοποθετούνται στην σχέση Αρσενικού – Θηλυκού. Στις δυο ταινίες του Γκοντάρ, βλέπουμε τον νεανικό και τον φοιτητικό έρωτα. Στις δυο ταινίες του Τρυφώ, παρακολουθούμε τις πιο ώριμες ηλικιακά σχέσεις, το ζευγάρι στον έγγαμο βίο και τον μεσήλικα άντρα στον γυναικοκεντρικό απολογισμό της ζωής του. Να σημειωθεί ότι *Η σειρήνα του Μισισιπή* (1969) εντάσσεται οριακά χρονικά αλλά και θεωρητικά στον βραχύ βίο της Νουβέλ Βάγκ (1959 - 1969), ενώ *Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες* (1977) είναι ταινία μεταγενέστερη χρονικά, ωστόσο ανήκει σε έναν από τους πιο αυθεντικούς δημιουργούς του Νέου Κύματος και λόγω της ειδικής θεματολογίας της, δύσκολα θα μπορούσε να λείπει από τις εξεταζόμενες.

Ένα ειδικό χαρακτηριστικό, είναι ότι οι ταινίες περιστρέφονται χρονικά κοντά στα γεγονότα του Μάη του 1968. Όπως είναι γνωστό εκείνη η περίοδος, αποτέλεσε ένα κομβικό σημείο στην

[1] Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, University of Wisconsin Press, 2002, introduction

ευρύτερη ιδεολογία των δυτικών κοινωνιών[2] και σηματοδότησε και μεταξύ άλλων και μια νέα εποχή στις σχέσεις των δυο φύλων.

Αλλά γιατί χρειάζεται μια εργασία για την σχέση των δύο φύλων στις ταινίες των δύο σκηνοθέτων; Πάρα πολλά έχουν γραφεί για διάφορα ζητήματα ως προς τον Γκοντάρ και τον Τρυφώ, αλλά όχι τόσα πολλά όσο θα αναμένονταν για αυτήν την σχέση, τουλάχιστον από τους επιστημονικούς κλάδους. Για παράδειγμα, στην παρατιθέμενη σχετική ελληνική και αγγλική βιβλιογραφία, ελάχιστες είναι οι στοχευμένες μελέτες για αυτήν την αθέατη[3] φαινομενικά σχέση, για αυτήν την «πάλη» των φύλων (όπως σχεδόν χαριτολογώντας μπορούμε να την αποκαλούμε). Μια πάλη, άλλες φορές παραγωγική, άλλες καταστροφική, η οποία παραμένει πάντα μια βασική μονάδα θεώρησης της τέχνης και ασφαλώς του κινηματογράφου.

Αρχικά, η εργασία παρουσιάζει το ιστορικοκοινωνικό πεδίο των σχέσεων Άντρα – Γυναίκας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο καθώς και το πλαίσιο ανάπτυξης του δυτικού κινηματογράφου και του Νέου Κύματος. Ακολουθούν, οι συνοπτικές αναφορές στις εργοβιογραφίες των Γκοντάρ και Τρυφώ και η γενικότερη οπτική τους στο ζήτημα των φύλων. Έπεται η ειδικότερη ανάλυση των τεσσάρων ταινιών και ο απολογισμός της σχέσης Αρσενικού – Θηλυκού στις συγκεκριμένες ταινίες.

---

[2]Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις, τόμος δεύτερος*, μτφρ Θάλεια Σκανδάμη, Νέλλη Τραγουστή, Επιμέλεια Μπ. Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1992, σελ.180

[3] Ρολάν Μπάρτ, *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Ράππα, Αθήνα, 1977, σελ. 7

Ιστορικό πλαίσιο εποχής των δεκαετιών του 1950 & 1960 στον Δυτικό κόσμο

Πώς διαμορφώνεται ιστορικά η σχέση των δύο φύλων στην μεταπολεμική εποχή, την περίοδο δηλαδή, κατά την οποία αναπτύσσεται και ο νέος γαλλικός κινηματογράφος της Νουβέλ Βαγκ; Οι δυο Παγκόσμιοι πόλεμοι φέρνουν μεγάλες πληγές και ανακατατάξεις σε πολλά επίπεδα στις χώρες που συμμετείχαν. Εκατομμύρια είναι οι άντρες που χάνονται στις μάχες και όσοι επιστρέφουν, φθάνουν λαβωμένοι ψυχικά και σωματικά. Επόμενο είναι να προμηνύονται αλλαγές με βάση τα νέα δημογραφικά στοιχεία και την εκ νέου συσχέτιση Αρσενικού – Θηλυκού.

Η μεταπολεμική περίοδος συνοδεύεται από το τεταμένο πνεύμα του Ψυχρού Πολέμου (της αντιπαράθεσης Ανατολής – Δύσης σε σχεδόν παγκόσμιο επίπεδο) και έναν ηθικό συντηρητισμό, με τον φόβο σε ό,τι διαφορετικό[4] και επικεντρώνεται στο ιδεολογικό μοτίβο της «ασφαλούς» πυρηνικής οικογένειας (τόσο στις Η.Π.Α. όσο και στην Γαλλία). Ο εργατικός πατέρας, η νοικοκυρά μητέρα και τα επιμελή παιδιά σε ένα καταναλωτικό περιβάλλον είναι μια χαρακτηριστική εικόνα της εποχής της δεκαετίας του 1950[5]. Η τεχνολογική ανάπτυξη, η ταχεία άνθηση και σταθερότητα της οικονομίας, η διόγκωση της μεσαίας τάξης, η αστικοποίηση και η θεαματική αύξηση των γεννήσεων δημιουργούν μεγαλόπνοες προσδοκίες στις δυτικές κοινωνίες, με τον γνωστό ιστορικό Έρικ Χομπσμπάουμ, να χαρακτηρίζει τα χρόνια αυτά, ως «χρυσά χρόνια» [6].

---

[4] Diana Holme, *Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood*, World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood **,** by Paul Cooke (Editor), Palgrave Macmillan 2007, σελ. 154

[5] Ο.π., σελ. 155

[6] Έρικ Χομπσμπάουμ, *Η εποχή των άκρων: ο σύντομος 20ος αιώνας 1914-1991*, μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, σελ. 329-367

Ο κινηματογράφος εξακολουθεί να αποτελεί την μαζική διασκέδαση στην Δύση. Στις Η.Π.Α. ένα νεανικό κοινό εισέρχεται δυναμικά στις κινηματογραφικές αίθουσες (από το οποίο το 50 % είναι κορίτσια) και διανέμονται ταινίες απευθυνόμενες στην νεολαία με πρότυπα αρκετά τολμηρά και διαφορετικά σε σχέση με τα παραδοσιακά. Ο αποπνέον σεξουαλισμός και η επαναστικότητα των νεαρών σταρ, όπως ο Μάρλον Μπράντο στον *Ατίθασο* (1953) ή ο Τζέημς Ντιν στο *Επαναστάτης χωρίς αιτία* (1955), έχουν μεγάλο αντίκτυπο στους νέους και των δυο φύλων[7].

Η γαλλική κοινωνία προσπαθεί επίσης με ζήλο να ανορθώσει το πεσμένο ηθικό της και να επανέλθει δυναμικά στα γνωστά προπολεμικά κυριαρχικά της πρότυπα[8]. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο ανοίγεται μια μακροχρόνια πολεμική επιχείρηση στον αποικιοκρατικό χάρτη της Γαλλίας με μέτωπα στην Ινδοκίνα (1946- 1954) και στην Αλγερία (1954-1962). Παράλληλα, στο εσωτερικό της χώρας, αναπτύσσονται αιχμηρές κοινωνικές θεωρίες από τους ακαδημαϊκούς κύκλους της Σορβόννης και αισθητικές καλλιτεχνικές πρωτοπορίες κάνουν την εμφάνισή τους στο Παρίσι. Είναι η εποχή κατά την οποία η γαλλική κοινωνία--και όχι μόνο-επηρεάζεται από το πνεύμα του υπαρξισμού του Ζ.Π. Σάρτρ σύμφωνα με την οποία το υποκείμενο από μόνο του αγωνίζεται για την ύπαρξή του και αυτοπροσδιορίζεται. Ένα βήμα παραπέρα κάνει η φιλόσοφος, ακτιβίστρια και σύντροφός του, Σιμόν Ντε Μπουβουάρ, επαναπροσδιορίζοντας το φύλο[9] ως κοινωνική κατασκευή με την έκδοση του βιβλίου της το *Δεύτερο Φύλο* (1949), σηματοδοτώντας ένα ακόμη βήμα προς την χειραφέτηση της γυναίκας[10] και των διεκδικήσεών της για ίσα δικαιώματα. Τα

---

[7] Diana Holme, *Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood*, World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood **,** by Paul Cooke (Editor), Palgrave Macmillan 2007, σελ. 155-156

[8] Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema,* University of Wisconsin Press, 2002, σελ. 4

[9] Σιμόν ντε Μπουβουάρ, *Το Δεύτερο Φύλο*, μετάφραση Τζένη Κωνσταντίνου, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2009, σελ 15

[10] Janet McCabe, *Κινηματογράφος και Φεμινισμός*, Μετάφρ. Ειρήνη Πυρπασού, Αθήνα, Πατάκη, 2009, σελ 18-19

παραπάνω είναι κάποια ενδεικτικά από τα στοιχεία που συνθέτουν το μεταπολεμικό ζωηρό σκηνικό της χώρας[11]. Οι ραγδαίες αλλαγές επηρεάζουν και τις νεότερες γενιές, οι οποίες μοιάζουν αμήχανες στο νέο πεδίο, δίχως να έχουν σαφή εδραιωμένα πρότυπα όπως είχαν αντίστοιχα οι παλαιότερες. [12]

Δεν υπάρχουν συστηματικές κοινωνικές έρευνες ικανές να δείξουν μια εικόνα της γαλλικής νεολαίας της μεταπολεμικής περιόδου. Μονάχα έμμεσα, θα μπορούσαν να εκμαιευτούν αποτυπώσεις και ερμηνείες για τις διφορούμενες απόψεις περί καλής (ηθικής) και κακής νεολαίας, όπως για παράδειγμα από σποραδικά δημοσιεύματα της εποχής. Ένα χαρακτηριστικό άρθρο των *Times* στα 1955, χαρακτηρίζει την δημόσια εικόνα της γαλλικής νεολαίας ως «ανήθικη»[13]. Ένα άλλο της *L'Express*, στα 1957, θεωρεί ότι η ανερχόμενη γενιά που ζούσε στην σκιά του πολέμου, τώρα είναι έτοιμη να κατακτήσει την Ευρώπη, αφήνοντας στο παρελθόν την παλιά ηττημένη Γαλλία[14]. Στο άρθρο, για πρώτη φορά συναντάται ο όρος «Νέο κύμα», ο οποίος χαρακτηρίζει συνολικά την νεαρή ηλικιακά μεταπολεμική γενιά. Ο συντάκτης του παρατηρεί ότι οι άντρες φαίνεται να είναι περισσότερο προσκολλημένοι στα παραδοσιακά αντρικά πρότυπα, ενώ τα αντίστοιχα γυναίκεια μεταβάλλονται αρκετά από το μοντέλο της οικογενειακής ζωής και της μητρότητας, με βάση και τις ευκαιρίες που παρουσιάζονται στο επαγγελματικό πεδίο[15].

Στα μέσα της δεκαετίας του '60, με τον Ψυχρό Πόλεμο σε κορύφωση, τον πόλεμο στο Βιετνάμ και στην Αλγερία εν ενεργεία, «η χρυσή εποχή» αρχίζει να κλονίζεται εκτός των άλλων και από

---

[11] Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, University of Wisconsin Press, 2002, σελ. 12

[12] Έρικ Χομπσμπάουμ, *Η εποχή των άκρων: ο σύντομος 20ος αιώνας 1914-1991*, σελ 411- 429

[13] Richard Ivan Jobs, *Riding the New Wave Youth and the Rejuvenation of France after the Second World War*, Stanford University Press, 2007, σελ. 185-232

[14] Ο.π. , σελ. 2-20

[15] Diana Holme, *Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood*, World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood **,** by Paul Cooke (Editor), Palgrave Macmillan 2007, σελ. 157

την αυτονόμηση και τη «νέα αυτοσυνείδηση» της νεολαίας, η οποία ανέτρεπε την παραδοσιακού τύπου ηθική. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι νέοι «απέρριπταν την ιδιότητά τους ως παιδιά ή ακόμα και ως έφηβοι (δηλαδή όχι εντελώς ώριμοι ενήλικες), ενώ αρνούνταν την πλήρη ανθρώπινη υπόσταση σε κάθε γενιά άνω των τριάντα ετών, εκτός από τους διάφορους ευκαιριακούς γκουρού».[16] Στις μεγάλες πόλεις των δυτικών κοινωνιών, αναδεικνύονται κοινωνικά κινήματα που χάραξαν την παγκόσμια ιστορία. Το φοιτητικό κίνημα, έχοντας ως κύρια βάση την αμφισβήτηση και τα αντιπολεμικά αιτήματα, εξαπλώθηκε από την Γαλλία και την Αμερική σε πολλές άλλες χώρες, ανοίγοντας χώρο σε άλλα κινήματα όπως το κίνημα των Αφροαμερικανών, το οικολογικό, το εργατικό και το φεμινιστικό κίνημα. Μέσα σε αυτές τις ζυμώσεις, εμφανίζονται ακόμη πιο δυναμικά τα ζητήματα περί αυτοδιάθεσης της γυναίκας και γενικότερα των φύλων, καθώς και του ερωτικού προσανατολισμού και της σεξουαλικής απελευθέρωσης, μετατοπίζοντας τις καθιερωμένες και συντηρητικές σχέσεις (ως τότε) μεταξύ Άντρα – Γυναίκας. Η γενική εικόνα της Δύσης ήδη δείχνει αύξηση των διαζυγίων και των μονογονεϊκών νοικοκυριών, δείγμα κρίσης των σχέσεων των δυο φύλων[17].

[16]Ερικ Χομπσμπάουμ, *Η εποχή των άκρων: ο σύντομος 20ος αιώνας 1914-1991*, σελ 415

[17] Ο.π., σελ 412- 415

Ο έρωτας για τους δημιουργούς και το νουάρ. Ο «μαθητής» Φρ. Τρυφώ συναντά την «αυθεντία», Αλφρ. Χίτσκοκ.

Η Νουβέλ Βάγκ

"Μια ιστορία έχει αρχή μέση και τέλος, αλλά όχι απαραίτητα με αυτήν την σειρά"[18]

Ζαν Λυκ Γκοντάρ

«Δεν μπορεί να υπάρξει μια ειρηνική συνύπαρξη ανάμεσα στο έντεχνο σινεμά και στο σινεμά των Δημιουργών».[19]

Φρανσουά Τρυφώ

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος φέρνει ανακατατάξεις σε πολλά επίπεδα. Νέες συνθήκες και επομένως νέες ιδέες, αναπτύσσονται σε έναν κόσμο που προσπαθεί να ορθοποδήσει και πάλι στην μεταπολεμική εποχή. Ανεπηρέαστη δεν θα μπορούσε να μείνει και η εθνική κινηματογραφία κάθε χώρας.

[18] http://thinkexist.com/quotation/cinema_is_the_most_beautiful_fraud_in_the_world/209763.html, πρόσβαση Ιουλιος 2017

[19] Francoit Truffaut, *"A Certain Tendency of the French Cinema", Cahiers du Cinema*, no. 31 J, January 1954, σελ. 4

Στη Γαλλία η δυναμική απάντηση απέναντι στην συντηρητική και ευρέως διαδεδομένη συνταγή μεταφοράς κλασσικών μυθιστορημάτων στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο έρχεται από κάποιους νεαρούς σινεφίλ. Οι τότε φιλμοκριτικοί της ομάδα των *Cahiers du Cinema (Τετραδίων του Σινεμά)*, γνωστού κινηματογραφικού περιοδικού της εποχής, όπως ο Τρυφώ, ο Γκοντάρ, ο Ριβέτ, και ο Ρομέρ, αντιτίθονται καυστικά προς αυτόν τον «μέτριο»[20] κατεστημένο κινηματογράφο των ανάλαφρων ρομάντζων και των μεταφορών κλασσικών μυθιστορημάτων γινόμενοι οι ίδιοι δημιουργοί, απαρτίζοντας αυτό που οι φιλμοκριτικοί αποκάλεσαν «Νουβέλ Βάγκ» του γαλλικού σινεμά (1959-1969). Οι συγκεκριμένοι σκηνοθέτες, έχοντας κοινές αναφορές και ιδέες για τον κινηματογράφο [21], δημιουργούν ταινίες αντισυμβατικές, ανεξάρτητες και αυτοχρηματοδοτούμενες, βοηθούμενοι από τη νέα τεχνολογία που τους επιτρέπει με φορητές κάμερες (16μμ) να κινηματογραφούν σε εξωτερικούς χώρους, με ντοκιμενταριστική λογική και με ελάχιστους προϋπολογισμούς.

Τολμηρό μοντάζ που αγνοεί τους συμβατικούς κανόνες αφήγησης, ερασιτέχνες ηθοποιοί, χαλαρή δόμηση της ιστορίας, νεανικοί και τολμηροί χαρακτήρες, αυτοσχεδιαστικά γυρίσματα, κουβέντες για την φιλοσοφία και τις ανθρώπινες σχέσεις είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά της νέας και αρκετά προσωπικής γραφής, η οποία εμφανίζεται και στις Η.Π.Α. στην ίδια σχεδόν χρονική περίοδο (1965- 1980), μέσω του κινήματος του «νέου Χόλυγουντ», όπως αποκλήθηκε αντίστοιχα η νέα γενιά των Αμερικανών σκηνοθετών. Το δυναμικό αποτέλεσμα δημιουργεί ιδιαίτερη αίσθηση κυρίως στα νεανικά κοινά, με την ανανεωμένη φιλμική τεχνική και

[20] Francoit Truffaut, *"A Certain Tendency of the French Cinema", Cahiers du Cinema*, σελ. 4

[21] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος πρώτος, μτφρ Μ.Μωυσίδης, Σ. Τριανταφύλλου, Επιμέλεια Μπ. Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1988, σελ. 339

θεματολογία του[22]. Συμβαδίζοντας με το γενικά ταραγμένο κλίμα της εποχής, ο παγκόσμιος κινηματογράφος παράγει στην περίοδο 1955-1975 κάποια από τα πιο τολμηρά και ενδιαφέροντα έργα του.

Στο επίκεντρο των νέων δημιουργών της Δύσης, εισέρχονται οι θεματικές για την σεξουαλικότητα, τις ανθρώπινες σχέσεις, την καταναλωτική κοινωνία, την βία. Σύμφωνα με τον ιστορικό και θεωρητικό του κινηματογράφου Thomas Schatz, η θεματολογία των τότε Αμερικανικών ταινιών γίνεται πιο χαοτική σε σχέση με τα παλαιότερα μονοδιάστατα και υπεραπλουστευμένα πρότυπα : Από τον ήρωα - προστάτη, έχουμε μεταφερθεί στον ήρωα που συχνά είναι και θύμα των καταστάσεων, στο πλαίσιο των οποίων αδυνατεί να κατανοήσει και να βάλει τάξη σε έναν ακατανόητο για εκείνον κόσμο[23]. Ένα παρόμοιο χαρακτηριστικό συναντάμε παράλληλα και στη γαλλική Νουβέλ Βάγκ με την απρόβλεπτη και ανεξήγητη[24] - ενίοτε - συμπεριφορά των χαρακτήρων αλλά και με το το γενικότερο πρότυπο του προβληματισμένου υποκειμένου το οποίο και παρουσιάζει. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, συμβαίνει να βρίσκεται ο αντρας σε σχετικά δυσμενέστερη θέση, στοιχείο το οποίο διερευνάται στην συνέχεια της εργασίας.

Το 1959 θεωρείται η χρονιά γέννησης του Νέου Κύματος με την εμφάνιση των σκηνοθετικών ντεμπούτων, *Με κομμένη την ανάσα* του Γκοντάρ, *Τα τετρακόσια χτυπήματα* του Τρυφώ (βραβείο σκηνοθεσίας στις Κάννες το 1960), και *Χιροσίμα, αγάπη μου* του Αλέν Ρενέ.

---

[22] Kristin Thomson, David Bordwell, *Ιστορία* του *κινηματογράφου*, μετφρ. Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαίτη, επιμ. Εύα Στεφανή, Πατάκη 2011, σελ.443 - 445

[23] Thomas S. Schatz, *Τα είδη ταινιών του Χόλυγουντ*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2013, σ. 218

[24] Kristin Thomson, David Bordwell, *Ιστορία* του *κινηματογράφου*, Πατάκη 2011, σελ. 445

Οι νέοι Γάλλοι δημιουργοί του Νέου Κύματος, ως ανήσυχοι σινεφίλ πρωτίστως, διαθέτουν μια γενικότερα κριτική αντιμετώπιση απέναντι στα κινηματογραφικά είδη, ανανεώνοντας και αναθεωρώντας με αυτήν την έννοια συνολικά τον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικά, οι σκηνοθέτες και θεωρητικοί όπως ο Τρυφώ και ο Γκοντάρ, διαθέτουν μια στενή σχέση με την Αμερικανική κουλτούρα από τα πρώιμα χρόνια του πολέμου, αρχικά, έχοντας ανακαλύψει την αμερικανική αστυνομική λογοτεχνία, η οποία ήταν και ο προπομπός του νουάρ, μέσω των γραπτών των Χάμετ, Τσάντλερ, Κέιν[25]. Μετέπειτα, μέσω της Νουβέλ Βαγκ, είναι πάλι εκείνοι που «ανακαλύπτουν» και αναδεικνύουν την καλλιτεχνική αξία των αμερικανικών ταινιών νουάρ, καθώς και των δημιουργών των ταινιών αυτών[26]. Ένα, ως τότε, ευτελές κινηματογραφικό είδος αποκτά έτσι μια ξεχωριστή οντότητα, χάρη στην επανάγνωσή του από ευρωπαίους ειδικούς, οι οποίοι διακρίνουν την μελαγχολία και τον φετιχοποιημένο ερωτισμό μεταξύ του αρσενικού και του θηλυκού στα αστυνομικά φιλμ της περιόδου 1940-46, στοιχεία που δεν υπήρχαν σε πρώτο πλάνο στην προγενέστερη αμερικανική παραγωγή[27].

Το στυλ του νουάρ, σαφέστατα επηρεασμένο έστω και με έμμεσο τρόπο, από τις τραυματικές εξελίξεις που επέφερε ο Β΄Παγκόσμιος Πόλεμος, είχε ως μοτίβο την βαριά ατμόσφαιρα, την σύνθλιψη των χαρακτήρων και την αγωνιώδη προσπάθειά τους να απεμπλακούν από την μοίρα τους.[28] Η απόκτηση υλικών αγαθών με αθέμιτα μέσα, το κυνήγι μιας γυναίκας από έναν άνδρα που συνήθως αποβαίνει ολέθριο, η διαλεύκανση μιας υπόθεσης ενός μοναχικού ντετέκτιβ που διαρκώς περιπλέκεται με απρόσμενα αποτελέσματα, είναι κάποια από τα επανερχόμενα

---

[25] James Naremore, *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, 1998, σελ. 23

[26] Φρανσουά Τρυφώ, *Χίτσκοκ / Τρυφώ*, Μετάφραση Γιάννης Ιωαννίδης, Επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, Εκδόσεις Ύψιλον, 1986, σελ. 8

[27] Στάθης Βαλούκος , Βασίλης Σπηλιόπουλος, *Το Φίλμ Νουάρ*, Εκδόσεις Νέα σύνορα-Α.Α.Λιβάνη, Αθηνα , 1985, σελ. 37

[28] Ο.π. σελ 47

μυθοπλαστικά μοτίβα. Οι χαρακτήρες, εγκλωβισμένοι σε σκοτεινές υποθέσεις που έχουν να κάνουν με την απόκτηση χρήματος και του έρωτα, συνοδευόμενοι από έντονο φωτογραφικό στυλιζάρισμα, προσπαθούν να βρουν διέξοδο στην υπαρξιακή αγωνία τους. Οι άντρες, βαρείς και σκεπτικοί, με σύντομες και κοφτές φράσεις από την μια και οι θελκτικές, δολοπλόκες, στυγνές, ερωτικές γυναίκες από την άλλη, είναι τα κλασσικά γενικά μοτίβα των χαρακτήρων που κυριαρχούν στο ασπρόμαυρο κάδρο. Ο Άλφρεντ Χίτσκοκ, ο σπουδαιότερος όλων κατά την άποψη αρκετών δημιουργών της Νουβέλ Βαγκ, προσέθεσε σημαντικά και πρωτότυπα στοιχεία στην αποτύπωση της γυναικείας μορφής στον κινηματογράφο, όπως πχ με φιλτραρισμένες αναφορές σε πριγκίπισσες λαϊκών παραμυθιών[29]. Συνολικά, το νουάρ εισήγαγε μια νέα εικόνα στην μέχρι τότε συντηρητική εικόνα της γυναίκας. Από νοικοκυρά και υποστηρικτική προσωπικότητα, η γυναίκα αποκτά πιο στιβαρή υπόσταση μέσω αυτού του είδους[30]. Είναι ένας χαρακτήρας κόντρα στα μέχρι τότε συνηθισμένα κινηματογραφικά στερεότυπα, είναι η πόρνη, η γυναίκα μυστήριο, το σεξουαλικό ον, μια femme fatale, χάριν της οποίας ο άντρας εμπλέκεται σε δύσκολες καταστάσεις.

Το πάθος και το έγκλημα, είναι τυπικά μοτίβα του είδους και συνεπακόλουθα της φλογερής έλξης μεταξύ του Αρσενικού – Θηλυκού. Όπως χαρακτηριστικά και ποιητικά έλεγε ο Γκοντάρ, και λάτρης των αμερικάνικων νουάρ και B- movies, «το μόνο που χρειάζεσαι για να κάνεις μια ταινία, είναι ένα κορίτσι και ένα όπλο»[31]. Είναι η παράφραση ουσιαστικά, της πάλης του Αρσενικού – Θηλυκού εκφραζόμενη σε ένα γενικότερα κοινωνικά ταραγμένο περιβάλλον όπως

[29] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος δεύτερος, σελ.183

[30] Νίκος Κολοβός, *Η Γυναίκα στον Κινηματογράφο*, Αιγόκερως, 1989, σελ. 45

[31] https://www.brainyquote.com/quotes/quotes/j/jeanlucgo141855.html, πρόσβαση : Ιούνης 2016

αυτό της δεκαετίας του ’60, ένα περιβάλλον στο οποίο για διάφορους μελετητές αλλάζουν οι συσχετισμοί[32] μεταξύ Άντρα – Γυναίκας, με τα φεμινιστικά και γκέι κινήματα σε έξαρση.

Η γυναίκα και ο άντρας στον δυτικό κινηματογράφο

Το επαγγελματικό πεδίο του κινηματογράφου από τις απαρχές του, είναι συγκροτημένο σε ανδροκρατούμενη βάση. Εξαίρεση δεν αποτελεί και η περίπτωση της Νουβέλ Βάγκ. Η συντριπτική πλειονότητα των ταινιών της είναι γυρισμένες από άντρες. Επόμενο είναι να αποτυπώνεται – συνειδητά ή μη - το αντρικό βλέμμα στην οθόνη[33]. Και αρκετές είναι οι περιπτώσεις, όπου ο πρωταγωνιστής λειτουργεί ως το alter ego του σκηνοθέτη, ως το «υποκείμενο» και η γυναίκα να παρουσιάζεται ως μια αναπαράσταση του «άλλου»[34], αποτελώντας το βλέμμα του άντρα και όχι το θέμα της ιστορίας[35].

Στην θεώρηση της ντε Μπουβουάρ για το κοινωνικό φύλο έχουν τις ρίζες τους αρκετές μελέτες για την αποτύπωση της γυναίκειας μορφής στον κινηματογράφο. Η κριτική απέναντι στο αντρικό βλέμμα αναπτύσσεται από θεωρητικούς όπως η Molly Haskell και η Marjorie Rosen, θεωρώντας ότι το σινεμά λειτουργεί ως μια αποτύπωση, ως ένα καθρέφτισμα της κοινωνίας και ειδικότερα ο κινηματογράφος του Χόλυγουντ (από τον οποίο αντλεί πολλαπλά στοιχεία και οι

---

[32] Antony Easthope, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, Psychology Press, 1992, introduction

[33] Νίκος Κολοβός, *Η Γυναίκα στον Κινηματογράφο*, Αιγόκερως, 1989, σελ. 14-15

[34] Σιμόν ντε Μπουβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, μετάφραση Τζένη Κωνσταντίνου, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2009, σελ. 17

[35] Genevieve Selier, *“Women in the Nouvelle Vague: The lost Continent*? “ Reclaiming the Archive: Feminism and Film History, edited by Vicky Callahan, Wayne State University Press, Detroit 2010, σελ 178

και η Νουβέλ Βαγκ μέσω των αναφορών στο αμερικανικό νουάρ) επιβεβαιώνει με την σειρά του τις πατριαρχικές αξίες προβάλλοντας την γυναικά ως σεξουαλικό αντικείμενο[36] . Πιο συγκεκριμένα η γυναίκα αποτελεί στο κυρίαρχο πλαίσιο του κλασσικού Αμερικάνικου σινεμά, μια ηδονοβλεπτική μορφή στο πεδίο του αρσενικού, που στερεοτυπικά αντιμετωπίζεται ως η ερωμένη, ο πειρασμός, η φαντασίωση, η διεκδίκηση και η λύτρωση [37]. Αποτελεί μια προβεβλημένη μορφή με κυρίως αρνητικά χαρατηριστικά[38], κατά την Ντε Μπουβουαριανή παράδοση.

Το φιλμ νουάρ με τις θρυλικές *femme fatale*, αλλά και ευρύτερα το αμερικάνικο σινεμά αποτελεί την μεγάλη δεξαμενή δανείων και αναφορών των κινηματογραφιστών της Νουβέλ Βαγκ τόσο στις ταινίες τους, όσο και μέσω των κειμένων και συνεντεύξεων τους[39]. Οι ανένταχτοι και εύθραυστοι νεαροί άντρες του Νίκολας Ρέι, οι αρρενωποί χαρακτήρες των γουέστερν του Χάουαρντ Χωκς, οι μπερδεμένοι αρσενικοί χαρακτήρες του Χίτσκοκ είναι παραδείγματα πρωταγωνιστών μια ανδροκεντρικής οπτικής. Και όπως είναι επόμενο η γαλλική «μεταποίηση» αυτών των θέσεων, αποτυπώνεται στα φιλμ εκείνης της περιόδου, έστω υποσυνείδητα[40] ή με παιγνιώδη τρόπο μερικές φορές.

---

[36] Janet McCabe, *Κινηματογράφος και φεμινισμός*, Μετάφρ. Ειρήνη Πυρπασού, Αθήνα, Πατάκη, 2009, σελ 25

[37] Νίκος Κολοβός, *Η Γυναίκα στον Κινηματογράφο*, σελ. 43

[38] Σιμόν ντε Μπουβουάρ, *Το Δεύτερο Φύλο*, σελ 16

[39]Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος πρώτος, σελ. 11

[40] Diana Holme, *Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood*, World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood **,** by Paul Cooke (Editor), Palgrave Macmillan 2007, σελ. 157

Ο Ζ.Λ.Γκοντάρ (και η πρωταγωνίστρια και σύντροφός του Άνα Καρίνα, στα γυρίσματα του *Αλφαβίλ*)

Η γυναίκα και ο άνδρας (και πάλι η γυναίκα) στον Γκοντάρ

Το 1959 ο (πρώην φιλμοκριτικός) Γκοντάρ φέρνει έναν νέον αέρα στο σινεμά , με το ανατρεπτικό ντεμπούτο του υπό τον τίτλο *Με κομμένη την ανάσα,* έχοντας ως κύριες αναφορές το αμερικάνικο νουάρ και ένα πεσιμιστικό, ρομαντικό και ελλειπτικό ύφος [41].

Ο Γκοντάρ, είναι ένας πολυδιάστατος άνθρωπος, αφοσιωμένος σινεφίλ και φιλμοκριτικός με πολιτικές και υπαρξιακές αναζητήσεις, λάτρης της ποίησης και της ζωγραφικής (στοιχείων που εντάσσει συχνά στις ταινίες του). Το αιρετικό και προσωπικό του σύμπαν είναι χαρακτηριστικό των ταινιών του, πολλές εκ των οποίων έχουν ως βάση το ζευγάρι και τον έρωτα.

Είναι ένα μεγάλο κεφάλαιο στο πώς αντιμετωπίζει ο Γκοντάρ την γυναίκα. Ίσως η σχέση του προς αυτήν είναι μια σχέση αμφιλεγόμενη, μια σχέση αγάπης- μίσους. Ο ίδιος έλεγε ότι η πλειονότητα των ταινιών που γυρίζονται είναι από άνδρες και συγκεκριμένα από άνδρες που μισούν τις γυναίκες, κάνοντας έτσι μια ευθεία βολή απέναντι και στον εαυτό του, τουλάχιστον για την πρώτη περίοδο της καριέρας του[42].

[41] Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, The Macmillan Press Ltd, London 1980, p.20

[42] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος δεύτερος, σελ.234

Η κριτική του στάση είναι ανά περιόδους οξεία τόσο στις ταινίες όσο και στα κείμενα του. Συχνές αναφορές γίνονται για το μάλλον στρεβλό και αρκετά καταναλωτικό περιβάλλον της γυναίκειας χειραφέτησης και του ναρκισσισμού που μπορεί να προωθείται από την εποχή στην οποία ζει. Διαθέτοντας ένα ισχυρό κοινωνιολογικό και ποιητικό πρίσμα επιθεωρεί την γυναίκα ως κατασκεύασμα ηδονής, κινούμενη στα όρια της πορνείας, αναπαράγοντας με την δική του ξεχωριστή οπτική, τον τρόπο με τον οποίο εκείνη παρουσιάζεται στο καταναλωτικά πρότυπα που διαμορφώνουν την σύγχρονη κουλτούρα. Η ριζοσπαστική αυτή διάθεση είναι περισσότερο εμφανής στις χρονιές κοντά στο 1968, όταν η κριτική του Γκοντάρ γίνεται πιο δριμεία. Το *Αρσενικό – Θηλυκό* (1966), αποτελεί μια σπερματική εκδοχή για το τι θα επακολουθούσε στο έργο του.

Από την άλλη, είναι δεδομένη η αγάπη του σκηνοθέτη για το γυναικείο φύλο. Η ομορφιά, και ειδικότερα η γυναικεία ομορφιά, λειτουργεί ως έμπνευση και συχνή αναφορά στα έργα του. Όπως λέει ένας χαρακτήρας στο *Μια γυναίκα παντρεμένη* (1964), συνεπαρμένος από την παρουσία μιας γυναίκας που αντικρίζει: «Η γυναίκεια ομορφιά έχει κάτι το παντοδύναμο, μάλλον για τον λόγο αυτό, πιστεύω ότι όλες οι μεγάλες ιδέες στα γαλλικά έχουν θηλυκό φύλο»[43].

Με αφορμή την ταινία του *Περιφρόνηση (1963)*, ο Γκοντάρ περιγράφει το θηλυκό ως μια ύπαρξη που ζει με «φυτικό τρόπο και το αρσενικό με έναν τρόπο ζωικό»[44]. Η γυναίκα είναι που περιφρονεί τον άντρα, με αφορμή μια φερόμενη απιστία του και ο άντρας προσπαθεί να την μεταπείσει. Σε μια άλλη εξίσου διάσημη ταινία, στον *Τρελό Πιερό (1965)*, η γυναίκα αντιπροσωπεύει σύμφωνα με τα λόγια του δημιουργού της ταινίας, τον ενεργητικό τρόπο ζωής,

[43] Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, The Macmillan Press Ltd, London 1980, σελ.79

[44] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος πρώτος, σελ. 399

σε αντίθεση με τον σκεπτιστικό που πρεσβεύει ο άντρας. Είναι ένας χαρακτηριστικός τρόπος σύμφωνα με τον ίδιο για την αντιπαράθεση των δυο φύλων[45].

[45] Ο.π., σελ. 399

Ο έρωτας (?) Γαλλίας – Η.Π.Α .. Το πρωταγωνιστικό δίδυμο, Ζ. Π. Μπελμοντό και Τζιν Σίμπεργκ.. *Με κομμένη την ανάσα* του Ζ.Λ.Γκοντάρ

Με κομμένη την ανάσα

Ο Γκοντάρ κινηματογραφεί την πρώτη του μεγάλου μήκους με ένα πολύ απλό σενάριο που βασίζεται σε μια ιδέα του Τρυφώ[46]. Είναι μια ταινία που, όπως λέει ο ίδιος, δεν έχει θέμα, καθώς ο κινηματογράφος είναι κάτι που μπορείς να κανείς διαθέτοντας ελάχιστα πράγματα[47]. Είναι επίσης μια ταινία με κοινότυπο ίσως στόρι που όμως ο σκηνοθέτης αναδομεί με τον δικό του προσωπικό τρόπο[48].

Μια γυναίκα, ένας άντρας και κάπου ανάμεσα μια υπόθεση με λεφτά και η προδοσία της γυναίκας προς τον άντρα, γιατί νιώθει ότι δεν μπορεί να τον ερωτευτεί. Τα υπόλοιπα είναι σε μεγάλο βαθμό ο θρίαμβος του αυτοσχεδιασμού (διόλου τυχαία η τζαζ μουσική που ακούγεται), με την κάμερα στο χέρι να κινείται συνεχώς, με μακριά σε διάρκεια πλάνα, jump cuts, freeze

[46] Ο.π., σελ. 29

[47] Ο.π., σελ. 9

[48] Ο.π., σελ. 307

frame, γυρίσματα σε φυσικούς χώρους, με φυσικούς φωτισμούς. Είναι μια από τις εμβληματικότερες ταινίες της Νουβέλ Βάγκ.

Η νεαρή Αμερικανίδα Πατρίτσια (Τζιν Σίμπεργκ) κι ο νεαρός Γάλλος Μισέλ (Ζαν Πωλ Μπελμοντό) περιπλανούνται στο κέντρο στο Παρισιού, πειράζοντας ο ένας τον άλλον, μιλούν για φιλοσοφία και για τις σχέσεις, με χιούμορ και με αναφορές στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Στην σχέση των δυο νεαρών προβάλλεται το χάσμα μεταξύ δύο διαφορετικών πολιτισμών που για κάποιο λόγο όμως έλκονται. Ο Γάλλος Μισέλ, με την βασική μόρφωση, θαυμάζει την στιλιζαρισμένη αμεσότητα των πρωταγωνιστών των αμερικανικών νουάρ. Η μεταπτυχιακή σπουδάστρια Πατρίσια θαυμάζει την υψηλή αισθητική και τους Γάλλους ζωγράφους. Η απλή και φυσική γοητεία που διαθέτει η νεαρή Αμερικανίδα είναι, σύμφωνα με τον Γκοντάρ, ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της γοητείας των Αμερικανών[49]. Όταν εκείνη απευθύνεται στον Μισέλ για την τέχνη, εκείνος ως αρσενικό προσπαθεί να την υποτιμήσει, σα να της λέει ότι η φύση της είναι προορισμένη για άλλα πιο ζωτικά πράγματα, θέλοντας να ερωτοτροπήσει μαζί της[50]. Ο Μισέλ λέει ότι ενδιαφέρεται μονάχα για ό,τι γίνεται στην στιγμή. Ωστόσο, η Πατρίτσια σκέφτεται μάλλον κάτι παραπάνω: το μέλλον της και την καριέρα της. Τελικά ο σκεπτικισμός φαίνεται να μην είναι μόνο αντρικό χαρακτηριστικό, όπως διατύπωνε κατηγορηματικά ο Γκοντάρ σε άλλο σημείο (στο προηγούμενο κεφάλαιο).

Είναι τέτοια η αγάπη των δημιουργών της Νουβέλ Βάγκ για το νουάρ, που ενσωματώνουν στις ταινίες τους, συνειδητά και με χιούμορ στοιχεία της μυθολογίας του. Αξιομνημόνευτο παράδειγμα, ο καλοντυμένος χαρακτήρας που υποδύεται ο Ζ. Π. Μπελμοντό, ο οποίος σε τακτά

---

[49] Ο.π., σελ. 337

[50] Genevieve Selier, *"Women in the Nouvelle Vague: The lost Continent?* " Reclaiming the Archive: Feminism and Film History, edited by Vicky Callahan, Wayne State University Press, Detroit 2010, σελ 182

διαστήματα μιμείται ανάλαφρα την στυλιζαρισμένη κινησιολογία του Χάμφρει Μπόγκαρντ. Ο άντρας φορά εξωτερικά την πανοπλία με το κουστούμι, αλλά διαθέτει τα χαρακτηριστικά ενός μποέμ, ενός άφραγκου απατεωνάκου, κλείνοντας το μάτι στον χαρακτήρα του Σαρλώ. Με άλλα λόγια, φαίνεται ότι υπάρχει μια κατασκευή του φύλου ακόμη και στα αρσενικά πρότυπα[51]. Η αρρενωπότητα του Μισέλ είναι μιμητικό προϊόν του θαυμασμού του, στην μελαγχολική και αρρενωπή φιγούρα του Χολιγουντιανού αστέρα της αφίσας. Ένα δείγμα ναρκισσισμού, ενός στοιχείου που τελικά δεν ανήκει μονάχα στο γυναικείο σύμπαν.

Στην αποσπασματική και γρήγορη αφήγηση και στους απανωτούς διαλόγους της ταινίας δίνονται ψήγματα της νέας δυναμικής περιόδου που μπαίνει η Γαλλία. Αντίστοιχα, όπως ο Μισέλ έχει τα δικά του πρότυπα, τα νεαρά κορίτσια οικοδομούν τον δικό τους κόσμο, με βάση τα δικά τους περιοδικά - και την δική τους μόδα που καμιά φορά είναι προκλητική. Στο κρεβάτι μιας κοπέλας βρίσκεται το περιοδικό μόδας *«Elle»,* η Πατρίτσια συχνά κοιτάζεται στο καθρεφτάκι της ακόμη και στον δρόμο - και δεν φορά στηθόδεσμο (σύμφωνα με το σχόλιο του Μισέλ) ενώ κυκλοφορεί σε δημόσιο χώρο. Στην ταινία, σε ένα γενικότερο πλαίσιο, οι άντρες ασχολούνται με τα αμάξια, οι γυναίκες με τα ρούχα. Μοιάζουν με άλλα λόγια, με μικρά παιδιά.

Ο ανάλαφρος και επίμονος κάποιες φορές Μισέλ θέλει να μην του χαλάνε το χατήρι, όπως πχ να κοιμηθεί με την φίλη του, που όμως του το αρνείται. Εκείνος μουτρώνει. «Είσαι παιδί» του λέει η δροσερή φίλη του. Ο Μισέλ εκδηλώνει συχνά τον αντιφατικό θαυμασμό του για τη γυναίκεια φύση της φίλης του: « Είσαι όμορφη, μα δειλή» .

Και η Πατρίτσια εκφέρει με ποιητικό λόγο την «δειλία» της προς τον φίλο της: «Φοβάμαι επειδή θέλω να με αγαπάς. Φοβάμαι επειδή θέλω να σταματήσεις να με αγαπάς. Είμαι ανεξάρτητη»,

[51] Diana Holme, *Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood,* World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood **,** by Paul Cooke (Editor), Palgrave Macmillan 2007, σελ. 167

Εκείνη βλέπει κάποιον άλλον άντρα. Όπως και ο Μισέλ βλέπει μια άλλη γυναίκα, έστω και αν το αρνείται στην Πατρίτσια. Η απιστία, η πολυγαμικότητα και η σύγχυση είναι κοινό γνώρισμα. Ο Μισέλ θέλει να κοιμηθεί μαζί της ξανά « γιατί αυτό σημαίνει έρωτας», όμως εκείνη είναι μπερδεμένη, δεν θέλει δέσμευση. Ωστόσο και η Πατρίτσια διαθέτει ανώριμα χαρακτηριστικά. Όταν τοποθετεί έναν πίνακα του Ρενουάρ στον τοίχο, την ενδιαφέρει να μάθει από τον φίλο της αν είναι πιο όμορφη από το μοντέλο του πίνακα. Όπως και όταν του λέει ψευδόμενη ότι είναι έγκυος μόνο για να δει την αντίδρασή του.

Ο διάσημος συγγραφέας που συναντά για συνέντευξη η Πατρίτσια εκπροσωπεί με έναν τρόπο, τον σοφό άντρα, το μεγάλο πνεύμα. Σε μια από τις ερωτήσεις που του γίνονται, απαντά ότι «στην ζωή αυτή, οι άντρες επιθυμούν τις γυναίκες και οι γυναίκες επιθυμούν τα λεφτά». Ίσως για την Πατρίτσια να μην συμβαίνει τίποτα από τα δυο ξεκάθαρα.

«Είμαι σκληρή μαζί σου, αυτό σημαίνει ότι δεν σε αγαπώ». Η Πατρίτσια πρώτα πράττει, μετά συνειδητοποιεί. Είναι εμφανώς σε δισταγμό. Στα μάτια του θεατή μπορεί να φαίνεται σκληρή. Θέλει να χωρίσει τον Μισέλ. Αλλά δεν τολμά. Όμως η κατάσταση έχει δρομολογηθεί. Η γυναίκα αποκτά τον «ενεργητικό ρόλο», τον χαρακτηριστικό ρόλο των γυναικών όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο της εργασίας πως έχει αναφέρει ο Γκοντάρ. Στο *Με κομμένη την ανάσα* η κοπέλα δεν θα προστατέψει τον φίλο της. Τουναντίον. Έπειτα από ενδοιασμούς, τον προδίδει στην αστυνομία. Στο φινάλε, ενώ ο Μισέλ ξεψυχά μπροστά της έπειτα από τον πυροβολισμό των αστυνομικών, με πικρό βλέμμα της κάνει την γνωστή γκριμάτσα του Μπόγκαρντ. Εκείνη, αναστατωμένη και θλιμμένη από τα γεγονότα που σε μεγάλο βαθμό προκάλεσε, ως καθρέφτης, μιμείται τον Μισέλ. Κάνει τον ίδιο μορφασμό. «Είσαι πραγματικά μια δειλή» της λέει ενώ ξεψυχά. Ο μορφασμός στο πρόσωπο της Πατρίτσια και το κοίταγμά της προς την κάμερα και τους θεατές μπορουν να ερμηνευθούν ότι ένας επόμενος κύκλος ανοίγει,

ότι, δηλαδή, η ιστορία ίσως να επαναληφθεί με άλλους χαρακτήρες, με εκείνη ίσως στην θέση του Μισέλ. Η γυναίκα αποτυπώνεται, με μια έννοια, ως βαμπίρ.

Ο Γκοντάρ προβληματίστηκε αρκετά για το ποιο θα μπορούσε να είναι το φινάλε της ταινίας. Τελικά επέλεξε να μην φύγει ο πρωταγωνιστής από τους διώκτες του και να βρει τα χρήματά του, όπως θα γινόταν σε ένα τυπικό γκάγκστερ φιλμ, αλλά να ανατρέψει τους συμβατικούς κανόνες του είδους και να πεθάνει[52] εξαιτίας μιας γυναίκας, μιας femme fatale[53]. Η συγκεκριμένη ταινία είναι μια προαναγγελία για τη σχέση άνδρα - γυναίκας που χαρακτηρίζει τις επόμενες δημιουργίες του Γκοντάρ, μια σχέση που έχει πολλά προσωπικά στοιχεία όπως λέει κι ο ίδιος ο σκηνοθέτης[54].

Αν για τον Γκοντάρ, όπως προαναφέρθηκε, η γυναίκα εκφράζει τον ενεργητικό τρόπο ζωής σε αντίθεση με τον σκεπτιστικό που πρεσβεύει ο άντρας, σε αυτήν την πρώτη του ταινία οι ρόλοι φαίνεται να λειτουργούν σχεδόν ισότιμα απέναντι στον σκεπτικισμό. Η γυναίκα εκφράζει κυρίως τον δισταγμό και την αμφιβολία, έστω και αν κάποιες φορές μπορεί να θεωρηθεί ως υπερβολή και ως νάζι για την απόσπαση της προσοχής. Το εύθραστο μα και σκληρό κορίτσι με την αγορίστικη κόμμωση προβληματίζεται πότε σαν γυναίκα (για τα συναισθήματα και την εμφάνισή της), πότε σαν άντρας (για τα επαγγελματικά άγχη της). Πρόκειται για μια σημαντική διαφοροποίηση σε σχέση με το πιο συνειδητοποιημένο πρότυπο της γυναίκας που συναντάμε στις ταινίες που αναλύονται παρακάτω. Επιπρόσθετα, η Πατρίτσια, μοιάζει με μια αρκετά παραλλαγμένη εκδοχή της μοιραίας γυναίκας σε σχέση με τα πρότυπα του νουάρ, στο οποίο η

---

[52] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος πρώτος, σελ. 308

[53] Genevieve Selier, *"Women in the Nouvelle Vague: The lost Continent?* " Reclaiming the Archive: Feminism and Film History, edited by Vicky Callahan, Wayne State University Press, Detroit 2010, σελ 182

[54] Ο.π., σελ.29

γυναίκα, με πλούσια κόμη και πλούσιες καμπύλες, παρουσιάζεται σίγουρη και δηλητηριώδης, ενίοτε προσποιουμένη την ευάλωτη, διαθέτοντας μια κρυφή σατανική ατζέντα.

Ο Μισέλ είναι ο άντρας που λειτουργεί περισσότερο ναρκισσιστικά, επιπόλαια και μποέμικα, σα να μην έχει ακριβώς την συναίσθηση της κρισιμότητας της κατάστασης. Μόνον όταν τα πράγματα σοβαρεύουν αρκετά και νιώθει πλέον οτι κινδυνεύει να χάσει την φίλη του αλλά και την ζωή του (ίσως αυτά τα δυο στοιχεία να ταυτίζονται στο ανδρικό σύμπαν, όταν τα πράγματα φθάνουν να είναι οριακά σε μια σχέση που τελειώνει), προσπαθεί να ανατρέψει -μάταια όμως- την εις βάρος του κατάσταση. Το τελικό θύμα, που είναι και θύτης εγκληματικής πράξης πρωτύτερα, είναι ο άντρας, ένα στοιχείο που, όπως θα δούμε, αποτελεί βασικό κοινό σημείο των υπό μελέτη ταινιών.

Η νέα (;) αυτοπεποίθηση της γυναίκας και η σύγχυση του άντρα. *Αρσενικό – Θηλυκό*, του Ζ.Λ. Γκοντάρ

Αρσενικό – Θηλυκό

- Έχεις προσέξει ότι στην λέξη «αρσενικό» (Σ.τ. Σ. στα γαλλικά) εμπεριέχεται η λέξη «μάσκα» και το «πισινός»;

-Και στην λέξη «θηλυκό»;

- Τίποτα.

Διάλογος δυο νεαρών από το *Αρσενικό- Θηλυκό* του Ζ.Λ. Γκοντάρ

Στην ταινία *Αρσενικό-Θηλυκό* ο Πωλ είναι ένας νέος που τον βλέπουμε σχεδόν πάντα εκτός σπιτιού. Φρεσκοαπολυμένος από τον στρατό, την χρησιμότητα του οποίου ποτέ δεν κατάλαβε, πολιτικοποιημένος στην Αριστερά αλλά ανένταχτος, περνά τις ώρες του στα καφέ με έναν φίλο του, μιλώντας για φιλοσοφία, γυναίκες και πολιτική, μέχρι που γνωρίζει την όμορφη Μαντλέν, η οποία θέλει να κάνει καριέρα ως τραγουδίστρια.

Και σε αυτήν την ιδιαίτερα γλυκόπικρη ταινία, συναντάμε γνώριμα γκονταρικά μοτίβα όπως η γυναίκεια αυταρέσκεια και ελαφρότητα, τα γυναίκεια περιοδικά μόδας, τα καταναλωτικά πρότυπα, και η προοπτική της εγκυμοσύνης.

Από την άλλη, ο Πωλ φαίνεται να προβληματίζεται για τον σύγχρονο κόσμο, τον αμερικανικό τρόπο ζωής και την κυριαρχία του καταναλωτισμού, την εκπόρνευση των γυναικών, την εντατική εργασία των σύγχρονων ανθρώπων, την ομοφυλοφιλία που μένει κρυφή από τον δημόσιο βίο χωρίς να έχει το θάρρος να αποκαλυφθεί. Μα πάνω από όλα θέλει να μην είναι μόνος. «Ο άνθρωπος δεν μπορεί να ζήσει μόνος. Χωρίς τρυφερότητα είναι σα να πυροβολεί τον εαυτό του». Τις αγωνίες του δεν τις συμμερίζεται στον ίδιο βαθμό η όμορφη σύντροφός του. Είναι ένα απλό κορίτσι, αρκετά προσαρμοσμένο στην σύγχρονη ζωή, που έχει ως προτεραιότητα την καριέρα της στο τραγούδι. Αντίθετα, ο Πωλ δεν φαίνεται συμφιλιωμένος με αυτό που ζει. Είναι ο άντρας σε σύγχυση, ενώ αυτή είναι η γυναίκα με την αυτοπεποίθηση.

Η ταινία είναι εμποτισμένη με υπαρξιακή αγωνία αλλά και με δόσεις νεανικής δροσιάς ταυτόχρονα. «Μια ταινία για τα παιδιά του Μαρξ και της Κόκα Κόλα» όπως σχολιάζεται σε μια κάρτα που παρεμβάλλεται στην οθόνη: από την μια, οι σκηνές και τα σχόλια για την αυτοκτονία διαμαρτυρίας ενός ακτιβιστή για τον πόλεμο στο Βιετνάμ και από την άλλη η ανεμελιά και οι εικόνες της γαλλικής νεολαίας σε μια περίοδο ευδαιμονισμού στην οποία ανθούν οι νέες μόδες και οι μουσικές, τα πάρτυ, οι καριέρες και ο καταναλωτισμός. Πώς μπορεί να συνυπάρχουν όλα αυτά στην ζωή ενός ευαίσθητου νέου ανθρώπου άραγε;

Ο άντρας είναι εκείνος που θέλει να διερευνήσει τον κόσμο. Είναι εκείνος που αναρωτιέται. Στην σκηνή όπου το πρωταγωνιστικό ζευγάρι συναντιέται ουσιαστικά πρώτη φορά και αλληλοανακαλύπτεται μέσω σύντομων ερωτήσεων- απαντήσεων για απλά μέχρι πιο σύνθετα

θέματα, το αγόρι απαντά ότι το κέντρο του κόσμου για το ίδιο είναι η αγάπη. Αντίθετα, το κορίτσι λέει χαμογελώντας ότι το κέντρο του κόσμου είναι ο εαυτός του. Ο ιδεαλισμός και η ατομικότητα συναντιούνται. Ή αποχωρίζονται.

Είναι χαρακτηριστική μια σκηνή συνέντευξης εντός της ταινίας (το ντοκιμαντέρ συναντά την μυθοπλασία), όπου η κάμερα του Γκοντάρ «αιχμαλωτίζει» μια όμορφη νεαρή νικήτρια σε διαγωνισμό ομορφιάς και την ρωτά πράγματα για την ζωή, την πολιτική επικαιρότητα και την προσωπική της ζωή. Η σκηνή αφήνει εκτεθειμένη την γυναίκεια πλευρά και καλυμμένο το αντρικό βλέμμα που βρίσκεται πίσω από την κάμερα, θέτοντας τις ερωτήσεις. Το νεαρό όμορφο κορίτσι δείχνει ενίοτε αμήχανο καθώς δεν γνωρίζει να δώσει απαντήσεις για τα τρέχοντα κοινωνικά ζητήματα. «Το καταναλωτικό προϊόν», όπως την συστήνει στην έναρξη της σκηνής ο Γκοντάρ, εκθέτει την άδεια ομορφιά της. Με την σειρά του, το αντρικό βλέμμα του σκηνοθέτη είναι εκτεθειμένο στις φεμινιστικές κριτικές[55] [56].

Σε αυτήν την ελλειπτική σε αφήγηση ταινία, υπάρχουν ξαφνικά σκηνές όπου η δράση μετατοπίζεται σε τυχαίους χαρακτήρες με την κάμερα στρεφομένη για λίγο επάνω τους. Σε μια σύντομη σκηνή, ένα ζευγάρι έχει έντονη λογομαχία. Είναι ένα ζευγάρι σε κρίση. Το παιδί είναι ανάμεσα τους. Η γυναίκα ακολουθεί τον άντρα που αποχωρεί και τον σκοτώνει με ένα περίστροφο. Πρόκειται για μια σκηνή στυλιζαρισμένη, μια αναφορά ταυτόχρονα στην αισθητική του νουάρ και στην αποστασιοποίηση του Μπρεχτ. Την ίδια μοιραία κατάληξη την συναντούμε και στο βαγόνι του μετρό, όπου ένας πολιτικοποιημένος μαύρος άντρας δολοφονείται από μια γυναίκα που του μιλά. Μάρτυρας και των δυο περιστατικών είναι ο Πωλ, ο οποίος δεν

---

[55] Judith R. Halasz, *Gender Politics and the Critical Gaze: Jean-Luc Godard's Masculin-Feminin*, International Journal of Humanities and Social Science, Vol. 1 No. 13 [Special Issue –September 2011] , σελ.27

[56] Douglas Morrey, *Jean-Luc Godard*, Manchester University Press, 2007, σελ. 50

προλαβαίνει να αποσοβήσει το μοιραίο. Ο άντρας παρουσιάζεται ανήμπορος να κατανοήσει τον κόσμο και ανήμπορος να κατανοηθεί από τον κόσμο. Ο άντρας παρουσιάζεται ως θύμα.
Λίγο πριν από το φινάλε, ο σχεδόν μόνιμα ανήσυχος Πωλ ακούγεται σα να απαγγέλει το τελευταίο του σημείωμα. Μιλά για την θέασή του απέναντι στον κόσμο, για την παρατήρηση και την οπτική του. Έπειτα, μαθαίνουμε από την κατάθεση της φίλης του για την πιθανή αυτοκτονία του (ή για ένα μοιραίο ατύχημα που του στέρησε την ζωή). Η Μαντλέν φαίνεται θλιμμένη. Η αμηχανία, ίσως να προδίδει μερικώς την ενοχή της. Επίσης μαθαίνουμε ότι είναι έγκυος. Και δηλώνει όταν ερωτάται από τον αστυνομικό επιθεωρητή ότι δεν ξέρει τι να κάνει με αυτό. Στο φινάλε, η γυναίκα είναι που συνεχίζει – έστω με αβεβαιότητα- την ζωή και ο άντρας μένει εκτός κάδρου. Η Μαντλέν – για πρώτη φορά - φαίνεται προβληματισμένη, γεμάτη ερωτηματικά, ένα στοιχείο που είχε έντονα ο Πωλ. Η γυναίκα, σαν βαμπίρ, με έναν τρόπο παίρνει κάποια χαρακτηριστικά του θύματος, σε ένα αντίστοιχα παρόμοιο φινάλε όπως αυτό στο *Με κομμένη την ανάσα* και την ανταλλαγή του κοινού μορφασμού των πρωταγωνιστών, ενώ ο άντρας «χάνεται». Μια κάρτα ακολουθεί την θλίψη της Μαντλέν. Γράφει FEMININ (Θηλυκό). Πυροβολισμοί ακούγονται και σβήνουν ένα- ένα τα γράμματα μέχρι που μένει μονάχα στην οθόνη η λέξη FIN (Φινάλε).

Μια άλλη κάρτα, περίπου στην μέση της ταινίας, αναφέρει, «Δεν υπάρχει τίποτα παρά μια γυναίκα, ένας άντρας και ένας ωκεανός από αίμα». Η σαρκοφαγία μεταξύ του Αρσενικού και του Θηλυκού, ξανά ως το κύριο μοτίβο. Και πάλι, ο άντρας ως θύμα.

Σε ένα αντίστοιχο γκονταρικό σύμπαν, σε ένα ακόμη πιο εμφατικό φινάλε ταινίας, αλλά και του Αρσενικού, στον *Τρελό Πιερό*, ο άντρας πρωταγωνιστής, τυλίγει με εκρηκτικά το κεφάλι του, έχοντας διαγράψει προηγουμένως το παρελθόν και την ερωμένη του. Έπειτα, ανάβει το σπίρτο. Και μπουμ! Είναι ο τρελός Πιερό σε έναν κόσμο παράλογο.

Ο Φρανσουά Τρυφώ κοιτάζοντας μέσα από το κάδρο.

Φρανσουά Τρυφώ : Αγαπώντας τις γυναίκες, βασανιζόμενος από τις γυναίκες

Ο Φρανσουά Τρυφώ μετείχε και εκείνος όπως και αρκετοί μετέπειτα γνωστοί Γάλλοι σκηνοθέτες στην ομάδα των *Cahiers du Cinema*. Στην μετέπειτα καριέρα του ως σκηνοθέτης, (1954- 1983) πραγματοποιεί είκοσι μία ταινίες[57], οι περισσότερες από τις οποίες είχαν μεγάλη απήχηση στην Γαλλία και διεθνώς. Ανήκει στα πιο δυναμικά και κριτικά πνεύματα της εποχής του που εναντιώθηκε στο μέχρι τότε «ψεύτικο» [58] εγχώριο κινηματογράφο και επέδρασε θεωρητικά και ουσιαστικά στην κινηματογραφική ιστορία, κάνοντας λόγο για την *θεωρία των Ωτέρ (των Δημιουργών), σ*ύμφωνα με την οποία, οι σκηνοθέτες- δημιουργοί, όχι μόνο καταφέρνουν να έχουν αξιοσημείωτο συνολικά έργο αλλά και μια ισχυρή φιλμική γραφή, που δεν έχει να κάνει αυστηρά μονάχα με την σκηνοθετική τους δεξιοτεχνία, αλλά και με την προβολή του προσωπικού τους σύμπαντος εντός του έργου τους. Οι σκηνοθέτες που ο Τρυφώ

[57] Robert Ingram, *François Truffaut: The complete films*, ed. Paul Duncan, Los Angeles, Taschen, 2004, σελ. 14

[58] Francoit Truffaut, *"A Certain Tendency of the French Cinema", Cahiers du Cinema*, no. 31 J, January 1954, σελ. 5

θαυμάζει, όπως ο Ρενουάρ, ο Γκανς, ο Κοκτό, ο Όφιλς και ο Τατί, είναι οι ίδιοι που γράφουν και τα σενάρια και τους διαλόγους τους. Έχουν μια απευθείας σχέση με το έργο τους, είναι «Δημιουργοί». [59]

Ο Τρυφώ, σε σχέση με τους υπόλοιπους δημιουργούς της Νουβέλ Βαγκ, θεωρείται ως ο πιο «προσβάσιμος», ο πιο λαϊκός κινηματογραφιστής με την έννοια ότι επικεντρώνεται αποκλειστικά στην ιστορία και στους χαρακτήρες και όχι τόσο σε ένα ιδεολογικό, ελλειπτικό και συνειρμικό πλαίσιο όπως πράττει ο συνοδοιπόρος του Γκοντάρ[60].

Στην φιλμογραφία του, η εφηβεία, ο έρωτας και ο θάνατος είναι τα κυρίαρχα θέματά του. Οι δυναμικές γυναίκες, οι αδύναμοι άντρες, τα τρυφερά αγγίγματα και τα ξαφνικά χαστούκια είναι κάποια από τα θεματικά μοτίβα του[61]. Οι γυναίκες παρουσιάζονται ταυτόχρονα ως κατάρα και ευλογία, ως παρθένες και πόρνες[62] , όπως αντίστοιχα και ο έρωτας, ο οποίος εμφανίζεται συνήθως με δυο πρόσωπα, ως πηγή χαράς και ως κάτι τραγικό και θυελλώδες.

[59] Ο.π., σελ. 8

[60] Robert Ingram, *François Truffaut: The complete films*, ed. Paul Duncan, Los Angeles, Taschen, 2004, σελ. 18

[61] Ο.π., σελ. 22

[62] Ο.π., σελ. 92

Ο παθολογικά ερωτευμένος άντρας και η μυστηριώδης γυναίκα. Ο Ζ. Π. Μπελμοντό και η Κ. Ντενέβ στην *Σειρήνα του Μισισιπή*.

Η σειρήνα του Μισισιπή

«Στον έρωτα, οι γυναίκες είναι οι επαγγελματίες, οι άντρες ερασιτέχνες»[63]

Φρ. Τρυφώ

Ο Τρυφώ, όπως και ο μέντοράς του Χίτσκοκ[64], αρέσκεται να παίζει με τα σχήματα και τα άκρα. Στον ένα πόλο εμφανίζεται ο στιλπνός άντρας που όμως από τις ενοχές του βρίσκεται στο έλεος της μοίρας. Στον άλλον πόλο, η γυναίκα μυστήριο, ευάλωτη μα και κυνική ενίοτε, η οποία για τα χρήματα θυσιάζει την ηθική της[65]. Η Κατρίν Ντενέβ είναι η «σειρήνα», όπως αναφέρεται και στον τίτλο της ταινίας, αποκρυσταλλώνοντας στον ρόλο της, μια ειδική αναφορά προς τις ξανθές, παγερές και μυστηριώδεις γυναικείες μορφές του Χίτσκοκ.

[63] https://www.brainyquote.com/quotes/quotes/f/francoistr352016.html, πρόσβαση: Ιούλιος 2017

[64] Robert Ingram, *François Truffaut: The complete films*, σελ. 73

[65] Σώτη Τριανταφύλλου, *Φρανσουά Τρυφώ*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σελ. 39

Η ιδέα του τρελού έρωτα[66] είναι η πηγή έμπνευσης του Τρυφώ, με άλλα λόγια, ο άντρας που μπορεί να γίνει ράκος από μια γυναίκα, ένα μοτίβο που συναντάται και σε γνωστά μυθιστορήματα όπως *Η γυναίκα και το νευρόσπαστο* του Πιερ Λουίς. Ο Τρυφώ, τοποθέτησε αυτόν τον εμμονικό έρωτα και από την οπτική μιας γυναίκας, στην ίσως ακόμη πιο απεγνωσμένη *Ιστορία της Αντέλ Ουγκό (1975).*

Η σειρήνα του Μισισιπή αρχικά λαμβάνει χώρα στο άπλετο αφρικανικό φως, στο εξωτικό τοπίο της Νήσου Ρεινιόν, αποικίας της Γαλλίας στον Ινδικό ωκεανό. Με την ένωση των ντόπιων με τους κατακτητές Γάλλους και το «βίβα λα Φρανς» να ακούγεται, κλείνει η εισαγωγική σεκάνς μιας αναπαράστασης των επίκαιρων της εποχής. Μοιάζει πιθανώς, σαν μιας άλλου τύπου προσπάθεια συμφιλίωσης, του αρσενικού με το θηλυκό. Δυο «χώρες» που δεν έχουν συναντηθεί ποτέ και συναντιούνται τώρα.

Ο Λουί (Ζ. Π. Μπελμοντό) περιμένει στο λιμάνι να υποδεχτεί τη γυναίκα που θα παντρευτεί, την οποια γνωρίζει μέσω αλληλογραφίας. Δεν βρίσκει το κορίτσι που έχει στην φωτογραφία που κρατά. Αλλά μια ξανθιά νεαρή (Κ. Ντενέβ) με ένα καναρίνι θα παρουσιαστεί μπροστά του. Το καναρίνι κελαηδά, σαν να πρόκειται για την άλλη φωνή της σειρήνας. Η Ζυλί συστήνεται ως η γυναίκα του Λουί, που περίμενε για το γάμο. Είναι όμως μια άλλη. Είναι ξανθιά, όχι όπως η μελαχρινή της φωτογραφίας. Απολογείται στον Λουί για την δήθεν «φωτογραφία» της, επειδή ντρέπεται όπως λέει να εκτίθεται. «Θα με συγχωρέσεις για το ψέμα;» «Ναι!». Ο Λουί δεν μοιάζει απογοητευμένος, τουναντίον. Σε κάθε ευκαιρία δηλώνει τον έρωτά του για εκείνην. Και εκείνος εξομολογείται ένα ψέμα που της είχε μεταφέρει μέσω της αλληλογραφίας τους. Δεν είναι υπάλληλος σε εργοστάσιο, αλλά έχει εργοστάσιο. Ένα στοιχείο που απέκρυψε για να τον

[66] Serge Daney, *François Truffault*, μετάφραση Μαρίας Αγγελίδου, επιμ. Αρης Εμμανουήλ, εκδόσεις Πλέθρον 1985, σελ. 133

ερωτευτεί η όποια γυναίκα για αυτό που πραγματικά είναι. Και οι δυο έχουνε πει ψέματα. Τελικά έχουν ερωτευτεί έναν «άλλο», μια φαντασίωση; Μια αναφορά στο φαντασιακό που συχνά φαίνεται να χρησιμοποιεί ο Τρυφώ όπως θα δούμε και παρακάτω.

Παντρεύονται άμεσα. Ενώ γνωρίζονται καλυτέρα, ο Λουί διαπιστώνει κάποιες αντιφάσεις στην συμπεριφορά της συζύγου του σε σχέση με όσα ήξερε από το κορίτσι της αλληλογραφίας. Παρατηρεί ότι κάποιες φορές μοιάζει σαν ένα παιδί που δεν μπορεί να κοιμηθεί στο σκοτάδι. Ή εκπλήσσεται από την αδιαφορία της όταν μαθαίνει ότι πέθανε το καναρίνι της. Ο Λουί μπαίνει σε σκέψεις. Συνεχίζει όμως να είναι ερωτευμένος, ίσως επειδή θέλει να είναι ερωτευμένος. Υπακούει στα καπρίτσια και στα θελήματά της. Η εμμονή του για την σύζυγό του κορυφώνεται όταν το πορτρέτο της αποτυπώνεται στο πακέτο των τσιγάρων του καπνεργοστασιού του. Ωστόσο, η Ζυλί, εξαφανίζεται από το νησί δίχως να αφήσει κάποιο ίχνος. Ο Λουί διαπιστώνει ότι του έχει κλέψει όλη του σχεδόν την περιουσία. Προσλαμβάνει ντετέκτιβ για να συλληθεί η γυναίκα του και να δικαστεί. Εξασθενεί και νοσηλεύεται σε νοσοκομείο από νευρικό κλονισμό. Σε μια νοσοκόμα εξομολογείται ότι βλέπει συνέχεια τον ίδιο εφιάλτη: οδηγεί και βλέπει ψηλές γυναίκες στα λευκά να τραγουδούν και φοβάται μην τις πατήσει με το αμάξι του. Είναι οι σειρήνες. Ένα ακόμη φαντασιακό στοιχείο.

Βλέποντας τηλεόραση στο νοσοκομείο, τυχαία παρατηρεί σε μια διαφήμιση ενός καμπαρέ την Ζυλί, η οποία εργάζεται εκεί. Πηγαίνει να την βρει στην πόλη της Γαλλίας για να την σκοτώσει. Μόλις την αντικρίζει, δεν τα καταφέρνει. Εκείνη του εξομολογείται την αληθινή της (;) ιστορία. Είναι η γυναίκα (ή αλλιώς, η σειρήνα) που έρχεται από την θάλασσα από το πλοίο με το όνομα Μισισιπής. Εξομολείται ότι είναι θύμα ενός άλλου άντρα για τον οποίο δουλεύει. Αποκαλύπτει στον Λουί οτι τον αγαπά. Εκείνος γρήγορα την πιστεύει και την φυγαδεύει. Ξαναζούν τον έρωτα, ξανασυστήνονται, αλλά ο ντετέκτιβ αναζητά την Ζυλί, σε μια ιστορία θρίλερ και

σασπένς που θυμίζει Χίτσκοκ. «Ακόμα και αν έχουμε άσχημο τέλος, είμαι τυχερός που σε γνώρισα» της λέει.

Ο επίμονος ντετέκτιβ συναντά τυχαία τον Λουί στην γαλλική πόλη. Ο Λουί προσπαθεί να τον αποφύγει και τελικά τον σκοτώνει για να γλιτώσει από την πιθανή σύλληψη η σύζυγός του. Το ζευγάρι εκ νέου φυγαδεύεται προσπαθώντας να βρει μια στέγη και την ηρεμία να ζήσει τον έρωτά του. Ωστόσο δεν υπάρχουν πλέον χρήματα. Η Ζυλί φέρεται ως κακομαθημένη πριγκίπισσα. Κάνει νάζια ότι χρειάζεται και άλλα λεφτά. Ο Λουί δεν μπορεί να ικανοποιήσει την επιθυμία της, γιατί δεν έχει και θα ψάξει κάποια δουλειά. Η Ζυλί ανταπαντά πικρόχολα. «Η δουλειά είναι για τους μετρίους» λέει με πριγκηπική διάθεση, σε μια σκηνή ξεσπάσματος, όπου η Ζυλί φανερώνει τα πικρά χαρακτηριστικά της, πληγώνωντας τον εγωισμό του άντρα. Σε αυτήν την σκηνή, φαίνεται έντονα εξαρτημένη - για πρώτη φορά ίσως – από την οικονομική κατάσταση του συντρόφου της.

Ο άφραγκος Λουί ξεσπαθώνει εναντίον του υλισμού και του ναρκισσισμού της συζύγου του. Αλλά όταν επιστέφει από ένα ταξίδι, «τα φτιασίδια» (τα κουμπιά, τα φορέματα, τα καλσόν), για τα όποια άλλοτε κατέκρινε την Ζυλί, αποτελούν τα βασικά φετιχιστικά στοιχεία της ιεροτελεστικής πράξης του έρωτα τους.

Από τις εφημερίδες μαθαίνουνε ότι τους αναζητάει η αστυνομία για την υπόθεση φόνου του ντέτεκτιβ. Ξανακρύβονται, αυτή την φορά σε ένα μικρό ξύλινο σπίτι, στην ερημιά ενός χιονισμένου βουνού. Πλέον, εκεί, το ζευγάρι δεν απειλείται από έναν ξεκάθαρο τρίτο πόλο, αλλά ο εχθρός είναι εσωτερικός[67]. Ο εμμονικά ερωτευμένος πρωταγωνιστής της ταινίας κοιτάζοντας σχεδόν τυφλός από πόθο το πρόσωπο της συντρόφου του, το παρομοιάζει με ένα

[67]Robert Ingram, *François Truffaut: The complete films*, ed. Paul Duncan, Los Angeles, Taschen, 2004, σελ. 98

όμορφο τοπίο. «Αν ήμουν τυφλός, θα άγγιζα το πρόσωπό σου με τα χέρια μου, αν ήμουν κουφός, θα διάβαζα τα χείλια σου με τα χέρια μου».

Ο Λουί και η Ζυλί είναι συνωμότες, είναι συνέταιροι, είναι εραστές, μόνο που η Σειρήνα δεν έχει πει ακόμη την τελευταία της λέξη. Ο Λουί αισθάνεται ότι εξασθενεί. Είναι άραγε από το δηλητήριο που έβαλε για να προστατεύσει εκείνον και την Ζυλί από τα ποντίκια; Ή, είναι η Ζυλί που τον δηλητηρίασε, όπως νομίζει μετέπειτα ο Λουί; Ο Τρυφώ παίζει με το μυαλό του θεατή, αφήνοντας χώρο στο φαντασιακό. Όπως και να έχει, ο σχεδόν εξασθενημένος άντρας, της εξομολογείται τον αμετανόητο έρωτα του, ακόμη και αν η πρόθεση της Ζυλί ήταν να τον δηλητηριάσει. Η κυνική γυναίκα κάνει πίσω. Αλλάζει ύφος. Συνειδητοποιεί μέσω του Λουί την ουσία της αγάπης. «Πονάω Λουί, πονάω. Έτσι είναι η αγάπη; Πονάει η αγάπη;» Κλαίει σαν ανυπεράσπιστο κορίτσι, για το πρωτόγνωρο αίσθημα που νιώθει. «Ναι, πονάει.»

Ο άντρας δηλώνει ότι είναι έτοιμος να θυσιαστεί για την γυναίκα του που ξέρει ότι μπορεί να είναι δηλητηριώδης. «Το να σε αγαπώ, σημαίνει χαρά, μα και πόνο» της λέει . Συνειδητά ο Μισέλ λέει στην Ζυλί να πιει το δηλητήριο που εκείνη του ετοίμαζε. Είναι γιατί έτσι γνωρίζει να αγαπά ανευ ορίων. Συνειδητά η γυναίκα αρνείται να το κάνει αναθεωρώντας πλέον την στάση της για τον έρωτα και τις ανθρώπινες σχέσεις. Σύμφωνα με το φινάλε της ταινίας το να αγαπάς σημαίνει να θυσιάζεσαι για τον άλλον. Είναι το μάθημα που παίρνει η συγκεκριμένη Σειρήνα από το αρσενικό που εχει αφεθεί στην μελωδία της. Έτσι, παύει να είναι Σειρήνα. Θυσιάζει την ταυτότητά της για χάρη του έρωτα. Η αντιστροφή του ρόλου της έχει συντελεστεί : η ικανή για όλα (και ενίοτε επικίνδυνη) γυναίκα έχει πλέον μεταβληθεί σε ένα άκακο, μεταμελημένο πλάσμα. Πλέον, οι δυο χώρες (για να θυμηθούμε την εισαγωγή της ταινίας) γίνονται μία. Στην τελική σκηνή με το κατάλευκο χιονισμένο τοπίο, το ζευγάρι φαίνεται ότι θα βαδίσει μαζί σε έναν τόπο που κανείς δεν ξέρει τι μπορεί να συμβεί. Η σκηνή του αβέβαιου φινάλε είναι μια από

τις αναφορές[68] που κάνει ο Τρυφώ σε έναν άλλον μέντορα του, τον Ζαν Ρενουάρ, στον οποίο και αφιερώνει την ταινία.

[68] Ο.π., σελ. 98

Ο άντρας που βασανίζεται από την θηλυκή ομορφιά. *Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες*, του Φρ. Τρυφώ

Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες

Χωρίς να είναι γενικά αποδεκτό αν πρόκειται για την πιο αυτοβιογραφική ταινία του Τρυφώ, το σίγουρο είναι ότι ο δημιουργός του *Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες* είναι από πολλές απόψεις ο χαρακτήρας της ταινίας. Είναι ένας άντρας που δεν μπορεί να μείνει πιστός, παρά μόνο στην απιστία του και που είναι θύτης (κυνηγός) αλλά και θύμα του πάθους του για το γυναίκειο φύλο. Κάποιοι ψυχαναλύοντας τον Τρυφώ, θεωρούν, ότι αναζητεί την αγάπη που στερήθηκε από την μητέρα του (μεγάλωσε σε ορφανοτροφείο), σε άλλες γυναίκες[69]. Ψάχνει το ασφαλές καταφύγιο, που όμως στην περίπτωση του δεν μπορεί να είναι μονάχα το ένα και μοναδικό, μιας και υπάρχουν τόσες ωραίες γυναικείες μορφές.

[69] Robert Ingram, *François Truffaut: The complete films*, ed. Paul Duncan, Los Angeles, Taschen, 2004, σελ. 18

Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες είναι άλλη μια αποτύπωση ενός όχι τόσο συνηθισμένου ανδρικού χαρακτήρα[70]. Ο εμμονικός με το γυναικείο φύλο Μπερνάρ είναι μια παρωδία του Δον Ζουάν: ο μόνιμα ερωτευμένος άντρας δεν είναι αλαζόνας και δεν έχει μεγάλη αυτοπεποίθηση, αλλά αντίθετα, είναι τρυφερός και ευάλωτος, με ένα διαρκές άγχος και μαράζι που δεν καταφέρνει να έχει μια σχέση που να κρατά στον χρόνο, γιατί ίσως φοβάται να αφεθεί στον έρωτα όπως του αναφέρει μια ερωμένη του. Η μαύρη αυτή κωμωδία, που είναι αρκετά δύσκολο στο να ταξινομηθεί σε ποιο ακριβώς είδος ανήκει, ξεκινά μοναδικά : με τον ενταφιασμό του κεντρικού χαρακτήρα. Από επάνω του, τον θρηνούν μόνο γυναίκες, μόνο ερωμένες. Η θέση του νεκρού θα μπορούσε να είναι μια ιδανική θέση παρατήρησης των γυναικείων γαμπών, της αγαπημένης του εικόνας.

Η ταινία συνεχίζεται με την αναδρομική αφήγηση της ζωής του Μπερνάρ, μέσω των απομνημονευμάτων του που εκδίδονται μεταθανάτια. Τα φετίχ είναι στα βασικά μοτίβα της ταινίας. Οι γυναίκειες γάμπες, τα καλσόν, τα στήθη, ένας κόσμος από τον οποίο μαγνητίζεται ο κύριος χαρακτήρας αδυνατώντας να του αντισταθεί. Μια κλασσική κινηματογραφική αναπαράσταση της γυναίκας από έναν άνδρα σκηνοθέτη, εικόνες για τις οποίες ο Τρυφώ κατακρίθηκε από φεμινιστικές ομάδες[71]. Ωστόσο, είναι το αρσενικό που ταλαιπωρείται, που σχεδόν μαζοχιστικά αφήνεται στον ανεκπλήρωτο έρωτα[72].

Η πρώτη σκηνή θυμίζει ερωτικό ραντεβού. Οι -προκλητικά ντυμένες στα μαύρα- γυναίκες πηγαίνουν στο νεκροταφείο να συναντήσουν τον νεκρό πλέον εραστή, σε μια σκηνή που συναντιούνται ο έρωτας και θάνατος και η κωμωδία με την τραγωδία. Ο Μπερνάρ είναι ο

---

[70] Ο.π., σελ. 153

[71] Ο.π., σελ. 152

[72] Σώτη Τριανταφύλλου, *Φρανσουά Τρυφώ*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2003, σελ. 53

άντρας που οδηγείται από τις γυναίκειες γάμπες. Σκηνοθετεί τεχνάσματα, αγωνιά, για να βρει τις γάμπες μιας περαστικής που τον αναστάτωσαν. Παρόλο που δεν τις βρίσκει, έρχεται η παρηγοριά από μια άλλη γυναίκα. «Είναι ο τρόπος σου, που δεν μπορεί να σου αρνηθεί κάποια… σα να κρέμεται η ζωή σου από αυτό» του λέει μια ερωμένη του. «Μοιάζεις με ναρκαλιευτής». «Ναρκαλιευτής», μια πρώτη παρομοίωση για την αλίευση γυναικών από τα λόγια μάλιστα μιας γυναίκας.

Ο Μπερνάρ συνεχίζει το ακατάπαυστο φλερτ, ακόμη και με την γυναίκα που τον καλεί κάθε πρωί από την υπηρεσία τηλεφωνικής αφύπνισης. Είναι η φωνή που ακούει, σα να κλείνει ο Τρυφώ το μάτι σε ψυχαναλυτικές θεωρήσεις του φαντασιακού. «Δεν θα άντεχα να με ξυπνάει ένας άντρας» της λέει. Σε έναν περίπατο, γνωρίζει μια αρκετά ώριμη γυναίκα. Της εξομολογείται ότι ως νεαρός ήταν πολύ ντροπαλός. Εκείνη απορρίπτει το φλερτ του, λέγοντας προς μεγάλη του έκπληξη ότι έλκεται μονάχα από νεαρούς. Ο άντρας πληγώνεται. Η απόρριψη του είναι η αιτία για να γράψει ένα απολογιστικό βιβλίο για την ερωτική του ζωή, όπως μας πληροφορεί στην ταινία. Μια αντρική αντίδραση υπερβολική, παιδιάστικη και για αυτό χιουμοριστική. Ο άντρας φαίνεται ότι αδυνατεί να βρεθεί αντιμέτωπος με μια ενδεχόμενη άρνηση και σκαρώνει κάτι επικό ως αντίδραση.

Για τον Μπερνάρ, «οι γυναίκες είναι όπως κάποια ζώα, τον χειμώνα μπαίνουν σε χειμερία νάρκη και την άνοιξη ξυπνούν… Οι γυνακείες γάμπες είναι οι πυξίδες που μετρούν την υδρόγειο και της δίνουν ομορφιά», λέει ποιητικά. Θα μπορούσε να είναι το εισαγωγικό σημείωμα του βιβλίου του. Μια ωδή στην ομορφιά της οποίας είναι αιχμάλωτος.

«Νομίζεις ότι αγαπάς, αλλά αγαπάς την ιδέα του έρωτα, όχι εμένα» του λέει μια σταθερή ερωμένη που τον αποχαιρετά, μην αντέχοντας το αδιέξοδο της μονοδιάστατης σχέσης τους.

Η γυναίκα είναι εκείνη που δίνει την λύση της σχέσης, που μιλά για τα συναισθήματα. Ο άντρας είναι αρκετά επαναπαυμένος ή δειλός για να πράξει κάτι ανάλογο. Ο Τρυφώ αγγίζει γνωστά ερωτήματα: Μπορεί να υπάρχει φιλία άραγε μεταξύ των φύλων; Υπάρχει πόλεμος μεταξύ των φύλων; Ή με άλλα λόγια τι είναι ο έρωτας;

Ένας άλλος έρωτας για τον οποίο γίνεται λόγος είναι ο βιτσιόζικος, ο περιπετειώδης και επικίνδυνος έρωτας λόγω της εξωστρέφειας μιας συγκεκριμένης γυναίκας με την οποία σχετίζεται ο επίδοξος συγγραφέας. Δεν είναι τελικά μονάχα αντρικό προνόμιο ή «ασθένεια» τα καπρίτσια του έρωτα. Όπως επίσης και η γυναίκεια υστερία προβάλλεται ως μια άλλη νεύρωση του ανθρώπου, της γυναίκας η οποία δεν ικανοποιείται με τίποτα.

Τελικά ο Μπερνάρ ίσως είναι ένας βαθιά μοναχικός άνθρωπος, ένας εργένης που δεν μπορεί να δεσμευτεί αλλά που δεν μπορεί να ζήσει χωρίς γυναίκες. Η γυναικεία φωνή στην τηλεφωνική αφύπνιση δεν τον αφήνει να κοιμηθεί ένα βράδυ. Θέλει να τον δει απεγνωσμένα. Και εδώ μπαίνει άλλο ένα ερώτημα : Είναι οι άντρες που κυνηγούν ή οι γυναίκες που καλούν;

Η σεμνή δακτυλογράφος (και αδιάφορη ερωτικά για τον πρωταγωνιστή) αναλαμβάνει να βοηθήσει στην επεξεργασία των κειμένων του βιβλίου του Μπερνάρ, αλλά σύντομα παραιτείται. Αδυνατεί να αντέξει τις ιστορίες για τα γυναίκεια καπρίτσια. Ο συγγραφέας ταράζεται. Είναι η πρώτη αναγνώστρια. Ο ανασφαλής δημιουργός δοκιμάζεται εξαιτίας της απόρριψης του έργου του. Αποφασίζει να γράψει μόνος. Αλλά αναρωτιέται : πώς γράφει κάποιος μόνος του; Πώς έγραφαν οι κλασσικοί; Καταλήγει στο ότι δεν υπάρχουν κανόνες, παρά μόνο προσωπική γραφή. Μια έμμεση ή και άμεση αναφορά για την θεωρία των Δημιουργών, μια θεωρία βγαλμένη από τον ίδιο τον Τρυφώ.

Το βιβλίο του το διαβάζουν ειδικοί, εκδότες. Κάποιος σχολιάζει: «η ιστορία ενός κυνηγού που έμεινε παιδί». Η εκδότριά του οδηγώντας το αμάξι, κάνει τη νύξη για τη νέα κατάσταση όπου οι γυναίκες οδηγούν και ότι οι καιροί αλλάζουν, κάτι για το οποίο ο Μπερνάρ έτσι και αλλιώς έχει αποδεχτεί όπως ομολογεί.

Ο Μπερνάρ, συνεχίζει να οδηγείται από τις γάμπες, τις φονικές γάμπες. Παρατηρώντας τις, αφαιρείται τόσο που ένα διερχόμενο αμάξι τον παρασύρει.

Το βιβλίο ολοκληρώνεται από την εκδότριά του, η οποία παρακολουθεί τον ενταφιασμό του συγγραφέα και τις διαφορετικού τύπου γυναίκες – ερωμένες που κοντοστέκονται. Στον επίλογο, αφηγείται για εκείνο τον άντρα που μέσα από ποσότητες γυναικών, ήθελε να βρει ότι ίσως να υπήρχε στο μοναδικό πρόσωπο. Σε πολλά πρόσωπα ψάχνει την σύνθεση της προσωπικότητας που θεωρεί ότι τον ολοκληρώνει.

Ο Τρυφώ ξεφεύγει από την απόλυτα μονογαμική προσήλωση του άντρα στην *Σειρήνα του Μισισιπή* και κατευθύνεται στο άλλο άκρο με τον *Άντρα που αγαπούσε τις γυναίκες* και στην περίπτωση της απόλυτης πολυγαμίας, του άντρα – συλλέκτη. Όμως και στις δυο περιπτώσεις το αρσενικό είναι ένα αξιολύπητο αλλά και αξιολάτρευτο ον. Είναι ένας άνθρωπος, εγκλωβισμένος στο πάθος του έρωτα, που μοιάζει να μην έχει ενηλικιωθεί. Αντίθετα, ο κόσμος των γυναικών παρουσιάζεται χωρίς την παροιμιώδη αυταπάρνηση, επιμονή και εμμονή. Οι γυναίκες δείχνουν ώριμες, αμυντικές, μητρικές, χωρίς πολλές νευρώσεις, αφήνοντας χώρο στον άντρα να πλάθει ιστορίες και να φαντασιώνεται πως κινεί τον κόσμο.

Η συσχέτιση Αρσενικού – Θηλυκού στις τέσσερις ταινίες

«Ο κινηματογράφος, όπως και πολλά άλλα πράγματα, δεν θα υπήρχε χωρίς τις γυναίκες»[73].

Ζαν Λυκ Γκοντάρ

Το κυνήγι του μυστηριώδους θηλυκού (του «άλλου» κατά την θεώρηση της ντε Μπωβουάρ) από το αρσενικό είναι το κύριο μοτίβο των ταινιών που εξετάζονται και γενικότερα μεγάλου τμήματος των ταινιών του Νέου Κύματος[74]. Ο άντρας είναι ο ακόλουθος της γυναίκας και ο πολιορκητής, ενώ η γυναίκα είναι εκείνη που περιμένει (ή δεν περιμένει).Το αποτέλεσμα είναι το κυνήγι της περιπέτειας το οποίο γίνεται σχεδόν βασανιστικό : σε κάποιες περιπτώσεις, όπως στο *Με κομμένη την ανάσα* και *Αρσενικό – Θηλυκό*, έχει ως φινάλε το τραγικό τέλος του άντρα, στην πρώτη περίπτωση με αφορμή την προδοσία της γυναίκας και στην δεύτερη από το γενικότερο υπαρξιακό αδιέξοδό του. Στην πιο ανάλαφρη περίπτωση του *Άνδρα που αγαπούσε τις γυναίκες,* το μοιραίο τροχαίο, έρχεται από τον θαυμασμό και την υποταγή του στην γυναίκεια ομορφιά. Όπως και να έχει, ο άντρας είναι που αποχωρεί μια για πάντα, είναι το τελικό θύμα, ενώ η γυναίκα είτε ένοχη για τον χαμό του είτε όχι, παραμένει στο παιχνίδι της ζωής. Στην περίπτωση της *Σειρήνας του Μισισιπή*, το φινάλε είναι κάπως διαφορετικό. Εκεί βλέπουμε την συνειδητή αυτοθυσία του ερωτευμένου άντρα για το λατρεμένο του πρόσωπο, μιας γυναίκας, όχι από ένα γενικό υπαρξιακό αδιέξοδο *(Αρσενικό - Θηλυκό*), από «ατύχημα» *(Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες*), ή από μια σχέση που εμπλέκεται και μια υπόθεση εγκληματική (*Με κομμένη την ανάσα*). Είναι η περίπτωση της πλήρους υποταγής, του απόλυτου και ακραίου σεβασμού απέναντι στην γυναίκα, ακόμη και αν εκείνη προτάσσει δηλητήριο, ακόμη και αν η

[73] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος δεύτερος, σελ.164

[74] Diana Holme, *Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood*, World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood **,** by Paul Cooke (Editor), Palgrave Macmillan 2007, σελ. 167

ίδια απειλεί την ζωή του συντρόφου της. Η οποία αυτοθυσία αποσοβείται την τελευταία στιγμή, όταν η γυναίκα συνειδητοποίει τελικά ότι η αγάπη απαιτεί θυσίες και από την πλευρά της. Μια περίπτωση φλογερού πάθους, μια μοναδική ιστορία υπερβάσεων και από τα δύο φύλα. Η αγάπη θριαμβεύει, κόντρα σε όλα τα προγνωστικά και τις ιστορίες του ανεκπλήρωτου έρωτα των υπόλοιπων ταινιών που εξετάζονται.

Ξεκάθαρος ρόλος του θύτη δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι υφίσταται ωστόσο στις συγκεκριμένες ταινίες. Οι έννοιες «θύμα» και «θύτης» είναι αρκετά ευμετάβλητες και σχετικές και οι ρόλοι αυτοί μπορούν και εναλλάσσονται στο αρσενικό και στο θηλυκό, τόσο στις συγκεκριμένες ταινίες όσο και στην ζωή. Προτού υπάρξει το τραγικό φινάλε του ήρωα, ο ίδιος δεν παρουσιάζεται ως αθώος. Στο *Με κομμένη την ανάσα* έχει ήδη διαπράξει φόνο. Στην *Σειρήνα του Μισισιπή*, αναζητά να σκοτώσει την σύζυγο που τον πρόδωσε, που ωστόσο αργότερα του εξομολογείται με λυγμούς ότι και εκείνη είναι θύμα εκμετάλλευσης από ένα άλλο πρόσωπο. Παράλληλα, απουσιάζει από τις ταινίες η εξπρεσιονιστική ατμόσφαιρα του νουάρ (μέσω της υποκριτικής, της φωτογραφίας, της σκηνογραφίας, του ηχητικού σχεδιασμού) η οποία σε μεγάλο βαθμό «χρωματίζει» και κατευθύνει τον θεατή για το ποιος είναι ο σκοτεινός χαρακτήρας. Αντίστοιχα, εκλείπουν οι έντονες σεξουαλικές αναπαραστάσεις, όπου το θηλυκό αποτυπωνόταν ως αντικείμενο ηδονής. Η στιλιστική- σκηνοθετική υφή των ταινιών της Νουβέλ Βάγκ είναι αρκετά άμεση και ανθρωπολογική, με την έννοια ότι παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό στο ντοκιμαντέρ (ειδικά οι δυο ταινίες του Γκοντάρ) και σχεδόν μόνο από την πλοκή και τους διαλόγους αποτυπώνεται η σχέση των φύλων και γενικότερα των χαρακτήρων.
Υπάρχει αυτή η πορεία και η κλιμάκωση των γεγονότων, που δεν επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για το ποιος είναι ο «καλός» και ποιος ο «κακός» της ιστορίας. Και ίσως να μην είναι καν στα ζητούμενα των δημιουργών τέτοιου είδους κρίσεων. Είναι και αυτό

ένα από τα σημεία της συνολικής αναθεώρησης[75] των ειδών από τους εμπνευστές του νέου κινηματογραφικού κύματος (σε αντίθεση με τα παλαιότερα ξεκάθαρα ηθικά πρότυπα του αμερικάνικου νουάρ).

Οι σχέσεις Αρσενικού - Θηλυκού ξεκινούν με μια ενθουσιώδη αρχική σύνδεση, εξελισσόμενη σε μια σχέση σχεδόν μονόπλευρης υποταγής από την πλευρά του άντρα προς την γυναίκα. Είναι εκείνος που υποφέρει τρόπον τινά -για να κατακτήσει μια γυναίκα. Είναι εκείνος που υποφέρει όταν τα σημάδια του χωρισμού είναι ορατά. Αλλά ίσως είναι εκείνος που δεν έχει την διάρκεια και την πρακτική συνέπεια που απαιτείται για να κρατηθεί στοιβαρά στα ενδιάμεσα στάδια της σχέσης, με εξαίρεση την *Σειρήνα του Μισισιπή*. Το κοινωνικό του εκτόπισμα επεκτείνεται σε κόσμους όπως της καριέρας, της περιπέτειας, της διερεύνησης και κατάκτησης ενίοτε άλλων γυναικών και άλλων ιδεών (πέραν του έρωτα), στοιχεία που με κάποιο τρόπο τον αποσπούν από την σχέση, αν και ποτέ δεν κατονομάζονται και δεν αποτελούν ρητά πεδία αντιπαράθεσης. Αντίστοιχα και η γυναίκα φαίνεται να απολαμβάνει την ανεξαρτησία της, έχοντας και εκείνη έγνοιες επαγγελματικές. Μπορεί να εμφανίζεται πιο σταθερή και αμυντική σε σχέση με τον άντρα (δεν έχει τον ρόλο του κυνηγού), δημιουργεί ωστόσο κάποιες φορές οριακές καταστάσεις με τους ενίοτε εγωισμούς της, όπως λχ με την σχεδόν αφασική εγωκεντρική διάθεση της Μαντλέν στην γνωριμία της με το μετέπειτα φίλο της στο *Αρσενικό – Θηλυκό* ή με την κυνικότητα της Ζυλί στην *Σειρήνα του Μισσισιπή*, όταν ζητά από τον σύζυγό της να της εξασφαλίσει μια άνετη ζωή ενώ γνωρίζει ότι εκείνος είναι σε εξαιρετικά δεινή θέση. Οι υπερβάσεις, οι θυσίες και οι ηρωικές πράξεις, δεν εμπίπτουν τόσο στα γυναικεία πρότυπα, στις ταινίες αυτές. Η γυναίκα διαθέτει μια συνειδητότητα υψηλού βαθμού αυτοσυντήρησης και σταθερής πορείας, λειτουργώντας πιο ψυχρά και υπολογιστικά. Ίσως με αυτήν την έννοια

[75] Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, University of Wisconsin Press, 2002, introduction

διατύπωνε το ρητό περί «επαγγελματισμού» της, ο Φρανσουά Τρυφώ: «Στον έρωτα, οι γυναίκες είναι οι επαγγελματίες, οι άντρες ερασιτέχνες»[76].

Τα ζευγάρια δοκιμάζονται, περνούν από όλα τα στάδια (ενθουσιασμού, αμφιβολίας, επανασύνδεσης, αδιεξόδου) και καταλήγουν σε σχεδόν τραγικά τέλη. Το οδυνηρό φινάλε, το οποίο συνδέεται με τον θάνατο κάποιου πρωταγωνιστή, είναι σύνηθες στις ταινίες του Νέου Κύματος. Ο Γκοντάρ το επιβεβαιώνει σε συνέντευξή του για τα δικά του φινάλε[77], ως έναν γενικότερα πρακτικό τρόπο ολοκλήρωσης μιας μυθοπλασίας. Όντως, στις ταινίες των δυο σκηνοθετών που εξετάζουμε λειτουργεί σαν κανόνας ο χαμός του πρωταγωνιστή, ο οποίος -μάλλον όχι τόσο συμπτωματικά- είναι ο άντρας.

Είναι ίσως ένα μοτίβο που έχει την παράδοση του στα χρόνια του Ρομαντισμού και μετέπειτα στα χρόνια του Μοντερνισμού, όταν η Γαλλική λογοτεχνία (όπως πχ στα έργα του Μπωντλέρ) εστιάζει στην σύνδεση μεταξύ γυναίκας και θανάτου[78] . Επιπλέον, φαίνεται να υπάρχει μια κοινή βάση στον χαρακτήρα των αρσενικών, όπως στην περίπτωση του *Βέρθερου* του Γκαίτε, όπου ο άνδρας αυτοκαθορίζεται σε αντίθεση με το θηλυκό το οποίο παρουσιάζεται εξαρτημένο από τις πράξεις άλλων και αποτελεί την απειλή για την ύπαρξη του αρσενικού. Αυτή η ιδιότυπη μοναχική αντρική «υπερηφάνεια»[79] στις ταινίες του Νέου Κύματος φαίνεται να αποκτά κυρίαρχη θέση, με ολέθριες υπερβολές και τραγικά φινάλε των χαρακτήρων.

Τα ανοιχτά τέλη είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του ιταλικού νεορεαλισμού, ενός ρεύματος που επηρέασε έκδηλα τους δημιουργούς του γαλλικού Κύματος. Ίσως, οι δημιουργοί φαίνεται

---

[76] https://www.brainyquote.com/quotes/quotes/f/francoistr352016.html, πρόσβαση: Ιούλιος 2017

[77] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος δεύτερος, σελ.227

[78] Genevieve Selier, "*Women in the Nouvelle Vague: The lost Continent*? " Reclaiming the Archive: Feminism and Film History, edited by Vicky Callahan, Wayne State University Press, Detroit 2010, σελ 180

[79] Ο.π., σελ 178

ότι αδυνατούν να πιστέψουν στο «ευτυχισμένο τέλος», γιατί όπως λέει σε μια συνέντευξή του ο Γαλλοπολωνός σκηνοθέτης Ρομάν Πολάνσκι (ο οποίος κινείται χρονικά αλλά και αισθητικά πολύ κοντά στο πλαίσιο της Νουβέλ Βάγκ έστω και αν δεν ανήκει σε αυτό), τέτοιου είδους «ευτυχισμένα» φινάλε, αφήνουν το κοινό με την αίσθηση της ικανοποίησης ότι όλα πάνε καλά[80]. Επομένως, σε έναν κόσμο όπου οι σχέσεις δεν λειτουργούν αρμονικά, θα ήταν πιθανότατα παράξενο να τελειώνουν οι ταινίες ευτυχισμένα. Για αυτό στο κλείσιμο των συγκεκριμένων ταινιών υπάρχει σιωπή, αμηχανία, βουβαμάρα.

Ένα ακόμη κοινό βασικό χαρακτηριστικό που ενώνει την σχέση Αρσενικού- Θηλυκού στις υπό εξέταση ταινίες, είναι ο συγχυσμένος άντρας από την μια και η αυτοπεποίθηση που αποπνέει η γυναίκα από την άλλη, με την μερική εξαίρεση του *Με κομμένη την ανάσα* όπου συμβαίνει η σύγχυση να είναι κοινή[81] στο πρωταγωνιστικό ζευγάρι. Πρόκειται για ένα μοτίβο (στο οποίο έγινε αναφορά πρωτύτερα) που υπάρχει πιο έντονα και σε άλλες ταινίες της εποχής, όπως στον *Μικρό Στρατιώτη* του Γκοντάρ, ειδικά για την περίπτωση του μπερδεμένου άντρα. Όμως εκεί, παρουσιάζεται μια πιο στοχευμένη σύγχυση, αναδυόμενη από τα γεγονότα της εποχής όπως λχ του πολεμικού μετώπου των Γάλλων κατά της Αλγερίας και των ηθικών του επιπτώσεων[82]. Σαφέστατα συμβάλλει και η γενικότερη εποχή των έντονων ανακατατάξεων των δεκαετιών 1960 – 1970 η οποία επηρεάζει την σχέση των δυο φύλων, με την αυτονόμηση της γυναίκας στο προσκήνιο και την αμηχανία του αρσενικού. Ο Γκοντάρ, ως πολιτικοποιημένος δημιουργός ενίοτε γίνεται αυστηρός απέναντι κυρίως στην απολιτική διάθεση και ελαφράδα των γυναικών (την οποία άλλοτε βρίσκει διασκεδαστική). Κριτικάρει -εν μέρει- την προσήλωση τους σε

[80] Andrew Spicer, *Film Noir*, Longman/Pearson Education, 2002, σελ.135

[81] Κιθ Ρίντερ, *Ιστορία του Παγόσμιου Κινηματογράφου 1895- 1975*, μτφρ Σώτη Τριανταφύλλου, Αιγόκερως 2000, σελ.195

[82] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος πρώτος, σελ. 311

πράγματα που αφορούν τον εαυτό τους (πχ γυναικεία περιοδικά), σε σχέση με τον πιο τρυφερό και συναισθηματικό απέναντι στην γυναίκα (αλλά και στον άντρα), Τρυφώ.

Θα μπορούσε να προστεθεί και ένα ψυχαναλυτικό κεφάλαιο στην εργασία του πώς το Αρσενικό σε αρκετές ταινίες της Νουβέλ Βαγκ παρουσιάζει ισχνά χαρακτηριστικά. Δεν είναι μόνο ότι και οι τέσσερις ταινίες απλώνονται έστω με μια ευρεία έννοια υπό τον μανδύα των επιρροών του Αμερικανικού νουάρ και των προτύπων που προβάλλονται από αυτό το είδος: δηλαδή του άντρα σε σύγχυση και αντίστοιχα της γυναίκας σε έναν ρόλο αναβαθμισμένο. Θα μπορούσε να είναι και το ερώτημα του πότε κάποιος δημιουργός προσφεύγει στην Τέχνη. Μια πιθανή απάντηση είναι ότι προσφεύγει όταν βρίσκεται σε περίοδο κρίσης. Οι δημιουργοί της Νουβέλ Βάγκ με τον χαρακτηριστικό προσωπικό τόνο της κινηματογραφικής γραφής τους[83], βλέπουν τον κινηματογράφο ως καθρέφτη της πραγματικότητας. Με την έννοια αυτή, η ζωή εμπλέκεται με την τέχνη[84]. Γιατί όπως έλεγε ο Γκοντάρ σε ελεύθερη απόδοση, δανειζόμενος ένα ρητό του Μπόρχες, ο άνθρωπος όταν επιχειρεί να δημιουργήσει έναν κόσμο, πχ ζωγραφίζοντας δέντρα, σπίτια, ήλιους, ό,τι και να κατασκευάσει, είναι στην ουσία μια προσωπογραφία του ιδίου[85]. Αν οι άντρες δημιουργοί βρίσκονται σε περιβάλλον προβληματισμού, επόμενο είναι και οι ταινίες να δείχνουν το αρσενικό σε αποδιοργάνωση[86].

Όμως ακόμη και σε αυτήν την γενικότερη θυματοποίηση του άνδρα, ο οποίος φαίνεται στις τέσσερις ταινίες να βασανίζεται αρκετά περισσότερο σε σχέση με την μάλλον ψυχρότερη στάση

---

[83] Kristin Thomson, David Bordwell, *Ιστορία* του *κινηματογράφου*, μετάφραση Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, επιμ. Εύα Στεφανή, Πατάκη, 2011, σελ. 445

[84] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος πρώτος, σελ. 17

[85] Ο.π. , σελ. 405

[86] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος δεύτερος, σελ.355

της γυναίκας (και ίσως και εξαιτίας της εν μέρει), διαπιστώνεται ότι η συναισθηματική ανεπάρκεια είναι κοινή και στα δύο φύλα.

Πρόκειται στην ουσία για δυο φύλα που προσπαθούν να βρουν έναν κοινό δρόμο, δυο ανώριμους ανθρώπους που δεν ξέρουν ή δεν μπορούν να αγαπήσουν. Ανεξαρτήτως ηλικίας. Ανεξαρτήτως εμπειριών. Ο καθένας έχει τον δικό του τρόπο να δημιουργήσει την ερωτική συνθήκη, αλλά και να την απωλέσει, δημιουργώντας την συνθήκη του ανεκπλήρωτου. Και οι δυο δημιουργοί εστιάζουν σε αυτόν τον αγώνα και σε αυτήν την αδυναμία (ένα από τα χαρακτηριστικά του ανθρώπινου δράματος), δίχως να παίρνουν συνειδητά ωστόσο κάποια σαφή θέση υπέρ ή κατά κάποιου φύλου. Όπως ορθά παρατηρεί ο Γκοντάρ, μεγαλώνοντας διαπιστώνουμε ότι «όλα είναι εφήμερα»[87]. Στην αναλωσιμότητα υπόκεινται ακόμη και τα βιβλία και οι ταινίες, στοιχεία που όταν ήταν νεότερος, θεωρούσε ότι θα διαρκέσουν αιώνια. Εξαίρεση δεν θα μπορούσε να υπάρχει για τις ακόμη πιο εύθραυστες - συγκριτικά - ανθρώπινες σχέσεις.

Ο άντρας λειτουργεί σαν κυνηγός της περιπέτειας, της αναζήτησης και των ορίων στον Γκοντάρ. Είναι ο άνθρωπος που πολιορκείται από σκέψεις και έγνοιες όχι μόνο για τον εαυτό του. Ο άντρας αποτυπώνεται σαν ένα παιδί που αρνείται να ενηλικιωθεί στον Τρυφώ. Είναι ο επίμονος άνθρωπος που θέλει να δικαιωθεί η επιθυμία του έρωτα, να μπει υπό την ομπρέλα της γυναικείας παρουσίας. Και στις τέσσερις ταινίες, ο άντρας παρουσιάζεται θαμπωμένος (για αυτό και ανίσχυρος) από την γυναικεία ομορφιά. Είναι ο επίδοξος κατακτητής των γυναικών (όχι μόνο μίας απαραίτητα), προσπαθώντας να εξιχνιάσει το μυστήριο του κόσμου, ή αλλιώς το μυστήριο του γυναικείου κόσμου. Και ειδικότερα στις ταινίες του Τρυφώ, φαίνεται ότι είναι εθελούσιος υπηρέτης των θελημάτων των γυναικών. Αυτή η σχεδόν σαδομαζοχιστική ή

[87] Ζ.Λ. Γκοντάρ, *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος δεύτερος, σελ.27

ψυχαναγκαστική συμπεριφορά, η οποία μπορεί να γίνεται και συνειδητά, φαίνεται σα να είναι ο προορισμός του. Σα να επιδιώκει την επιστροφή σε μια μητρική αγκαλιά. Είναι η περίπτωση του ολέθριου, τυφλού έρωτα, μιας ουτοπίας. Μια πράξη ακραία η οποία φαίνεται να μην υπάρχει ακριβώς στο γυναίκειο περιβάλλον, το οποίο είναι πιο «τοπικό». Το κυνήγι της γυναίκας ή πιο ποιητικά, της ουτοπίας και του ανεκπλήρωτου του φαντασιακού, συναντάται γενικότερα στις υπό μελέτη ταινίες.

Ωστόσο, ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική που ασκεί η Ντε Μπουβουάρ απέναντι στην εντύπωση του Αρσενικού περί γυναικείου «μυστηρίου», θεωρώντας την ως μια βολική φαντασίωση των ανδρών για να βρεθούν σε έναν δικό τους, περιχαρακωμένο κόσμο, αποφεύγοντας στην ουσία να διερευνήσουν το ανθρώπινο ον που έχουν απέναντί τους.[88]

Η γυναίκα από την άλλη, στις τέσσερις ταινίες, είναι ο άλλος κόσμος, ο άλλος πόλος και βεβαίως τα ετερώνυμα έλκονται για χάρη τουλάχιστον του ενδιαφέροντος κινηματογραφικού - και όχι μόνο -σύμπαντος. Ο καλλωπισμός, η εικόνα της και η άνετη ζωή αποτελούν κάποιες από τις κύριες έγνοιες της. Διακατέχεται από κυνισμό και σκληράδα σε κάποιες αποφάσεις της έναντι του άντρα (πχ εκείνη είναι που κάνει λόγο για χωρισμό), έχει ελεύθερη ερωτική ζωή (όπως και ο άντρας), μοιάζει να μην έχει πολλές έγνοιες εκτός του μικρόκοσμού της, είναι αρκετά ανεξάρτητη οικονομικά και συναισθηματικά, πιστεύει στην καριέρα, επιθυμεί την υλική ζωή, μοιάζει σε σημεία ως μια κακομαθημένη πριγκίπισσα «μετρώντας» την προσήλωση του άντρα. Από την άλλη είναι και ευάλωτη, κάποιες στιγμές μοιάζει με μικρό κορίτσι, έχει ανάγκη την επιβεβαίωση, διαθέτει και συναισθήματα που κάποιες φορές δείχνουν μητρικά απέναντι στο μικρό παιδί που λέγεται άντρας. Η γυναίκα έχει την ακαταμάχητη ομορφιά αλλά και την

[88] Σιμόν ντε Μπουβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, μετάφραση Τζένη Κωνσταντίνου, εκδόσεις Μεταίχμιο, 2009, σελ 367-368

βαμπιρική διάθεση στον Γκοντάρ. Η γυναίκα προβάλλεται σαν λύτρωση, αλλά και σαν βάσανο στον Τρυφώ. Σχεδόν κοινές αποτιμήσεις για τα δυο φύλα και για την μεταξύ τους σχέση τους από τους δυο δημιουργούς.

Στα κινηματογραφικά μαθήματα σεναρίου, οι ερωτικές ιστορίες αποκαλούνται εναλλακτικά «boy meets girl stories» (το αγόρι μπαίνει πρώτο και πάλι, μάλλον με την έννοια ότι οι άνδρες κάνουν το πρώτο βήμα, πράγμα που ωστόσο μπορεί να είναι μύθευμα ειδικότερα στις ήμερες μας). Και ίσως υπό αυτήν την ανδρική οπτική, οι άνδρες είναι εκείνοι οι οποίοι νομίζουν ότι κινούν πιο πολύ τα νήματα, με αφορμή – πάντα - μια γυναίκα. Όπως και να έχει, ο έρωτας και η Ποιητική του, πάντα περιλαμβάνει και το Αρσενικό και το Θηλυκό στο κάδρο, ακόμη και αν κάποιο από τα δυο δεν είναι επίσημα ορατό, όταν δηλαδή λειτουργεί ως φαντασίωση.

Θυμάμαι ακόμη, ένα (ποιητικό) ρητό σε μια ενδιαφέρουσα συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου αρκετά χρόνια πριν. Σε γενικές γραμμές υποστήριζε, ότι η Ποιητική είναι μια υπόθεση ανδρική, ερμηνεύοντάς την ως μια υπόθεση αγωνίας και ανησυχίας του άντρα, προσπαθώντας να αναπληρώσει το υπέρτατο ποιητικό στοιχείο το οποίο δεν διαθέτει και που διαθέτει αποκλειστικά η γυναίκα, αυτό της ανθρώπινης αναπαραγωγής:

«Ο άντρας είναι ο ποιητής και η γυναίκα είναι που αναλαμβάνει να τον γειώσει».

Αλλά και αυτή η γείωση, ποίηση είναι. Και αυτή είναι που μάλλον προσπαθούν να διερευνήσουν οι άντρες δημιουργοί του Νέου Κύματος.

Γιατί, ως άντρες, έχουν στενή σχέση με τις γυναίκες. Ως δημιουργοί, έχουν στενή σχέση με τις ιδέες. Γιατί ως άντρες – δημιουργοί, στο συνειδητό τους ή μη, οι έννοιες «γυναίκα» και «ιδέα» είναι ταυτόσημες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Bird, Daniel, *Roman Polanski*, The Pocket Essential, Μεγάλη Βρετανία, 2002

Bazin, Andre, *«On the politique des auteurs»*, Cahiers du Cinema: The 1950s ed. Jim Hillier, Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 248- 260

Cook, David A., *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970–1979*, New York, 2000

Cohen, Stanley, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London, 1972

Copjec, Joan, *Shades of Noir*, London, New York: Verso, 1993

Dixon, W.W., *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh University Press/ Rutgers University Press, 2009

Dixon, W.W., *The Early Film Criticism of Francoit Truffaut*, Indiana University Press, 1993

Easthope, Antony, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, Psychology Press, 1992

Halasz, Judith R., *"Gender Politics and the Critical Gaze: Jean-Luc Godard's Masculin-Feminin"*, International Journal of Humanities and Social Science, Vol. 1 No. 13 [Special Issue – September 2011] p. 26- 31

Holme, Diana, *Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood*, World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood, by Paul Cooke (Editor), Palgrave Macmillan 2007

Ingram, Robert, *François Truffaut: The Complete Films*, ed. Paul Duncan, Los Angeles, Taschen, 2004

MacCabe, Colin, *Godard: Images, Sounds, Politics*, The Macmillan Press Ltd, London 1980

Morrey, Douglas, *Jean-Luc Godard*, Manchester University Press, 2007

Naremore, James, *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, 1998

Neupert, Richard, *A History of the French New Wave Cinema*, University of Wisconsin Press, 2002

Rivette, Jacques, *«Notes on a Revolution»*, μετ. Liz Heron, στο *Cahiers du Cinema*: *The 1950s*. επιμ. Jim Hillier, Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 94-98

Rivette, Jacques, «*The Genius of Howard Hawks*», στο *Cahiers du Cinema*: *The 1950s*. επιμ. Jim Hillier, Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 126-132

Rohmer, Eric, *"Rediscovering America",* μετ. Liz Heron, στο *Cahiers du Cinema*: *The 1950s*. επιμ. Jim Hillier, Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 88-94Sarris, Andrew, *«Notes on the Auteur Theory in 1962»*, επιμ. Gerald Mast and Marshall Cohen, Film Theory and Criticism: Introductory Readings, third Edition, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Oxford University Press, 1985, p. 561-564

Selier, Genevieve, *"Women in the Nouvelle Vague: The lost Continent?* " Reclaiming the Archive: Feminism and Film History, επιμ. Vicky Callahan, Wayne State University Press, Detroit 2010, p. 176- 192

Sobchack, Vivian, *"Loung time: Postwar crises and the Chronotope of film noir",* Refiguring American Genres, επιμ. Nick Browne, University of California Press

Spicer, Andrew, *Film Noir*, Longman/Pearson Education, 2002

Schneider, Steven Jay, (επιμ.), *New Hollywood Violence (Inside Popular Film)*, Manchester University Press, Manchester – New York, 2004

2. ΕΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Βαλούκος, Στάθης , Σπηλιόπουλος, Βασίλης, *Το Φίλμ Νουάρ*, Εκδόσεις Νέα σύνορα-Α.Α.Λιβάνη, Αθήνα , 1985

Γκοντάρ, Ζ.Λ., *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος Ά, μτφρ. Μ. Μωυσίδης, Σ. Τριανταφύλλου, Επιμέλεια Μπ. Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα 1988

Γκοντάρ, Ζ.Λ., *Κείμενα και Συνεντεύξεις*, τόμος ΄Β, μτφρ. Θάλεια Σκανδάμη, Νέλλη Τραγουστή, Επιμέλεια Μπ. Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα 1992

Γκαίτε, Γιόχαν Βόλφγκανγκ, *Τα Πάθη του Νεαρού Βέρθερου*, μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, Άγρα, Αθήνα, 1996

Κολοβός, Νίκος, *Η Γυναίκα στον Κινηματογράφο*, Αιγόκερως, Αθήνα 1989

Μπάρτ, Ρολάν, *Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Ράππα, Αθήνα, 1977

Ντε Μπουβουάρ, Σιμόν, *Το Δεύτερο Φύλο*, μτφρ Τζένη Κωνσταντίνου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2009

Ρίντερ, Κιθ, *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου 1895- 1975*, μτφρ Σώτη Τριανταφύλλου, Αιγόκερως, Αθήνα, 2000

Τριανταφύλλου, Σώτη, *Φρανσουά Τρυφώ*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003

Τρυφώ, Φρανσουά, *Χίτσκοκ / Τρυφώ*, Μτφρ. Γιάννης Ιωαννίδης, Επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα, 1986

Χομπσμάουμ, Έρικ, *Η Εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος 20ος αιώνας 1914-1991*, μτφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης, Θεμέλιο, Αθήνα, 2004

Daney, Serge, *François Truffaut*, μτφρ. Μαρίας Αγγελίδου, επιμ. Άρης Εμμανουήλ, Πλέθρον, Αθήνα, 1985

McCabe, Janet, *Κινηματογράφος και Φεμινισμός*, μτφρ. Ειρήνη Πυρπασού, Πατάκη, Αθήνα, 2009

Schatz, Thomas, *Τα Είδη Ταινιών του Χόλυγουντ*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2013

Thomson, Kristin, Bordwell, David, *Ιστορία του* Κινηματογράφου, μτφρ. Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, επιμ. Εύα Στεφανή, Πατάκη, Αθήνα, 2011

Wollen, Peter, *Σημεία και Σημασία στον Κινηματογράφο*, μτφρ. Πολυκ. Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα, 1973