

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΤΜΗΜΑ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ ΧΩΡΟΤΑΞΙΑΣ, ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑΣ ΚΑΙ  
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ**



**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**“Η Αναπαράσταση της Πόλης στον Κινηματογράφο: Το Παρίσι  
μέσα από το Κινηματογραφικό Κίνημα της  
Nouvelle Vague”**



**Ανθρακοπούλου Μαρτσέλα-Τζιουλιάννα  
Καμπέρη Κατερίνα**

**Επιβλέποντες Καθηγητές: Γοσποδίνη Άσπα  
Δέφνερ Αλέξιος**



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ  
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 6144/1  
Ημερ. Εισ.: 20-03-2008  
Δωρεά: Συγγραφέα  
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ - ΜΧΠΠΑ  
2008  
ΑΝΘ

Ανθρακοπούλου Μαρτσέλα-Τζιουλιάνα  
Καμπέρη Κατερίνα

Η Αναπαράσταση της Πόλης στον Κινηματογράφο:  
Το Παρίσι μέσα από το Κινηματογραφικό  
Κίνημα της *Nouvelle Vague*

---

«Για να μάθουμε τι είναι μία πόλη, δεν θα έπρεπε να ρωτήσουμε τον *Le Corbusier*,  
αλλά τον *Michelangelo Antonioni*, τον *Francesco Rosi* ή ακόμη,  
τον *Jean-Luc Godard*»  
(*F. Loyer*)

Στους γονείς μου, Κώστα και Λαμπρινή...  
Κατερίνα

Στους γονείς μου, Ντομένικα και Παντελή και στον αδερφό μου Δημήτρη...  
Μαρτσέλα

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η κριτική θεώρηση των ταινιών ως προς ένα συγκεκριμένο χώρο – σε συνδυασμό πάντα με τη σχετική βιβλιογραφία – επιτρέπει τη βαθύτερη κατανόηση του χώρου και του κοινωνικού του περιεχομένου, γεγονός που αποτελεί την πρωταρχική προϋπόθεση για την επιτυχία του Στρατηγικού Σχεδιασμού.

Το Παρίσι είναι γνωστό ως η Πόλη του Φωτός, κέντρο διάδοσης ιδεών, πόλη της τέχνης και ως ένα εξαιρετικό παράδειγμα πολεοδομικής οργάνωσης με κτίρια υψηλής αισθητικής, πάρκα και πλατείες.

Επιπλέον, το Παρίσι αποτελεί το σχεδόν μόνιμο φυσικό σκηνικό σε ένα ολόκληρο κινηματογραφικό κίνημα, τη *Nouvelle Vague*, που χαρακτηρίζεται από έντονο Παριζιανισμό, ανάγοντας την πόλη σε ανεξάρτητο κινηματογραφικό χαρακτήρα. Το υπόβαθρο αυτών των ταινιών και των θεμάτων τους αφορούν το Παρίσι των δεκαετιών του '50 και του '60, δύο δεκαετίες που χαρακτηρίζονται από έντονες κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις - πόλεμος της Αλγερίας, Μάης του '68 – καθώς και από τη διάνθιση καλλιτεχνικής δραστηριότητας και πρωτοπορίας.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η αποκρυπτογράφηση των μηνυμάτων που εκφράζει η πόλη ως κινηματογραφικός χαρακτήρας, τα οποία συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση της οργάνωσης του χώρου, της καθημερινής ζωής, των πολεοδομικών χαρακτηριστικών και της πολεοδομικής εξέλιξης.

**Λέξεις κλειδιά:** Παρίσι, Νέο Κύμα, Κινηματογραφικό Κίνημα, Κινηματογραφημένη πόλη, Κινηματογράφος, Στρατηγικός Σχεδιασμός.

## ABSTRACT

The review of films about a particular place – always in addition to the relevant bibliography – enables the deeper understanding of space and of its social content, which, in turn, is a prime condition in the success of the Strategic Planning.

Paris is known as the City of Lights, a powerhouse of ideas, city of arts and, indeed, as an excellent example of urban organisation with buildings of high aesthetics, parks and squares.

Moreover, Paris is the setting of many films and the almost permanent natural setting in a whole cinematic movement, the “Nouvelle Vague”, which is characterized by strong ‘Parisianism’, a self-referential involvement of the city as independent film character. The background of these films and their themes concern Paris in the 50’s and 60’s, two decades with many political and social changes – war in Algeria, May ’68 – as well as flourishing artistic activity and innovation.

The paper further aims to decipher the variety of messages the city expresses as film character of the ‘Nouvelle Vague’ contributing to a better understanding of its spatial organisation, everyday life social attributes, urban character and development.

**Keywords:** Paris, Nouvelle Vague, Cinematic Movement, Cinematic City, Cinema and the City, Strategic Planning.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστούμε τους επιβλέποντες καθηγητές μας κα Γοσποδίνη Άσπα και κο Δέφνερ Αλέξιο για την πολύτιμη βοήθεια και την καθοδήγηση που μας έδωσαν. Ευχαριστούμε από τα βάθη της καρδιάς μας το Βογιαζίδη Νικολό για τη συνεχή ενθάρρυνσή του και τις συμβουλές του. Χωρίς τη συνεισφορά του η εργασία αυτή δεν θα είχε πραγματοποιηθεί.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στους ανθρώπους που συντροφεύουν τα βήματα μου, δίνοντας μου έμπνευση και δύναμη να πραγματοποιώ τα όνειρά μου: στο Γιώργο, τη Χριστίνα, το Γιώργο Μαλλάχ, τη Δήμητρα, την Κατερίνα Γ., την Κατερίνα Ρ., στους συμφοιτητές μου Κωνσταντίνα, Χριστίνα, Δανάη, Ηλιάννα, Μυρτώ, Γιώργο και Δημήτρη και φυσικά, στη Μαρτσέλα για όλα αυτά που μοιραστήκαμε και μας οδήγησαν ένα βήμα πιο πέρα...

Κατερίνα

Ένα τεράστιο ευχαριστώ στους γονείς μου και στο αδερφάκι μου. Ένα ακόμη τεράστιο ευχαριστώ σε όλους τους φίλους μου στη Θεσσαλονίκη και στο Βόλο... Κατερίνα σ' ευχαριστώ που μοιραστήκαμε αυτή την εργασία και που με υπέμεινες, Δανίτσα να'σαι καλά που μαζί το τραβήξαμε όλο αυτό και μοιραστήκαμε τόσα, Ζάφου, ευχαριστώ που ήσουν εκεί, ειδικά στο τελευταίο ξενύχτι, Μπόνα και Χριστινόνη, εσείς ξέρετε, Ηλιάννα, Μυρτώ, Δημήτρη και Μαρία ευχαριστώ, Γιώργο σ' ευχαριστώ για τις συμβουλές σου, Κωνσταντίνα, Λυδία, Σάνη, Θάλεια, Μαργαριταρένια και Δημήτρη σας ευχαριστώ για τη συντροφικότητα και τα ερεθίσματα που μου δώσατε...

Μαρτσέλα

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	<b>11</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΠΟΛΕΙΣ: ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΠΟΥ ΑΓΑΠΗΘΗΚΑΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ</b>	<b>14</b>
1.2 Η ΓΛΥΚΙΑ ΡΩΜΗ ΤΟΥ FELLINI	15
1.3 Η ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΑ ΧΕΡΙΑ ΤΩΝ ALLEN ΚΑΙ SCORSESE	16
1.4 ΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ ΤΟΥ WENDERS	17
1.5 ΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ	17
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 - ΠΑΡΙΣΙ, Η ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ</b>	<b>19</b>
2.1 ΠΑΡΙΣΙΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ	20
2.2 ΠΑΡΙΣΙΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ	22
2.3 ΠΑΡΙΣΙΝΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ	22
2.4 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ	26
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Η NOUVELLE VAGUE: ΤΟ ΚΑΤΕΞΟΧΗΝ ΓΑΛΛΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ</b>	<b>32</b>
3.1 Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ	33
3.2 ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΤΩΝ ΝΕΑΡΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ	36
3.3 Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΑΛΛΑΖΕΙ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	37
3.4 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΤΟΥΣ ΑΝΗΚΕΙ	39
3.5 ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΗΣ NOUVELLE VAGUE	42
3.6 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ – Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΥΜΑΤΟΣ	45
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 - ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΟΚΤΩ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ NOUVELLE VAGUE</b>	<b>48</b>
4.1 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ	49
4.2 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΕΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ	60
4.3 ΤΟ ΚΩΜΙΚΟ ΠΑΡΙΣΙ	71
4.4 ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΑΣ ΠΑΡΙΣΙ	86
4.5 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΜΕ «ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΑΣΑ»	101
4.6 ΤΟ ΤΡΟΜΑΚΤΙΚΟ, ΘΛΙΒΕΡΟ ΠΑΡΙΣΙ	106
4.7 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ	121
4.8 ΔΥΟ Η ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΟΥΜΕ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ	126
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ</b>	<b>136</b>
5.1 Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΓΡΑΦΗ	136

5.2 Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ	138
5.3 Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΠΗΓΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ	139
5.4 Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	145
5.5 Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	150
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	<b>157</b>
6.1 Η ΣΤΟΑ	157
6.2 Ο ΔΡΟΜΟΣ	159
6.3 ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ	159
6.4 ΑΣΤΙΚΟ ΠΡΑΣΙΝΟ	159
6.5 ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ	160
6.6 ΗΜΙΔΗΜΟΣΙΟΣ Ή ΗΜΙΔΙΩΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	160
6.7 Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ	161
6.8 Η ΚΑΤΟΙΚΙΑ	162
6.9 ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ (ΤΕΙΧΗ-ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ)	162
6.10 ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ (ΠΡΟΑΣΤΙΑ)	164
6.11 ΔΙΑΦΥΓΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ	166
6.12 ΧΡΗΣΕΙΣ-ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ	166
6.13 ΟΥΤΟΠΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΥΣΤΟΠΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ	171
6.14 ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ	171
6.15 Η ΑΠΟΞΕΝΩΣΗ	172
Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ	172
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	<b>178</b>
ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ	180
<b>ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ</b>	<b>182</b>
ΟΙ ΟΚΤΩ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΛΥΘΗΚΑΝ:	182
ΛΟΙΠΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ:	182
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b>	



## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Φωτογραφία 4.1.1: Τα γραφεία της εταιρίας του Carala.....	52
Φωτογραφία 4.1.2: Η λεωφόρος Hausmann.....	53
Φωτογραφία 4.1.3: Τα Ηλύσια Πεδία ,η ομορφότερη και πιο γνωστή ευρωπαϊκή λεωφόρος.....	53
Φωτογραφίες 4.1.4 και 4.1.5: Ο Louis και η Veronique διασχίζουν με το αυτοκίνητο τους δεντροφυτεμένους και φαρδείς παρισινούς δρόμους.....	54
Φωτογραφία 4.1.6: Τμήμα του μεγάλου αυτοκινητόδρομου που περικλείει το ιστορικό Παρίσι.....	54
Φωτογραφία 4.1.7: Η Florence περιπλανιέται στο νυχτερινό Παρίσι.....	55
Φωτογραφία 4.1.8: Το καφέ Royal Camée αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της καθημερινής ζωής του Julien και της Florence.....	56
Φωτογραφία 4.1.9: Εξωτερικό πλάνο της ταινίας στο Παρίσι.....	59
Φωτογραφίας 4.2.1: Το Παρίσι των 400 χτυπημάτων. Στο βάθος διακρίνουμε τον πύργο του Άιφελ.....	61
Φωτογραφία 4.2.2: Η αυξημένη κίνηση στους δρόμους του Παρισιού.....	61
Φωτογραφία 4.2.3: Ο Antoine και ο René περπατούν στους παρισινούς δρόμους.....	62
Φωτογραφία 4.2.4: Ένας τυπικός παρισινός δρόμος.....	62
Φωτογραφία 4.2.5: Ο Antoine και ο René στο μετρό.....	63
Φωτογραφία 4.2.6: Ο Antoine και οι συμμαθητές τους διασχίζουν μια διάβαση πεζών.....	63
Φωτογραφία 4.2.7: Τα φαρδιά πεζοδρόμια των παρισινών δρόμων καθιστούν εύκολη και ασφαλή τη μετακίνηση των πεζών.....	63
Φωτογραφία 4.2.8: Ο Antoine στο σιντριβάνι της πλατείας Πιγκάλ.....	64
Φωτογραφία 4.2.9: Η πλατεία Πιγκάλ στο κέντρο του Παρισιού.....	64
Φωτογραφία 4.2.10: Ο Antoine και οι φίλοι του σε ένα παρισινό πάρκο.....	65
Φωτογραφία 4.2.11: Ένα τυπικό στενό δρομάκι της Μονμάρτης.....	65
Φωτογραφία 4.2.12: Η θέα από το λόφο της Μονμάρτης.....	66
Φωτογραφία 4.2.13: Ο Antoine με τον René στη στοά που στεγάζεται το γραφείο του πατέρα του.....	70
Φωτογραφία 4.2.14: Ο Antoine αντικρίζει αυτό που πάντα επιθυμούσε, τη θάλασσα...70	

Φωτογραφία 4.3.1: Μία από τις πολυάριθμες στοές του Παρισιού, όπου στεγάζονται εμπορικά καταστήματα.....	73
Φωτογραφία 4.3.2: Ο Gabriel ξεναγεί τη μικρή Ζαζί στην πόλη του Παρισιού.....	76
Φωτογραφία 4.3.3: Η απεργία στο μετρό συνεπάγεται μεγάλη κυκλοφοριακή συμφόρηση στους παρισινούς δρόμους.....	78
Φωτογραφία 4.3.4: Η Ζαζί σε μια υπαίθρια αγορά του Παρισιού.....	81
Φωτογραφίες 4.3.5 και 4.3.6: Το Παρίσι είναι χτισμένο σε επίπεδα.....	82
Φωτογραφία 4.3.7: Η θεατρικότητα της σκάλας στο δημόσιο χώρο.....	82
Φωτογραφία 4.3.8: Το Παρίσι χαρακτηρίζεται από υψηλό ποσοστό πρασίνου.....	82
Φωτογραφία 4.3.9: Το Πεδίο του Άρεως στο κέντρο του Παρισιού αποτελεί σημαντικό χώρο πρασίνου και αναψυχής.....	83
Φωτογραφία 4.3.10: Τμήμα της πολεοδομικής οργάνωσης του Παρισιού Στο βάθος παρατηρούμε το δάσος της Βουλώνης. ....	83
Φωτογραφία 4.3.11: Ο ποταμός Σηκουάνα αποτελεί σημείο αναφοράς της πόλης του Παρισιού.....	84
Φωτογραφίες 4.3.12 και 4.3.13: Το μεγάλο πλάτος των δρόμων παραπλεύρως του Σηκουάνα διευκολύνει σημαντικά την κυκλοφοριακή κίνηση.....	84
Φωτογραφία 4.4.1: Η Anne εξέρχεται από τη στάση μετρό Châtelet. Ο Gerard την παρατηρεί από τη στέγη του Théâtre de la Ville.....	87
Φωτογραφία 4.4.2: Το ταξί διασχίζει τα Ηλύσια Πεδία. Μπροστά διακρίνεται ένας ποδηλάτης ενώ στο βάθος η Αψίδα του Θριάμβου.....	90
Φωτογραφία 4.4.3: Ένα Bateau-mouche καθώς διασχίζει τον Σηκουάνα.....	91
Φωτογραφία 4.4.4: Η Anne και ο Jean-Marc μοιράζονται μία φραντζόλα και λίγο τυρί στο παγκάκι μιας πλατείας.....	92
Φωτογραφία 4.4.5: Η Anne και ο Gerard συναντιούνται και συζητούν σε μία γέφυρα του Σηκουάνα.....	93
Φωτογραφία 4.4.6: Ο Pierre σε έναν τηλεφωνικό θάλαμο.....	94
Φωτογραφία 4.4.7: Η Anne χτυπά το κουδούνι της κεντρικής εισόδου για να εισέλθει στο κτίριο στο οποίο βρίσκεται το δωμάτιο της.....	94
Φωτογραφία 4.4.8: Η Anne συνομιλεί με τον αδερφό της Pierre στον διάδρομο του κτιρίου στο οποίο διαμένει ο δεύτερος.....	95

Φωτογραφία 4.4.9: Το ξενοδοχείο στο οποίο διαμένει ο Philip.....	96
Φωτογραφία 4.4.10: Η Anne απευθύνεται στη ρεσεψιόν του ξενοδοχείου προκειμένου να ρωτήσει σε ποιο δωμάτιο διαμένει ο Philip.....	96
Φωτογραφία 4.4.11: Η Anne και ο Philip στο δωμάτιο του δεύτερου.....	97
Φωτογραφία 4.4.12: Η θέα προς την πλατεία Châtelet από τη στέγη του Théâtre de la Ville.....	98
Φωτογραφία 4.4.13: Το “Café Royal Saint Germain”.....	98
Φωτογραφίες 4.4.14 και 4.4.15: Πόλη και Ύπαιθρος, Παρίσι και εξοχή.....	100
Φωτογραφία 4.5.1: Ο Michel σχολιάζει τη θλίψη που εκπέμπουν τα νέα κτίρια.....	102
Φωτογραφία 4.5.2: Η Παναγία των Παρισίων έτσι όπως την «είδε» ο Eugene Atget..	103
Φωτογραφία 4.5.3: Ο Michel και η Patricia καθώς εισέρχονται στη σήραγγα.....	104
Φωτογραφία 4.6.1: Ο Alain και η Lydia διασχίζουν με ταξί τους άδειους δρόμους των Βερσαλλιών.....	107
Φωτογραφία 4.6.2: Εικόνα από το νυχτερινό Παρίσι.....	109
Φωτογραφία 4.6.3: Η φίλη του Alain εργάζεται σε μια γκαλερί τέχνης.....	110
Φωτογραφίες 4.6.4 και 4.6.5: Ο Alain και η φίλη του ψωνίζουν σε μια υπαίθρια αγορά.....	110
Φωτογραφία 4.6.6: Ο Alain και ο Milou χαζεύουν τις βιτρίνες περπατώντας στο νυχτερινό Παρίσι.....	111
Φωτογραφίες 4.6.7 και 4.6.8: Ο Alain διασχίζει τους παρισινούς δρόμους.....	112
Φωτογραφία 4.6.9: Ο Alain και ο Dubourg περπατάνε στους παρισινούς δρόμους συζητώντας για τις ζωές τους και την πόλη.....	112
Φωτογραφία 4.6.10: Ο Alain και ο Dubourg σε ένα από τα πολυάριθμα παγκάκια του Παρισιού.....	112
Φωτογραφία 4.6.11: Το παρισινό πάρκο προσφέρεται για περπάτημα και αθλητικές Δραστηριότητες.....	113
Φωτογραφίες 4.6.12 και 4.6.13: Ένας μεγάλος αριθμός αγαλμάτων κάνει την περιήγηση στο πάρκο ακόμα πιο ευχάριστη.....	113
Φωτογραφίες 4.6.14, 4.6.15 και 4.6.16: Από το εσωτερικό της κατοικίας των καλλιτεχνών (επάνω) και τον αίθριο χώρο του συγκροτήματος (κάτω).....	115
Φωτογραφία 4.6.17: Η είσοδος της πολυτελούς κατοικίας.....	116

Φωτογραφία 4.6.18: Ο Alain κατεβαίνει από το δωμάτιο των ξένων στην τραπεζαρία, για να δειπνήσει με τους φίλους του και τους υπόλοιπους καλεσμένους.....	116
Φωτογραφία 4.6.19: Ο Alain κάθεται σε ένα από τα τραπέζια του Café de Flore και παρατηρεί τους περαστικούς.....	118
Φωτογραφία 4.7.1: Η Άλφαβιλ καλωσορίζει τους επισκέπτες της.....	121
Φωτογραφία 4.7.2: Το Παρίσι του μέλλοντος.....	123
Φωτογραφία 4.7.3: Δρόμος στο Παρίσι του μέλλοντος.....	123
Φωτογραφία 4.7.4: Ο «Άλφα 60» παρακολουθεί τους πολίτες πίσω από το Α της λεζάντας.....	124
Φωτογραφία 4.8.1: Από τους τίτλους έναρξης.....	126
Φωτογραφία 4.8.2: Πολυκατοικίες στα προάστια του Παρισιού.....	127
Φωτογραφία 4.8.3: Τα παιδιά των προαστίων δεν έχουν χώρο να παίξουν.....	128
Φωτογραφία 4.8.4: Μία πολυκατοικία δίπλα στον περιφερειακό.....	129
Φωτογραφία 4.8.5: Το νοητικό ταξίδι προς την Ιαπωνία βρίσκεται στην αφίσα, η πραγματικότητα όμως είναι έξω από το παράθυρο, στη ζωή στα προάστια.....	131
Φωτογραφία 4.8.6: Το τελευταίο πλάνο της ταινίας, η κοινωνία της κατανάλωσης...133	
Φωτογραφία – κολάζ 4.8.7: Τα προάστια μέσα από τα μάτια της Juliette.....	134
Φωτογραφία 5.5.1: Η πιάτσα των ταξί, στα Ηλύσια Πεδία. Στο βάθος διακρίνεται η αψίδα του Θριάμβου.....	154
Φωτογραφία 5.5.2: Η ίδια πιάτσα των ταξί, 9 χρόνια μετά στο ίδιο σημείο.....	154
Φωτογραφία 6.1.1: Μία χαρακτηριστική στοά.....	158
Φωτογραφία 6.6.1: Το διάσημο φιλί, λήψη που έγινε από την terrace ενός café.....	161
Φωτογραφία 6.10.2: Το σύνολο κατοικιών Oise στη Lille, το οποίο πρόκειται να κατεδαφιστεί σύντομα.....	165
Φωτογραφία 6.12.1: A Man of the Crowd. Στιγμιότυπο από ασπρόμαυρο φιλμ διάρκειας 20 λεπτών του καλλιτέχνη Matthew Buckingham, ο οποίος επηρεάστηκε από το Passagenwerk του Benjamin.....	167

## **ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΧΑΡΤΩΝ**

Χάρτης 6.9.1: Ιστορικός χάρτης των τειχών του Παρισιού.....	162
Χάρτης 6.9.2: Ο περιφερειακός δρόμος του Παρισιού.....	163
Χάρτης 6.10.1: Η πόλη-προάστιο La Courneuve.....	164
Χάρτης 6.12.1: Ψυχογεωγραφικός Οδηγός του Παρισιού.....	169

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το κίνητρο για την κινηματογράφηση του Παρισιού από τους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague ήταν η έλλειψη χρημάτων και η αγάπη για την πόλη. Ποια είναι τα σημερινά κίνητρα για τους σκηνοθέτες; Θα μπορούσαμε να απαντήσουμε πως είναι τα χρήματα, οι ανάλογες κινήσεις των δημοτικών συμβουλίων και των φορέων της πόλης, καθώς επίσης και το γεγονός ότι οι κινηματογραφικές λήψεις στο Παρίσι ενέχουν εμπορική επιτυχία. Αυτό συμβαίνει διότι το Παρίσι είναι εμπορικό, ρομαντικό, όμορφο και φυσικά αναγνωρίσιμο, άρα και οικείο.

Θα αναρωτηθεί όμως κάποιος αν το κινηματογραφημένο Παρίσι του '60 ανταποκρίνεται στο πραγματικό Παρίσι του '60. Πρόκειται για μία ερώτηση που δεν μπορεί να απαντηθεί με σιγουριά. Αυτό που εισπράττει ο θεατής είναι η ανάγκη σχολιασμού της πόλης. Τα ερεθίσματα μπορεί να είναι είτε θετικά είτε αρνητικά. Αναμφισβήτητη είναι, όμως, η αγάπη για την πόλη καθώς και το γεγονός πως το Παρίσι ως μητρόπολη παρουσιάζει θετικά και αρνητικά χαρακτηριστικά, δηλαδή γοητευτικές και αποκρουστικές εικόνες-μορφές. Για το λόγο αυτό δεν εισπράττεται η εντύπωση εξωραϊσμού της πόλης από τους σκηνοθέτες, παρατήρηση που θα μπορούσε να κάνει κανείς για μερικές από τις σημερινές ταινίες για το Παρίσι. Οι ταινίες της Nouvelle Vague δεν είναι διαφημιστικές εικόνες ή σποτ. Το Παρίσι δεν «προωθείται» από τους σκηνοθέτες, απλώς αναπαρίσταται μέσα από τη δική τους σκοπιά. Η σκηνή τους είναι η πραγματικότητά τους.

Τόσο στις ταινίες της Nouvelle Vague για το Παρίσι όσο και σε ταινίες άλλων κινημάτων και εποχών για την πόλη, παρουσιάζονται άλλες φορές έντονα και άλλες λιγότερο έντονα, τα κλασικά κινηματογραφικά πλάνα της όπως ο πύργος του Άιφελ, ο Σηκουάνας και οι διαδρομές περιπάτου παράλληλα σε αυτόν, τα bateaux mouches κ.α. Η πόλη αναγνωρίζεται μέσα από αυτές τις εικόνες τόσο για τον επισκέπτη της όσο και για το θεατή. Δηλαδή, η πραγματική (ή τουλάχιστον μερικά πραγματική) εικόνα-ταυτότητα της πόλης ταυτίζεται με την κινηματογραφική. Σε ότι αφορά όμως τις ταινίες της Nouvelle Vague, το κίνημα πηγαίνει και ένα βήμα παραπέρα από την κλασική κινηματογράφηση των τοπόσημων της πόλης. Επικρατεί η αίσθηση ότι οι σκηνοθέτες θέλουν να μας αποκαλύψουν το ανεξερεύνητο Παρίσι, το Παρίσι και τις μυστικές γωνίες και δρόμους του. Πρόκειται για το δικό τους Παρίσι, αυτό της παιδικής-εφηβικής ζωής

τους (π.χ. *Les Quatre Cents Coups – Τα 400 Χτυπήματα*, του François Truffaut, 1959) καθώς και το Παρίσι που βίωναν την εποχή των γυρισμάτων ως νέοι.

Από τη μία πλευρά οδηγούμαστε στη βιωματική πόλη, δηλαδή το βιωματικό Παρίσι. Οι σκηνοθέτες συνθέτουν τα δικά τους βιώματα και εμπειρίες της πόλης και τα αποδίδουν σε εικόνα αυτούσια ή μέσω συμβολικών μηχανισμών. Κάποιος θα σχολίαζε ότι από τη στιγμή που η βιωματική εμπειρία είναι και προσωπική, ενέχει συναισθήματα. Άρα δεν μπορεί να υπάρξει ως αντικειμενική κατάθεση σκέψης. Θα αντέκρουε κάποιος πως η βιωματική εμπειρία είναι πιο δυνατή και άμεση, άρα και πιο αυθεντική. Επίσης, από τη στιγμή που, όπως προαναφέρθηκε, η πραγματική εικόνα-ταυτότητα της πόλης ταυτίζεται με την κινηματογραφική (βεβαίως αυτό δεν συμβαίνει πάντα), τότε ενέχεται και ένα δείγμα αντικειμενικότητας. «Η προσχώρηση όμως στην εικόνα είναι μια πρακτική που επικαιροποιεί τη μαγική δύναμη των εικόνων. Μια πρακτική που δεν αντιλαμβάνεται τις εικόνες ως αναπαραστατικά μέσα που μπορούν κάποτε και ξεγελούν εξαιτίας της πιστότητάς τους, αλλά ως μέσα ‘παραγωγής’ που μπορούν να επεμβαίνουν στην πραγματικότητα εξαιτίας της πίστης στην πιστότητά τους» (Σταυρίδης, 2002: 149).

Με άλλα λόγια, η εικόνα της πόλης που προβάλλεται μέσα από τον κινηματογράφο και τις δυνατές αποτυπώσεις του είναι ένα πιστό αντίγραφο της αστικής πραγματικότητας. Βέβαια η αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο δεν είναι η μόνη ή η σωστότερη πηγή για το στρατηγικό σχεδιασμό, αλλά ωστόσο αποτελεί ένα εναλλακτικό, ενδιαφέρον και χρήσιμο εργαλείο για την ολοκλήρωση και την αποτελεσματικότητά του.

Αναλυτικότερα, το πρώτο κεφάλαιο πραγματεύεται τις κινηματογραφημένες πόλεις μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα και περιγράφει την αμφίδρομη σχέση πόλης και κινηματογράφου. Στη συνέχεια, στο κεφάλαιο 2, επιχειρείται μία γνωριμία με την πόλη του Παρισιού μέσα από γενικές πληροφορίες καθώς και η περιγραφή της πολεοδομικής της εξέλιξης. Το κεφάλαιο 3 καταπιάνεται με το κίνημα της *Nouvelle Vague* και τη σχέση του εν λόγω κινήματος με το Παρίσι. Στο τέταρτο κεφάλαιο παρατίθεται η ανάλυση οκτώ ταινιών στις οποίες η υπό μελέτη πόλη είναι φυσικό σκηνικό ή ανάγεται σε κινηματογραφικό ήρωα και συστατικό στοιχείο της δράσης. Το κεφάλαιο 5 αναλύει τη σχέση κινηματογράφου και στρατηγικού σχεδιασμού και εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι κινηματογραφικές ταινίες μπορούν να αποτελούν εργαλεία του. Στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο συνοψίζονται τα βασικά συμπεράσματα

που προέκυψαν από την παρακολούθηση των ταινιών, τα οποία σε συνδυασμό με αντίστοιχες βιβλιογραφικές αναφορές, σκιαγραφούν το πρόσωπο της γαλλικής πρωτεύουσας και των κατοίκων της.

Στόχος μας είναι ο εντοπισμός και η εξερεύνηση κάθε ερεθίσματος που μας προκάλεσαν οι ταινίες ως προς το Παρίσι σχετικά με την οργάνωση του χώρου, τα κοινωνικά χαρακτηριστικά των κατοίκων του μέσα από την καθημερινή τους ζωή, την πολεοδομία και την αστική ανάπτυξη. Συνεπώς δεν πρόκειται για μία στείρα πολεοδομική ανάλυση, αλλά για μία προσέγγιση που είχε ως γνώμονα την κοινωνία, την πόλη και τον άνθρωπο.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΠΟΛΕΙΣ: ΟΙ ΠΟΛΕΙΣ ΠΟΥ ΑΓΑΠΗΘΗΚΑΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η πόλη έχει καταλάβει περίοπτη θέση στις τέχνες, όπως η λογοτεχνία, η ζωγραφική, η μουσική και «τούτο σημαίνει πως είναι παραδειγματικό αντικείμενο αναπαραστάσεων – μια σεμνή και ατομική εκδοχή των οποίων μπορούμε να βρούμε στα λόγια που λένε πρόθυμα οι κάτοικοι μιας πόλης για τη σχέση τους μ' αυτή, για την ιστορία που τους δένει μαζί της, για τις διαδρομές που πραγματοποιούν σ' αυτή σε τακτά διαστήματα» (Augé, 1999: 156).

Πιο συγκεκριμένα, η πόλη είτε ως φυσικό σκηνικό, είτε ως τεχνητό – γέννημα θρέμμα των κινηματογραφικών στούντιο - συμβολίζει ή βοηθάει στο συμβολισμό κάθε έκφρασης της ζωής. Εκφάνσεις της ζωής όπως ο έρωτας, η χαρά, η αγάπη, η λύπη, η περιπλάνηση, η μοναξιά, το έγκλημα, ο αγώνας, η απογοήτευση και ο θάνατος. Μέσα από τα παραπάνω, δημιουργείται το σύμπλεγμα των πόλεων που αγαπάμε μέσα από προσωπικές μας επισκέψεις και αναζητήσεις, των πόλεων που αγαπάμε μέσα από το σινεμά και τέλος των ταινιών που λατρεύουμε για τις πόλεις τους. Έτσι, με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται κινηματογραφημένες πόλεις που φαίνεται να «ανήκουν» στους σκηνοθέτες τους. Πολλοί συχνά ακούμε για τη Ρώμη του Federico Fellini, το Βερολίνο του Wim Wenders και τη Νέα Υόρκη του Woody Allen ή του Martin Scorsese. Η κτήση των πόλεων αυτών από τους σκηνοθέτες τους έχει τη μορφή της αγάπης τους για αυτές σε συνδυασμό με τη φαντασία και τα μηνύματα που θέλουν να μεταφέρουν. Πολλές φορές οι αποτυπώσεις τους απέχουν από την πραγματικότητα. Ο ίδιος ο Fellini αναφέρει πως η Βία Βένετο, έτσι όπως αναπαραστάθηκε στην ταινία *La Dolce Vita* (*Γλυκιά Ζωή*, 1960), δεν υπήρχε στην πραγματικότητα, αλλά ήταν προϊόν της φαντασίας του. Επίσης, προέκυψε το εξής παράδοξο· η ταινία έκανε τη Βία Βένετο να αλλάξει και να αναπροσαρμοστεί στην εικόνα και στην ταυτότητα που της έδωσε η κινηματογραφική αναπαράσταση και όχι το αντίστροφο (ΠΕΚΚ, 2002: 23). Εύλογα, επομένως, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως η σχέση πόλης και κινηματογράφου είναι αμφίδρομη. Πιο συγκεκριμένα, στην εμπειρία της καθημερινής ζωής συχνά οι πόλεις φαίνονται να διαθέτουν μια κινηματογραφική ποιότητα. Η πόλη έχει διαπλαστεί από την κινηματογραφική μορφή, ενώ ο κινηματογράφος οφείλει πολλά από τα χαρακτηριστικά του στην εξέλιξη της πόλης (Clarke, 1997).

Η αναπροσαρμογή οδήγησε πολλές φορές στα άκρα· μπορούσε να δει κανείς στάρλετ να εμφανίζονται στη γνωστή οδό ιππεύοντας άλογο. Από την άλλη πλευρά υπάρχουν πόλεις που δεν χρειάζεται να αλλοιωθεί ή να αλλάξει η εικόνα τους. Η Βενετία, για παράδειγμα, είναι ρομαντικά εξωτική επειδή, λόγω της φύσης της, δεν εμπεριέχει την «κανονική» καθημερινότητα (ΠΕΚΚ, 2002: 34). Έτσι πολλοί σκηνοθέτες την επιλέγουν όταν θέλουν να σκηνοθετήσουν ρομαντικές σκηνές ή ταινίες.

Το Λος Άντζελες παίζει τον κεντρικό ρόλο στην ταινία *Blade Runner* (Μπλέιντ Ράνερς, *Ομάδες Εξόντωσης*, 1982) του Ridley Scott, όπως και έπαιξε τον κεντρικό ρόλο στη διανομή της συγκεκριμένης ταινίας, όπως και πολλών άλλων. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με άλλες πόλεις, σε μικρότερο βαθμό. Οι μεγάλες πόλεις καλούνται να παίξουν αυτόν το ρόλο και οι μικρότερες απλώς τις ακολουθούν και τις λατρεύουν ή τις απαξιώνουν. Επιπρόσθετα, οι ίδιες οι πόλεις που αποτελούν το σκηνικό των ταινιών, καλούνται να διαδώσουν αυτές τις εικόνες μέσα από τις κινηματογραφικές αίθουσες, μία συνηθισμένη και χαρακτηριστική χρήση γης του αστικού τοπίου ως προς την αναψυχή.

Τέλος, η κινηματογραφημένη πόλη μπορεί να αποτελέσει τη βάση για την εξέλιξη των πολιτιστικών σπουδών και της κοινωνιολογίας της πόλης, αφού πρόκειται για ένα δείγμα προς εξέταση. Δείγμα το οποίο πολλές φορές «ποτίζεται» με μπόλικη φαντασία και παρόλα αυτά μπορεί ακόμα να θεωρηθεί κατάλληλο προς εξέταση, αφού με αυτόν τον τρόπο μας δείχνει τι αγαπάμε στις πόλεις μας και τι μας δημιουργεί αποστροφή.

## 1.2 Η ΓΛΥΚΙΑ ΡΩΜΗ ΤΟΥ FELLINI

Ο Federico Fellini έζησε στη Ρώμη από τα νεανικά του χρόνια και μίλησε για την πόλη που αγάπησε στις ταινίες του. Πάντρεψε την εμπειρία του με τη φαντασία, το ψέμα και το παιχνίδι. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο Fellini προσπάθησε να αποτυπώσει τη Via Veneto στην ταινία *La Dolce Vita*. Υπάρχει μία οικειότητα ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τη διάσημη οδό και έχουμε την αίσθηση ότι αν δεν αγαπούσε την περιοχή, αν δεν ήταν «δική» του μέσω των βιωμάτων του, δεν θα την κινηματογραφούσε. Η απόμακρη και ελιτίστικη οδός την οποία δεν μπορούσε να προσεγγίσει όταν ήταν νεαρός, έγινε στην ταινία αυτό που ήθελε πάντα να δει και να ζήσει. Και πάντα οτιδήποτε μη προσιτό, έχει στοιχεία υπερβολής όταν τείνουμε να το ζούμε ή όταν το ζούμε στα όνειρά μας.

Ο Fellini αναφέρει πως προτιμούσε την τεχνητή Βία Βένετο των κινηματογραφικών στούντιο από την πραγματική (ΠΕΚΚ, 2002: 30). Είναι δύσκολο να μην σκεφτούμε πως πιθανότατα αν ξανασχεδιάζαμε τους δρόμους και τις περιοχές μας θα τις κάναμε καλύτερες ή ομορφότερες. Τα κινηματογραφικά στούντιο είναι ένα ενδιαφέρον πείραμα προσομοίωσης. Οι πολεοδόμοι σε συνεργασία με εταιρείες κινηματογραφικών στούντιο θα μπορούσαν να επεμβαίνουν ή να επανασχεδιάζουν τμήματα της πόλης, χρησιμοποιώντας ως πρόπλασμα την εκδοχή των περιοχών αυτών στα στούντιο. Επίσης, πριν την ανάπλαση μιας πλατείας, οι σχεδιαστές θα μπορούσαν να προσομοιώσουν δύο-τρεις πιθανές εκδοχές της σε ελάχιστα τετραγωνικά μέτρα (με συγκεκριμένο κράσπεδο, δέντροφύτευση, δηλαδή μία μορφή του σχεδίου που να εμπνέει την αντιπροσωπευτική αισθητική του) και να ζητήσουν από τους χρήστες μετά από κάποιο διάστημα δοκιμών να διαλέξουν ποια εκδοχή προτιμούν. Γιατί ούτως ή άλλως η πλατεία (ή οτιδήποτε άλλο χρήζει σχεδιασμού) αφορά πρωτίστως τους χρήστες της.

### 1.3 Η ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΑ ΧΕΡΙΑ ΤΩΝ ALLEN ΚΑΙ SCORSESE

Τόσο ο Woody Allen, όσο και ο Martin Scorsese είναι γεννημένοι στη Νέα Υόρκη. Ο Woody Allen γεννήθηκε στο Μπρούκλιν και έζησε μετέπειτα στο Μανχάταν, ενώ, ο Martin Scorsese γεννήθηκε στο Κουίνς και λίγα χρόνια αργότερα μετακόμισε με την οικογένειά του στην περιοχή Μικρή Ιταλία του Μανχάταν (δηλαδή στη Little Italy, περιοχή των Ιταλών μεταναστών). Οι δύο σκηνοθέτες κινηματογραφούν διαφορετικές περιοχές της πόλης και αποκαλύπτουν τις πολλές μορφές της.

Ο Woody Allen μεταφέρει στις ταινίες του, την νευρωτική Νέα Υόρκη που χρήζει άμεσης ψυχανάλυσης. Πολλές φορές νιώθουμε πως η Νέα Υόρκη είναι ο ίδιος ο Woody Allen (στις περιπτώσεις στις οποίες πρωταγωνιστεί ο ίδιος στις ταινίες του). Μία πόλη εγκλωβισμένη στο κυκλοφοριακό χάος, στο βουητό, στη βιασύνη και μέσα σε όλα αυτά, στη σωστή τεχνική της εύρεσης ενός ταξί. Στην παραπάνω εικόνα μπορεί να προστεθεί και η Νέα Υόρκη της βόλτας, του τζόκιγκ και του χαζέματος σε ένα παγκάκι. Τα παραπάνω φαίνονται χαρακτηριστικά στις ταινίες *Annie Hall* (*Νευρικός Εραστής*, 1977), *Manhattan* (*Μανχάταν*, 1979) και *Hannah and Her Sisters* (*Η Χάνα και οι Αδερφές της*, 1986).

Από την άλλη πλευρά, ο Martin Scorsese προβάλλει άλλα δύο πρόσωπα της πόλης. Νέα Υόρκη – πόλη καλλιτεχνική, π.χ. στις ταινίες *New York, New York* (Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη, 1977) και *After Hours* (Μετά τα Μεσάνυχτα, 1985) και Νέα Υόρκη – πόλη επικίνδυνη π.χ. στις ταινίες *Taxi Driver* (Ο Ταξιτζής, 1976) και *Bringing Out the Dead* (Σταυροδρόμια της Ψυχής, 1999). Τέλος, τα τελευταία χρόνια εμμένει στην περιγραφή της παρελθοντικής Νέας Υόρκης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα από τις ταινίες *The Age of Innocence* (Τα Χρόνια της Αθωότητας, 1993) και *Gangs of New York* (Συμμορίες της Νέας Υόρκης, 2001) (ΠΕΚΚ, 2002: 107).

#### 1.4 ΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ ΤΟΥ WENDERS

Ένας άγγελος βλέπει το Βερολίνο από ψηλά στην ταινία *Wings of Desire* (Τα Φτερά του Έρωτα, 1987). Παρατηρεί τους ανθρώπους, τους δρόμους και τα σπίτια τους, αλλά κατά κύριο λόγο ακούει τις σκέψεις τους. Ο Wenders αποτυπώνει σε αυτή την ταινία μία πόλη που στιγματίστηκε και διχοτομήθηκε μεταπολεμικά. Οι λήψεις της ταινίας (ερείπια σταθμού) σχολιάζουν την παραπάνω κατάσταση στην οποία έχει βρεθεί η πόλη. Το τείχος είναι ορατό και έντονο σε κάθε βήμα, «δεν μπορώ να χαθώ, πάντα φτάνω στο τείχος» αναφέρει η πρωταγωνίστρια, καθώς επίσης και ένα σημάδι μέσα στην πόλη. «Υπάρχουν ακόμα σύνορα; Περισσότερα από ποτέ» αναρωτιέται ένας από τους ήρωες. «Ανάμεσα σε κάθε οικόπεδο υπάρχει μία ουδέτερη ζώνη» αναφέρει ένας άλλος ήρωας, αυτό το κατώφλι ουδετερότητας που είναι συνώνυμο του τείχους. Η πόλη έχει αλλάξει, ένας ηλικιωμένος κύριος δεν την αναγνωρίζει «δεν μπορεί να βρει την πλατεία Ποτσντάμερ». Ο Wenders ταξιδεύει μέσα στην ομίχλη της πόλης, *in medias res*, αφού μέσα στην ταινία σκηνοθετείται άλλη μία και μέσα στις σκέψεις των Βερολινέζων.

#### 1.5 ΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ

Το Λονδίνο φαίνεται να μην ανήκει σε κάποιο σκηνοθέτη, όπως π.χ. ανήκει η Νέα Υόρκη. Παρόλα αυτά έχει κινηματογραφηθεί από πολλούς και διάφορους σκηνοθέτες. Στην ταινία *Blowup* (Μπλόου Άπ, 1966) του Michelangelo Antonioni, ένας αστικός χώρος και όσα συμβαίνουν σε αυτόν ξετυλίγουν το νήμα της πλοκής. Στην ταινία

*Clockwork Orange* (Το Κουρδιστό Πορτοκάλι, 1971) του Stanley Kubrick βλέπουμε το Λονδίνο της βίας και των ένοπλων συμμοριών που τρομάζουν τα πλήθη. Μία νεότερη περιγραφή της πόλης, φαίνεται στην ταινία *Match Point* (Ματς Πόϊντ, 2005) του Woody Allen, ο οποίος τα τελευταία έτη αλλάζει κινηματογραφική έδρα. Στην παραπάνω ταινία αποτυπώνεται η ζωή της αριστοκρατίας των μοντέρνων διαμερισμάτων δίπλα στον Τάμεση και των λεσχών σε αντίθεση με τα μεσαία αστικά στρώματα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 - ΠΑΡΙΣΙ, Η ΠΟΛΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ<sup>1</sup>

*Αν έχεις ζήσει στο Παρίσι, γίνεσαι ανίκανος να ζήσεις οπουδήποτε,  
συμπεριλαμβανομένου του Παρισιού - John Ashbery*

Το Παρίσι είναι η πρωτεύουσα της Γαλλίας και αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα πολιτικά, πνευματικά, εμπορικά, βιομηχανικά και οικονομικά κέντρα του κόσμου. Ο πληθυσμός του πολεοδομικού συγκροτήματος του Παρισιού ανέρχεται σε 13.500.000 κατοίκους. Αξίζει να σημειωθεί ότι το Παρίσι αποτελεί ταυτόχρονα δήμο και νομό.

Η υπό μελέτη πόλη απλώνεται στις όχθες του ποταμού Σηκουάνα, με κέντρο το Νησί του Άστεως και διαιρείται διοικητικά σε είκοσι δήμους (ή διαμερίσματα), τα οποία αριθμούνται με βάση τη διαδοχική τους θέση σχετικά με το Λούβρο (1<sup>ο</sup> διαμέρισμα) και σύμφωνα με μια σπείρα που περιστρέφεται σχεδόν δυόμισι φορές γύρω από το κέντρο κατά τη φορά των δεικτών του ρολογιού. Κάθε δήμος υποδιαιρείται σε τέσσερις συνοικίες. Οι κεντρικότεροι παρισινοί δρόμοι έχουν πάρει το όνομα περιήμων μνημείων και οι εξωτερικοί, παλαιότερων προαστίων που ενσωματώθηκαν βαθμιαία στην πόλη, εκτός από τον 13<sup>ο</sup> και το 14<sup>ο</sup>, που ονομάζονται Γκομπλέν – από ένα παλαιό και περίφημο ταπητουργείο – και Αστεροσκοπείο.

Το συγκρότημα του Παρισιού απλώνεται πολύ πέρα από τα όρια της πόλης και καλύπτει μεγάλο τμήμα των γειτονικών νομών (départements). Μέχρι το 1965 αυτοί ήταν δύο, οι νομοί Σηκουάνα και Ουάζ (Seine – et - Oise) και Σηκουάνα και Μάρνη (Seine – et - Marne), έπειτα όμως από μια διοικητική μεταρρύθμιση που είχε σκοπό να ισορροπήσει το δημογραφικό βάρος των νομών της γαλλικής χώρας, η παρισινή περιφέρεια διαιρέθηκε σε επτά νομούς εκτός του Παρισιού. Αυτοί είναι οι Ω-ντε-Σεν, Βαλ-ντε-Μαρν και Σεν-Ντενί, που εφάπτονται με την πόλη του Παρισιού, Βαλ-ντ' Ουάζ, Υβελίν, Εσσόν, που ανταποκρίνονται περίπου στον παλιό νομό Σηκουάνα και Ουάζ και τέλος ο νομός Σηκουάνα και Μάρνη, που έμεινε αμετάβλητος μετά τη διοικητική μεταρρύθμιση.

---

<sup>1</sup> Η συγγραφή του κεφαλαίου στηρίχθηκε κυρίως στις πληροφορίες της εγκυκλοπαίδειας Δομή.

## 2.1 ΠΑΡΙΣΙΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ

Το Παρίσι δημιουργήθηκε πάνω στον Σηκουάνα, στη συμβολή άλλων σημαντικών ποταμών, όπως ο Μάρνης και ο Ουάζ, στην καρδιά μιας μεγάλης πεδινής περιοχής στο βόρειο τμήμα της γαλλικής χώρας, που είναι γνωστή ως Ιλ ντε Φρανς (Νησί της Γαλλίας).

Οι Γαλάτες, που υπήρξαν πιθανότατα οι ιδρυτές του Παρισιού, εγκαταστάθηκαν στην αριστερή όχθη του Σηκουάνα, στο ύψωμα που δέσποζε του Νησιού του Άστεως. Όταν καταλήφθηκε από τους Ρωμαίους του Ιούλιου Καίσαρα, ο οικισμός εξακολούθησε να αναπτύσσεται πάνω στο ύψωμα αυτό, όπως αποκαλύπτουν τα διάφορα αρχαιολογικά ευρήματα της ρωμαϊκής εποχής στην αριστερή όχθη. Όταν άρχισαν οι βαρβαρικές εισβολές, η Lutetia Parisiorum, όπως ονομάστηκε η πόλη από τους Ρωμαίους, μεταφέρθηκε για λόγους ασφαλείας στη Σιτέ, το μεγαλύτερο από τα δυο νησιά που σχηματίζονται μέσα στο Σηκουάνα και τον χωρίζουν στο σημείο αυτό σε δυο βραχίονες. Η αποξήρανση των βάλτων στις όχθες του ποταμού και ο εποικισμός που ενισχύθηκε από τους καλόγερους των μεγάλων μοναστηριών (ανάμεσα τους το Σεν-Ζερμαίν-ντε-Πρε και το Σεν-Ζενεβιέβ) συντέλεσαν στη γρήγορη ανάπτυξη της πόλης.

Η αρχή της περιόδου ακμής, που μετέβαλε το Παρίσι από βιοτεχνική μικρή πόλη σε μεγάλο κέντρο εθνικού και διεθνούς ενδιαφέροντος, ήταν η ανακήρυξή της σε πρωτεύουσα του κράτους που δημιούργησαν οι Καπέτοι, όταν ανέβηκαν στο θρόνο της Γαλλίας κατά τα τέλη του 10<sup>ου</sup> αιώνα. Η πόλη, της οποίας η ανάπτυξη ήταν συνεχής, επεκτάθηκε στη δεξιά όχθη του Σηκουάνα και κατά τα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα είχε καταλάβει όλο τον κάμπο και σκαρφάλωσε ως τις κάτω πλαγιές των λόφων της Μονμάρτης και της Μπελβίλ.

Η ανάπτυξη της πόλης στην αριστερή όχθη χαρακτηριζόταν, αντίθετα, από πολύ βραδύτερο ρυθμό εξαιτίας των ελών σε μεγάλες εκτάσεις, αλλά και κυρίως εξαιτίας των δυσκολιών συγκοινωνίας ανάμεσα στις δύο όχθες. Η υπερνίκηση της δυσκολίας αυτής, λίγα χρόνια πριν από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, διευκόλυνε σημαντικά την επικοινωνία ανάμεσα στις δυο όχθες και ευνόησε την επέκταση της πόλης, που αρχικά περιοριζόταν κυρίως στους λίγους πυρήνες συνοικισμών γύρω από τα πανεπιστημιακά ιδρύματα της Σορβόννης και τα διάφορα μεσαιωνικά μοναστήρια.

Η μορφή της πόλης συνεχιζόταν όπως είχε διαγραφεί πριν από πολλούς αιώνες: η Σιτέ φιλοξενούσε τη μητρόπολη, τις εκκλησιαστικές σχολές και την εκκλησιαστική εξουσία, η δεξιά όχθη ήταν το κέντρο των ποτάμιων και οδικών συγκοινωνιών, ενώ η αριστερή όχθη συγκέντρωνε τους διανοούμενους ειδικά στη ζώνη που ονομάστηκε Λατινική Συνοικία (Quartier Latin). Η πόλη είχε αναπτυχθεί άτακτα, σύμφωνα με τυπικά μεσαιωνικά πολεοδομικά κριτήρια. Πιο συγκεκριμένα, οι δρόμοι ήταν στενοί, τελείως ανεπαρκείς, πλέον, για τις κυκλοφοριακές ανάγκες. Το 1859, την εποχή του Ναπολέοντος Γ', άρχισε το μεγαλοφυές πολεοδομικό έργο του βαρόνου Haussmann<sup>2</sup>, το οποίο έλυσε δραστικά και με αποφασιστικότητα το μεγάλο πρόβλημα της κυκλοφορίας. Ειπώθηκε τότε, και ίσως να υπάρχει κάποια βάση αλήθειας σε αυτό, ότι ο Haussmann ήθελε να δημιουργήσει μεγάλους σε πλάτος και μήκος δρόμους, για να μπορεί να ελέγχει ευκολότερα, σε περίπτωση εξέγερσης, τον παρισινό λαό έχοντας τον κάτω από τα κανόνια του και εμποδίζοντας τον να κατασκευάσει οδοφράγματα. Όποιος όμως και να ήταν ο σκοπός του, παραμένει γεγονός ότι μόνο η πραγματοποίηση του τολμηρού σχεδίου του έδωσε στην πόλη τη μεγαλοπρεπή και μνημειώδη φυσιογνωμία που τη χαρακτηρίζει, δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις για την κατοπινή ανάπτυξη της σύμφωνα με καθορισμένο και ορθολογικό σχέδιο.

Η πόλη πλουτίστηκε με βουλεβάρτα<sup>3</sup>, με δεντροστοιχίες και πλατιές λεωφόρους που την περιτρέχουν σε ομόκεντρους κύκλους ή την διασχίζουν σε όλο το πλάτος της: ολόκληρες ζώνες καθαρίστηκαν, συνοικίες κατεδαφίστηκαν για να παραχωρήσουν τη θέση τους σε μερικές από τις μεγαλύτερες πλατείες του κόσμου και νέες γέφυρες ένωσαν τις όχθες του Σηκουάνα. Η πολεοδομική αυτή οργάνωση, που διευκόλυνε σημαντικά την κυκλοφορία, καθώς και ο διαρκώς περισσότερο συγκεντρωτικός ρόλος που έπαιζε η πρωτεύουσα, προσέλευσαν στην πόλη, μέσα σε λίγες δεκαετίες, πλήθη νέων κατοίκων που εγκαταστάθηκαν σε όλο και πιο απόκεντρες συνοικίες, ενώ στο μεταξύ το κέντρο της πόλης έχανε το ρόλο της περιοχής κατοικιών για να μεταμορφωθεί βαθμιαία σε διοικητικό, επιχειρησιακό, εμπορικό και τραπεζικό κέντρο και να πάρει τη μορφή που το χαρακτηρίζει μέχρι σήμερα. Αργά αλλά σταθερά, οι αστικές συνοικίες και οι βιομηχανικές ζώνες απλώθηκαν προς την περιφέρεια και κατέληξαν να απορροφήσουν τους γειτονικούς συνοικισμούς που έτσι έγιναν προάστια.

---

<sup>2</sup> Ο Οσμάν υπήρξε νομάρχης επί δεκαέξι συνεχή χρόνια του νομού Σηκουάνα.

<sup>3</sup> Βουλεβάρτο ονομάζεται η πλατιά, δενδροφυτευμένη λεωφόρος, κατάλληλη για περιπάτους.



Από τον 13<sup>ο</sup> ως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα ο πληθυσμός του Παρισιού είχε μείνει σχεδόν στάσιμος, γύρω στις 200.000, για να φτάσει στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα τις 500.000 και να ξεπεράσει το 1.000.000 στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η κολοσσιαία, ωστόσο, δημογραφική και πολεοδομική επέκταση έγινε μόνο κατά τα τελευταία 100 χρόνια, όταν ο αριθμός αυξήθηκε προοδευτικά ώστε να φτάσει τους 13.500.000 κατοίκους, κατατάσσοντας το Παρίσι στις μεγαλύτερες πόλεις του κόσμου. Μάλιστα, με τον πληθυσμό του λίγο λιγότερο από το 1/5 του συνολικού πληθυσμού της Γαλλίας, το Παρίσι είναι κάτι περισσότερο από απλή πρωτεύουσα τη χώρας.

## 2.2 ΠΑΡΙΣΙΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ

Το Παρίσι αποτελεί, σήμερα, αναμφισβήτητα το μεγαλύτερο βιομηχανικό, καλλιτεχνικό, πνευματικό και οικονομικό κέντρο της Γαλλίας και επίσης, ένα από τα μεγαλύτερα εμπορικά κέντρα του κόσμου. Από τις βιομηχανίες του, που είναι σημαντικές σε όλους τους τομείς, ιδιαίτερη ανάπτυξη σημειώνουν η μεταλλουργία, η μηχανουργική, η υφαντουργία, η χημική βιομηχανία, η βιομηχανία τροφίμων και εκείνη που είναι κυρίως παριζιάνικη, η βιομηχανία των ενδυμάτων, η μόδα και τα αρώματα.

Η παγκόσμια φήμη των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων του, των καλλιτεχνικών και επιστημονικών σχολών του, τα μουσεία του, η ομορφιά και το ιστορικό ενδιαφέρον των μνημείων του, καθώς και οι άφθονες διασκεδάσεις, προσφέρουν στην πόλη σημαντική τουριστική κίνηση, που κατά την εικοσαετία μεταξύ των δυο παγκοσμίων πολέμων και ακόμη περισσότερο κατά την περίοδο μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, γνώρισε σημαντική ανάπτυξη, ώστε μέχρι και σήμερα, το Παρίσι να αποτελεί έναν από τους δημοφιλέστερους τουριστικούς προορισμούς καθώς και την πρώτη πόλη σε διοργάνωση συνεδρίων.

## 2.3 ΠΑΡΙΣΙΝΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Το Παρίσι αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα πνευματικά και πολιτιστικά κέντρα του κόσμου. Ο μακραίωνα σημαντικός ρόλος του γίνεται φανερός από τη λαμπρότητα των μνημείων του και τον πλούτο των ανακτόρων και των μουσείων του. Ειδικότερα, στο

Παρίσι απαντώνται 134 μουσεία, 137 θέατρα και πολιτιστικά κέντρα, περίπου 90 κινηματογράφοι, 96 καμπαρέ και πολυάριθμα νυχτερινά κέντρα.

Αναφορικά με τα παρισινά μνημεία, ελάχιστα σώζονται πριν το 1000 μ.Χ., με εξαίρεση τα ερείπια τειχών και ρωμαϊκών λουτρών και τη βάση του ρωμανικού καμπαναριού του Σεν-Ζερμαίν-ντε-Πρε.<sup>4</sup> Τον Μεσαίωνα αναπτύχθηκε η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική ενώ επιβλητική ήταν η εξέλιξη του γοθτικού ρυθμού από το 12<sup>ο</sup> ως το 15<sup>ο</sup> αιώνα. Η πόλη κοσμήθηκε με κτίσματα όπως αυτό της μητρόπολης της Παναγίας (Notre Dame, 1163-1246), που χτίστηκε πάνω στο νησί της Σιτέ. Πρόκειται για ένα αληθινό αριστούργημα της γοθτικής αρχιτεκτονικής που χαρακτηρίζεται από τις υδρορροές με τη μορφή τεράτων, τα επιβλητικά γλυπτά και τις αντηρίδες του Ζαν Ραβί που έχουν άνοιγμα 15 μέτρα. Στην κεντρική πύλη εικονίζεται η τελική κρίση, στην δεξιά η Παναγία να κρατά το θείο βρέφος και στην αριστερή η Παναγία να περιβάλλεται από αγίους και αγγέλους. Πάνω από τις πύλες βρίσκεται η Στοά των Βασιλέων με τα εικοσιένα αγάλματα βασιλέων της Παλαιάς Διαθήκης. Ψηλότερα βρίσκεται ο στρογγυλός φεγγίτης και πιο πάνω η Στοά με τις χίμαιρες, μια εξέδρα που περιβάλλεται από κιγκλίδωμα διακοσμημένο, κυρίως, με δαίμονες και πουλιά. Δεξιά και αριστερά στέκονται οι πύργοι ύψους 69 μέτρων, στον δεξί από τους οποίους κρέμεται μια καμπάνα δεκατριών τόνων. Περιμετρικά του ναού χωροθετούνται 37 παρεκκλήσια, στα οποία απαντάται μεγάλος αριθμός αγαλμάτων. Την Παναγία των Παρισίων την επισκέπτονται ετησίως περίπου δέκα εκατομμύρια τουρίστες, ενώ από αυτήν έχει εμπνευστεί πλήθος συγγραφέων και ποιητών από όλο τον κόσμο. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην πλατεία της Notre Dame υπάρχει ένα μπρούτζινο αστέρι που συμβολίζει το επίσημο κέντρο του Παρισιού.

Στα σημαντικά κτίσματα αυτής της περιόδου συγκαταλέγονται και οι εκκλησίες του Σεν-Ζυλιέν-λε-Πωβρ (12<sup>ος</sup> αιώνας με πρόσοψη του 17<sup>ου</sup>), του Σεν-Μαρτέν-ντε-Σαν (12<sup>ος</sup>-13<sup>ος</sup> αιώνας), του Σεν-Πιέρ-ντε-Μονμάρτρ (12<sup>ος</sup> αιώνας), του Σεν-Σεβερέν (13<sup>ος</sup> αιώνας) και του Σεν-Ζερμαίν-λ' Ωξερρουά (13<sup>ος</sup>-15<sup>ος</sup> αιώνας), ενώ ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η βασιλική Σεν-Ντενί (12<sup>ος</sup> αιώνας) στα βόρεια της πόλης. Η εν λόγω εκκλησία μετατράπηκε το 1966 σε βασιλικό ναό. Παλαιότερα ήταν βασιλικό αβαείο, συχνά υπό την ηγεσία βασιλιάδων με την ιδιότητα των ηγούμενων. Πρόκειται για μια από τις πρώτες γοθτικές εκκλησίες στη Γαλλία και

<sup>4</sup> Ο ναός τελείωσε τον 12<sup>ο</sup> αιώνα σε γοθτικό ρυθμό.

εξακολουθεί να έχει μερικά από τα αυθεντικά βιτρό του 12<sup>ου</sup> αιώνα. Επιπλέον, αποτελεί τόπο ταφής βασιλιάδων και βασιλισσών.

Ακόμα, στην ίδια εποχή ανήκουν το Μέγαρο του Κλυνύ (15<sup>ος</sup> αιώνας), το οποίο χτίστηκε από Βενεδίktους μοναχούς και σήμερα στεγάζει μία από τις καλύτερες συλλογές μεσαιωνικής τέχνης στον κόσμο, και ο πύργος των Βένσεν (14<sup>ος</sup> αιώνας). Μνημεία της γοτθικής περιόδου είναι, ακόμα, μερικές μεγάλες αίθουσες (14<sup>ος</sup> αιώνας) που ενσωματώθηκαν στο πελώριο Μέγαρο των Δικαστηρίων (18<sup>ος</sup> – 19<sup>ος</sup> αιώνας), μερικές ιδιωτικές κατοικίες, οι τράπεζες των μοναστηριών των Βερναρδίνων και των Κορδελιέρων, το περιστύλιο του μοναστηριού των Μπιγιέτ και ο πύργος του Ζαν-σαν-Περ του 14<sup>ου</sup> αιώνα. Στην Αναγέννηση ανήκουν οι εκκλησίες του Σεν-Εστάς, του Σεν-Ετιέν-ντυ-Μον, ένα μέρος του ανακτόρου του Λούβρου, το Μέγαρο Καρναβαλέ, η Κρήνη των Αθών και η Νέα Γέφυρα.

Από τα κτίσματα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, σημαντικότερα είναι το Μέγαρο των Απομάχων (1679-1706), που στέγασε αργότερα τον τάφο του Ναπολέοντα (1842) και άλλων μεγάλων της Γαλλίας, η εκκλησία της Σορβόνης (άρχιζε το 1635) με τον τάφο του Ρισελιέ, η εκκλησία του μοναστηριού Βαλ-ντε-Γκρας (1645-1665), τα νοσοκομεία Σεν-Λουί και της Σαλπετριέρ, τα Μέγαρα Συλλύ, Λαμπέρ, Λωζέν, Ζυνιέ, Λε Πελετιέ και μερικά τμήματα του Λούβρου, ενώ στον 17<sup>ο</sup> αιώνα, ανήκει η διαρρύθμιση της Πλατείας των Βοσγίων, της πλατείας Βαντόμ, το Πον Ρουαγιάλ και οι πύλες Σεν Ντενί και Σεν Μαρτέν.

Τα σημαντικότερα κτίρια του 18<sup>ου</sup> αιώνα αποτελούν η Στρατιωτική Σχολή, μερικά μέγαρα, οι εκκλησίες Σεν Ροκ και Σεν Συλπίς, το Παλαί Ρουαγιάλ, τα ανάκτορα των Βουρβόνων και της Λεγεώνας της Τιμής και το Πάνθεο, όπου βρίσκονται οι τάφοι του Βολταίρου, Ρουσσώ και Ουγκώ. Η Κρήνη των τεσσάρων εποχών ανήκει επίσης στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όπως και η μερική διαρρύθμιση της πλατείας της Ομόνοιας και της πλατείας του Οντέον, όπου συναντάται το ομώνυμο θέατρο.

Στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα ανήκουν η Αψίδα του Θριάμβου της πλατείας Ετουάλ (1806-1836), η Αψίδα του Καρρουζέλ (1806-1808) και η εκκλησία της Μαντλέν (1806-1842) με τους 52 κίονες κορινθιακού ρυθμού. Αναφορικά με την Αψίδα του Θριάμβου, είναι ένα από τα σημαντικότερα μνημεία του Παρισιού ύψους 50 μέτρων με σκαλισμένα τέσσερα κολοσσιαία γλυπτά που απεικονίζουν τις νίκες της επανάστασης του 1739. Αξίζει να αναφερθεί κάτω από την Αψίδα βρίσκεται ο τάφος

του Άγνωστου Στρατιώτη (1920) προς τιμή των πεσόντων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης, στην ίδια εποχή ανεγέρθηκαν η βόρεια στοά του Λούβρου και το Πον ντεζ Αρ ενώ, στο δεύτερο μισό του αιώνα, ανήκουν η εκκλησία του Αγίου Αυγουστίνου (1860-1871), οι σιδηροδρομικοί σταθμοί του Βορρά (Σεν Λαζάρ, Λυών, ντ' Όρσε), το Δημαρχείο (1882), η επιβλητική Όπερα του Γκαρνιέ (1862-1875), μέρος του Μεγάρου της Δικαιοσύνης και του Λούβρου, το Πτι-Παλαί, η Σορβόνη (1901) και ο Πύργος του Άιφελ.

Ο Πύργος του Άιφελ κατασκευάστηκε το 1889 για την παγκόσμια έκθεση αλλά και για τα εκατό χρόνια από τη γαλλική επανάσταση. Είναι χωροθετημένος στη συνοικία των Απομάχων και αποτελεί σημαντικότατο τουριστικό πόλο έλξης. Πρόκειται για μια μοναδική σιδερένια κατασκευή 7.000 τόνων, ύψους 305 μέτρων. Περίπου 700 σκαλοπάτια οδηγούν στον πρώτο όροφο, όπου λειτουργεί εστιατόριο και μικρά καταστήματα αναμνηστικών ειδών. Ο τρίτος όροφος βρίσκεται στα 274 μέτρα και όταν ο καιρός το επιτρέπει, η ορατότητα φτάνει τα 72 χιλιόμετρα.

Στα σημαντικότερα κτίσματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα ανήκουν μερικές εκκλησίες, με πιο γνωστή τη Σακρ Κερ, η κατασκευή της οποίας ξεκίνησε το 1877 και ολοκληρώθηκε το 1919, το μέγαρο της Ουνέσκο (1958) και το Μέγαρο της Ντεφάνς (1958), ινστιτούτα, νοσοκομεία και το Θέατρο των Ηλυσίων (1913). Επίσης, πρέπει να αναφερθούν η Πανεπιστημιακή Πόλη (1921-1959) και η κηπούπολη των Συρέν (1920-1930).

Όσον αφορά τα παρισινά μουσεία, το σημαντικότερο είναι το μουσείο του Λούβρου, όχι μόνο στη γαλλική επικράτεια, αλλά σε παγκόσμιο επίπεδο. Το Λούβρο αποτέλεσε φρούριο, φυλακή, οπλοστάσιο, από τα μεγαλύτερα παλάτια του κόσμου για να στεγάσει, εν τέλει, το 1793 τους θησαυρούς που συγκέντρωσε ο Ναπολέοντας από όλη την Ευρώπη. Ένα μεγάλο ποσοστό των θησαυρών αυτών επιστράφηκε μετά την ήττα του γαλλικού στρατού, ωστόσο, το Λούβρο φιλοξενεί ακόμα τον μεγαλύτερο αριθμό, παγκόσμιων αριστουργημάτων. Ανάμεσα στα εκθέματα ξεχωρίζουν η Μόνα Λίζα, η Αφροδίτη της Μήλου και η Νίκη της Σαμοθράκης.

Επίσης, από τα μουσεία του Παρισιού ξεχωρίζουν το μουσείο του Κλυνύ, με τη συλλογή μεσαιωνικών έργων τέχνης, το μουσείο του Στρατού (στο Μέγαρο των Απομάχων) που είναι το σημαντικότερο στο είδος του σε όλο τον κόσμο, το μουσείο Καρναβαλέ, μία επιβλητική έπαυλη του 16ου αιώνα που παρουσιάζει την ταραχώδη ιστορία του Παρισιού από τους Ρωμαϊκούς χρόνους μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα και

το μουσείο Ορσέ, με το τεράστιο ρολόι, παλιό ξενοδοχείο και σιδηροδρομικός σταθμός όπου συγκεντρώνονται συλλογές τέχνης της περιόδου 1848–1914.

Στον κατάλογο των παρισινών μουσείων συγκαταλέγονται, ακόμα, το Κονσερβατουάρ Τεχνών και Επαγγελμάτων, που στεγάζεται στο παλιό Αβαείο του Σεν-Μαρτέν-ντε-Σαν, με τη συνεχόμενη βιβλιοθήκη 100.000 επιστημονικών παλιών και νέων έργων, το Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, με έργα σύγχρονων καλλιτεχνών, το Μουσείο του Ανθρώπου, ανθρωπολογίας και εθνογραφίας, το Πτι-Παλαί, το μουσείο Ροντέν, το Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών και το μουσείο Πικάσο, ένα έξοχο μέγαρο του 17ου αιώνα που στεγάζει σήμερα τη μεγαλύτερη συλλογή έργων του Πικάσο με εκατοντάδες πίνακες, κολάζ, γλυπτά, σχέδια, κεραμικά, επιστολές και φωτογραφίες από το αρχείο του.

#### 2.4 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ

Όταν ανέβηκε στο θρόνο ο Λουδοβίκος ΙΣΤ' (1774-1792), οι οικονομικές συνθήκες της Γαλλίας δεν ήταν κακές, τα δημοσιονομικά όμως δεν ήταν καθόλου καλά και αυτό υπήρξε η αφορμή να εκραγεί η Γαλλική Επανάσταση. Στην πραγματικότητα η επανάσταση είχε ιδεολογικά αίτια: υπήρξε ο καρπός του αιώνα εκείνου και περισσότερο του Διαφωτισμού, ο οποίος είχε προετοιμάσει το έδαφος για την άνοδο της αστικής τάξης, που έως τότε ήταν περιορισμένη σε στενά πολιτικά όρια τα οποία είχαν πια καταλήξει αναχρονιστικά.

Η παλιά διάρθρωση καταστράφηκε και γεννήθηκε το λαϊκό κράτος, συγκεντρωτικό, αστικό, ισοπεδωτικό των τάξεων, υπέρμαχο του ρωμαϊκού δικαίου εναντίον του φεουδαρχικού δικαίου, της υποχρεωτικής στρατιωτικής θητείας, των κρατικών διαγωνισμών και των ορκωτών δικαστηρίων από λαϊκά μέλη που υπάρχουν ακόμα και σήμερα. Η κυρίαρχη τάξη δεν ήταν «ο λαός» υπό τη γενική έννοια, αλλά η αστική τάξη, που πολύ γρήγορα βρέθηκε αντιμέτωπη του προλεταριάτου των πόλεων και των εργατών. Οι πόλεμοι και οι κατακτήσεις της Επανάστασης υπήρξαν η έκφραση της δυναμικής θέλησης της νέας αυτής τάξης σε ολόκληρη την Ευρώπη, υπό την ηγεσία διασήμων στρατηγών, οι οποίοι είχαν προέλθει από τους κόλπους της. Ο περιφημότερος από αυτούς ήταν ο Ναπολέων Βοναπάρτης, ο οποίος αναγορεύτηκε αυτοκράτορας (1804) για να εξασφαλίσει τις κατακτήσεις της αστικής τάξης που

κινδύνευαν στο εξωτερικό από τους (αυτο)εξόριστους ευγενείς και στο εσωτερικό από το προλεταριάτο των πόλεων.

Οι εξωτερικές κατακτήσεις δεν μπόρεσαν να διατηρηθούν απέναντι στο συνασπισμό των άλλων δυνάμεων, επί κεφαλής των οποίων ήταν η Αγγλία (της οποίας κινδύνευαν τα πιο ζωτικά οικονομικά συμφέροντα, και απέναντι στις εξεγέρσεις των υπόδουλων λαών - Ισπανίας, Γερμανίας, Ολλανδίας). Οι εσωτερικές όμως κατακτήσεις μπόρεσαν να διατηρηθούν χάρη στη σύνεση του Λουδοβίκου του ΙΗ' (1814-1824), ο οποίος παραχώρησε μετριοπαθές σύνταγμα, που αναγνωρίζοντας την αφαίρεση των προνομίων και γαιών των ευγενών κατά τα 25 χρόνια της Επανάστασης, ξανάδωσε βαρύτητα στην παλιά τάξη των ευγενών με τη δημιουργία της κληρονομικής Βουλής των Ομοτίμων, κατά το αγγλικό υπόδειγμα.

Η ισορροπία όμως διαταράχθηκε από τον Κάρολο Θ' (1824-1830) με την αποτυχημένη του απόπειρα να γυρίσει στο παρελθόν. Αποτέλεσμα ήταν ένα βήμα της αστικής τάξης προς τα εμπρός επί Λουδοβίκου Φιλίππου (1830-1848), κατά τη βασιλεία του οποίου κυρίαρχη τάξη ήταν η τάξη των τραπεζικών και υπό τη διακυβέρνηση του οποίου θριάμβευσαν οι ανώνυμες εταιρίες και η κερδοσκοπία επί των κτημάτων ύστερα από την εφαρμογή νέων μηχανικών μέσων που άλλαξαν τη μορφή του κόσμου (εφεύρεση του σιδηροδρόμου και του ατμόπλοιου). Τότε άρχισε να ζωντανεύει το εργατικό προλεταριάτο με εξεγέρσεις, που καταπνίγηκαν μεν τα πρώτα έτη της βασιλείας, αλλά θριάμβευσαν το 1848 με αποτέλεσμα την ανακήρυξη της Δεύτερης Δημοκρατίας. Όμως η γαλλική αστική τάξη ήταν πολύ ισχυρή για να μπορέσει να συντριβεί από ένα ανώριμο ακόμα και αριθμητικά ανεπαρκές προλεταριάτο. Έτσι η Γαλλία ξαναγύρισε στην αυτοκρατορία με τον Ναπολέοντα Γ' (1852-1870), ο οποίος εγγυήθηκε: στους καθολικούς το σεβασμό της θρησκείας, που είχε υπονομευθεί από την αθεϊστική υλιστική σκέψη την οποία είχε κληροδοτήσει ο προηγούμενος αιώνας, στην αστική τάξη την ατομική ιδιοκτησία, που είχε υπονομευθεί από τις πρώτες κομμουνιστικές ιδέες, στο προλεταριάτο μεγαλύτερη κατανόηση των αναγκών του.

Οι πόλεμοι που διεξήγαγε κατά της Ρωσίας (1854-1856) και κατά της Αυστρίας (1859) ξανάδωσαν στη Γαλλία την εξέχουσα θέση της στην ευρωπαϊκή ήπειρο, θέση που το Συνέδριο της Βιέννης (1814-1815) της είχε στερήσει, ενώ ταυτόχρονα, υποστηρίζοντας την αρχή της εθνικότητας, η Γαλλία μπήκε επικεφαλής μιας κίνησης

που ήταν προορισμένη να ανατρέψει τον ευρωπαϊκό γεωγραφικό χάρτη. Συνέπεια της αρχής αυτής ήταν η γερμανική ενοποίηση, στην οποία οι βασιλιάδες της Γαλλίας είχαν πάντοτε αντιταχθεί και η οποία στράφηκε κατά της Γαλλίας που νικήθηκε στο Σεντάν (1870), ανέτρεψε τον Ναπολέοντα τον Γ' και υποχρεώθηκε να παραχωρήσει στη Γερμανία την Αλσατία και τμήμα της Λορένης (1871). Οι μοναρχικοί υποστηρικτές της παλινόρθωσης των Βουρβόνων δεν μπόρεσαν, λόγω των εσωτερικών τους αντιθέσεων, να ξαναπάρουν τα ηνία της χώρας, η οποία ανακηρύχθηκε δημοκρατία (Τρίτη Δημοκρατία). Το τελευταίο αυτό γεγονός ήταν λογικό επιστέγασμα της καθολικής ψηφοφορίας που είχε αποκατασταθεί στη Γαλλία από τη Δεύτερη Δημοκρατία και που έμελλε να επεκταθεί και στις γυναίκες μετά το 1944. Εκτός από αυτό, η Γαλλία μη μπορώντας να ανακτήσει τις περιοχές που είχε χάσει γιατί οι Γερμανοί ήταν πανίσχυροι, στις παλιές κτήσεις της Αλγερίας και της Σενεγάλης πρόσθεσε την Τυνησία, την Ινδοκίνα, τη Μαδαγασκάρη, το Μαρόκο και μια σειρά άλλων εδαφών της δυτικής και της κεντρικής Αφρικής, πράγμα που της έδωσε τη θέση μεγάλης αποικιακής δύναμης, μετά την Αγγλία.

Στο εσωτερικό, παρά τους αγώνες των κομμάτων, την εμφάνιση του κοινωνικού προβλήματος, μερικές πολιτικές κρίσεις (Μπουλανζέ, υπόθεση Ντρέιφους), το κράτος ήταν καλά οργανωμένο, επικρατούσε ευημερία και το διεθνές κύρος του είχε αυξηθεί μετά τη συμμαχία του με τη Ρωσία (1891 και 1893-1894).

Κατά την έκρηξη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου (1914), η Γαλλία ήταν καλά εξοπλισμένη, είχε ισχυρούς συμμάχους (Ρωσία και Αγγλία) και ήταν ηθικά ενωμένη στο εσωτερικό. Η στρατιωτική υπεροχή τη Γερμανίας την υποχρέωσε να κρατήσει αμυντική στάση και να πολεμήσει μέσα στο ίδιο το έδαφός της, αλλά στο τέλος του πολέμου (1918), αν και εξαντλημένη (είχε τεράστιο αριθμό νεκρών και είχε υποστεί μεγάλες υλικές καταστροφές) βγήκε νικήτρια. Ανέκτησε την Αλσατία και τη Λορένη και επέκτεινε τις αποικιακές κτήσεις της προσθέτοντας γερμανικές και τούρκικες αλλά δεν κατάλαβε ότι η νίκη της ήταν καρπός συλλογικής δράσης, για αυτό έκανε το λάθος να προσπαθήσει να πετύχει την υπεροχή στην ηπειρωτική Ευρώπη. Η έλλειψη υποστήριξης, μετά την ειρήνη του 1919, από τους παλιούς συμμάχους της Ρώσους, Άγγλους, Ιταλούς και Αμερικανούς που είχαν αποχωριστεί από τη Γαλλία για διάφορους λόγους, η αστάθεια των κοινοβουλευτικών κυβερνήσεων, η επιρροή των ειρηνιστικών ρευμάτων, ένα είδος «χαράς της ζωής» (*joie de vivre*) που είχε καταλάβει

τη χώρα μετά τις στερήσεις του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, δημιούργησαν μια αμυντική νοοτροπία, με αποτέλεσμα να εξασθενήσει στρατιωτικά.

Η εξασθένηση αυτή έγινε κατά τραγικό τρόπο φανερή όταν η κυβέρνηση Νταλαντιέ κήρυξε, τον Σεπτέμβριο του 1939, τον πόλεμο κατά της ναζιστικής Γερμανίας, η οποία, αφού κατέλαβε από τον Μάρτιο του 1938 μερικά κράτη της παραδουνάβιας Ευρώπης, θέλησε να προσαρτήσει και την Πολωνία. Με την πρώτη κρούση ο γαλλικός στρατός σαρώθηκε, οι Γερμανοί εισέβαλαν με απίστευτη ευκολία στο γαλλικό έδαφος και η Γαλλία υποχρεώθηκε να ζητήσει ταπεινωτική ανακωχή (1940) που την άφησε στο έλεος του Χίτλερ. Από αντίδραση στον κοινοβουλευτισμό (που θεωρήθηκε υπαίτιος της ήττας) σχηματίστηκε νέα κυβέρνηση, στο Βισύ, υπό την προεδρία του στρατάρχη Πεταίν, και με σκοπό να ξαναδώσει καινούριο πνεύμα στη Γαλλία. Η κυβέρνηση όμως αυτή, υποχρεώθηκε από τις δυνάμεις κατοχής να συνεργαστεί μαζί τους, πράγμα που προκάλεσε την εχθρότητα του λαού που μισούσε τους Γερμανούς. Οργανώθηκαν τότε ομάδες αντιστάσεως, οι οποίες στο εσωτερικό αγωνίζονταν κατά των εισβολέων, ενώ στα αποικιακά εδάφη δύο στρατηγοί, πρώτα ο Κάρολος Ντε Γκώλ και ύστερα ο Ανρί Ζιρώ, συνέχισαν τον αγώνα κατά των δυνάμεων του άξονα. Όταν η Γερμανία κατέρρευσε από τα πλήγματα των Άγγλων, Ρώσων και Αμερικανών, η Γαλλία θεωρήθηκε ένα από τα νικηφόρα κράτη. Ο Ντε Γκώλ, όμως, ο ήρωας της εποχής εκείνης, υποσκελίστηκε από τους παλιούς πολιτικούς (1946), οι οποίοι είχαν οδηγήσει τη Γαλλία στην καταστροφή του 1940. Τα προβλήματα ανασυγκρότησης έλυσε η Τέταρτη Δημοκρατία με την οικονομική βοήθεια των Αμερικανών, και χάρη στον υπουργό Ρομπέρ Σουμάν, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις της οικονομικής τουλάχιστον ενοποίησης της Ευρώπης.

Το πρόβλημα όμως των αποικιών δεν άργησε να τεθεί οξύτατο: η μείωση του γοήτρου της Γαλλίας λόγω της γερμανικής κατοχής, η αντιαποικιακή προπαγάνδα της Αμερικής και της Σοβιετικής Ένωσης που είχε βρει υποστήριξη στους δημοκρατικούς κύκλους του εσωτερικού και προπαντός στους κομμουνιστικούς, άνοιξαν το δρόμο της ανεξαρτησίας της Συρίας και του Λιβάνου χωρίς αιματοχυσία. Ακολούθησε η Ινδοκίνα ύστερα από μακροχρόνιο και αιματηρό αγώνα. Τα προτεκτοράτα της Τυνησίας και του Μαρόκου, εδάφη που η Γαλλία προσπάθησε να κρατήσει συνδεδεμένα μαζί της κατά το πρότυπο της Βρετανικής Κοινοπολιτείας, αλλά χωρίς μεγάλη επιτυχία, εγκαταλείφθηκαν.



Στην περίπτωση όμως της Αλγερίας, η Γαλλία τήρησε άκαμπτη στάση και αυτό γιατί τη θεωρούσε τμήμα του μητροπολιτικού εδάφους. Επιπλέον, η Αλγερία είχε πλούσιες πετρελαιοπηγές και μεγάλη γαλλική παροικία επί ολόκληρες γενιές. Ο εξαντλητικός και χωρίς αποτέλεσμα αλγερινός πόλεμος προκάλεσε στρατιωτικό πραξικόπημα στις 15 Μαΐου 1958. Ο Ντε Γκώλ, που είχε εγκαταλείψει την εξουσία πριν από δώδεκα χρόνια, ανέλαβε προεδρία με δικτατορικά σχεδόν δικαιώματα (Πέμπτη Δημοκρατία) και με την υποχρέωση να κρατήσει την Αλγερία στη Γαλλία. Δεν άργησε όμως να καταλάβει ότι ο αγώνας αυτός εξαντλούσε τη Γαλλία εμποδίζοντας την να αναπτύξει άλλες δραστηριότητες στο διεθνές πεδίο. Αποφάσισε τότε να εγκαταλείψει την Αλγερία και παρά την αντίθεση των υποστηρικτών του, που προσπάθησαν να τον ανατρέψουν και να τον σκοτώσουν (ΟΑΣ), σταμάτησε τον πόλεμο και αναγνώρισε την ανεξαρτησία της Αλγερίας (1962).

Ύστερα από αυτό ανέλαβε μερικές νέες πρωτοβουλίες στον τομέα της εξωτερικής πολιτικής (συμφωνία με τη Γερμανία, άρνηση της εισόδου της Μεγάλης Βρετανίας στην Ευρωπαϊκή Κοινή Αγορά, άρνηση να υπογράψει την κατάπαυση των πυρηνικών δοκιμών, αναγνώριση της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας κ.α.), που χαρακτήρισαν την πολιτική δραστηριότητα της Γαλλίας κατά τη διακυβέρνησή του. Την άνοιξη του 1968, ενώ διένυε το δέκατο έτος ως πρόεδρος της Πέμπτης Δημοκρατίας, ο Ντε Γκώλ αντιμετώπισε σοβαρότατη κρίση. Το Μάιο του 1968, μια διαμαρτυρία φοιτητών ενός κλάδου του πανεπιστημίου του Παρισιού εξελίχθηκε σε γενική απεργία με ταραχές που συγκλόνισαν τη Γαλλία. Ο Ντε Γκώλ συνάντησε μυστικά του Γάλλους στρατιωτικούς διοικητές στη Δυτική Γερμανία, και εξασφαλίζοντας την υποστήριξή τους, γύρισε στη Γαλλία, διέλυσε το Κοινοβούλιο και προκήρυξε εκλογές, που αποτέλεσαν προσωπική νίκη του στρατηγού. Ο Ντε Γκώλ παρέμεινε πρόεδρος μέχρι τις 28 Απριλίου 1969, οπότε έγινε δημοψήφισμα με θέμα ορισμένες μεταρρυθμίσεις στη Γερουσία και στο οποίο ο Ντε Γκώλ είχε θέσει ζήτημα παραμονής του στην προεδρία. Έχασε όμως το δημοψήφισμα, παραιτήθηκε και προσωρινός πρόεδρος ορκίστηκε ο Αλαίν Ποέρ, ο οποίος υπέβαλε υποψηφιότητα με αντιπάλους τους Ζώρζ Πομπιντού (Γκωλικό), Ντυκλό (κομμουνιστή), Ντεφέρ (σοσιαλιστή), και τρεις άλλους υποψήφιους.

Στον δεύτερο γύρο εξελέγη ο Ζώρζ Πομπιντού με πλειοψηφία 58% και ανέλαβε την προεδρία της Δημοκρατίας στις 20 Ιουνίου 1969, την οποία κράτησε ως το θάνατό του (2 Απριλίου 1974) ο οποίος από μια άποψη σήμανε και το τέλος του νεγκελισμού.

Στις εκλογές που ακολούθησαν απέτυχε ο επίσημος υποψήφιος του κόμματος και εξελέγη (19 Μαΐου 1974) ο Βαλερύ Ζισκάρ ντ' Εσταίν, ο οποίος προερχόταν επίσης από το ντεγκωλικό κόμμα, δεν ήταν όμως ο χρισμένος υποψήφιος του.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Η NOUVELLE VAGUE: ΤΟ ΚΑΤΕΞΟΧΗΝ ΓΑΛΛΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ

Η Nouvelle Vague, δηλαδή το Νέο Κύμα, είναι ένα κινηματογραφικό κίνημα που έκανε το ντεμπούτο του το 1958 και έζησε έντονες μέρες μέχρι το 1962. Πρόκειται για μια παρέα νεαρών σινεφίλ που οραματίστηκαν έναν καινούριο γαλλικό κινηματογράφο, διαφορετικό από τον κινηματογράφο-θέαμα μεταφοράς λογοτεχνικών έργων ακαδημαϊκού χαρακτήρα.

Κάποιοι καθορίζουν τη Nouvelle Vague σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, άλλοι σε συγκεκριμένους σκηνοθέτες. Κάποιοι άλλοι πιστεύουν πως στο εν λόγω κίνημα ανήκουν μόνο οι κινηματογραφιστές που έγραψαν για το περιοδικό *Cahiers du Cinéma*. Εξάλλου, η ιστορία του κινηματογράφου, μας εξουσιοδοτεί να μιλάμε ασφαλέστερα για «σχολές» ή «κινήματα» κινηματογραφικής παραγωγής, παρά για περιόδους καθώς στην ίδια περίοδο εργάζονται και καλλιτέχνες που δεν ανήκουν στο κίνημα, ενώ αρκετοί από τους ίδιους τους δημιουργούς της σχολής αλλάζουν τρόπο έκφρασης (Κολοβός, 1988).

Ανάμεσα στους σκηνοθέτες που σχετίζονται με το κίνημα της Nouvelle Vague, από τα μέσα της δεκαετίας του '50 μέχρι τα μέσα της επόμενης δεκαετίας, διακρίνεται μια συνοχή, αν όχι στην πραγματική τους ζωή, θεματικά και στιλιστικά στην οθόνη. Πρόκειται για τους Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Alain Resnais, Louis Malle, Roger Vadim, Jacques Demy, Agnès Varda, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier, Jean Douchet, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jacques Doniol – Valcroze, Jean Eustache (Wiegand, 2005).

Οι σκηνοθέτες του Νέου Κύματος εκδηλώνουν, καθένας με τον τρόπο του, την ανεξαρτησία τους απέναντι στα κυρίαρχα ιδεολογικά ρεύματα, δημιουργώντας και προτείνοντας μια πρωτότυπη αντίληψη για τον κόσμο, η οποία τους χαρακτηρίζει και υποκινεί νέες συνειδητοποιήσεις.

### 3.1 Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Η γέννηση ενός νέου είδους κριτικής στον κινηματογράφο, καθώς και του ίδιου του Νέου Κύματος, χρωστάει πολλά σε δύο άντρες, τον Henri Langlois και τον André Bazin.

Στο Παρίσι, στα τέλη της δεκαετίας του '40, υπήρχε ένας μεγάλος αριθμός κινηματογραφικών λεσχών (cinema clubs), στις οποίες οι νέοι έβλεπαν ταινίες και μετά συζητούσαν γι' αυτές. Ένα από τα καλύτερα ήταν το Cinémathèque Française, του Henri Langlois και του Georges Franju, που άνοιξε τις πόρτες του το 1948. Ήταν μικρό, μόλις πενήντα θέσεων, αλλά ο Langlois είχε καταφέρει να συγκεντρώσει μεγάλη ποικιλία ταινιών απ' όλο τον κόσμο. Προβάλλονταν κυρίως αμερικάνικες ταινίες καθώς οι Ναζί τις είχαν απαγορεύσει κατά τη διάρκεια του πολέμου. Έτσι τη διετία 1946-1947 οι νεαροί Γάλλοι σινεφίλ παρακολούθησαν δέκα χρόνια αμερικάνικου κινηματογράφου συμπεριλαμβανομένων των ταινιών του Alfred Hitchcock και του John Ford (Wiegand, 2005).

Το Cinémathèque Française αποτέλεσε τον τόπο συνάντησης των κύριων εκφραστών της Nouvelle Vague. Σε αυτό βρέθηκαν να μελετούν τον κινηματογράφο και ο Truffaut, βρίσκοντας καταφύγιο από τη δυστυχημένη οικογενειακή του ζωή με τη μητέρα του και τον πατριό του και ο Godard, ικανοποιώντας την τάση φυγής που τον διακατείχε<sup>5</sup> (Wiegand, 2005).

Λέγεται πως ο Godard έβλεπε περίπου 1000 ταινίες το χρόνο. Και βέβαια η ζωή ενός μέσου σινεφίλ περιλάμβανε πολύ περισσότερα πράγματα από την παρακολούθηση ταινιών. Έτσι, ο Godard εξέφρασε την επιθυμία να εκδώσει ένα περιοδικό για τον κινηματογράφο στο οποίο θα μπορούσε να γράφει. Συντάξανε, λοιπόν, μαζί με τον Rivette και τον Rohmer το *La Gazette du Cinéma*, η έκδοση του οποίου δεν ήταν τακτική αλλά τους έδινε την ευκαιρία να συζητάνε έντυπα τις ταινίες που έβλεπαν. Σύντομα ο Truffaut, ο Godard, ο Rohmer και ο Resnais γράφανε για πολλά περιοδικά, ανάμεσα στα οποία το *Arts* και το *Les Amis du Cinéma* (Wiegand, 2005).

---

<sup>5</sup> Ο Godard περιγράφει την κινηματογραφική οθόνη ως «τον τοίχο που έπρεπε να πηδήξουμε έτσι ώστε να ξεφύγουμε από τις ζωές μας».

Το σημαντικότερο, όμως, ήταν το *Cahiers du Cinéma* που ξεκίνησε το 1950 από τους André Bazin, Jacques Doniol – Valcroze και Joseph - Marie Lo Duca, στην προσπάθειά τους να επαναπροσδιορίσουν τη θέση του κινηματογράφου στην «υψηλή» γαλλική κουλτούρα. Το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του '51 και αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τις επόμενες γενιές κινηματογραφιστών. Αξίζει να σημειωθεί πως η έκδοσή του περιοδικού συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Οι Rohmer, Godard, Rivette έγιναν ενεργά μέλη της συντακτικής του ομάδας το 1952. Μάλιστα ο Rohmer υπήρξε ο εκδότης του περιοδικού από του '56 μέχρι το '63. Πιο πριν εκδότης ήταν ο Bazin, ο οποίος είχε δική του κινηματογραφική λέσχη κατά την κατοχή. Αυτός έγινε και ο «πατέρας» των νεαρών κριτικών και τους παρείχε μόρφωση παρόμοια με αυτή που τους προσέφερε ο Langlois. Μάλιστα, ανάμεσα στον Bazin και τον Truffaut αναπτύχθηκε μια πολύ στενή σχέση. Στον Bazin τηλεφώνησε ο Truffaut για να του ζητήσει βοήθεια, όταν βρέθηκε στο ίδρυμα<sup>6</sup> (Wiegand, 2005).

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 50 τα *Cahiers du Cinema* και η *Nouvelle Vague* είχαν ταυτιστεί. Το περιοδικό πρόβαλε εκτός από σκηνοθέτες και τρόπους σκέψεις. Οι κριτικοί του *Cahiers* αποκαλούσαν τους εαυτούς τους 'a band of outsiders'. Είχαν ενωθεί από την αποστροφή τους στο κυρίαρχο ρεύμα της γαλλικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, γνωστό ως 'tradition de qualité'. Έτσι, την Πρωτοχρονιά του 1954, ο 22χρονος Truffaut ξεκίνησε, στο τεύχος *Une Certaine Tendance du Cinéma Français* τη διαφωνία της *Nouvelle Vague* με την περιοριστική ομοιομορφία του κυρίαρχου ρεύματος (Wiegand, 2005).

Πιο συγκεκριμένα, οι νεαροί αρθρογράφοι άσκησαν κακή κριτική στην 'tradition de qualité' επειδή οι ταινίες της ήταν γυρισμένες σε στούντιο, παρουσίαζαν χλιοειπωμένες ιστορίες και χαρακτηρίζονταν από έλλειψη φαντασίας. Επιπλέον, στόχο τους αποτελούσε το box office και δεν αποτελούσαν καμιά πρόκληση για τους θεατές. Στα πλαίσια της κριτικής αυτής, η ομάδα του *Cahiers du Cinéma* μετονόμασε το εν λόγω ρεύμα σε 'cinéma de papa'.

Από την άλλη πλευρά, οι νεαροί κριτικοί υιοθέτησαν τις απόψεις του Alexandre Astruc, ο οποίος, το 1948, είχε δημοσιεύσει το μανιφέστο «Κάμερα-Στυλό», παρουσιάζοντας τον κινηματογράφο ως μέσο γραφής-κειμένου, της οποίας το στυλό

---

<sup>6</sup> Ο Truffaut πέρασε ένα σύντομο χρονικό διάστημα (στα εφηβικά του χρόνια) σε ένα αναμορφωτήριο, εξαιτίας κάποιων μικροεγκλημάτων που είχε διαπράξει.

αποτελεί η κάμερα. Για τον Astruc, καθώς και για τους νεαρούς κινηματογραφιστές, όπως ένας συγγραφέας γράφει το κείμενό του με στυλό, έτσι και ο σκηνοθέτης γράφει το δικό του «κείμενο» με την κάμερα (Thompson και Bordwell, 2003).

Ακόμα οι κινηματογραφιστές του Νέου Κύματος πίστευαν ότι απ' όλους όσους εμπλέκονται σε μια ταινία, ο σκηνοθέτης είναι ο μόνος πραγματικός συγγραφέας του τελικού προϊόντος. Αυτή βέβαια, αποτελούσε στο παρελθόν μια γενικότερη αντίληψη, οι θεατές πήγαιναν να δουν «τη νέα ταινία του Woody Allen» ή «την τελευταία του Lee», αλλά τη δεκαετία του '50 θεωρήθηκε μια ριζικά νέα προσέγγιση του κινηματογράφου. Πιο πριν, στο 'cinéma de papa', οι ταινίες ήταν προϊόν συγκεκριμένου στούντιο ή παραγωγού. Το Νέο Κύμα πάλεψε για να αναγνωριστεί ο κινηματογράφος ως τέχνη και ο σκηνοθέτης ως καλλιτέχνης (Wiegand, 2005).

Οι κριτικοί του Cahiers επαινούσαν στις σελίδες του Γάλλους σκηνοθέτες της προηγούμενης εποχής, όπως τον Jean Renoir και τον ποιητικό ρεαλιστή Jean Vigo, καθώς και σύγχρονους κινηματογραφιστές που είχαν επιτυχώς γυρίσει ταινίες έξω από το 'studio system', όπως ο Jean – Pierre Melville (*Le Silence de la Mer*, 1949) που αργότερα αναγνωρίστηκε ως ο νονός του Νέου Κύματος. Μάλιστα, το γεγονός ότι οι Renoir και Melville όχι μόνο σκηνοθετούσαν αλλά ενίοτε έγραφαν, κάνανε την παραγωγή και πρωταγωνιστούσαν στις ταινίες τους, ενέπνευσε τους νεαρούς κινηματογραφιστές.

Ανάμεσα στους σκηνοθέτες που θαύμαζαν συγκαταλέγονται και οι Henri-Georges Clouzot, Robert Bresson, René Clément, ενώ εκτιμούσαν και τις συνεργασίες των Marcel Carné και Jacques Prévert. Όσον αφορά τους ξένους σκηνοθέτες, ο Fritz Lang άσκησε στους νεαρούς κριτικούς μεγάλη επιρροή, ενώ εκτιμούσαν και Αμερικανούς b-movie σκηνοθέτες, όπως ο Sam Fuller και Jacques Tourneur, γεγονός που πολλοί δεν καταλάβαιναν εκείνη την εποχή. Αξίζει να σημειωθεί πως, παρά το γεγονός ότι ο Hitchcock μονοπωλούσε το ενδιαφέρον σε όλα τα βιβλιοπωλεία, οι Chabrol και Rohmer αποφάσισαν να γράψουν βιβλίο γι' αυτόν περιέργως πολύ αργότερα, στη δεκαετία του '50 (Wiegand, 2005).

Τέλος, ακόμα μια ευρωπαϊκή επιρροή για τη Nouvelle Vague, ήταν το ιταλικό κίνημα νεορεαλισμού με κύριους εκπρόσωπους τον Roberto Rossellini και τον Vittorio De Sica, που γύρισαν καταπληκτικές δραματικές ταινίες εκτός στούντιο χρησιμοποιώντας ερασιτέχνες που συχνά αυτοσχεδίαζαν. Οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες

κινηματογραφούσαν χωρίς ήχο και τον προσθέτανε μετά, έτσι ώστε να εξαλείψουν το θόρυβο στο δρόμο, φανερώνοντας τα οικονομικά πλεονεκτήματα αυτού του τρόπου γυρίσματος, καθώς και τη δημιουργική απελευθέρωση που απέρρευε από αυτόν (Thompson και Bordwell, 2003).

### 3.2 ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΤΩΝ ΝΕΑΡΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

Οι περισσότεροι από τους κριτικούς του *Cahiers du Cinema* είχαν στραφεί στην έβδομη τέχνη σε πολύ μικρή ηλικία και δεν άργησαν να εργαστούν στο χώρο του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Έτσι ο Chabrol ξεκίνησε δουλεύοντας ως δημοσιολόγος στην 20th Century Fox και εξασφάλισε δουλειά στον Godard ως υπεύθυνο τύπου. Ο Godard απασχολήθηκε επίσης στην ελβετική τηλεόραση (Swiss National TV Network), ενώ ο Truffaut εργαζόταν στο τμήμα ταινιών του Υπουργείου Γεωργίας (Film Unit of the Ministry of Agriculture).

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '50, οι κριτικοί του *Cahiers* είχαν κάνει τις πρώτες τους ταινίες μικρού μήκους. Ο Rohmer σκηνοθέτησε το *Journal d'un Scélerat* (1950). Ο Chabrol έγραψε το σενάριο για την πρώτη ταινία του Rivette *Le Coup du Berger* (1956). Ωστόσο, η οικονομική υποστήριξη ήταν δυσεύρετη για τους νεαρούς σκηνοθέτες. Ο Godard ίσως ήταν ο πιο πετυχημένος ανάμεσά τους. Ξεκίνησε με ένα εικοσάλεπτο ντοκιμαντέρ για το χτίσιμο της Grande Dixine Dam στη Dix Valley, στην Ελβετία (Wiegand, 2005).

Όμως στην μεταπολεμική περίοδο, τα απαραίτητα μηχανήματα έγιναν φτηνότερα εξαιτίας της αυξανόμενης χρήσης της τηλεόρασης. Επιπλέον, χάρη στην νομοθεσία των Ηνωμένων Πολιτειών (anti-trust legislation), η οποία έβαλε αποτελεσματικά τέλος στην κυριαρχία των στούντιο, μικρότερες ταινίες έλαβαν επιτυχώς πιο ευρεία διανομή και για πρώτη φορά προβλήθηκαν στους μεγάλους κινηματογράφους και τις κινηματογραφικές λέσχες. Οι συνθήκες ήταν τέτοιες ώστε περισσότεροι από είκοσι σκηνοθέτες έκαναν το ντεμπούτο τους το 1959 και ο αριθμός αυτός διπλασιάστηκε την επόμενη χρονιά. Το γύρισμα ταινιών έγινε ξαφνικά υπόθεση των νέων. Οι νέες κινηματογραφικές εικόνες δημιουργούνταν από και για νέους ανθρώπους, ενώ νεαρής ηλικίας ήταν και οι πρωταγωνιστές. Έτσι, λοιπόν, οι ταινίες της Nouvelle Vague

έφτασαν στις αίθουσες και οι θεατές δεν μπόρεσαν να τις αγνοήσουν (Wiegand, 2005: 19).

Η κινηματογραφική ιστορία της *Nouvelle Vague* ξεκινάει το 1956, όταν ο 28χρονος Roger Vadim κάνει την πρώτη του ταινία *Et Dieu Créa la Femme* (...Και ο Θεός Έπλασε τη Γυναίκα). Ο Truffaut την επαινεί στο *Cahiers* και αποδεικνύεται ότι μικρές, χαμηλού προϋπολογισμού, ταινίες μπορούν να κατακτήσουν το box office (Wiegand, 2005). Ακολουθεί η ταινία *Le Beau Serge* (*Ο Ωραίος Σέργιος*), το 1958, του Claude Chabrol, αλλά η μεγάλη αναγνώριση έρχεται το 1959, όταν οι ταινίες *Hiroshima Mon Amour* (*Χιροσίμα Αγάπη μου*) του Alain Resnais και *Les quatre cents coups* (*Τα 400 Χτυπήματα*) του François Truffaut εκπροσωπούν τη Γαλλία στο Φεστιβάλ των Κανών. Ο Godard αναφερόμενος στην ταινία του Truffaut λέει πως «η επιλογή της υπήρξε μια νίκη για τον νέο γαλλικό κινηματογράφο». Τέλος, ένα χρόνο αργότερα, ο Jean Luc Godard κάνει το κινηματογραφικό του ντεμπούτο με το *À Bout de Souffle* (*Με Κοιμμένη την Ανάσα*) (Thompson και Bordwell, 2003).

### 3.3 Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΑΛΛΑΖΕΙ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Το όνομα της *Nouvelle Vague* πλάθηκε το 1957, στο άρθρο *La Jeunesse d' Aujourd' Hui* της Françoise Giroud, στο περιοδικό *L' Express*. Η ίδια συγγραφέας την επόμενη χρονιά εξέδωσε το βιβλίο *La Nouvelle Vague: Portrait de la Jeunesse*. Η *Nouvelle Vague* δεν αφορούσε μόνο το κινηματογραφικό κίνημα αλλά μια ολόκληρη γενιά. Ωστόσο συνδέθηκε με τον κινηματογράφο που ξεσήκωσε θύελλα στο φεστιβάλ των Κανών δύο χρόνια αργότερα (Wiegand, 2005).

Οι ταινίες των κριτικών των *Cahiers*, μιλούσαν στο νεαρό κοινό για τις ζωές του. Ήταν γυρισμένες στο σήμερα και διαπραγματεύονταν επίκαιρα ζητήματα, σε αντίθεση με τα ξεπερασμένα δράματα του 'cinéma de papa'. Διακρίνονταν από μια παιχνιδιάρικη διάθεση, επαναστατικότητα και ευρηματικότητα.

Όπως προαναφέρθηκε, από τους νεαρούς κινηματογραφιστές άρχισε μια επανεκτίμηση της αξίας της εργασίας του σκηνοθέτη στην κινηματογραφική παραγωγή. Συγχρόνως, ξεκίνησε μια θεωρητική συζήτηση που ονομάστηκε 'politique d' auteur' («πολιτική του δημιουργού»). Δεν επρόκειτο ακριβώς για ανάπτυξη κάποιας αισθητικής θεωρίας, αλλά για μια χαρακτηριστική πολεμική υπέρ της λησμονημένης αρχής, της



«παλιάς ιδέας ότι ο σκηνοθέτης ήταν ο αληθινός δημιουργός του φιλμ». Η συζήτηση αυτή συνέβαλε στο να ξεκαθαριστεί η ενεργή και κυρίαρχη θέση του σκηνοθέτη στην παραγωγή μιας ταινίας, χωρίς ωστόσο, αυτή η παραδοχή να αποκλείει τη θεμελιακή συμβολή και ενός άλλου παράγοντα. Το φιλμικό κείμενο αποτελεί καθαρά πια προϊόν συλλογικής εργασίας. Σε αυτό το πλαίσιο ο σκηνοθέτης έχει κεντρικό ρόλο και με αυτή την έννοια, η ενδιαφέρουσα αυτή θεωρητική συζήτηση θα έπρεπε να ονομαστεί ‘politique des auters’ (Κολοβός, 1988: 79).

Με τη Nouvelle Vague ξεκίνησε μια εντελώς νέα κινηματογραφική προσέγγιση. Για τους νεαρούς σκηνοθέτες έγινε ιδιαίτερα σημαντικός ο τρόπος που λεγόταν η ιστορία της ταινίας, πιο σημαντικός και από την ίδια την ιστορία. Γι’ αυτούς η έκφραση μέσω των λέξεων ήταν το ίδιο σημαντική με την έκφραση μέσω τη οθόνης. Ο Truffaut στο τεύχος του περιοδικού *Sight and Sound*, το χειμώνα του 1961, είπε αναφερόμενος στις ταινίες του Νέου Κύματος πως «επειδή απορρίπτουν τις πολύπλοκες πλοκές, μπορεί να μοιάζουν με ταινίες μικρού μήκους που επεκτείνονται για να γίνουν μεγάλου μήκους» (Wiegand, 2005).

Εξάλλου, το Νέο Κύμα λάτρευε τα γραπτά κείμενα και τα βιβλία. Ο Rohmer είχε δουλέψει σε εφημερίδες και μάλιστα είχε εκδώσει με ψευδώνυμο μια νουβέλα πριν ασχοληθεί με τις ταινίες. Ο Chabrol είχε εκδώσει αστυνομικές ιστορίες πριν γίνει σκηνοθέτης, ενώ ο Resnais ήταν καθηγητής λογοτεχνίας. Η πρώτη αγάπη του Truffaut ήταν τα βιβλία και ο ίδιος συνήθιζε να λέει πως αν δεν είχε γίνει σκηνοθέτης, θα ήταν εκδότης. Έτσι, οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague μιλούσαν για τη δουλειά τους σε όρους λογοτεχνίας. Τα σενάρια συνήθιζαν να τα γράφουν μόνοι τους, αλλά μεγάλος αριθμός των ταινιών τους βασίζεται σε νουβέλες, από αμερικάνικα θρίλερ έως γαλλικά ρομάντζα. Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί πως η μεταφορά στην οθόνη δεν έγινε ποτέ αυτούσια (Wiegand, 2005).

Οι ταινίες της Nouvelle Vague είναι ένας συνδυασμός μοντέρνων στοιχείων και κλασικών τεχνικών όπως οι intertitles (διάτιτλοι ή μεσότιτλοι: τίτλοι και λεζάντες μέσα στην ταινία) που συνήθως χρησιμοποιούνται από τον Godard και τα irises (η ταυτόχρονη προβολή περισσότερων του ενός πλάνων) που είναι τα αγαπημένα του Demy. Πολύ συχνό είναι και το jump-cut (όταν διακόπτεται η αλληλουχία της ροής των πλάνων), που κυριολεκτικά πηδάει από το ένα χρονικό σημείο στο άλλο. Από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του νέου κινήματος αποτελούσε το γύρισμα εκτός των

στούντιο, σε εξωτερικούς φυσικούς χώρους. Επιπλέον, οι ηθοποιοί ενθαρρύνονταν να αυτοσχεδιάζουν με αποτέλεσμα οι κινηματογραφικές εικόνες να αποκτούν έναν αυθόρμητο και απρόβλεπτο χαρακτήρα (Wiegand, 2005).

Οι νεαροί σκηνοθέτες συνεχίζουν την κριτική τους μέσα από τις ταινίες τους. Οι κινηματογραφικές τους εικόνες αποτέλεσαν «ταινίες για τις ταινίες» (Wiegand, 2005). Ειδικότερα, πολλές φορές, μέσα από τα έργα τους κάνουν αναφορές σε άλλες ταινίες που σέβονται, προβάλλοντας, για παράδειγμα, κάποια αφίσα στο φόντο. Επίσης, είναι πολύ συχνό φαινόμενο οι ήρωες των ταινιών τους να πηγαίνουν κινηματογράφο, ενώ ακόμα και όταν δεν πηγαίνουν, μιλούν ή διαβάζουν για κάποια ταινία.

Τέλος, οι σκηνοθέτες του Νέου Κύματος βοηθούσαν ο ένας τον άλλο, και σε αυτή την πολιτική συνεργασίας, γνωστή ως 'la politique des copains', οφείλονται οι στιλιστικές ομοιότητες των ταινιών τους. Σ' αυτές δούλευαν συνήθως τα ίδια άτομα, για παράδειγμα, οι Chabrol και Godard συχνά έβαζαν τις γυναίκες τους, Stéphane Audran και Anna Karina αντίστοιχα, σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Επιπλέον, τα σενάρια πολλές φορές ήταν προϊόντα συνεργασίας (Thompson και Bordwell, 2003).

### 3.4 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΤΟΥΣ ΑΝΗΚΕΙ

Ο αμερικάνικος, κυρίως, κινηματογράφος, λόγω της οικονομικής άνεσης που του επέτρεπε να κινείται εύκολα, δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει ακόμα και πόλεις – μνημεία, όπως τη Βενετία ή τη Φλωρεντία, χωρίς να αγγίζει την αληθινή ομορφιά τους, την ιστορία τους, τις πραγματικές συνθήκες που τις δημιούργησαν, ή την τωρινή τους κατάσταση. Σε αυτόν, η δράση είναι ανεξάρτητη από τις πολιτιστικές ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά της περιοχής και των ανθρώπων της (Σωτηροπούλου, 2001).

Πολλοί ξένοι σκηνοθέτες γύρισαν μια ταινία στο Παρίσι, ωστόσο, οι Αμερικάνοι με ελάχιστες εξαιρέσεις, το έβλεπαν πάντα ως ένα ιδανικό φόντο για μια κοσμοπολίτικη, τουριστική απόδραση. Το χολιγουντιανό Παρίσι κατοικείται από γραφικούς τύπους με μπερέ και προκλητικές «Παριζιάνες», τα ακορντεόν παίζουν σε όλες τις γωνίες και οι άνθρωποι ερωτεύονται όπως ρέει το κόκκινο κρασί. Είναι μια φανταστική πόλη με μπρεσσιονιστικά χρώματα, ασφάλεια, ξεγνοιασιά και μποέμικη ζωή.

Ωστόσο, ο νεορεαλισμός ξαναφέρει την πόλη στο επίκεντρο και η Nouvelle Vague την ανακηρύσσει ισότιμη πρωταγωνίστρια, ξαναβγάζοντας το σινεμά στους δρόμους (Τζιώτζιος, Γ. (1996) 'Σινεμά, Ανοιχτή Πόλη', *Σινεμά*: 68-9). Έως τη δεκαετία του '60 οι ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, χάρη κυρίως στο γαλλικό Νέο Κύμα και το αγγλικό free cinema<sup>7</sup>, αρχίζουν να αποκαλύπτουν στο πανί τον πραγματικό, σκοτεινότερο ή πιο ελεύθερο εαυτό τους. Η κάμερα συναντά πραγματικούς ανθρώπους στις αληθινές τους στιγμές και στους αυθεντικούς τους χώρους. Η Nouvelle Vague δίνει το σύνθημα και οι κάμερες ξεχνούνται στους δρόμους, εστιάζοντας εκεί που οι ουρανοξύστες ρίχνουν τη σκιά τους.

Το να κινηματογραφηθεί διαφορετικά το Παρίσι, ήταν ένας από τους στόχους του Νέου Κύματος. Όχι μόνο γιατί οι περισσότεροι από τους κινηματογραφιστές του ζούσαν στο Παρίσι (αν και κατάγονταν από αλλού· μόνο ο Truffaut ήταν αυθεντικός Παριζιάνος), αλλά κυρίως, γιατί το να κινηματογραφήσουν το «αληθινό» Παρίσι, υπήρξε μέρος του «σχεδίου» τους. Η κινηματογράφιση του Παρισιού δεν ήταν μια αυτοβιογραφική ανάγκη, αλλά ένα αισθητικό μανιφέστο, μια «πολιτική» πράξη, μια αντίδραση στο στείο ακαδημαϊσμό της «γαλλικής ποιότητας» του '40 και του '50 που φοβόταν τους δρόμους σαν τη χολέρα και όταν τους χρειαζόνταν, τους έφτιαχνε στο στούντιο (Τζιώτζιος, Γ. (1996) 'Σινεμά, Ανοιχτή Πόλη', *Σινεμά*: 68-9).

Ακόμα και οι μικρού μήκους ταινίες μυθοπλασίας της ομάδας των Cahiers, από τα μέσα της δεκαετίας του '50, διαδραματίζονται εξ ολοκλήρου στο Παρίσι και τους δρόμους του, πάντα συγκεκριμένους, και σε γειτονιές που δεν πλησίαζε η προηγούμενη γενιά<sup>8</sup>. Μάλιστα, ο ρεαλισμός τους δεν αφήνει περιθώριο ωραιοποίησης ή χρήσης του χώρου με στοιχεία τουριστικής διάθεσης.

Η πόλη στη Nouvelle Vague είναι παρούσα όχι ως εξωτερικό στοιχείο, αλλά ως ενεργός παράγοντας στη δράση και τη συμπεριφορά των ηρώων. Στις ταινίες των Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer και Chabrol – γύρω από το Μάη του '68 – οι γωνίες του Παρισιού που επιλέγονται δεν είναι αυτές που αναδεικνύουν το ιστορικό μεγαλείο του, αλλά αυτές που ορίζουν μια πόλη καθημερινή, το λαμπρό παρελθόν της οποίας κάνει κάποιους να ασφυκτιούν, άλλους να αμφισβητούν την ιδεολογία που πηγάζει από

---

<sup>7</sup> Το free cinema δημιουργήθηκε από μια ομάδα νέων κινηματογραφιστών στην Αγγλία, τη δεκαετία του '50. Σκοπός τους ήταν να αναδείξουν τα προβλήματα της βρετανικής κοινωνίας και κυρίως της βρετανικής εργατικής τάξης. Οι ταινίες του εν λόγω κινήματος είναι γνωστές για το ρεαλιστικό τρόπο κινηματογράφησης και το κοινωνικό τους περιεχόμενο.

<sup>8</sup> Παράδοση εξαίρεση το *Les Mistons (Τα Παλιόπαιδα)* του Truffaut που γυρίστηκε στη Νιμ.

αυτό, και άλλους να αδιαφορούν για όλα επιλέγοντας τις δικές τους μοναχικές πορείες σε μια εποχή μεγάλων προβληματισμών και ανακατατάξεων (Σωτηροπούλου, 2001, σ. 14).

Ο Eric Rohmer μεταφέρει την αίσθηση της σύγχρονης ζωής στην πόλη μέσα από καφέ, δωμάτια σπιτιών, ή χώρους εργασίας και διακοπών, με ένα διάλογο λιτό και διεισδυτικό, που ξεδιπλώνει με τρυφερότητα όλο το πλέγμα των ανθρώπινων σχέσεων. Στο *Le Sign du Lion* (Στον Αστερισμό του Λέοντα, 1959), περιγράφει το Παρίσι κάτω από τον καυτό αυγουστιάτικο ήλιο και το δρομολόγιο του ήρωά του μετατρέπεται σε μια αληθινή, φυσική δοκιμασία. Όλο σχεδόν το έργο του δίνει μια προεξέχουσα θέση στους χώρους, την πόλη και την αρχιτεκτονική της (πράγμα που έκανε και όταν ήταν κριτικός).

Όσο «πιστό» είναι το σύστημα του Rohmer στη γεωγραφία της πόλης, τόσο το σινεμά του Rivette ανασυνθέτει ένα χώρο φανταστικό, ένα παζλ από κομμάτια της αληθινής πόλης. Στο Παρίσι του Rivette, τα Ηλύσια Πεδία μπορεί να καταλήγουν στην πλατεία της Βαστίλης. Γι' αυτόν, κανείς δεν κατέχει την αληθινή εικόνα του Παρισιού, μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να την ανασυνθέσει.

Ο Truffaut με την ταινία *Les Quatre Cents Coups* μας ξεναγεί στις γειτονιές του Παρισιού, και όχι μόνο αυτές όπου θα κινηθεί ο ήρωάς τους. Η Λεωφόρος των Μαρτύρων, η πλατεία της Τρινιτέ, η Λεωφόρος Μονμάρτρ, η Πιγκάλ, είναι το βασίλειο του μικρού Antoine. Η «αποτυχία» του έχει για τίμημα την απομάκρυνση του από την πόλη, στην εξοχή και το αναμορφωτήριο<sup>9</sup>. Για τον μικρό ήρωα – όπως και για τον Truffaut– η πόλη είναι το καταφύγιό του. Την ίδια στιγμή που βρίσκεται σε σύγκρουση με το περιβάλλον, προσπαθεί να ενσωματωθεί σε αυτό και να βάλει τη σφραγίδα του.

Από την άλλη μεριά, ο Godard, αφού κινηματογράφησε τα Ηλύσια Πεδία όπως ποτέ ως τότε και αφού δόξασε τα παρισινά καφέ όσο κανείς, έδωσε στην πόλη έναν τόνο ανησυχίας και ανασφάλειας, ίντριγκας και προδοσίας. Η Άλφαβιλ είναι για τον Godard το Παρίσι του μέλλοντος. Μια μεγαλούπολη που χαρακτηρίζεται από τη μαζικοποίηση και την τυποποίηση συμπεριφορών, από την επιφανειακές σχέσεις των κατοίκων της. Μέσα από τις ταινίες του μας μιλάει για μια πόλη που σιγά σιγά ξεχνά την ιστορία της, εγκαταλείπει τα οράματά της. Ο κινηματογράφος του Godard κρούει

---

<sup>9</sup> Ο Truffaut χρησιμοποιεί την εξοχή ως τιμωρία και στις υπόλοιπες ταινίες του, όπως στο *Tirez sur le Pianiste* (Πυροβολήστε τον Πιανίστα, 1960) και στο *La Peau Douce* (Απαλό Δέρμα, 1964).

τον κώδωνα του κινδύνου για την αποξένωση και τη θεατρικότητα του μελλοντικού Παρισιού (Τζιιάτζιος, Γ. (1996) 'Το Παρίσι μας Ανήκει', *Σινεμά*: 74-7).

Την επιφανειακότητα των ανθρώπινων σχέσεων και την έλλειψη συναισθημάτων στη μεγαλούπολη θίγει και ο Louis Malle, που παρουσιάζει μια πιο θλιβερή εικόνα της πόλης. Το Παρίσι τρομάζει τους κατοίκους του, που εύκολα παρασύρονται από τα φώτα και τις μουσικές του. Γι' αυτόν μόνο η νέα γενιά, το «νέο κύμα», όπως η Ζαζί (*Zazie Dans le Metro*, 1960), μπορεί να επαναπροσδιορίσει τις χαμένες αξίες της πόλης.

Τέλος, στην ταινία *Cleo de 5 a 7* (*Δύο ώρες από τη ζωή μιας γυναίκας*, 1962) της Agnès Varda, η ηρωίδα περιπλανιέται στους δρόμους του Παρισιού περιμένοντας τα αποτελέσματα κάποιων σημαντικών ιατρικών εξετάσεων. Για την Varda, η πόλη είναι ένας χαρακτήρας της δραματικής πλοκής. Η ηρωίδα περιπλανιέται άσκοπα στο αστικό περιβάλλον, όπως ο flâneur, παρατηρώντας τις γωνιές του. Στους παρισινούς δρόμους συναντά τους φίλους της, στο Μονπαρνάς αγοράζει ένα καπέλο, στο Μοντσουρί γνωρίζει ένα νεαρό στρατιώτη που πρόκειται να φύγει στον πόλεμο της Αλγερίας. Στο παρισινό καφέ ο κόσμος μιλά για τον πόλεμο, τα καθημερινά προβλήματα αλλά και τις τέχνες (Thompson and Bordwell, 1994/ 2003).

### 3.5 ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΗΣ NOUVELLE VAGUE

Το κινηματογραφικό κίνημα της Nouvelle Vague γεννήθηκε σε μια εποχή μεγάλων κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων. Οι νεαροί σκηνοθέτες κάνουν πολιτικές αναφορές στις ταινίες τους με αποτέλεσμα αυτές να αποτελούν πηγή πληροφόρησης για τις επικρατούσες συνθήκες – τέλος της μεταπολεμικής περιόδου, θρίαμβος του μοντερνισμού, οι κρίσεις που προκλήθηκαν στη Γαλλία από τον πόλεμο της Αλγερίας και αργότερα στην Αμερική από τον πόλεμο του Βιετνάμ, Μάης του '68 (Ishagrou, 1997).

Ειδικότερα, η Αλγερινή Επανάσταση ξεκίνησε την 1η Νοεμβρίου του 1954 και έπειτα από ένα μακροχρόνιο και αιματηρό αγώνα, νίκησε το 1962. Όταν τελικά ανακηρύχθηκε στις 5.7.1962 η ανεξαρτησία της Αλγερίας περίπου 1.000.000 Αλγερινοί ήταν νεκροί, εκατομμύρια προσφύγων είχαν καταφύγει στο εξωτερικό και τεράστιες εκτάσεις εύφορης γης είχαν καεί ή εγκαταλειφθεί.

Ο πόλεμος της Αλγερίας αποτελεί μια από τις σκοτεινότερες στιγμές της γαλλικής ιστορίας εξαιτίας κυρίως των βαρβαροτήτων του γαλλικού στρατού. Οι πολιτικές αρχές της χώρας, ζητώντας από τους στρατιωτικούς να επιβάλλουν την τάξη στο Αλγέρι, είχαν επιτρέψει τη διενέργεια εκτελέσεων με συνοπτικές διαδικασίες. Ο στρατηγός Οσαρές χαρακτηριστικά αναφέρει «όταν χρειάστηκε να σκοτώσουμε κρατούμενους, δεν αμφιβάλαμε ούτε στιγμή ότι εκτελούσαμε τις εντολές του Μαξ Λεζέν, της κυβέρνησης του Γκι Μολέ και της Γαλλικής Δημοκρατίας. Όσον αφορά τα βασανιστήρια, τα ανέχονταν, ή μάλλον τα συνιστούσαν. Ο υπουργός Δικαιοσύνης, Φρανσουά Μιτεράν, είχε στείλει στο Μασί τον δικαστή Ζαν Μπερνάρ που μας κάλυπτε και είχε πλήρη επίγνωση των όσων συνέβαιναν» (Le Monde, 3/5/2001).

Ωστόσο, οι Γάλλοι αξιωματικοί πρόβαλαν τον «απελευθερωτικό» τους ρόλο, ισχυριζόμενοι ότι πολεμούσαν ενάντια «στον ισλαμικό φανατισμό της Μέσης Ανατολής». Μια από τις σφοδρότερες μάχες του πολέμου δόθηκε σε γαλλικό έδαφος και συγκεκριμένα στο κέντρο του Παρισιού. Πρόκειται για τη σφαγή «Μουσουλμάνων Γάλλων», δηλαδή Αλγερινών πολιτών, στις 17 Οκτωβρίου του 1961. Οι Αλγερινοί κάτοικοι του Παρισιού συγκεντρώθηκαν στο κέντρο του, όπου διαδήλωσαν υπέρ της ανεξαρτησίας της Γαλλίας. Η γαλλική αστυνομία, με διαταγή του Μορίς Παττόν, δολοφόνησε εν ψυχρώ παραπάνω από 200 διαδηλωτές γεγονός που αποσιωπήθηκε από το γαλλικό κράτος για περίπου τριάντα χρόνια. Οι εφημερίδες της εποχής έγραψαν ελάχιστα για την αποτρόπαια αυτή πράξη παρά το γεγονός ότι ο ποταμός Σηκουάνα ξέβραζε πτώματα για μέρες. Η σφαγή των Αλγερινών αποκάλυψε και το ρόλο των παρακρατικών μηχανισμών στη γαλλική χώρα (Το Βήμα, αρ. φύλλου 19.031, 10/1/2008).

Αναφορές στον πόλεμο της Αλγερίας γίνονται σε πολλές από τις ταινίες της *Nouvelle Vague*, οι σημαντικότερες όμως είναι οι ταινίες *Pierrot le Fou* (Ο Τρελός Πιερρό, 1965) και *Le Petit Soldat* (Ο Μικρός Στρατιώτης, 1961) του Jean Luc Godard. Στην πρώτη ταινία ο πρωταγωνιστής είναι ένας ιδεαλιστής καλλιτέχνης, αναρχικός και ειρηνόφιλος που εξεγείρεται εναντίον ενός κόσμου στον οποίο βλέπει φωτιά, αίμα και πόλεμο (Το Βήμα, αρ. φύλλου 14740, 16/4/2006). Η δεύτερη ταινία αποτελεί άμεση αναφορά στον πόλεμο της Αλγερίας με μια αμφιλεγόμενη αντιστροφή των ρόλων: ένας Γάλλος παρακρατικός του ΟΑΣ (ομάδα ακροδεξιών που εναντιώθηκαν στον Ντε Γκώλ) βασανίζεται απάνθρωπα στη Γενεύη από υποστηρικτές του FLN (Εθνικό

Απελευθερωτικό Κίνημα). Αξίζει να σημειωθεί ότι η επίσημη λογοκρισία απαγόρευσε την προβολή της ταινίας μέχρι το 1964 (Ελευθεροτυπία, 3/6/2001).

Όσον αφορά τα γεγονότα του Μάη του '68, πρόκειται για τον αγώνα του φοιτητικού κινήματος της Γαλλίας που κατέληξε σε γενική απεργία με αποτέλεσμα να παραλύσει η οικονομία ολόκληρης της χώρας. Όλα ξεκίνησαν από τη διαδήλωση μιας ομάδας φοιτητών του Πανεπιστημίου της Σορβόνης στο Παρίσι, που καταστάληκε βίαια από τη γαλλική αστυνομία. Ο γαλλικός λαός αποδοκιμάζοντας τη χρήση βίας κήρυξε γενική απεργία και τη Δευτέρα 13 Μαΐου χιλιάδες άνθρωποι διαδήλωναν στους δρόμους του Παρισιού. Η πλειοψηφία των πανεπιστημίων και των εργοστασίων της χώρας έκλεισε, ενώ στην καρδιά της γαλλικής πρωτεύουσας, στο Καρτιέ Λατέν, η κατάσταση ήταν εμπόλεμη. Φοιτητές και εργάτες ύψωναν οδοφράγματα, ενώ η αστυνομία της πόλης, ενισχυμένη από τις ειδικές δυνάμεις, τους επιτίθονταν με αποτέλεσμα το σοβαρό τραυματισμό πολλών διαδηλωτών. Την Τετάρτη 15 Μαΐου φοιτητές και εργάτες έκαναν κατάληψη στο Οντεόν, το Εθνικό Γαλλικό Θέατρο και ύψωσαν μαύρες και κόκκινες σημαίες διακηρύσσοντας το τέλος της κουλτούρας που απευθυνόταν μόνο στις υψηλές οικονομικές τάξεις.

«Στα αμφιθέατρα των Πανεπιστημίων βρισκόταν σε εξέλιξη η εφαρμογή της άμεσης δημοκρατίας. Το Κράτος, τα υπουργεία, οι σύγκλητοι των σχολών δεν αναγνωρίζονταν πλέον ως γνήσια νομοθετικά όργανα. Οι κανονισμοί ψηφίζονταν από τα μέλη των γενικών συνελεύσεων. Οι επιτροπές δράσης έρχονταν σε επαφή με τους απεργούς εργάτες και οι εργάτες πληροφορούνταν με προκηρύξεις τις εμπειρίες που αποκτούσαν οι φοιτητές από την άμεση δημοκρατία» (απόσπασμα από το κείμενο του F. Perlman *Η Δεύτερη Γαλλική Επανάσταση*, όπως παρατίθεται στο βιβλίο *Το μήνυμα των οδοφραγμάτων, Μάης 1968*, εκδ. Ελεύθερος Τύπος).

Ο Jean Luc Godard προοιώνισε με τις ταινίες του τα γεγονότα που θα ακολουθούσαν, ασκώντας κακή κριτική στο εκπαιδευτικό γαλλικό σύστημα αλλά και προβάλλοντας τα προβλήματα της γαλλικής κοινωνίας. Στις ταινίες που αφορούν το προσκήνιο του Μάη του '68 ανήκουν οι *Chinoise* (*Η Κινέζα*, 1967), *Deux ou Trois Choses que je Sais d'Elle* (*Δύο ή Τρία Πράγματα που Ξέρω γι' Αυτήν*, 1967) και *Made in USA* (*Συνέβη στην Αμερική*, 1967).

### 3.6 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ – Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΚΥΜΑΤΟΣ

Η γυναίκα ως είδωλο έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον για τη θεωρία, την κριτική και την κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Εξάλλου, «δεν υπάρχει μύθος χωρίς μια πριγκίπισσα που πρόκειται να παντρευτεί ή μια μάγισσα που πρόκειται να κατανικηθεί, ούτε κινηματογράφος χωρίς την έλξη της εικόνας που πρόκειται να ιδωθεί» (DeLauretis, 1984, σ. 5).

Το είδωλο της γυναίκας στον κινηματογράφο δεν είναι ποτέ η αναπαραγωγή του πραγματικού. Ανήκει στο χώρο του «φαντασιακού σημαίνοντος»<sup>10</sup>. Η κινηματογραφική γυναίκα είναι ερωμένη, θεαματική σταρ, ηδονικό και λυτρωτικό σώμα. Αυτό που μετρά είναι τι προκαλεί, ή μάλλον τι αντιπροσωπεύει. Είναι ο έρωτας ή ο φόβος που αυτή εμπνέει στον ήρωα, ή αλλιώς το ενδιαφέρον που νιώθει γι' αυτήν, που τον κάνει να ενεργεί με τον τρόπο που ενεργεί. Καθ' αυτήν η γυναίκα δεν έχει την παραμικρότερη σημασία. Ο Jacques Siclier σημείωσε ότι «δεν εμφανίζεται το ακριβές πρόσωπο της Γαλλίδας γυναίκας στην οθόνη, αλλά απλά η αντίληψη που έχουν γι' αυτήν οι άντρες» (Siclier, 1957).

Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό αν σκεφτεί κανείς πως η γυναίκα στην κινηματογραφική οθόνη «μασκαρεύεται» προσπαθώντας να «γίνει γυναίκα»: ντύνεται, βάφεται, καλλωπίζεται για να αρέσει στον άντρα. Ακόμα και η Brigitte Bardot, παρά την αυτονομία και την ελευθερία της που απέβλεπε στην άρνηση της κατοχής της από τους παρτενέρ της, καθόρισε και έναν κομοφορμισμό. Η ελευθερία της, η επιθετικότητα της, ήταν στενά δεμένη με τη θηλυκότητα της. Υπάκουε, επομένως, στη δεσμευτική σχέση γυναίκας – άνδρα.

Ο κινηματογράφος, γνήσιο πολιτιστικό γεγονός της κοινωνίας, συνέβαλε ποσοτικά και ποιοτικά στη γοητευτική διαστροφή της εικόνας των γυναικών. Συνέπραξε μεθοδικά στη μείωση του κοινωνικού και ιστορικού τους ρόλου. Εκτός από

---

<sup>10</sup> Ο Christian Metz γράφει πως ο κινηματογράφος είναι «μια τεχνική του φαντασιακού». Το φαντασιακό σε αντίθεση με το συμβολικό. Στην οθόνη δεν εκδηλώνεται το σώμα, η φυσιογνωμία, η χειρονομία της γυναίκας που κινηματογράφησε ο σκηνοθέτης, αλλά η εικόνα της. Εικόνα που αποτύπωσε η κάμερα από ορισμένη θέση, σε ορισμένο χώρο, κάτω από ορισμένες συνθήκες φωτισμού. Εκείνη που βλέπει ο θεατής να προβάλλεται σε κίνηση από μια ορισμένη πάλι θέση. Έτσι, το είδωλο της γυναίκας είναι η αντίληψη της κινούμενης εικόνας της από το θεατή, όχι η πραγματική της, φυσική και κοινωνική ατομικότητα (Metz, 1977).



ορισμένες εξαιρέσεις. Έτσι, στις ταινίες του χολιγουντιανού κινηματογράφου οι γυναίκες είναι παρούσες και συγχρόνως απουσιάζουν. Η φωνή τους απαντά, αλλά δεν προτείνει ούτε κατευθύνει (Κολοβός, 1989).

Το ίδιο χαρακτηριστικό παρατηρούμε και στις ταινίες της *Nouvelle Vague*, και κυρίως στα έργα του Godard, όπου το διάλογο κατευθύνει, αν όχι πάντα με ελάχιστες εξαιρέσεις, ο άντρας, ενώ η γυναίκα περιορίζεται σε συνήθως τυπικές απαντήσεις. Ο Godard «ελασματοποίησε» τις ηθοποιούς του εμποδίζοντας τις να εκφραστούν (Audé, 1981, σ. 54- 55). Μάλιστα στην ταινία *Alphaville* (*Άλφαβιλ*, 1965) οι γυναίκες συμπεριφέρονται σαν ρομπότ και η ομιλία τους περιορίζεται σε επαναλαμβανόμενες ανούσιες φράσεις. Ωστόσο, οι ταινίες του, αν και ανδροκρατούμενες, είναι γυναικοκεντρικές.

Πολλές ταινίες της *Nouvelle Vague* αγγίζουν τα όρια του μισογυνισμού. Ο Truffaut, για παράδειγμα, στο *Vivement Dimanche!* (*Οπωσδήποτε την Κυριακή*, 1983) μεταχειρίζεται την ηρωίδα του με σαδιστικό τρόπο. Επιπλέον, το τραγικό τέλος των ηρώων του Godard οφείλεται στην προδοσία της γυναίκας.

Αυτό το χαρακτηριστικό, δηλαδή η επιτυχία ή αποτυχία του ήρωα να κρίνεται από το βαθμό που θα διαφύγει από τον κίνδυνο της γυναίκας, εντοπίζεται κυρίως στα φιλμ νουάρ. Σε αυτά, οι γυναίκες είναι σχεδόν πάντα ερωμένες, παλλακίδες, ιερόδουλες - όχι μητέρες, αδελφές, σύζυγοι. Η θέση τους προσδιορίζεται κυρίως ή μόνο από τη σεξουαλικότητά τους. Είναι αντικείμενα ερωτικής επιθυμίας των αντρών αλλά και εμπόδιο. Άγγελοι ή δαίμονες αποτελούν μορφές βγαλμένες από την αντρική φαντασία (Κολοβός, 1989). Παρατηρούμε πως η γυναίκα των φιλμ νουάρ παρουσιάζει ομοιότητες με τη γυναίκα των ταινιών της *Nouvelle Vague*.

Αξίζει, όμως, να σημειωθεί ότι η εμφάνιση των φιλμ νουάρ συνδέεται με την κρίση που προκάλεσε στην αμερικανική οικογένεια και οικονομία, η έκρηξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Όταν οι γυναίκες υποχρεώθηκαν να μπου στην παραγωγή και να επανέλθουν αλλαγμένες σε μια κλονισμένη οικογένεια μετά τη λήξη του. Οι οικογενειακές σχέσεις παρουσιάζονται θραυσμένες, διεστραμμένες, περιφερειακές ή αδύνατες. Η Ann Kaplan υποστηρίζει πως «αν και ο άντρας μερικές φορές απλά καταστρέφεται γιατί δεν μπορεί να αντισταθεί στους δελεασμούς της γυναίκας, συχνά η εργασία της ταινίας είναι η αποπειρώμενη αποκατάσταση της τάξης μέσω της έκθεσης και κατοπινά της καταστροφής της σεξουαλικής άστατης γυναίκας» (Kaplan, 1987).

Από την άλλη πλευρά, για το Νίκο Κολοβό «ο μισογυνισμός είναι ένα πολιτιστικό γεγονός, ένα φορτίο δεδομένων ιδεών, κληρονομημένων διαθέσεων, όλων από ένα μακρινό παρελθόν, μια μακρινή ιστορία» (Κολοβός, 1989). Η αποκατάσταση της εικόνας της γυναίκας στον κινηματογράφο θα συμπέσει με την κοινωνική και πολιτιστική απελευθέρωση των γυναικών. Γιατί η μεταβολή της θέσης τους στον συμβολικό κόσμο έχει άμεση σχέση με τη μεταβολή της θέσης στον κοινωνικό σχηματισμό. Στην ταινία του Godard *Pierrot le Fou* (*Ο Τρελός Πιέρο*, 1965), για παράδειγμα, ο ήρωας λέει «μια γυναίκα μόνη στην πόλη είναι ή ιερόδουλη ή καταδότρια», άποψη ταιριαστή στον γαλλικό κοινωνικό σχηματισμό της δεκαετίας του '60.

Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η κινηματογραφική γυναίκα της Agnès Varda. Η Varda κινήθηκε μέσα σε ένα γενικό πλαίσιο αμφισβήτησης των αξιών της αστικής κοινωνίας και ανανέωσης των κινηματογραφικών εικόνων, και επιχείρησε το ίδιο και με την εικόνα της γυναίκας. Αποδοκιμάζοντας διακριτικά και με ειρωνεία την ανδρική άποψη. Στην ταινία *Le Bonheur* (*Ευτυχία*, 1965), η γυναίκα-σύζυγος και η γυναίκα-παλλακίδα είναι και οι δυο άψογες. Η καθεμιά στο ρόλο της. Η ευτυχία τους δεν ενδιαφέρει όμως, γιατί προέχει εκείνη του άντρα. Από αυτήν εξαρτιέται. Η άλλη εικόνα της γυναίκας έμμεσα μόνο υπονοείται στο πλαίσιο μιας απελευθέρωσης από την εξάρτηση των φύλων (Κολοβός, 1989).

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 - ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΟΚΤΩ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ NOUVELLE VAGUE

Οι ταινίες που επιλέχθηκαν είναι οι εξής:

- 4.1 *Ascenseur pour l'Echafaud* - Ασανσέρ για Δολοφόνους του Louis Malle (1958)
- 4.2 *Les Quatre Cents Coups* - Τα 400 Χτυπήματα του François Truffaut (1959)
- 4.3 *Zazie Dans le Metro* - Η Ζαζί στο Μετρό του Louis Malle (1960)
- 4.4 *Paris Nous Appartient* - Το Παρίσι μας Ανήκει του Jacques Rivette (1960)
- 4.5 *À Bout de Souffle* - Με Κομμένη Την Ανάσα του Jean-Luc Godard (1960)
- 4.6 *Le Feu Follet* - Η Φλόγα που Τρεμοσβήνει του Louis Malle (1963)
- 4.7 *Alphaville* – Άλφαβιλ του Jean-Luc Godard (1965)
- 4.8 *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* - Δύο ή Τρία Πράγματα που ξέρω γι' Αυτήν του Jean-Luc Godard (1967)

#### 4.1 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ

*Ascenseur pour l'Echafaud - Ασανσέρ για Δολοφόνους*

του *Louis Malle*, 1958

«Δεν με απασχολεί αυτό. Η γενιά μου έχει άλλα πράγματα να σκεφτεί. Τέσσερα χρόνια  
κατοχή, Ινδοκίνα, Αλγερία»<sup>11</sup>  
Ένας από τους ήρωες της ταινίας

Στο κινηματογραφικό του ντεμπούτο, ο Louis Malle επιλέγει να ξετυλίξει μια νουάρ ερωτική ιστορία στο νυχτερινό Παρίσι.

Ο Julien Tavernier είναι ένας πρώην αξιωματικός του γαλλικού στρατού και νυν εργαζόμενος σε μια μεγάλη εταιρία, που έχει βρει τον πραγματικό έρωτα στο πρόσωπο της γυναίκας του εργοδότη του, τη Florence. Το παράνομο ζευγάρι έχει σχεδιάσει το τέλειο έγκλημα, προκειμένου να απαλλαχθεί από την παρουσία του συζύγου. Όμως ένα μικρό λάθος στέκεται ικανό να καταστρέψει το σχέδιό τους, εγκλωβίζοντας τον Julien στο ασανσέρ αμέσως μετά τη διεκπεραίωση του φόνου.

Παρά το είδος της ταινίας και παρόλο που η πλοκή της εξελίσσεται σε λιγότερο από ένα εικοσιτετράωρο προκύπτουν αρκετά συμπεράσματα για την πόλη του Παρισιού και τους κατοίκους του. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι η ταινία σκηνοθετείται κατά τη διάρκεια του πολέμου της Αλγερίας, και γενικότερα σε μια εποχή έντονων πολιτικών ανακατατάξεων, γεγονός που ο Louis Malle λαμβάνει υπόψη του συμπεριλαμβάνοντας στην ταινία πολιτικές αναφορές και ασκώντας έμμεσα κριτική στη γαλλική εξουσία αλλά και στην αδιάφορη στάση των συμπολιτών του απέναντι στα καίρια ζητήματα της χώρας.

Ειδικότερα όσον αφορά τις πολιτικές συνθήκες της χώρας, αφενός έχει προηγηθεί η γερμανική κατοχή και αφετέρου το πρόβλημα των αποικιών είχε τεθεί οξύτατο. Η μείωση του γοήτρου της Γαλλίας εξαιτίας της γερμανικής κατοχής, σε συνδυασμό με την αντιαποικιακή προπαγάνδα της Αμερικής και της Σοβιετικής Ένωσης, που είχε την υποστήριξη των δημοκρατικών του εσωτερικού, είχε οδηγήσει στην ανεξαρτησία της Συρίας και του Λιβάνου χωρίς αιματοχυσία. Ακολούθησε η Ινδοκίνα ύστερα από

---

<sup>11</sup> Απόσπασμα από την ταινία *Ascenseur pour l'Echafaud*.

μακροχρόνιο και αιματηρό αγώνα, ενώ τα προτεκτοράτα της Τυνησίας και του Μαρόκου εγκαταλείφθηκαν. Όσον αφορά την ανεξαρτησία της Αλγερίας, όμως, η Γαλλία δεν ήταν διατεθειμένη να την ανακηρύξει, αφενός γιατί την θεωρούσε τμήμα του γεωπολιτικού εδάφους της και αφετέρου επειδή υπήρξε μεγάλη γαλλική αποικία επί ολόκληρες γενιές. Έτσι, μόνο μετά από μακροχρόνιο και εξαντλητικό για τη Γαλλία αγώνα, ανακήρυξε ο Ντε Γκώλ την ανεξαρτησία της Αλγερίας, το 1962.

Αναφορικά με τις πολιτικές αναφορές και την κριτική του Malle, παρουσιάζει, καταρχάς, ένα άλλο πρόσωπο του πολέμου, αυτό των οικονομικών συμφερόντων. Ο Julien εργάζεται για τον κύριο Carala, ο οποίος οφείλει την περιουσία του στους πολέμους των τελευταίων ετών. Όταν ο Carala απειλείται από το όπλο του Julien δηλώνει πως «δεν είναι θαρραλέος. Στον πόλεμο ναι, αλλά στα σημαντικά πράγματα όχι». Και τότε ο Julien του ανταποκρίνεται: «μη γελάς με τον πόλεμο! Ζεις από αυτόν! Η Ινδοκίνα σου επέφερε εκατομμύρια. Τώρα η Αλγερία... Να σέβεσαι τον πόλεμο κύριε Carala. Είναι η περιουσία σου!».

Πράγματι, ο Carala έχει δημιουργήσει μια τεράστια περιουσία. Ετοιμάζεται να πραγματοποιήσει ένα ταξίδι στη Γενεύη και η γραμματέας του αναφέρει πώς την προηγούμενη φορά που έφυγε αγόρασε τρία πετρελαιοφόρα στη Νάπολη<sup>12</sup>. Επιπλέον, ο Julien πήγε στο γραφείο του Carala για να του παραδώσει μια αναφορά σχετική με πετρελαϊκές πηγές. Από το κλίμα που επικρατεί και έναν διάλογο μάλλον συνθηματικό, συμπεραίνουμε πως οι δραστηριότητες της εταιρίας δεν είναι απολύτως νόμιμες. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι, ένας από τους λόγους που η Γαλλία τήρησε άκαμπτη στάση στην περίπτωση της Αλγερίας, εν αντιθέσει με τις υπόλοιπες αποικίες, ήταν το γεγονός ότι η Αλγερία είχε πλούσιες πετρελαιοπηγές.

Όταν αργότερα η Florence οδηγείται μαζί με ένα φίλο του Julien στο αστυνομικό τμήμα (επειδή κυκλοφορεί στις πέντε το πρωί χωρίς ταυτότητα) και της ζητάνε συγγνώμη μόλις μαθαίνουν το όνομα του συζύγου της, οι υποψίες μας όχι μόνο επιβεβαιώνονται αλλά ενισχύονται. Ο φίλος του Julien, μάλιστα, απευθυνόμενος στον επικεφαλής αστυνομικό λέει: «Σταμάτα να γλείφεις έτσι φίλε! Ο Carala είναι έμπορος όπλων και κάθαρμα» και ο αστυνομικός δεν αντιδρά. Αντιθέτως, μετά από λίγο έρχεται ο επιθεωρητής για να ενημερώσει τη Florence ότι η προσαγωγή της δεν θα καταγραφεί

---

<sup>12</sup> Αξιοσημείωτο το σχόλιο του φύλακα της εταιρίας, Maurice: «κυκλοφορεί πυρετός στη Νάπολη, έτσι;» που υποδηλώνει -ίσως- επενδυτικό ενδιαφέρον προς τον ιταλικό Νότο.

και να της ζητήσει να μην αναφέρει στον άντρα της την «παρεξήγηση» που έγινε, έτσι ώστε ο τελευταίος να μην θυμώσει. Η Florence απαντάει σχετικά με την προσαγωγή: «Αυτό έλειπε! Ο σύζυγος μου βλέπει συχνά τον Υπουργό Εσωτερικών» και ο επιθεωρητής συμπληρώνει «φυσικά. Ο κύριος Carala βλέπει πολλούς. Το απαιτεί η δουλειά του». Βλέπουμε, λοιπόν, πως ο Malle κάνει λόγο – στα πλαίσια πάντα ενός αστυνομικού φιλμ – για φαινόμενα διαφθοράς στη γαλλική εξουσία. Ο επιχειρηματίας, στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι πάνω από το νόμο και τη γαλλική αστυνομική αρχή αλλά και συνεργάζεται με τα ανώτερα πολιτικά πρόσωπα της χώρας, γεγονός ακόμα πιο σημαντικό.

Από τις σκηνές που αφορούν τον Carala, όμως, δεν προκύπτουν μόνο πολιτικά συμπεράσματα. Για παράδειγμα, πληροφορούμαστε πως θα ταξιδέψει στη Γενεύη με τρένο, γεγονός που φανερώνει αφενός την ύπαρξη σιδηροδρομικού δικτύου που επιτρέπει τη σύνδεση του Παρισιού με άλλες σημαντικές ευρωπαϊκές πόλεις και αφετέρου, την υψηλή ποιότητα των σιδηροδρομικών μεταφορών, δεδομένου ότι στην Ελλάδα, για παράδειγμα, η μετακίνηση μέσω τρένου θα ήταν αδιανόητη για κάποιον με τις οικονομικές δυνατότητες και την κοινωνική τάξη του Carala.

Όσον αφορά την εταιρία του τελευταίου, στεγάζει τα γραφεία της σε ένα δεκαώροφο κτίριο στο κέντρο της πόλης, κάτι που συμπεραίνουμε βλέποντας τη θέα από το γραφείο του διευθυντή. Ειδικότερα, το ευρύχωρο γραφείο του Carala βρίσκεται στον τελευταίο όροφο και έχει θέα το μεγαλύτερο τμήμα της πόλης. Στο βάθος διακρίνουμε το λόφο της Μονμάρτης, με την επιβλητική Σακρ Κερ καθώς και άλλα σημαντικά κτίρια του Παρισιού ιδιαίτερης αρχιτεκτονικής αξίας. Ωστόσο, το κτίριο της εταιρίας παραπέμπει στο σύγχρονο Παρίσι, με τις ομοιόμορφες προσόψεις του, που δε θυμίζουν σε τίποτα την ιστορική και αρχιτεκτονική λαμπρότητα των προηγούμενων ετών.

Φωτογραφία 4.1.1: Τα γραφεία της εταιρίας του Carala.



Πηγή: Louis Malle, 1958. *“Ascenseur pour l’Echafaud”*

Από τη συγκεκριμένη ταινία προκύπτουν όχι μόνο αρχιτεκτονικά, αλλά και πολεοδομικά συμπεράσματα. Πιο συγκεκριμένα, στα εξωτερικά γυρίσματα παρατηρούμε τους παρισινούς δρόμους που ξεχωρίζουν για το μεγάλο τους μέγεθος, όπως διαμορφώθηκαν από το βαρόνο Haussmann, το 1859. Η Florence περιμένει τον Julien στο καφέ Royal Camée επί της λεωφόρου Haussmann, που ονομάστηκε προς τιμή του βαρόνου, στον οποίο οφείλεται μια από τις μεγαλύτερες παρεμβάσεις της παγκόσμιας πολεοδομικής ιστορίας. Στα χρόνια επί Haussmann κατεδαφίστηκαν περισσότερα από 20.000 σπίτια και ολόκληρες συνοικίες παραχώρησαν τη θέση τους σε μερικές από τις μεγαλύτερες πλατείες του κόσμου. Η πόλη πλουτίστηκε με βουλεβάρτα και πλατιές δεντροφυτεμένες λεωφόρους που, σε συνδυασμό με τις καινούριες γέφυρες που ένωσαν τις όχθες του Σηκουάνα, έδωσαν αποτελεσματική λύση στα κυκλοφοριακά προβλήματα της μεγαλούπολης και δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για την περαιτέρω ανάπτυξη του Παρισιού σύμφωνα με καθορισμένο και ορθολογικό σχέδιο.

Φωτογραφία 4.1.2: Η λεωφόρος Haussmann.



Πηγή: Louis Malle, 1958. "Ascenseur pour l'Echafaud"

Η λεωφόρος Haussmann αποτελεί έναν από τους κεντρικότερους και πιο πολυσύχναστους δρόμους του Παρισιού, γεγονός που γίνεται φανερό και από την μεγάλη κυκλοφοριακή κίνηση που παρουσιάζει. Ο σημαντικότερος, ωστόσο, παρισινός δρόμος είναι τα Ηλύσια Πεδία, ο οποίος δημιουργήθηκε το 1670 για να ενώσει το Λούβρο (που την εποχή εκείνη αποτελούσε βασιλικό ανάκτορο) με τους κήπους του Κεραμικού. Στα Ηλύσια Πεδία, που αποτελούν ίσως την ομορφότερη λεωφόρο ολόκληρης της Ευρώπης, έγιναν οι επνίκιες στρατιωτικές παρελάσεις των δύο Παγκοσμίων Πολέμων καθώς και ο εορτασμός των 200 χρόνων από τη Γαλλική Επανάσταση. Πρόκειται για ένα από τα πιο ζωντανά σημεία της γαλλικής πρωτεύουσας που κεντρίζει το ενδιαφέρον όλων των περιηγητών.

Φωτογραφία 4.1.3: Τα Ηλύσια Πεδία ,η ομορφότερη και πιο γνωστή ευρωπαϊκή λεωφόρος.



Πηγή: Louis Malle, 1958. "Ascenseur pour l'Echafaud"



Ακολουθώντας τη διαδρομή που πραγματοποιεί ο Louis και η Veronique, με το αυτοκίνητο του Julien και αργότερα με το αυτοκίνητο ενός ζευγαριού Γερμανών τουριστών, διασχίζουμε πλήθος άλλων δρόμων – που ξεχωρίζουν για το πλάτος τους – καθώς και τον περιφερειακό δρόμο του Παρισιού, που αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα πολεοδομικά προβλήματα της γαλλικής πρωτεύουσας. Πιο συγκεκριμένα, ο περιφερειακός δρόμος είναι ένας φαρδύς αυτοκινητόδρομος που δημιουργήθηκε για την κυκλοφοριακή αποσυμφόρηση του κέντρου της πόλης αλλά με τη μετέπειτα πολεοδομική εξέλιξη της, πέρα από τα όρια του, κατάληξε να αποτελεί σημαντικότερο εμπόδιο, αποκλείοντας τα παρισινά προάστια από το ιστορικό της κέντρο. Η Veronique κρίνει αρνητικά τον περιφερειακό αυτοκινητόδρομο και για έναν επιπλέον λόγο. Όπως χαρακτηριστικά λέει: «Τρίτη φορά στον αυτοκινητόδρομο, βαρέθηκα! Όλος ίδιος είναι!».

Φωτογραφίες 4.1.4 και 4.1.5: Ο Louis και η Veronique διασχίζουν με το αυτοκίνητο τους δεντροφυτεμένους και φαρδείς παρισινούς δρόμους.



Πηγή: Louis Malle, 1958. “Ascenseur pour l’Echafaud”

Φωτογραφία 4.1.6: Τμήμα του μεγάλου αυτοκινητόδρομου που περικλείει το ιστορικό Παρίσι.



Πηγή: Louis Malle, 1958. “Ascenseur pour l’Echafaud”

Ακόμα, περιπλανιόμαστε στους νυχτερινούς παρισινούς δρόμους, για τους οποίους ο σκηνοθέτης τρέφει ιδιαίτερη αδυναμία. Αυτή τη φορά θα ακολουθήσουμε τη Florence που αναζητά μάταια τον Julien στα νυχτερινά κέντρα του Παρισιού. Για τον Louis Malle, που συνηθίζει να προβάλλει τους ήρωες του να τριγυρνάνε στην πόλη, οι κάτοικοι του Παρισιού οικειοποιούνται το δημόσιο χώρο. Στις πιο προσωπικές τους στιγμές, θα αφήσουν το κλειστό περιβάλλον της κατοικίας τους και θα περπατήσουν στους ανοιχτούς παρισινούς δρόμους, ταξινομώντας τις σκέψεις τους και αναζητώντας λύση στα προβλήματά τους. Η Florence προδομένη, μπερδεμένη και δυστυχημένη όσο ποτέ, δεν επιστρέφει σπίτι της, αλλά περνάει όλη τη νύχτα περπατώντας στους δρόμους του Παρισιού, μοιραζόμενη μαζί τους τις πιο προσωπικές της στιγμές.

Φωτογραφία 4.1.7: Η Florence περιπλανιέται στο νυχτερινό Παρίσι.



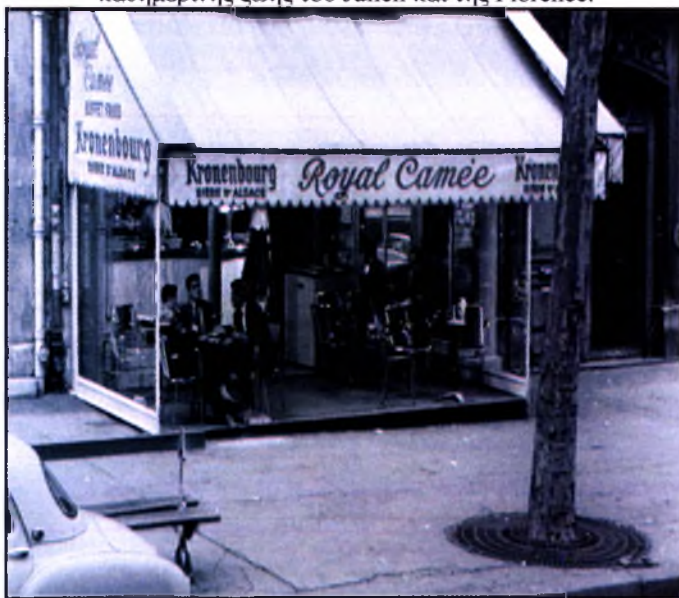
Πηγή: Louis Malle, 1958. "Ascenseur pour l'Échafaud"

Για ακόμα μια φορά ο Malle εξυμνεί τα παρισινά καφέ και νυχτερινά κέντρα. Η Florence θα ψάξει σε ένα μεγάλο αριθμό νυχτερινών μαγαζιών τον αγαπημένο της, γεγονός που φανερώνει τις άφθονες επιλογές διασκέδασης στη γαλλική πρωτεύουσα. Επιπλέον, παρατηρούμε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των παρισινών καφέ και μπαρ. Παρά το γεγονός ότι απαντώνται σε μια μεγαλούπολη, οι πελατειακές σχέσεις που δημιουργούνται ταιριάζουν περισσότερο σε μια μικρότερη κοινωνία. Οι ιδιοκτήτες τους

και οι εργαζόμενοι σε αυτά γνωρίζουν προσωπικά τον Julien και απαντούν πρόθυμα στις ερωτήσεις της Florence.

Αξίζει να σημειωθεί πως τα καφέ αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της καθημερινής ζωής των Παριζιάνων. Ιδιαίτερα μέχρι τις δεκαετίες του '50 και του '60, πολλοί επέλεγαν ως πρώτη κατοικία το δωμάτιο κάποιου ξενοδοχείου και χρησιμοποιούσαν τα καφέ, πέρα από τη διασκέδαση, για να εργάζονται, να συναντάνε τους φίλους τους και να γευματίζουν. Έτσι και ο Julien, μόλις απεγκλωβίζεται από το ασανσέρ, πηγαίνει στο καφέ Royal Camée, το οποίο είναι στέκι του, για να τηλεφωνήσει και να φάει. Αξίζει να αναφερθεί πως το συγκεκριμένο καφέ αποτελεί και τον τόπο συνάντησης του ερωτευμένου ζευγαριού.

Φωτογραφία 4.1.8: Το καφέ Royal Camée αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της καθημερινής ζωής του Julien και της Florence.



Πηγή: Louis Malle, 1958. "Ascenseur pour l'Echafaud"

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα υπόλοιπα πρόσωπα της ιστορίας. Η Veronique είναι μια νεαρή κοπέλα που εργάζεται στο ανθοπωλείο απέναντι από την εταιρία που δουλεύει ο Julien. Συνομιλώντας με το φίλο της, εκφράζει τον θαυμασμό της στο πρόσωπο του κυρίου Tavernier, ο οποίος «ήταν στην Ινδοκίνα, μετά στη Βόρειο Αφρική, στη Λεγεώνα». Λίγο αργότερα αναφέρει στον Louis, που δε φαίνεται να συμμερίζεται τον ενθουσιασμό της, «ο τύπος έχει πολλά μετάλλια και τραύματα! Περισσότερα από σένα». Και πράγματι, ο νεαρός Louis παρουσιάζει ένα τελείως διαφορετικό προφίλ. Καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησης ασχολείται με την εξωτερική

του εμφάνιση, η οποία μάλιστα παραπέμπει στο σταρ του αμερικάνικου κινηματογράφου, James Dean. Η κοπέλα του θα τον σχολιάσει αρνητικά: «είναι γελοίο το μπουφάν σου».

Η Veronique είναι μια φτωχή Παριζιάνα που μένει σε ένα από τα δωμάτια μιας πολυκατοικίας, στο 15<sup>ο</sup> διαμέρισμα. Η εν λόγω πολυκατοικία, το εσωτερικό της οποίας βρίσκεται - αν όχι σε κακή - σε μέτρια κατάσταση, χωρίζεται σε ένα μεγάλο αριθμό πολύ μικρών δωματίων που περιλαμβάνουν ένα κρεβάτι, έναν πάγκο όπου ένα πετρογκάζ και λίγα σκεύη μαγειρικής σχηματίζουν μια υποτυπώδη κουζίνα, και ένα μικρό μπάνιο. Ο Louis είναι ένας άνεργος νέος που ικανοποιεί τις ανάγκες και τις επιθυμίες του διαπράττοντας μικροεγκλήματα. Την προηγούμενη εβδομάδα είχε κλέψει ένα μηχανάκι, ενώ δε διστάζει να «δανειστεί» το αυτοκίνητο του Julien για να πάει βόλτα με την κοπέλα του.

Το νεαρό ζευγάρι ονειρεύεται την πολυτελή ζωή του κυρίου Tavernier, ο οποίος είναι ιδιοκτήτης ενός ακριβού κάμπριο αυτοκινήτου και αδιαφορεί πλήρως για τις κλήσεις παράνομου παρκαρίσματος που λαμβάνει. Η Veronique σχολιάζει τις δυνατότητες του αυτοκινήτου: «Κοίτα! Απλώς πατάς ένα κουμπί. Τέτοια ζωή ονειρεύομαι». Τοιοιτοτρόπως, ο σκηνοθέτης προοιωνίζει την υπερκαταναλωτική κοινωνία των μεταπολεμικών χρόνων. Ο Louis αναφέρει πως το πολυτελές αυτοκίνητο του «είναι παλιό μοντέλο», ενώ ο Γερμανός τουρίστας ανοίγει το ένα μπουκάλι σαμπάνιας μετά το άλλο διότι, όπως λέει ο ίδιος, είναι η αγαπημένη του και δεν υπήρχε στην κατοχή.

Το νεαρό ζευγάρι βλέπει μια πολυτελή Mercedes στον αυτοκινητόδρομο και συμπεραίνει αμέσως πως ανήκει σε ξένους, πιθανότατα Γερμανούς. Τα πιθανά συμπεράσματα είναι πως είτε οι οικονομικές συνθήκες στη Γερμανία είναι πολύ καλύτερες από ότι στη Γαλλία, είτε ότι οι Γάλλοι εκφράζουν μία προτίμηση και υποστήριξη στην προώθηση της εγχώριας βιομηχανίας τους. Επιπλέον, όταν ο Louis τρακάρει το καινούριο αυτοκίνητο του Γερμανού τουρίστα, ο τελευταίος αντιδρά γελώντας και λέγοντας ότι, ως πρώτο χτύπημα, πρέπει να γιορταστεί. Τους προσκαλεί έτσι στο μοτέλ, το οποίο είναι μάλλον ακριβό, διότι το κάθε δωμάτιο έχει το δικό του γκαράζ και επιπρόσθετα διαθέτει όλες τις ανέσεις. Το νεαρό ζευγάρι δεν έχει τα απαιτούμενα χρήματα και εκμεταλλευόμενο τη βροχή θα φύγει χωρίς να πληρώσει. Τέλος, η Veronique θαυμάζει τη μικρή φωτογραφική μηχανή του Julien, μια πολυτέλεια

που αφήνει αδιάφορη την Γερμανίδα τουρίστρια. Η τελευταία, μάλιστα, είχε μια παρόμοια αλλά κάπου την ξέχασε. Γι' αυτήν, η μηχανή δεν έχει κάποια ιδιαίτερη αξία: «ακόμα και εδώ (στη Γαλλία) τις φτιάχνουνε»<sup>13</sup>.

Ο Malle συνεχίζει τις πολεμικές αναφορές και μέσα από τις συζητήσεις του Γερμανού τουρίστα με τον Louis. Όταν ο κύριος Bencker καταλαβαίνει ότι ο νεαρός καλεσμένος του δεν πίνει σαμπάνια, απολογείται. Αν το ήξερε θα είχε φροντίσει να υπάρχει και κάποιο άλλο ποτό. Όμως ο Louis του απαντάει: «δεν μ' απασχολεί αυτό. Η γενιά μου έχει άλλα πράγματα να σκεφτεί. Τέσσερα χρόνια κατοχή, Ινδοκίνα, Αλγερία». Ο Γερμανός τουρίστας επικροτεί τις σκέψεις του Louis και κάνει πρόποση «στην Ευρώπη». Γενικότερα, από τον διάλογο προκύπτει, ότι ο Γερμανός τουρίστας είναι φιλειρηνικός:

— κ. Bencker: «Οι Γερμανοί δεν αγαπάμε τον πόλεμο»

— Louis: «Άλλα καταλάβαμε εμείς»

— κ. Bencker: «Σκέφτεσαι σαν Γάλλος της παλιάς γενιάς. Κυρίως είμαστε εμπορικοί ταξιδιώτες. Αν ταξιδεύεις με στολή, ξεχωρίζεις...Ο πόλεμος δεν είναι μόνο φρικτός, είναι και χάσιμο χρόνου».

Παρόλο αυτά, ο Louis συνεχίζει να είναι εχθρικός απέναντι στον Γερμανό τουρίστα. Εξάλλου, το γεγονός ότι οι γερμανικές δυνάμεις κατοχής υποχρέωσαν τη γαλλική κυβέρνηση να συνεργαστεί μαζί τους, προκάλεσε στους Γάλλους συναισθήματα μίσους για το γερμανικό λαό. Έτσι, όταν ο Louis επιχειρεί να κλέψει το αυτοκίνητο του κυρίου Bencker λέει πως «αυτό θα του δώσει ένα μάθημα».

Όμως, για τον Malle, οι νέοι της Γαλλίας ασχολούνται με τα καιρία ζητήματα της χώρας μάλλον επιφανειακά. Όταν η Veronique βρίσκει στο αυτοκίνητο του κυρίου Tavernier την αναφορά για τα πετρέλαια αδιαφορεί, ενώ ο Louis φαίνεται να έχει περιορισμένες γνώσεις για τον πόλεμο, γεγονός που τον προδίδει (ο Louis παριστάνει τον Tavernier) στον Γερμανό συνομιλητή του:

— Louis: «Στη ζούγκλα έπρεπε να προσέχουμε τα πάντα. Ήταν μάχη σώμα με σώμα. Με μαχαίρια θυμάμαι»

— κ. Bencker: «Φρικτό κλίμα. Κουνούπια, τίγρεις...Στην Ινδοκίνα θα είδες Γερμανούς»

---

<sup>13</sup> Συμπεραίνουμε τη βιομηχανική υπεροχή της Γερμανίας έναντι της Γαλλίας, η οποία, μετά τους καταστροφικούς πολέμους, δεν είχε ακόμα ανασυγκροτηθεί.

- Louis: «Ποτέ»
- κ. Bencker: «Στη Λεγεώνα των ξένων;»
- Louis: «Φυσικά. Ήταν καλοί στρατιώτες».

Ολοκληρώνοντας, από την συγκεκριμένη ταινία προκύπτουν και συμπεράσματα που αφορούν τη συμπεριφορά των κατοίκων του Παρισιού. Καταρχάς, γίνεται φανερό ότι ο κινηματογράφος είναι αναπόσπαστο τμήμα της γαλλικής κουλτούρας. Όταν η Florence ρωτάει την ιδιοκτήτρια του ανθοπωλείου αν είναι εκεί η Veronique, αυτή ξαφνιάζεται: «είναι Κυριακή! Θα είναι στο σινεμά με το φίλο της». Ακόμα, όταν η Florence βλέπει τον Julien με μια άλλη γυναίκα να περνάνε με το αυτοκίνητο μπροστά από το ραντεβού τους μονολογεί: «Αδύνατον! Είναι πολύ συνηθισμένο...». Όπως έγραψε και ο Edward White το Παρίσι «είναι μια πόλη όπου μπορείς να κάνεις ανταλλαγή συζύγων, μια πόλη όπου ακόμα και μια εξωφρενική ιστορία αιμομιξίας και φόνου c'est normal» (Ουάιτ, 2001 :17). Τέλος, βλέπουμε ότι η γυναίκα στο Παρίσι της δεκαετίας του '50 δεν έχει ισότιμη θέση με τον άντρα. Όταν τελικά η αστυνομία διαλευκαίνει τα εγκλήματα, ο επιθεωρητής ενημερώνει την Florence πως η ποινή του Julien θα είναι γύρω στα πέντε χρόνια, παρά το γεγονός ότι αυτός διέπραξε το φόνο, αλλά οι ένορκοι δε θα δείξουν την ίδια επιείκεια και σ' αυτήν.

Φωτογραφία 4.1.9: Εξωτερικό πλάνο της ταινίας στο Παρίσι.



Πηγή: Louis Malle, 1958. "Ascenseur pour l'Echafaud"

#### 4.2 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΕΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

*Les Quatre Cents Coups - Τα 400 Χτυπήματα*  
του François Truffaut, 1959

*Ο μικρός Antoine το σκάει από το σχολείο και από το σπίτι του και περιπλανιέται μόνος στους δρόμους του Παρισιού. Καταλήγει σε ένα ίδρυμα, το σκάει και επιτέλους αντικρίζει αυτό που πάντα ονειρευόταν. Τη θάλασσα!*

Πρόκειται για την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Truffaut<sup>14</sup> και για μια από τις πρώτες ταινίες της Nouvelle Vague. Αποτελεί μία αυτοβιογραφική ταινία, η οποία σε πρώτη ανάγνωση είναι νεορεαλιστική: ο αγώνας ενός ατόμου ενάντια στην αποκτήνωση και την αδιαφορία, ο μοναχικός ήρωας ενάντια σ' έναν άδικο και στενόμυαλο περίγυρο, η καταγγελία του κόσμου, των γονιών, των δασκάλων, των αστυνομικών, των θυρωρών και των ψυχιάτρων, μέσα σε μια πόλη βρώμικη αλλά γεμάτη θαύματα (Τριανταφύλλου, 1984).

Πιο συγκεκριμένα, η ταινία αφηγείται την ιστορία ενός παιδιού σε μια γκρίζα γειτονιά της δεξιάς όχθης. Ο Antoine είναι ένα δεκαπεντάχρονο αγόρι, ευαίσθητο και ευάλωτο, θύμα ενός εχθρικού και αδιάφορου κόσμου. Με την εν λόγω ταινία ο François Truffaut πραγματοποιεί μια ψιθυριστή κοινωνική καταγγελία προβάλλοντας τις ανθρώπινες σχέσεις μέσα από τα μάτια ενός μικρού παιδιού, που «ξύνει οδυνηρά το μικροαστισμό μας και ταραίζει τα λιμνάζοντα νερά της νυσταλέας ηθικής μας» (Τριανταφύλλου, 1984 :25).

Ο Antoine είναι ένα παιδί σαν όλα τα άλλα, που ζει στο πραγματικό Παρίσι και περνάει όλη τη διαδικασία της χαράς και του πόνου που σημαδεύουν το τέλος της παιδικής ηλικίας. Ο θεατής, παρακολουθώντας την ιστορία του, με φόντο το Παρίσι τη δεκαετία του '50, ανακαλύπτει πολλά για την πόλη και την καθημερινή ζωή των κατοίκων της.

Με τους τίτλους της αρχής το Les Quatre Cents Coups μας ξεναγεί στις γειτονιές του Παρισιού και όχι μόνο σε αυτές που θα κινηθεί ο ήρωάς τους. Ο κινηματογραφικός φακός κινείται κατά μήκος των παρισινών δρόμων αιχμαλωτίζοντας τις γειτονιές του

---

<sup>14</sup> Με αυτήν την ταινία ο Truffaut κέρδισε το βραβείο Καλύτερης Σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ των Καννών δικαιώνοντας την ομάδα του Cahiers du Cinéma.

Παρισιού, τις προσόψεις των κτιρίων του και τον πύργο του Άιφελ. Αργότερα, ακολουθώντας τα βήματα του Antoine, καταγράφει το «βασιλείο» του μικρού ήρωα: τη Λεωφόρο των Μαρτύρων, την πλατεία της Τρινιτέ, την πλατεία Πιγκάλ, το λόφο της Μονμάρτης.

Φωτογραφία 4.2.1: Το Παρίσι των 400 χτυπημάτων. Στο βάθος διακρίνουμε τον πύργο του Άιφελ.



Πηγή: François Truffaut, 1959. “Les Quatre Cents Coups”

Φωτογραφία 4.2.2: Η αυξημένη κίνηση στους δρόμους του Παρισιού.



Πηγή: François Truffaut, 1959. “Les Quatre Cents Coups”

Ειδικότερα, μέσα από τη συγκεκριμένη ταινία, προβάλλεται το χειμερινό και άκαμπτο Παρίσι, στο οποίο ο Antoine λειτουργεί - ή αποτυγχάνει να λειτουργήσει. Ο Truffaut θέλει, και πετυχαίνει, να απομυθοποιήσει το μύθο «Απρίλιος στο Παρίσι» που κυριαρχεί τη δεκαετία του '50, προβάλλοντας όχι το τουριστικό Παρίσι, αλλά ένα διαφορετικό του πρόσωπο. Ο Antoine είναι δυσαρεστημένος. Δεν μπορεί να προσαρμοστεί στα αφιλόξενα περιβάλλοντα του σπιτιού και του σχολείου του και οι



ομιχλώδεις παρισινοί δρόμοι ενισχύουν περισσότερο την αλλοτρίωση και την απομόνωσή του (The Internet Movie Database - [www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

Από τα εξωτερικά πλάνα της ταινίας προκύπτουν, επιπλέον, και συμπεράσματα σχετικά με την πολεοδομική οργάνωση της πόλης. Το Παρίσι χαρακτηρίζεται από ένα οργανωμένο οδικό δίκτυο πλατιών, αυστηρά γραμμικών δρόμων με κόμβους που οδηγούν ακτινωτά σε βουλεβάρτα. Έτσι, παρά το γεγονός ότι, ήδη από τη δεκαετία του '50, ο αριθμός των αυτοκινήτων στους παρισινούς δρόμους έχει αυξηθεί σημαντικά, η πόλη δεν παρουσιάζει κυκλοφοριακά προβλήματα, γεγονός που συντελεί στη διατήρηση ενός υψηλής ποιότητας αστικού περιβάλλοντος. Βέβαια, στην αντιμετώπιση των κυκλοφοριακών προβλημάτων σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και το μετρό, το οποίο εξυπηρετεί καθημερινά την πλειοψηφία των κατοίκων καλύπτοντας γρήγορα μικρές και μεγάλες αποστάσεις προς όλες τις κατευθύνσεις. Τέλος, το αποτελεσματικό παρισινό οδικό δίκτυο συμπληρώνουν οι πολυάριθμες γέφυρες στον ποταμό Σηκουάνα, ο οποίος διασχίζει την πόλη αποτελώντας ασυνέχεια του πολεοδομικού της ιστού.

Φωτογραφία 4.2.3: Ο Antoine και ο René περπατούν στους παρισινούς δρόμους.



Πηγή: François Truffaut, 1959. "Les Quatre Cents Coups"

Φωτογραφία 4.2.4: Ένας τυπικός παρισινός δρόμος.



Πηγή: François Truffaut, 1959. "Les Quatre Cents Coups"

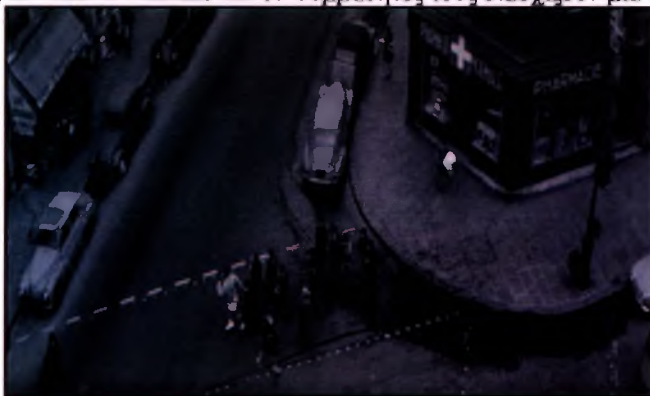
Φωτογραφία 4.2.5: Ο Antoine και ο René στο μετρό.



Πηγή: François Truffaut, 1959. “Les Quatre Cents Coups”

Αξίζει να σημειωθεί πως οι δρόμοι του Παρισιού είναι σχεδιασμένοι έτσι ώστε να προσφέρονται για περπάτημα. Τα φαρδιά τους πεζοδρόμια και οι συχνές διαβάσεις καθιστούν ασφαλή τη διέλευση των πεζών, ενώ η δεντροφύτευσή τους κάνουν τη μετακίνηση με τα πόδια ευχάριστη.

Φωτογραφία 4.2.6: Ο Antoine και οι συμμαθητές τους διασχίζουν μια διάβαση πεζών.



Πηγή: François Truffaut, 1959. “Les Quatre Cents Coups”

Φωτογραφία 4.2.7: Τα φαρδιά πεζοδρόμια των παρισινών δρόμων καθιστούν εύκολη και ασφαλή τη μετακίνηση των πεζών.



Πηγή: François Truffaut, 1959. “Les Quatre Cents Coups”

Επιπρόσθετα, ένα ακόμα χαρακτηριστικό της πολεοδομικής οργάνωσης του Παρισιού, είναι οι πολυάριθμες πλατείες και τα πάρκα του, που αποτελούν νησίδες πρασίνου στο αστικό περιβάλλον. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πλατείες και τα πάρκα αποτελούν χώρους αναψυχής (ειδικότερα αποτελούν χώρους περπατήματος, φλερταρίσματος, παιχνιδιού) και άθλησης, αλλά και τόπους συνάντησης. Για παράδειγμα ο René ζητάει από το φίλο του Antoine να συναντηθούν στην πλατεία Πιγκάλ, ένα από τα πιο ζωντανά σημεία του Παρισιού.

Φωτογραφία 4.2.8: Ο Antoine στο σιντριβάνι της πλατείας Πιγκάλ.



Πηγή: François Truffaut, 1959. “Les quatre cents coups”

Φωτογραφία 4.2.9: Η πλατεία Πιγκάλ στο κέντρο του Παρισιού.



Πηγή: François Truffaut, 1959. “Les quatre cents coups”

Φωτογραφία 4.2.10: Ο Antoine και οι φίλοι του σε ένα παρισινό πάρκο.



Πηγή: François Truffaut, 1959. "Les quatre cents coups"

Ακόμα, στην ταινία προβάλλεται μια από τις πιο γνωστές συνοικίες της γαλλικής πρωτεύουσας, η Μονμάρτη. Πιο συγκεκριμένα, οι δυο μικροί φίλοι περιπλανιούνται στους δρόμους της και απολαμβάνουν την πανοραμική θέα από το «μπαλκόνι» της. Η Μονμάρτη βρίσκεται σ' ένα λόφο ύψους 130 μέτρων, στο βόρειο τμήμα του Παρισιού και αποτελεί το 18<sup>ο</sup> διαμέρισμά του. Στο συγκεκριμένο λόφο χωροθετείται η βασιλική της Σακρ Κερ (Sacré Coeur) που χτίστηκε το 1919 και αποτελεί μια από τις πιο επιβλητικές εκκλησίες της πόλης. Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα η Μονμάρτη μετατράπηκε σε τόπο συνάθροισης και διαμονής διανοούμενων και καλλιτεχνών και ταυτίστηκε με τη μποέμικη ζωή και την τέχνη. Επιπρόσθετα, στη Μονμάρτη συγκεντρώθηκαν πολυάριθμα μικρά θέατρα, καλλιτεχνικά καφέ και καμπαρέ, με αποτέλεσμα να αποτελεί για πολλές δεκαετίες την καρδιά της νυχτερινής παρισινής διασκέδασης.

Φωτογραφία 4.2.11: Ένα τυπικό στενό δρομάκι της Μονμάρτης.



Πηγή: François Truffaut, 1959. "Les quatre cents coups"

Φωτογραφία 4.2.12: Η θέα από το λόφο της Μονμάρτης.



Πηγή: François Truffaut, 1959. "Les quatre cents coups"

Ακόμα, στη συγκεκριμένη ταινία βλέπουμε τις τυπικές γειτονιές του Παρισιού, όπου οι γείτονες κουτσομπολεύουν στις ουρές του μπακάλικου και όπου ο κάθε ένοικος ενδιαφέρεται για το τι θα πουν οι γύρω του. Όταν η μητέρα του Antoine τον επισκέπτεται στο ίδρυμα του λέει πως «δεν μπορεί να επιστρέψει σπίτι γιατί έχει πει πολλά στη γειτονιά». Κι όμως, δεν συμβαίνει το ίδιο με τους δημόσιους χώρους της πόλης, όπου όλα είναι ελεύθερα και γίνονται χωρίς ντροπή. Ο Antoine περιπλανιέται σ' αυτούς και συναντά τη μητέρα του να φιλιέται με τον εραστή της και μαινοβγαίνει σε λούνα παρκ και σινεμά, τα οποία είναι ανοιχτά οποιαδήποτε ώρα της ημέρας<sup>15</sup>.

Για τον Antoine, όπως και για το σκηνοθέτη, η πόλη αποτελεί το καταφύγιο του· την ίδια στιγμή που ο ήρωας βρίσκεται σε σύγκρουση με το περιβάλλον, προσπαθεί να ενσωματωθεί και να βάλει τη δική του σφραγίδα. Μάλιστα η «αποτυχία» του έχει ως τίμημα την απομάκρυνσή του από το Παρίσι, στην εξοχή και το αναμορφωτήριο.

Η «αποτυχία» του Antoine αφορά την αδυναμία του να προσαρμοστεί σ' ένα αυταρχικό σύστημα εκπαίδευσης και σ' ένα αφιλόξενο οικογενειακό περιβάλλον. Ο Antoine μεγαλώνει στο διάδρομο ενός πολύ μικρού διαμερίσματος μιας μικροαστής οικογένειας, νότια της πλατείας Πιγκάλ. Από πολύ μικρή ηλικία καταλαβαίνει πως είναι ανεπιθύμητος. Ο ίδιος διηγείται στην ψυχολόγο πως στην αρχή τον είχαν κλείσει σ' ένα ορφανοτροφείο και όταν τέλειωσαν τα λεφτά, τον πήγαν στο σπίτι της γιαγιάς του. Όταν η γιαγιά του παραγέρασε και δεν είχε πολλές αντοχές, τον πήραν στο σπίτι αλλά ήταν ήδη οκτώ χρονών. Ο Antoine καταλάβαινε πως η μητέρα του δεν τον αγαπούσε πολύ, καθώς τον μάλωνε για τα πιο ασήμαντα πράγματα.

<sup>15</sup> Ο Antoine και ο René περιπλανιούνται στους δρόμους του Παρισιού τις ώρες που θα έπρεπε να είναι στο σχολείο.

Πράγματι, για τη μητέρα του ο Antoine είναι αποτυχημένος και ψεύτης. Χωρίς να διαθέτει τον ελάχιστο χρόνο στο παιδί της και χωρίς ουσιαστική επικοινωνία μεταξύ τους τον κρίνει επιφανειακά, την περισσότερες φορές χωρίς να γνωρίζει τι πραγματικά έχει συμβεί. Βλέποντας τους κακούς βαθμούς του Antoine στο σχολείο, θεωρεί πως ο γιος της αδιαφορεί, ενώ στην πραγματικότητα αγαπάει τα βιβλία και διαθέτει κριτικό πνεύμα ασυνήθιστο για την ηλικία του που όμως στο απαρχαιωμένο γαλλικό εκπαιδευτικό σύστημα δεν μπορεί να αξιολογηθεί σωστά. Ειδικότερα, όταν ο δάσκαλος ζητάει από τους μαθητές να γράψουν μια έκθεση για ένα γεγονός που συντάραξε τη ζωή τους, ο Antoine, ως ένα είδος φόρου τιμής, γράφει για το θάνατο του «παππού» του, φωτογραφίζοντας το πρόσωπο του Μπαλζάκ που είναι ο αγαπημένος του συγγραφέας<sup>16</sup> και πηγή της έμπνευσής του. Ο δάσκαλός του, όμως, θεωρεί πως ο μικρός Antoine αντέγραψε και τον αποβάλει μέχρι το τέλος του εξαμήνου! Μάλιστα, ο René προσπαθεί να υπερασπιστεί την αθωότητα του φίλου του και διαμαρτύρεται για την τιμωρία με αποτέλεσμα να αποβληθεί και αυτός μέχρι το τέλος των Χριστουγέννων. Ο δάσκαλος του λέει χαρακτηριστικά: «Θα σου δείξω ποιος κάνει το νόμο εδώ μέσα!».

Και ενώ η μητέρα του ζητάει από τον Antoine να είναι καλός και συνετός μαθητής, με τη συμπεριφορά της τον αποτρέπει να διαβάσει. Ο Antoine αφενός έχει αναλάβει ένα μέρος του νοικοκυριού (στρώνει και μαζεύει το τραπέζι, πηγαίνει για ψώνια, πετάει τα σκουπίδια) και αφετέρου συχνά δεν του επιτρέπεται να διαβάσει διότι είτε είναι ώρα φαγητού, είτε ώρα για ύπνο. Επιπρόσθετα, η γιαγιά του, του είχε χαρίσει ένα πολύ καλό βιβλίο, όταν όμως ο Antoine το ζήτησε από τη μητέρα του κατάλαβε πως το είχε πουλήσει. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι μια μέρα ο Antoine άργησε στο σχολείο επειδή οι γονείς του δεν άκουσαν το ξυπνητήρι.

Γενικότερα, μέσα από τη συγκεκριμένη ταινία, γίνεται εμφανές το πλήγμα που έχει δεχτεί η γαλλική οικογένεια μετά τον πόλεμο. Οι γυναίκες αναγκάστηκαν να βγουν στην παραγωγή, γεγονός που έφερε ως αποτέλεσμα σημαντικά προβλήματα στο οικογενειακό περιβάλλον. Ο ρόλος της γυναίκας στη μεταπολεμική περίοδο είναι πολυδιάστατος και ιδιαίτερα δύσκολος. Η γυναίκα καλείται να εργαστεί, να μεγαλώσει τα παιδιά της και να φροντίσει το νοικοκυριό και η αδυναμία της να τα καταφέρει

---

<sup>16</sup> Η αγάπη του Antoine για τον Μπαλζάκ και τα έργα του είναι τόσο μεγάλη που ο μικρός ήρωας δημιουργεί στο δωμάτιό του ένα σκηνώμα για το σπουδαίο συγγραφέα.

οδηγεί σε καυγάδες και διαπληκτισμούς. Ο πατέρας του Antoine διαμαρτύρεται διαρκώς: δεν έχει καθαρά πουκάμισα να φορέσει, οι κάλτσες του είναι τρύπιες, τα ρούχα του είναι τσαλακωμένα. Από την άλλη μεριά η γυναίκα του αγανακτεί. Το πρωί η δουλειά, το απόγευμα το σπίτι, έχει κουραστεί. Όταν ο πατέρας του Antoine ζητάει από τη γυναίκα του να παρευρεθεί την Κυριακή στον αγώνα αυτοκινήτων που διοργανώνει (είναι μέλος σε μια λέσχη αυτοκινήτων), εκείνη αρνείται. Ωστόσο, η οικονομική τους κατάσταση είναι κακή και πρέπει και οι δυο να εργαστούν. Έχοντας τελειώσει μόνο το γυμνάσιο οι απολαβές τους είναι μικρές. Το διαμέρισμά τους είναι πολύ μικρό και πολλές φορές δεν έχει θέρμανση διότι δεν υπάρχουν λεφτά για το γκάζι.

Τα προβλήματα των οικογενειακών σχέσεων είναι φανερά και στο σπίτι του René. Η μητέρα του πίνει και ο πατέρας του είναι συνέχεια στον αυτοκινητόδρομο. Ο René και ο πατέρας του γευματίζουν μόνοι τους και ο τελευταίος λέει: «έχεις δει καθόλου τη μητέρα σου; Φροντίζει έτσι ώστε να μη συμπίπτουν οι ώρες μας». Και οι δύο γονείς έχουν παραιτηθεί από τη φροντίδα του σπιτιού (παρατηρούμε ότι το σπίτι είναι πολύ βρώμικο) και την ανατροφή του παιδιού τους<sup>17</sup>.

Επιπρόσθετα, από τη συγκεκριμένη ταινία προκύπτουν σημαντικά συμπεράσματα για τη θέση των γυναικών στη γαλλική κοινωνία. Καταρχάς, όπως έχει ήδη αναφερθεί, στη μεταπολεμική περίοδο τα πρότυπα ζωής έχουν αλλάξει. Ο πατέρας του Antoine λέει στη γυναίκα του πως τηλεφώνησε ο ξάδελφος της για να τους πει ότι η γυναίκα του είναι πάλι έγκυος. Η μητέρα του Antoine απαντάει χαρακτηριστικά «Τέταρτο παιδί σε τρία χρόνια. Κουνέλια είναι; Αίσχος!». Ακόμα, παρατηρούμε πως στη γαλλική κοινωνία η γυναίκα δεν έχει ισότιμη θέση με τον άντρα. Ο πατέρας του Antoine προσπαθώντας να δικαιολογήσει στο γιο του τη συμπεριφορά της γυναίκας, του λέει «στο γραφείο είναι δύσκολα. Εκμεταλλεύονται τις γυναίκες. Είναι ανυπεράσπιστες». Αργότερα, κατά τη διάρκεια ενός δείπνου διηγείται στη γυναίκα του την ιστορία μιας νέας δακτυλογράφου που κοιμήθηκε με το αφεντικό του. Μάλιστα, δεν κατακρίνει το γεγονός, αντιθέτως θεωρεί πως «επωφελήθηκε η μικρή» καθώς πήρε τον τίτλο «Γραμματέας Διευθυντής». Σχηματίζοντας με τα χέρια του τις καμπύλες της, συμπληρώνει με χαμόγελο «έχει όλα τα προσόντα». Τέλος, η μη ισότιμη θέση των γυναικών φαίνεται και στη σκηνή που η μητέρα του Antoine εξομολογείται στον

---

<sup>17</sup> Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο πατέρας του René του επιβάλλει ως τιμωρία την αφαίρεση τριών πούρων από το χαρτζιλίκι του.

αστυνόμο πως ο άντρας της την παντρεύτηκε όταν ήταν ήδη έγκυος. Ο αστυνόμος κοιτώντας την με επικριτικό ύφος αποκρίνεται πως είναι «προς τιμή του». Παρατηρούμε δηλαδή πως η στάση του άντρα είναι αξιοθαύμαστη και αξιοσέβαστη ενώ η γυναίκα κατακρίνεται για τη συμπεριφορά της.

Στη ταινία γίνεται εμφανές ακόμα ένα χαρακτηριστικό της παρισινής κοινωνίας, η θεατρικότητα. Παρά το γεγονός ότι η οικογένεια του Antoine δεν έχει χρήματα για να πληρώσει το γκάζι, η εμφάνισή τους είναι πάντα προσεγμένη. Η μητέρα του Antoine περιποιημένη, βαμμένη, φορώντας τη γούνα και τις γόβες της περπατάει στους δρόμους της πόλης δίχως να φανερώνει την πραγματική οικονομική της κατάσταση. Ο πατέρας του Antoine αγοράζει προβολείς ομίχλης για να κάνει φιγούρα στη λέσχη αυτοκινήτων που πηγαίνει. Όταν η μητέρα του Antoine επισκέπτεται το γιο της στο Κέντρο Εποπτείας και τον ενημερώνει πως δεν μπορούν να τον δεχτούν πίσω στο σπίτι, ο Antoine δεν μπορεί να μην προσέξει το καινούριο γούνινο καπέλο της.

Ακόμα, αναφορικά με την καθημερινή ζωή των Παριζιάνων, παρατηρούμε πως ο κινηματογράφος αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της. Ειδικότερα, στη μοναδική στιγμή οικογενειακής ευτυχίας, ο Antoine πηγαίνει με τους γονείς του στον κινηματογράφο Gaumont<sup>18</sup> για να δουν την ταινία του Jacques Rivette *Paris Nous Appartient* (βλ. κεφάλαιο 4.4). Ο πατέρας του Antoine λέει χαρακτηριστικά πως «δούλεψε σκληρά, του αξίζει ένα σινεμά», ενώ η μητέρα του θεωρεί τον κινηματογράφο μέθοδο μόρφωσης. Μάλιστα, η ζωή των Γάλλων σινεφίλ δεν περιλαμβάνει μόνο την παρακολούθηση ταινιών, αλλά και το σχολιασμό τους. Έτσι, γυρίζοντας σπίτι με το αυτοκίνητο οι γονείς του Antoine λένε ο καθένας τη γνώμη του για την ταινία. Ο κινηματογράφος διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη ζωή των Παριζιάνων και για έναν ακόμα λόγο. Την εποχή που η τηλεόραση δεν έχει ακόμα καθιερωθεί, ο κινηματογράφος αποτελεί πηγή πληροφόρησης προβάλλοντας πριν από κάθε ταινία τα επίκαιρα<sup>19</sup>.

Τέλος, στην ταινία γίνεται αναφορά σε δύο γαλλικά ιδρύματα, το Πρυτανείο και το Κέντρο Εποπτείας Ανηλίκων (Centre d' Observation de Mineurs Délinquants - COM). Το πρώτο αποτελεί στρατιωτική σχολή ενώ το δεύτερο, σύμφωνα με τον

<sup>18</sup> Συχνά οι ήρωες των ταινιών της Nouvelle Vague πηγαίνουν κινηματογράφο ή μιλούν για κάποια ταινία καθώς με αυτόν τον τρόπο οι νεαροί σκηνοθέτες του *Cahiers du Cinéma* συνεχίζουν την κριτική τους μέσα από τα κινηματογραφικά τους έργα.

<sup>19</sup> Ο René φωνάζει στον Antoine να κάνει γρήγορα διότι θα χάσουν τα επίκαιρα.



αστυνόμο, αποτελεί ένα καλά οργανωμένο ίδρυμα, με εργαστήρια ξύλου ή σιδήρου, στο οποίο μάλιστα είναι δύσκολο να βρεθεί κενή θέση.

Ο Antoine θέλοντας να αποκτήσει ένα κεφάλαιο για να ανοίξει με το φίλο του μια επιχείρηση, προσπάθησε να κλέψει από το γραφείο του πατέρα του μια γραφομηχανή. Όμως, ο θυρωρός του γραφείου τον έπιασε και ο ίδιος ο πατέρας του τον κατήγγειλε στην αστυνομία.

Φωτογραφία 4.2.13: Ο Antoine με τον René στη στοά που στεγάζεται το γραφείο του πατέρα του.



Πηγή: Françoise Truffaut, 1959. "Les Quatre Cents Coups"

Έτσι, ο Antoine βρίσκεται αντιμέτωπος με το Δικαστήριο Ανηλίκων το οποίο, έπειτα από προτροπή των γονιών του, αποφασίζει να αναλάβει το μικρό ήρωα η Εποπτευόμενη Εκπαίδευση. Ο Antoine θα περάσει λίγες μέρες στο ίδρυμα αλλά θα το σκάσει για να δει αυτό που πάντα επιθυμούσε, τη θάλασσα.

Φωτογραφία 4.2.14: Ο Antoine αντικρίζει αυτό που πάντα επιθυμούσε, τη θάλασσα.



Πηγή: François Truffaut, 1959. "Les Quatre Cents Coups"

#### 4.3 ΤΟ ΚΩΜΙΚΟ ΠΑΡΙΣΙ

*Zazie Dans le Metro - Η Ζαζί στο Μετρό*

του *Louis Malle, 1960*

«Όλο το Παρίσι είναι ένα όνειρο, ένας ρεμβασμός. Όλα αυτά είναι ένας ρεμβασμός μέσα  
στο όνειρο»  
Θεός της Ζαζί<sup>20</sup>

Η ταινία *Η Ζαζί στο Μετρό* αποτελεί μια σαρκαστική κοινωνική σάτιρα που διακωμωδεί το Παρίσι της δεκαετίας του '60. Σ' αυτήν ο Louis Malle παρουσιάζει με κωμικό τρόπο την κρίση που διέπει τις οικογενειακές σχέσεις στη μεταπολεμική Γαλλία, καθώς και την «αμερικανοποίηση» της γαλλικής κοινωνίας που συνεπάγονται τα μεταπολεμικά καταναλωτικά πρότυπα. Επιπλέον, σατιρίζει αφενός την αδιαφορία των κατοίκων της μεγαλούπολης για τα καίρια ζητήματα της πόλης τους και αφετέρου, τις νέες υλιστικές αξίες που εκδηλώνονται σε μια πόλη που άλλοτε υπήρξε το κέντρο του Διαφωτισμού και της τέχνης.

Ο θεός της Ζαζί, Gabriel, περιμένει την ανιψιά του και την αδελφή του στο σταθμό των τρένων και μονολογεί: «Ποτέ δεν πλένονται αυτοί οι άνθρωποι? Λένε ότι μόνο το 11% των σπιτιών στο Παρίσι έχουν μάνιο... Στο Gare de l' Est οι άνθρωποι δε βρωμάνε πιο πολύ από αυτούς στο Gare de Lyons, έτσι λέει η λογική. Κι όμως τι μπόχα!». Μια γυναίκα τον κοιτάει και ρωτάει ενοχλημένη:

- Γυναίκα: «Ποιος βρωμάει έτσι;»
- Gabriel: «Αυτό, θεία, είναι το Barbouise, άρωμα του οίκου Chez Fior»
- Γυναίκα (αγανακτισμένη): «Δεν υπάρχει νόμος για τη ρύπανση του αέρα!».

Λίγο αργότερα η Ζαζί συναντάει το θείο της και του λέει «Αστεία μυρίζεις!».

Οι στερήσεις της κατοχής και των πολέμων οδήγησαν τη γαλλική κοινωνία σε μία υπερκατανάλωση άρρηκτα συνδεδεμένο με την πολυτέλεια των γαλλικών αλλά και των ξένων οίκων μόδας. Οι Γάλλοι στρέφονται σε προϊόντα τα οποία σηματοδοτούν την έναρξη της νέας μεταπολεμικής εποχής όπου τα απαραίτητα προς το ζην αγαθά θεωρούνται και πάλι δεδομένα, η οικονομία ανακάμπτει και ο κοινωνικός διαχωρισμός

---

<sup>20</sup> Απόσπασμα από την ταινία *Zazie Dans le Metro*.

κατοπτρίζεται στα διάφορα είδη πολυτελείας που σχετίζονται με την εμφάνιση και την καθημερινή συμπεριφορά. Ο Gabriel με την απόκτηση και μόνο ενός ακριβού γνωστού αρώματος, διαφοροποιείται από το πλήθος, ανεξαρτήτως της ποιότητας και της αισθητικής του προϊόντος που έρχονται σε δεύτερη μοίρα.

Από το μονόλογο του πληροφορούμαστε επίσης ότι μόνο το 11% των παρισινών κατοικιών διαθέτουν μπάνιο. Πράγματι, στο μεγαλύτερο ποσοστό των διαμερισμάτων του Παρισιού το μπάνιο είναι κοινό για κάθε όροφο. Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του '60, εκδόθηκε νόμος που κατέστησε το μπάνιο υποχρεωτικό για κάθε κατοικία. Αξίζει να αναφερθεί ότι αποτέλεσμα της εφαρμογής του ήταν η ανακαίνιση μεγάλου αριθμού παλιών παρισινών διαμερισμάτων, πολλά από τα οποία χωρίστηκαν σε δύο ώστε οι ιδιοκτήτες να ανταπεξέλθουν στα έξοδα της ανακαίνισης, γεγονός που με τη σειρά του επέφερε την άνοδο των τιμών της αγοράς και της κατοικίας διαφοροποιώντας σημαντικά τον κοινωνικό χάρτη της πόλης.

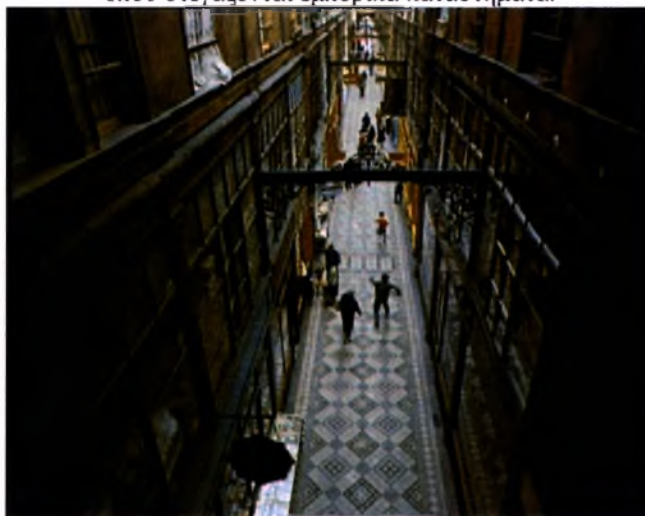
Επιπλέον, ο Gabriel, κάνει αναφορά σε δύο από τους πιο γνωστούς σταθμούς του σιδηροδρομικού δικτύου, οι οποίοι μάλιστα, όπως παρατηρούμε στη σκηνή της αναμονής στον έναν απ' αυτούς, εξαιτίας της καθημερινής προσέλευσης κόσμου έχουν συγκεντρώσει και άλλες λειτουργίες· σ' αυτούς απαντώνται εμπορικά καταστήματα και αναψυκτήρια.

Όπως προαναφέρθηκε, στη συγκεκριμένη ταινία ο σκηνοθέτης θίγει τα προβλήματα των οικογενειακών σχέσεων της σύγχρονης γαλλικής κοινωνίας. Η μητέρα της Ζαζί παρουσιάζεται παντελώς αδιάφορη απέναντι στην κόρη της και τον αδελφό της. Από την πρώτη στιγμή της άφιξής της στο σταθμό βρίσκεται διαρκώς στην αγκαλιά του εραστή της, ρωτάει μάλλον τυπικά τι κάνει ο αδελφός της και η γυναίκα του και όταν εκείνος τι ρωτάει αν θα τους επισκεφτεί του απαντάει πως δεν έχει χρόνο. Η Ζαζί συμπληρώνει χαρακτηριστικά: «όταν η μαμά αλλάζει γκόμενο, η οικογένεια πάει περίπατο!».

Επιπρόσθετα, ο Louis Malle κάνει αναφορά στην εγκληματικότητα που παρουσιάζεται στη σύγχρονη μεγαλούπολη προβάλλοντας σε τρεις σκηνές τη δράση ενός κλέφτη πορτοφολιών. Ειδικότερα, τον «πορτοφολά» τον συναντάμε σε μέρη με ιδιαίτερη κίνηση, όπως στο σταθμό των τρένων, στις στοές με τα εμπορικά καταστήματα, στους δρόμους που συγκεντρώνονται τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης. Επιπλέον, σε ένα πολυσύχναστο μέρος, σε μια από τις εισόδους του μετρό και μάλιστα

σε ώρα αιχμής, ένας άντρας επιτίθεται σε μια γυναίκα η οποία πέφτει στο έδαφος αλλά κανένας δε φαίνεται να έχει αντιληφθεί το παραμικρό. Εδώ παρατηρούμε και το στοιχείο της αποξένωσης στην κοινωνία της μεγαλούπολης. Ο δημόσιος χώρος χρησιμοποιείται κυρίως για τις μεταφορικές ανάγκες (μετακίνηση από την κατοικία στην εργασία και αντίστροφα), ο καθένας τον διασχίζει γρήγορα χωρίς να προσέχει γύρω του, και όταν γίνεται μάρτυρας ακόμα και μιας βίαιης πράξης που οδηγεί σε τραυματισμό, δεν ασχολείται.

Φωτογραφία 4.3.1: Μία από τις πολυάριθμες στοές του Παρισιού, όπου στεγάζονται εμπορικά καταστήματα.



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”

Ο σκηνοθέτης παρουσιάζει, επίσης, με κωμικό τρόπο την αδιαφορία των Παριζιάνων για την ιστορία της πόλης τους, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στις ελλιπείς γνώσεις τους για τα σημαντικότερα μνημεία της. Το Παρίσι της τέχνης και των γραμμάτων, μια πόλη που έχει αποτελέσει κέντρο διάδοσης ιδεών και έχει καταθέσει στην παγκόσμια ιστορία αριστουργήματα όλων των τεχνών, μετατρέπεται σταδιακά σε ένα Παρίσι τουριστικού ενδιαφέροντος που αναγάγει την κουλτούρα του σε βασικό στοιχείο εμπορευματικής προώθησης της πόλης.

Σύμφωνα με την Sharon Zukin, η αυξανόμενη εμπορευματοποίηση της κουλτούρας και η όλο και σημαντικότερη θέση της στις οικονομικές διαδικασίες αποτελεί γενικότερο φαινόμενο των πόλεων στην μεταπολεμική περίοδο. Οι λόγοι αυτού του φαινομένου είναι δύο. Αφενός ο τουρισμός γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη ως αποτέλεσμα της έντονης οικονομικής μεγέθυνσης της μεταπολεμικής περιόδου και

αφετέρου οι στρατηγικές που αναπτύσσονται στο πλαίσιο αυτό (cultural strategies) είναι συχνά δείγμα της αδυναμίας της πόλης να ακολουθήσει οποιαδήποτε άλλη στρατηγική η οποία θα οδηγούσε σε αύξηση των παραγωγικών της δραστηριοτήτων. Με υλιστικούς όρους, η έμφαση στην κουλτούρα αποτελεί συντονισμένη προσπάθεια εκμετάλλευσης της μοναδικότητας του παγίου κεφαλαίου της πόλης (μνημεία, συλλογές, θέατρα, εμπορικοί δρόμοι) και με αυτή την έννοια, η κουλτούρα είναι το σύνολο των χαρακτηριστικών εκείνων που επιτρέπουν στην πόλη να είναι ανταγωνιστική στην προσέλκυση επενδύσεων και θέσεων εργασίας, είναι το συγκριτικό της πλεονέκτημα (Μαλούτας, 1999).

Πράγματι από την ταινία προκύπτει πως το Παρίσι αποτελεί σημαντικό τουριστικό πόλο έλξης. Όταν η Ζαζί, ο θείος της και ο φίλος τους πηγαίνουν στο Πύργο του Άιφελ συναντάνε ένα μεγάλο πλήθος τουριστών. Αργότερα, ο Gabriel διασχίζοντας το διάδρομο ανάμεσα στα καθίσματα ενός τουριστικού λεωφορείου ακούει γλώσσες από όλο τον κόσμο. Ακόμα, ακούγεται ο ξεναγός που λέει: «Περνάμε πάνω από το Τροκαντερό, φημισμένο για τα τυριά του. Δεξιά οι Κοινωνικές Ασφαλίσεις, το απόγειο του πολιτισμού μας». Την περίοδο εκείνη οι κοινωνικές παροχές της γαλλικής κυβέρνησης είναι ιδιαίτερα ικανοποιητικές. Ωστόσο, ο Louis Malle, προβάλλοντας με κωμικό τρόπο τη συμπεριφορά των τουριστών αλλά και προσδίδοντας έναν ειρωνικό τόνο στη φωνή του ξεναγού, υποδεικνύει πως οι δύο αυτοί τομείς δεν πρέπει να αποτελούν τα μοναδικά αντικείμενα της κυβερνητικής πολιτικής.

Χαρακτηριστικός της κρίσης που παρουσιάζεται στις αξίες της σύγχρονης γαλλικής κοινωνίας αλλά και της αδυναμίας της κυβέρνησης να δώσει λύση στα σημαντικότερα προβλήματα της πόλης είναι και ο μονόλογος του Gabriel, στον Πύργο του Άιφελ, όταν χάνει τα γυαλιά του: «Έχω ένα μυστικό και πρέπει να εξομολογηθώ. Δεν μπορώ να το κρατήσω άλλο. Δε θα πω τίποτα για τα παιδικά χρόνια μου, την ανατροφή μου. Για τη μόρφωση μου δεν έχω πολλά να πω. Έρχομαι στην στρατιωτική θητεία μου που είναι άνευ σημασίας. Από νωρίς εργένης, η ζωή μ' έκανε αυτό που είμαι. Άνοδος, πτώση... Πτώση, άνοδος! (τη στιγμή αυτή ανεβαίνει με το ασανσέρ) Πάει και έρχεται... Έτσι κάνει ο άνθρωπος πριν εξαφανιστεί στο τέλος. Ένα ταξί τον φέρνει, ένα ασανσέρ τον παίρνει. Ούτε ο Πύργος, ούτε το Πάνθεον έχουν σημασία (τη στιγμή αυτή προβάλλονται οι τουρίστες να φωτογραφίζουν ο ένας τον άλλο). Όλο το Παρίσι είναι ένα όνειρο, ένας ρεμβασμός. Όλα αυτά είναι ένας ρεμβασμός μέσα στο όνειρο.

Και εκεί πέρα το κοιμητήριο με στοίβες από πρώην Παριζιάνους που ανεβοκατέβηκαν αμέτρητα σκαλοπάτια και που πηγαionoήρθαν σε ατελείωτους δρόμους ώσπου στο τέλος, πήγαν και δεν γύρισαν. Στο μεταξύ ο Πύργος σκουριάζει, το Πάνθεον ραγίζει πιο γρήγορα απ' όσο σαπίζουν τα κόκαλα τους και λιώνουν μέσα στην κοπριά της θλιβερής πόλης, αλλά εγώ είμαι ζωντανός. Και εκεί η γνώση μου σταματάει. Για τον ταξιτζή και την ανιψιά μου, 300 μέτρα ψηλά και για τη γλυκιά μου Albertine, πίσω στο σπίτι, αυτή τη στιγμή ξέρω μόνο αυτό. Ότι είναι σχεδόν νεκροί, αφού δεν είναι εδώ».

Πριν επισκεφτούν το πύργο του Άιφελ, η Ζαζί και ο θείος της διέσχισαν την πόλη με το ταξί ενός φίλου τους:

— Gabriel: «Παρίσι! Τι ωραία πόλη! Κοίτα, το Πάνθεον!»

— Οδηγός ταξί: «Όχι δεν είναι το Πάνθεον, είναι η Μαντλέν».

*Λίγο αργότερα δείχνοντας το ίδιο κτίριο ο θείος λέει στη Ζαζί:*

— Gabriel: «Κοίτα εκεί ένα θαυμάσιο δείγμα αρχιτεκτονικής! Οι απόμαχοι!»

— Οδηγός ταξί: «Πάλι έξω έπεσες. Η χωροφυλακή είναι»

— Ζαζί: «Και οι δύο για χέσιμο είστε».

Αξίζει να σημειωθεί ότι το Πάνθεον και η εκκλησία της Μαντλέν αποτελούν δύο από τα σημαντικότερα παρισινά μνημεία. Το Πάνθεον (Le Panthéon, 1758-1789) ανεγέρθηκε ως εκκλησία, προς τιμή του προστάτη του Παρισιού St Genèviève, αλλά τελικά μετατράπηκε σε μαυσωλείο για τον ενταφιασμό των σπουδαιότερων προσώπων της Γαλλίας. Ανάμεσα σ' αυτούς είναι οι Voltaire, Rousseau, Mirabeau, Hugo, Zola και ο αρχιτέκτονας του Soufflot. Η κατασκευή της εκκλησίας της Μαντλέν (La Madeleine) ξεκίνησε το 1806 και ολοκληρώθηκε το 1842. Η αρχιτεκτονική της μοιάζει σε πολύ μεγάλο βαθμό με το Πάνθεον, καθώς και τα δύο κτίσματα εμπνεύστηκαν από την αρχιτεκτονική των ελληνικών ναών.

Την ώρα που η Ζαζί αναφωνεί την τελευταία πρόταση, το ταξί έχει σταματήσει, έπειτα από ένδειξη ενός τροχονόμου που ελέγχει την κυκλοφορία, σε μια διασταύρωση δίπλα σ' ένα πλήθος πεζών που περιμένουν να περάσουν από τη διάβαση. Από το πλήθος ακούγονται αποδοκιμαστικά επιφωνήματα και ο θείος της Ζαζί λέει ανασηκώνοντας τους ώμους του: «Βλέπεις, το νέο κύμα!». Η Ζαζί απαντά «Χέζω το νέο κύμα!» και το πλήθος την αποδοκιμάζει και πάλι.

Για τον Malle, στο σύγχρονο Παρίσι, οι πολιτικές συνειδήσεις και οι προβληματισμοί πάνω σε καίρια ζητήματα απουσιάζουν. Γι' αυτόν μόνο η νέα γενιά, το

«νέο κύμα», όπως η αντιδραστική Ζαζί, μπορεί να επαναπροσδιορίσει τις χαμένες αξίες της πόλης. Η Ζαζί αμφισβητεί τα πάντα και με έναν αυθορμητισμό που αγγίζει τα όρια της αυθάδειας απογυμνώνει τη σύγχρονη κοινωνία που έχει επαναπαυτεί σε εφήμερες και ανούσιες απολαύσεις και σε ένα ανεπαρκές κριτικό πνεύμα. Και ενώ το ταξί συνεχίζει την πορεία του, η Ζαζί απευθυνόμενη στο θείο της λέει:

— Ζαζί: «Ποτέ δε λες την αλήθεια»

— Gabriel: «Ξέρεις ποια είναι η αλήθεια? Κανείς δεν ξέρει την αλήθεια. Όλα μια μπουρδα είναι. Πάνθεον, Απόμαχοι, Χωροφυλακή, Μαντλέν, ένα μάτσο μπουρδες όλα! Σκέτη μιζέρια».

Μπροστά τους είναι το ίδιο κτίριο που βλέπανε πριν και η Ζαζί ρωτάει τι είναι αυτό. Ο Gabriel της απαντάει: «Αυτό; Δεν ξέρω».

Φωτογραφία 4.3.2: Ο Gabriel ξαναγεί τη μικρή Ζαζί στην πόλη του Παρισιού.



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”

Ακόμα, κατεβαίνοντας τα σκαλιά του πύργου του Άιφελ ο ταξιτζής λέει στη Ζαζί ότι τον «ζάλισε με τις ερωτήσεις της» και η Ζαζί ανταποκρίνεται «οι ερωτήσεις είναι καλές, εσύ δεν ξέρεις τις απαντήσεις», ενώ αργότερα, κατά τη διάρκεια του μεσημεριανού φαγητού, η Ζαζί ρωτάει τον θείο της:

— Ζαζί: «Λες ναι έτσι, ή το εννοείς;»

— Gabriel: «Ακούς Albertine; Σκέφτονται τα παιδιά της ηλικίας της! Γιατί τα στέλνουμε σχολείο;»

Η Ζαζί απαντάει πως θα πηγαίνει σχολείο μέχρι τα 65 της και αυτό επειδή θέλει να γίνει δασκάλα. Ο θείος συμφωνεί μαζί της γιατί «είναι καλή δουλειά, με καλή σύνταξη». Η

Ζαζί όμως «χεσμένη την έχει τη σύνταξη», θέλει να γίνει δασκάλα «για να κάνει τη ζωή των παιδιών δύσκολη». Θέλει να τα χτυπάει, να τα τρελαίνει. Ο θεός της, της απαντάει πως «απ' ότι λένε οι εφημερίδες η τάση στην παιδεία σήμερα είναι προς την καλοσύνη, την ευγένεια, την κατανόηση... Σε είκοσι χρόνια δε θα υπάρχουν δάσκαλοι, θα αντικατασταθούν από το σινεμά, την τηλεόραση, τα ηλεκτρονικά, τέτοια πράγματα. Έτσι έγραψε μια εφημερίδα τις προάλλες». Ο Louis Malle θίγει το θέμα του ξεπερασμένου πλέον γαλλικού εκπαιδευτικού συστήματος, που δεν μπορεί να καλύψει τις ανάγκες της νέας γενιάς και επιπλέον, στη νέα κοινωνία της πληροφορίας, κρίνεται ανεπαρκές και κινδυνεύει να παραγκωνιστεί από τα μέσα ενημέρωσης και τα διάφορα σχετικά τεχνολογικά επιτεύγματα.

Στο πρόσωπο της μικρής Ζαζί φωτογραφίζεται ίσως και το κίνημα της *Nouvelle Vague*. Η Ζαζί δεν ακολουθεί το κύριο ρεύμα, δεν ενθουσιάζεται με φαντασμαγορικές επιδείξεις πλούτου ή δύναμης και δεν ενδιαφέρεται για χλιοειπωμένες ιστορίες και συνηθισμένα θεάματα. Με έναν λόγο λιτό, αλλά ουσιώδη, χωρίς συμβιβασμούς και φόβο, αναζητά τη διαφορετικότητα και την ουσία. Η παλιά γενιά είναι συμβιβασμένη, αναμασά ξεπερασμένες ιδέες και ακολουθεί αναχρονιστικά πρότυπα. Μοιάζει με το 'Cinéma de Papa', που οι νεαροί κριτικοί του *Cahiers du Cinéma* απορρίπτουν, όπως ακριβώς η Ζαζί απομυθοποιεί την σύγχρονη «κενή» παρισινή κοινωνία.

Ο Louis Malle σατιρίζει, όπως προαναφέρθηκε, την αδιαφορία των Παριζιάνων για τα καίρια ζητήματα της πόλης τους. Όταν η Ζαζί κατευθύνεται σε μια είσοδο του μετρό και προς μεγάλη της απογοήτευση πληροφορείται ότι είναι κλειστό λόγω απεργίας<sup>21</sup>, ζητάει να μάθει πότε λήγει η απεργία αυτή. Και παρά το γεγονός ότι πρόκειται για ένα πολύ σημαντικό θέμα -όλοι οι δρόμοι έχουν μπλοκαριστεί, βλέπουμε ανθρώπους να διαδηλώνουν με πανό και συνθήματα γραμμένα στους τοίχους- ο θεός της Ζαζί και ο φίλος του δεν γνωρίζουν καν για ποιο λόγο γίνεται η εν λόγω απεργία. Ο Gabriel λέει πως είναι «θέμα πολιτικής», ο δε φίλος του πιστεύει πως γίνεται «για τα λεφτά».

Όσον αφορά το μετρό του Παρισιού, που εγκαινιάστηκε το 1900, αποτελεί το πιο γρήγορο, το πιο αποτελεσματικό και το πιο αθόρυβο του κόσμου (Ουάιτ, 2001). Το μετρό σηματοδοτεί μια νέα εποχή, συμβάλλοντας αφενός στην αύξηση του βιοτικού

---

<sup>21</sup> Στον τοίχο, στην είσοδο του μετρό βλέπουμε γραμμένα συνθήματα, μεταξύ των οποίων η φράση 'Greve Strike'.



επιπέδου (γρήγορες και ασφαλείς μετακινήσεις) και αφετέρου στην απάλειψη των κυκλοφοριακών προβλημάτων και τη διατήρηση της υψηλής ποιότητας του αστικού περιβάλλοντος. Εξάλλου, η χρησιμότητα και η αποτελεσματικότητα του μετρό γίνεται εμφανής καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, με πλάνα που προβάλλουν μια τεράστια κυκλοφοριακή συμφόρηση που καθιστά τη μετακίνηση στους παρισινούς δρόμους τρομερά δύσκολη, έως και αδύνατη. Στην ταινία προβάλλεται και το υπέργειο τμήμα του μετρό και γίνεται αντιληπτό το μεγαλειώδες εγχείρημα της παρισινής κυβέρνησης στον τομέα των μεταφορών:

- Ζαζί: «Το μετρό είναι υπόγειο!»
- Gabriel: «Είναι το εναέριο. Θα σου εξηγήσω. Καμιά φορά αναδύεται και μετά πάει πίσω στα υπόγεια».

Φωτογραφία 4.3.3: Η απεργία στο μετρό συνεπάγεται μεγάλη κυκλοφοριακή συμφόρηση στους παρισινούς δρόμους.



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”

Η έλλειψη κριτικής σκέψης και η άγνοια των Παριζιάνων για τα σοβαρότερα ζητήματα γίνεται φανερό και από τη συζήτηση μεταξύ του Gabriel, του σπιτονοικοκύρη και του τσαγκάρη για τον πόλεμο:

- Gabriel: «Τρόμαξες;»
- Σπιτονοικοκύρης: «Όσο τρόμαξα και στους βομβαρδισμούς;»

- Gabriel: «Εγώ δεν τρόμαξα στους βομβαρδισμούς. Δεν ήταν για μένα οι βόμβες των Άγγλων. Φίλος τους ήμουν. Έβγαينا να απολαύσω τα πυροτεχνήματα. Πέτυχαν μια αποθήκη πυρομαχικών»
- Τσαγκάρης: «Ένας σταθμός κάηκε»
- Gabriel (γελώντας): «Κι ένα εργοστάσιο»
- Τσαγκάρης: «Όλη η πόλη στις φλόγες! Καταπληκτικό θέαμα»
- Gabriel: «Ωραία περνούσαμε τότε»
- Σπιτονοικοκύρης: «Στην κατοχή είχα βρει μεγάλο μπελά με τη μαύρη αγορά. Πρόστιμα, επιθεωρήσεις, επιτάξεις! Μεγάλη γρουσουζιά. Αλλά κληρονόμησα αυτό το σπίτι»
- Τσαγκάρης: «Μια χαρά την είχες βολέψει!»

Από την παραπάνω συζήτηση γίνονται φανερές οι καταστροφικές συνέπειες του πολέμου που εκτός από μεγάλο αριθμό νεκρών είχε ως αποτέλεσμα μεγάλα πλήγματα στη γαλλική οικονομία. Κατά τη διάρκεια του πολέμου βομβαρδίστηκε μεγάλος αριθμός εργοστασίων, γεγονός που μείωσε σημαντικά τις οικονομικές δραστηριότητες της Γαλλίας, καθώς ο κυρίαρχος τομέας της γαλλικής οικονομίας ήταν η βιομηχανία. Επιπλέον, καταστράφηκε μεγάλο τμήμα των οδικών και σιδηροδρομικών μεταφορών ενώ οι βομβαρδισμοί έφτασαν μέχρι το Παρίσι, τυλίγοντας την πόλη στις φλόγες.

Αναφορά στον πόλεμο, αυτή τη φορά της Αλγερίας, γίνεται και αργότερα όταν ο Trouscaillon εμφανίζεται με τη συνοδεία του στρατού στο εστιατόριο που λειτουργεί στο ισόγειο του κτιρίου όπου κατοικεί ο θείος της Ζαζί. Μέσα από το λόγο που εκφέρει ο Trouscaillon, ο οποίος εκπροσωπεί τη γαλλική εξουσία<sup>22</sup>, αλλά και με τους βομβαρδισμούς<sup>23</sup> που ακολουθούν, ο Malle υποδεικνύει τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου και κατακρίνει τη γαλλική κυβέρνηση για τις ενέργειές της κατά τη διάρκεια του. Ειδικότερα ο Trouscaillon λέει: «είμαι το στραβό χέρι του νόμου, δικολάβος, βασανιστής χηρών και ορφανών. Χαρά μου να σκορπίζω σύγχυση και πλάνη<sup>24</sup>!».

<sup>22</sup> Ο Trouscaillon αυτοαποκαλείται «πρίγκιπας αυτού του κόσμου», ενώ κατά τη διάρκεια της ταινίας τον έχουμε δει στο ρόλο του αστυνομικού, του τροχονόμου και του εισπράκτορα.

<sup>23</sup> Η σκηνή παραπέμπει σε μάχη καθώς ο στρατός συγκρούεται με τους ήρωες της ταινίας ενώ παράλληλα ακούγονται βομβαρδισμοί. Αξιοσημείωτη η προβολή ενός κινηματογραφιστή που καταγράφει με την κάμερα του τα όσα διαδραματίζονται.

<sup>24</sup> Πάνω στον Trouscaillon πέφτει ένα πιάνο. Ο Louis Malle προτρέπει με αυτόν τον τρόπο τους καλλιτέχνες και τους διανοούμενους της χώρας να διαδραματίσουν ενεργό ρόλο στην πολιτική

Στη συγκεκριμένη ταινία, ο Malle προβάλλει επίσης, όπως προαναφέρθηκε, και την «αμερικανοποίηση» της γαλλικής κοινωνίας η οποία αφενός είναι αποτέλεσμα των μεταπολεμικών καταναλωτικών προτύπων και αφετέρου προκύπτει από την εύνοια του γαλλικού λαού απέναντι στο πρόσωπο των Αμερικανών που τους θεωρεί ως απελευθερωτές της Γαλλίας από τη γερμανική κατοχή. Έτσι η Ζαζί ζητάει να της αγοράσουν μπλουζίν ενώ στα αμερικανικά πρότυπα προσαρμόζονται και τα παρισινά παραδοσιακά μπαρ, όπως αυτό που βρίσκεται στο κτίριο που κατοικεί ο Gabriel, το οποίο ανακαινίζεται πλήρως σύμφωνα με την αμερικάνικη μόδα. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που το jude box αντικαθιστά το γραμμόφωνο.

Επιπρόσθετα, ο Malle σχολιάζει κωμικά τη εμμονή των σύγχρονων Γάλλων με την εμφάνισή τους, προβάλλοντας ταυτόχρονα και τη θεατρικότητα που χαρακτηρίζει το Παρίσι της εποχής του. Ο σπιτονοικοκύρης και ο Gabriel έχουν μια διαφωνία για τη μικρή Ζαζί. Ο πρώτος λέει πως «δεν μπορεί να την ανεχτεί γιατί διαφθείρει τη γειτονιά τους» και χτυπάει το χέρι του στο τραπέζι προκαλώντας το σπάσιμό του. Ο θεός της Ζαζί δεν στεναχωριέται για το τραπέζι αλλά για το σετ περιποίησης νυχιών που έπεσε μαζί με αυτό και λερώθηκε από το κρασί που χύθηκε. Η γυναίκα του λέει πως θα πάρουνε άλλο και προτείνει δέρματα καταλήγοντας στο κροκό. Ο Gabriel ανταποκρίνεται πώς είναι ακριβό και η Albertine λέει πως «είναι σικ και αυθεντικό». Ο Gabriel απευθυνόμενος στη Ζαζί αναφωνεί «Τι καλή που είναι η θεία σου!».

Ακόμα, ο κύριος που συναντάει τη Ζαζί να κλαίει στην είσοδο του μετρό και την πηγαίνει σε μια μεγάλη υπαίθρια αγορά του Παρισιού για να αισθανθεί καλύτερα, ασχολείται διαρκώς με την εμφάνισή του (κοιτάζεται διαρκώς στον καθρέφτη και φτιάχνει το μουστάκι του). Μάλιστα, η εξωτερική του εμφάνιση τον ενδιαφέρει περισσότερο από την ιστορία της μικρής Ζαζί. Ειδικότερα, σε όλη τη διάρκεια της συζήτησης η Ζαζί τρώει μύδια και καθώς τα ρίχνει στο πιάτο πετάγεται λάδι και λερώνει το κουστούμι του. Αυτός ασχολείται περισσότερο με το καθάρισμά του παρά με την ιστορία που διηγείται η Ζαζί περιγράφοντας τη δολοφονία του πατέρα της από τη μητέρα της, γεγονός που φανερώνει και την επιφανειακότητα των ανθρώπινων σχέσεων στη σύγχρονη κοινωνία. Με την εξομολόγηση της Ζαζί επιβεβαιώνεται και η έλλειψη ισχυρών οικογενειακών δεσμών στη σύγχρονη εποχή. Η Ζαζί λέει πως «δεν

---

σκηνή της χώρας, θεωρώντας τους ίσως ως τη δύναμη που μπορεί να βάλει τέλος στα δυσάρεστα τεκταινόμενα.

λυπήθηκε όταν πέθανε ο πατέρας της» γιατί «δεν πρόλαβε με όλα αυτά που συνέβαιναν»<sup>25</sup>.

Όσον αφορά την υπαίθρια αγορά, πρόκειται για μια αγορά όπου μπορεί κάποιος να βρει μεγάλη ποικιλία εμπορευμάτων σε πολύ καλή τιμή. Η Ζαζί την αποκαλεί «τα παλιατζίδικα» και λέει πως εκεί «αγοράζεις φτηνούς πίνακες, τους πουλάς στα Αμερικανάκια και τα ‘κονομάς!». Ο κύριος που τη συνοδεύει συμπληρώνει «όχι μόνο πίνακες αλλά και σόλες, λεβάντα, πρόκες και αμερικάνικα και φαγητά και πυξίδες και μπλουτζίν».

Φωτογραφία 4.3.4: Η Ζαζί σε μια υπαίθρια αγορά του Παρισιού.



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”

Από την ταινία προκύπτουν πολλά συμπεράσματα για τα πολεοδομικά χαρακτηριστικά του Παρισιού. Όταν ο προαναφερόμενος κύριος κυνηγάει τη Ζαζί οι δυο ήρωες ανεβοκατεβαίνουν διαρκώς σκάλες. Επιπλέον, το Παρίσι χαρακτηρίζεται από υψηλό ποσοστό αστικού πρασίνου γεγονός που παρατηρούμε στις σκηνές που το κυνηγητό πραγματοποιείται στους δεντροφυτεμένους παρισινούς δρόμους αλλά και στα πανοραμικά πλάνα της πόλης από την κορυφή του πύργου του Άιφελ.

<sup>25</sup> Με τον εν λόγω διάλογο επιβεβαιώνεται και ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της Ζαζί που βρίσκεται στα μύδια ένα μαργαριτάρι και το πετάει αδιάφορη, απαξιώνοντας με αυτόν τον τρόπο τις υλιστικές αξίες της σύγχρονης εποχής. Λίγο αργότερα η Ζαζί απευθυνόμενη στον συνομιλητή της λέει: «Δεν διαβάζεις εφημερίδες; Θλιβερό! Τότε γιατί μιλάς μαζί μου;».

Φωτογραφίες 4.3.5 και 4.3.6: Το Παρίσι είναι χτισμένο σε επίπεδα.



Πηγή: Louis Malle, 1960. "Zazie Dans le Metro"



Πηγή: Louis Malle, 1960. "Zazie Dans le Metro"

Φωτογραφία 4.3.7: Η θεατρικότητα της σκάλας στο δημόσιο χώρο.



Πηγή: Louis Malle, 1960. "Zazie Dans le Metro"

Φωτογραφία 4.3.8: Το Παρίσι χαρακτηρίζεται από υψηλό ποσοστό πρασίνου.



Πηγή: Louis Malle, 1960. "Zazie Dans le Metro"

Στο κέντρο του Παρισιού το καταπράσινο Πεδίο του Άρεως (το οποίο στο παρελθόν αποτελούσε πεδίο ασκήσεων του στρατού) και το πάρκο του Τροκαντερό αποτελούν νησίδες πρασίνου συμβάλλοντας στη διατήρηση ενός αστικού περιβάλλοντος υψηλής ποιότητας, ενώ ιδιαίτερα σημαντικοί χώροι πρασίνου είναι τα δάση της Βουλώνης και της Βενσέν στα άκρα της πόλης. Τα δύο αυτά δάση αποτελούν και χώρους αναψυχής. Στο δάσος της Βουλώνης, μάλιστα, απαντάται λίμνη που προσφέρεται για δραστηριότητες όπως η βαρκάδα.

Φωτογραφία 4.3.9: Το Πεδίο του Άρεως στο κέντρο του Παρισιού αποτελεί σημαντικό χώρο πρασίνου και αναψυχής.



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”

Φωτογραφία 4.3.10: Τμήμα της πολεοδομικής οργάνωσης του Παρισιού. Στο βάθος παρατηρούμε το δάσος της Βουλώνης.



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”

Στα πανοραμικά πλάνα διακρίνουμε γενικότερα την πολεοδομική οργάνωση του Παρισιού. Ο αστικός ιστός διασχίζεται από τον ποταμό Σηκουάνα και η σύνδεση των δυο τμημάτων της πόλης πραγματοποιείται μέσω γεφυρών. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε μια από αυτές έχει κατασκευαστεί το υπέργειο τμήμα του μετρό, έτσι ώστε οι γραμμές του να εξυπηρετούν και τα δύο τμήματα της πόλης. Επιπλέον, το Παρίσι ρυμοτομήθηκε από τον βαρόνο Haussmann με βάση φαρδιές λεωφόρους που ξεκινάνε από το κέντρο της πόλης και επεκτείνονται ακτινωτά μέχρι τα όρια της. Ακόμα, πέρα από τη δημιουργία των βουλεβάρτων, κατεδαφίστηκε μεγάλος αριθμός κτιρίων προκειμένου να αυξηθεί το πλάτος των παρισινών δρόμων και να λυθούν αποτελεσματικά τα κυκλοφοριακά προβλήματα της πόλης.

Φωτογραφία 4.3.11: Ο ποταμός Σηκουάνα αποτελεί σημείο αναφοράς της πόλης του Παρισιού.



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”

Φωτογραφίες 4.3.12 και 4.3.13: Το μεγάλο πλάτος των δρόμων παραπλεύρως του Σηκουάνα διευκολύνει σημαντικά την κυκλοφοριακή κίνηση.



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”



Πηγή: Louis Malle, 1960. “Zazie Dans le Metro”

Τέλος, η περιπλάνηση της μικρής Ζαζί στους παρισινούς δρόμους συνεχίζεται και τις πρώτες νυχτερινές ώρες. Το νυχτερινό Παρίσι χαρακτηρίζεται από κίνηση, φώτα και άφθονες νυχτερινές διασκεδάσεις. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Gabriel δουλεύει σε ένα καμπαρέ, σήμα κατατεθέν της παρισινής διασκέδασης. Ακόμα, αναπόσπαστο κομμάτι της διασκέδασης των Παριζιάνων είναι και ο κινηματογράφος. Η Ζαζί ζητάει από τον θείο της να την πάει σινεμά και όταν αυτός αρνείται επειδή δουλεύει, απαιτεί να την πάει η θεία της. Ωστόσο, η απάντηση είναι και πάλι αρνητική διότι «η Albertine δεν βγαίνει ποτέ χωρίς τον Gabriel». Από την τελευταία φράση του θείου της Ζαζί συμπεραίνουμε αφενός ότι η θέση της γυναίκας στη γαλλική κοινωνία του '60 δεν είναι ισότιμη με αυτή του άντρα και αφετέρου ότι το Παρίσι τη νύχτα είναι επικίνδυνο για μια γυναίκα που κυκλοφορεί μόνη. Αργότερα παρακολουθούμε τη βαρόνη να ζητάει να συνοδεύσει τη Ζαζί και όταν η τελευταία αρνείται, αναφωνεί ανήσυχη: «ένα κοριτσάκι ολομόναχο μέσα στην άγρια νύχτα!».

Το διήμερο της μικρής Ζαζί στο Παρίσι έχει φτάσει στο τέλος του και η Ζαζί επιστρέφει στο σταθμό όπου συναντάει τη μητέρα της. Η τελευταία τη ρωτάει «τι έκανε στο Παρίσι» και η Ζαζί, κοιτώντας προς την κάμερα απαντάει «Γέρασα!».



#### 4.4 ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΑΣ ΠΑΡΙΣΙ

*Paris Nous Appartient – Το Παρίσι μας Ανήκει*  
του Jacques Rivette, 1960

*Το Παρίσι δεν ανήκει σε κανέναν – Reguy*<sup>26</sup>

Το Παρίσι των τελευταίων ημερών της δεκαετίας του '50. Πρόκειται για μία ταινία ραντεβού με την πόλη και ίσως εν μέρει έτσι μπορεί να ερμηνευθεί ο τίτλος της: χρησιμοποιούμε την πόλη, το Παρίσι είναι δικό μας. Σε όλη την ταινία υπάρχουν σκηνές που διαρκούν από πέντε μέχρι και επτά λεπτά, κατά τη διάρκεια των οποίων οι ήρωες συναντιούνται και περπατούν στο Παρίσι, το φυσικό σκηνικό και αυτής της ταινίας της *Nouvelle Vague*. Το Παρίσι είναι η πόλη που αγαπούν οι ήρωες της ταινίας, αλλά αρέσκονται και να μισούν ή τουλάχιστον να αναγνωρίζουν μερικές αρνητικές πλευρές του. Συγκεκριμένα αναφέρουν για τον Juan, τον ήρωα που δεν βλέπουν ποτέ οι θεατές, γιατί έχει αυτοκτονήσει, ότι «ο αέρας του Παρισιού τον ξεπάστρεψε». Επίσης το Παρίσι και προφανώς οι νόρμες που το διακατέχουν έρχεται σε αντιπαράθεση με άλλες πόλεις ή περιοχές. Χαρακτηριστικά αναφέρεται σε έναν διάλογο ανάμεσα στον Philip και το φίλο του ζωγράφου, οι οποίοι αυτοεξορίστηκαν από τις ΗΠΑ λόγω Μακαρθισμού, «δεν είμαστε στο Greenwich Village πια».

Το Παρίσι είναι άδειο τα βράδια στις διάφορες συνοικίες του. Η κυκλοφορία πεζών και αυτοκινήτων είναι ελάχιστη. Από την άλλη πλευρά η παρατήρηση αυτή μπορεί να μην είναι αντικειμενική και να είναι απλώς ένας τρόπος να εκφράσει ο σκηνοθέτης την προχωρημένη βραδινή ώρα.

Σε αυτή την ταινία μπορεί να παρατηρήσει κανείς ή να ακούσει να αναφέρονται όλα τα μέσα μεταφοράς που μπορεί να συναντήσει κανείς στο Παρίσι (ιδιωτικό αυτοκίνητο - ταξί, μετρό, τραμ, λεωφορείο, ποδήλατο και ποταμόπλοια) Κατά πρώτον είναι πρόδηλη η μεγάλη κυκλοφορία αυτοκινήτων που πρόκειται να ακολουθήσει και να αυξηθεί στις επόμενες δεκαετίες. Στα περισσότερα εξωτερικά πλάνα βλέπουμε δρόμους γεμάτους αυτοκίνητα καθώς και παρκαρισμένα αυτοκίνητα και στις δύο πλευρές των δρόμων χωρίς ίχνος κενού.

---

<sup>26</sup> Διάτιτλος από την εισαγωγή της ταινίας *Paris Nous Appartient*.

Συνεχίζοντας, παρατηρούμε τους πρωταγωνιστές να χρησιμοποιούν το μετρό (υπάρχον σκηνές όπου ανεβαίνουν τα σκαλιά των στάσεων) και εναλλακτικά να χρησιμοποιούν ταξί μετά τις δώδεκα τα μεσάνυχτα και μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες, διάστημα κατά το οποίο δεν λειτουργεί το μετρό. Επιπρόσθετα, υπάρχει μία σκηνή στην οποία βλέπουμε μία γραμμή λεωφορείου να περνά, παράλληλα με το Σηκουάνα.

Φωτογραφία 4.4.1: Η Anne εξέρχεται από τη στάση μετρό Châtelet. Ο Gerard την παρατηρεί από τη στέγη του Théâtre de la Ville.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Με βάση τον επίσημο διαδικτυακό τόπο της RATP (<http://www.ratp.fr>) τον Απρίλιο του 1899 δημιουργήθηκε η Εταιρία Μετρό του Παρισιού (Compagnie du metro de Paris - CMP). Η εταιρεία είχε υπό την ευθύνη της τα νέα δίκτυα και την κατασκευή των μελλοντικών γραμμών. Μέσα σε χρονικό διάστημα 17 μηνών, οι εργασίες της γραμμής 1 διεκπεραιώνονται υπό την επίβλεψη του μηχανικού Fulgence Bienvenue. Στις 19 Ιουλίου του 1900 εγκαινιάζεται η χρήση του στο κοινό. Το 1908, η πρόοδος της τεχνολογίας επιτρέπει τη δημιουργία γραμμών κάτω από το ποτάμι. Η γραμμή 4 είναι η πρώτη στην οποία χρησιμοποιήθηκε αυτή η τεχνική, ούτως ώστε να περνά κάτω από τον Σηκουάνα.

Την 1<sup>η</sup> Ιανουαρίου του 1921, η Εταιρεία Δημόσιων Μεταφορών της Διοικητικής Περιφέρειας του Παρισιού (Société des Transports en Commun de la Région Parisienne) θέτει σε λειτουργία 112 γραμμές τραμ και 41 γραμμές λεωφορείων. Η εκμετάλλευση τους από αυτόν το μοναδικό φορέα θα συνεχιστεί μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '20

έχοντας σε κάθε όχημα ένα μηχανοδηγό και έναν εισπράκτορα, ενώ η είσοδος γινόταν από την μπροστινή είσοδο. Το 1930 η προέκταση των γραμμών του μετρό προς τους δήμους των προαστίων επέτρεψε και την πολεοδομική επέκταση του Παρισιού προς αυτούς. Με βάση μία μελέτη που διεξήχθη το 1937, διακόπει η λειτουργία των γραμμών του τραμ στο εσωτερικό της περιμέτρου των βουλευμάτων που ελέγχονταν από τους γενικούς φοροεισπράκτορες. Το 1942 η CMP και η STCRP συγχωνεύονται. Το 1949 δημιουργείται η RATP, η οποία επαναλειτουργεί τη γραμμή Sceaux. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 έγινε φανερό πως η λύση των λεωφορειών ήταν ανεπαρκής και ότι οι άσχημες συνθήκες λειτουργίας αυτών σημείωσαν αισθητή πτώση της χρήσης τους. Αντισταθμίζοντας με βάση τα παραπάνω δεδομένα καθώς και με τα στοιχεία που αντλήθηκαν από την ταινία *Paris Nous Appartient*, ότι οι κάτοικοι του Παρισιού είχαν στη διάθεσή τους επιλογές από ένα ήδη πλούσιο δίκτυο αστικών δημόσιων μεταφορών.

Το 1964, η διάνοιξη της πρώτης λεωφορειογραμμής στο Παρίσι βελτίωσε την κατάσταση και έθεσε τον προβληματισμό διάνοιξης λωρίδων που να χρησιμοποιούνται μόνο από τα δημόσια μέσα μεταφοράς. Το 1969 το πρώτο στάδιο της γραμμής που συνέδεε το ανατολικό με το δυτικό Παρίσι, η γραμμή Nation - Boissy-Saint-Léger, τίθεται σε λειτουργία από την RATP πλήρως εξηλεκτρισμένη και εκμοντερνισμένη. Το τμήμα της Défense - Étoile εγκαινιάστηκε το 1970. Ακολούθησαν οι διανοιξεις δύο άλλων γραμμών, της γραμμής Étoile - Auber το 1971 και της γραμμής Défense – Saint-Germain προς Laye το 1972. Η 9<sup>η</sup> Δεκεμβρίου είναι μία σημαντική ημερομηνία, γιατί τότε τέθηκαν σε λειτουργία:

- το κεντρικό τμήμα ανάμεσα στους σταθμούς Auber και Nation (μέσω του Châtelet Les Halles)

- το τμήμα που συνδέει το σταθμό της Lyon με Saint-Germain προς Laye και το Boissy-Saint-Léger και

- το σκέλος Vincennes – Noisy-le-Grand-Mont d'Est καθώς η επέκταση της γραμμής 2 μέχρι το Châtelet Les Halles, προσφέροντας ανταπόκριση με την γραμμή 1.

Το 1992 η νέα γραμμή τραμ που συνδέει τις τοποθεσίες Saint-Denis και Bobigny τίθεται σε λειτουργία σε δύο φάσεις:

- Στις 6 Ιουλίου, το τμήμα ανάμεσα στο Bobigny και La Courneuve

- Στις 21 Δεκεμβρίου, η επέκταση της γραμμής μέχρι το Saint-Denis

Μετά από 54 χρόνια απουσίας το τραμ ξανακάνει την εμφάνισή του. Το 1997 μπαίνει σε λειτουργία και μία δεύτερη γραμμή τραμ, η Val de Seine. Δυτικά διασχίζει τον Σηκουάνα και το μεγαλύτερο μέρος της διαδρομής της είναι σχεδιασμένο πάνω σε μία παλιά σιδηροδρομική πλατφόρμα. Τον Οκτώβριο του 1998 και μετά από πολλά χρόνια εργασιών εγκαινιάζεται η γραμμή 14. Το πλήρως αυτόματο μετρό μεταφέρει τους επιβάτες από τη στάση Madeleine μέχρι τη Μεγάλη Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (Grande Bibliothèque de France - Bibliothèque François Mitterrand) πριν επεκταθεί βόρεια προς το Saint-Lazare και νότια προς την πανεπιστημιακή τοποθεσία "Olympiades". Επίσης ξεκινά η μελέτη της 3<sup>ης</sup> γραμμή τραμ μήκους 7,9 χιλιομέτρων, αυτή των Maréchaux. Η γραμμή ολοκληρώθηκε το 2006 και ενώνει το νότιο τμήμα του Παρισιού, ανάμεσα στη γέφυρα Garigliano και την Porte d'Invy, κάνοντας 17 στάσεις. Τον Ιούνιο του 2007 εγκαινιάστηκε η 9<sup>η</sup> στάση της γραμμής 14, η οποία ονομάζεται Olympiades,

Είναι γνωστή η ρήση "métro, boulot, dodo", η οποία πάρθηκε από ένα ποίημα του Pierre Béarn γραμμένο το 1959 και σημαίνει «μετρό, δουλειά, κρεβάτι». Η ρήση αυτή εκφράζει απόλυτα την κουλτούρα του μετρό που διέπει τους Παριζιάνους, καθώς επίσης σχολιάζει έμμεσα τη ζωή στην μεγάλη πόλη, δηλαδή τον εγκλωβισμό στην εργασία και την έλλειψη ελεύθερου χρόνου ή επιθυμίας ύπαρξης ελεύθερου χρόνου.

Στο συνυφασμένο με το μετρό Παρίσι, αντιπαρέρχεται σήμερα το ποδήλατο. Περίπου 14.000 ποδήλατα σε 750 σταθμούς της πόλης είναι διαθέσιμα στο κοινό. Η πρωτοβουλία αυτή του δημάρχου του Παρισιού Bertrand Delanoë Vélib' (από τις λέξεις velo και libre που σημαίνουν ποδήλατο και ελεύθερος). Πρόκειται για ένα κοινωνικό εγχείρημα που ακολουθεί τα χνάρια του συστήματος που δημιουργήθηκε το 2005 στη Λυόν και το οποίο έχει μεγάλο αριθμό υποστηρικτών, χωρίς όμως να υπάρχει εφάμιλλο τού στον κόσμο λόγω του μεγέθους του (Le Monde.fr - <http://www.lemonde.fr>, 15/7/2007).

Η ετήσια συνδρομή είναι 29 ευρώ, ενώ η ημερήσια ενοικίαση κοστίζει 1 ευρώ (εκτός αν δεν υπερβαίνει τη μισάωρη χρήση, οπότε η ενοικίαση είναι δωρεάν). Οι χρήστες μπορούν να αφήνουν το ποδήλατο σε όποιον σταθμό επιθυμούν. Το ένα τρίτο των ενοικιάσεων γίνεται από τις 10 το πρωί μέχρι τις 2 μετά το μεσημέρι. Ένα από τα προβλήματα που αντιμετωπίζει το σύστημα είναι το ότι πολλοί κάτοικοι που ζουν στα υψηλότερα σημεία της πόλης, προτιμούν το ποδήλατο για να κατεβαίνουν στις δουλειές τους, αλλά άλλα μέσα συγκοινωνίας για να επιστρέψουν με αποτέλεσμα να μένουν

γρήγορα χωρίς ποδήλατα οι σταθμοί στα βόρεια και στα βορειοανατολικά της πόλης και είναι δύσκολο να βρεθεί χώρος στους σταθμούς του κέντρου της πόλης, για να αφήσει κάποιος το ποδήλατο που νοίκιασε

(<http://www.capital.gr/news.asp?details=359283>, 19/9/2007).

Η πρωτοβουλία αυτή φαίνεται να αλλάζει τη φυσιογνωμία της πόλης και να διευκολύνει τη ζωή των κατοίκων. Το Παρίσι αποτελεί πλέον τμήμα του δικτύου πόλεων φιλικών ως προς το ποδήλατο, όπως είναι το Βερολίνο, το Άμστερνταμ, η Σεβίλλη και άλλες πόλεις. Επόμενος στόχος είναι η εισαγωγή στο αστικό περιβάλλον μικρών αυτοκινήτων που δεν μολύνουν το περιβάλλον και τα οποία θα ενταχθούν στο ίδιο σύστημα ενοικίασης.

Φωτογραφία 4.4.2: Το ταξί διασχίζει τα Ηλύσια Πεδία. Μπροστά διακρίνεται ένας ποδηλάτης ενώ στο βάθος η Αψίδα του Θριάμβου.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. “Paris Nous Appartient”

Επίσης, στην ταινία μπορούμε να παρατηρήσουμε τα bateaux-mouches, δηλαδή τα τουριστικά πλοία του Σηκουάνα, που διασχίζουν το ποτάμι, ή ιδιωτικά σκάφη. Τα bateaux-mouches ήταν αρχικά μικρά πλοία που χρησιμοποιούνταν για την μεταφορά εμπορευμάτων από και προς τις υποτελείς στη Γαλλία περιοχές, στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Κατασκευάστηκαν στα ναυπηγεία της Μους που βρίσκεται κοντά στη Λυόν, εξ'ού και το όνομά τους. Στη συνέχεια εξελίχθηκαν από τη μεταφορά εμπορεύματος,

στην μεταφορά επιβατικού κοινού. Έκαναν την εμφάνισή τους στο Παρίσι το 1867. Ακολουθούσαν τη γραμμή που συνέδεε τη γέφυρα Bercy με την οδογέφυρα Auteuil. Λειτουργήσαν για παραπάνω από εξήντα χρόνια, αλλά υπό την πίεση και τον ανταγωνισμό που δημιούργησαν άλλα μέσα μεταφοράς όπως το λεωφορείο και το μετρό, η κυκλοφορία τους σταμάτησε το 1934. Το 1949, πολλά από αυτά ανακαινίσθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν για να προσφέρουν τόσο στους κατοίκους όσο και στους επισκέπτες του Παρισιού μία βόλτα στο Σηκουάνα. Εμπνευστής και ιδρυτής της “Compagnie des Bateaux-Mouches” ήταν ο Jean Bruel, ο οποίος πρώτος αγόρασε ένα από τα τελευταία bateaux-mouches που χρησιμοποιήθηκαν στη Διεθνή έκθεση του Παρισιού το 1900 και το μετέτρεψε σε εστιατόριο (Eurekaweb – Toutes les Inventions Ont une Histoire - [http://eurekaweb.free.fr/th3-bateau\\_mouche.htm](http://eurekaweb.free.fr/th3-bateau_mouche.htm)).

Φωτογραφία 4.4.3: Ένα Bateau-mouche καθώς διασχίζει τον Σηκουάνα.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. “Paris Nous Appartient”

Ο σκηνοθέτης Jacques Rivette προσπαθεί να μας φανερώσει ένα Παρίσι οικείο και γνώριμο. Μας δίνεται η αίσθηση πως οι αποστάσεις είναι μικρές και σύντομες, καθώς και η εντύπωση της μικρής κλίμακας, γεγονός που δεν ισχύει. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται μέσω των τυχαίων συναντήσεων, π.χ. η Anne συναντά τυχαία δύο φορές μέσα σε μία μέρα τον Philip ή τον αδερφό της Pierre. Η εμπειρία του χώρου και της σύγχρονης πόλης

μπορεί να ερμηνευθεί και μέσω της διαχείρισης της απόστασης (Σταυρίδης, 2002). Σύμφωνα με τον David Harvey σήμερα επικρατεί η «συμπύεση του χώρου και του χρόνου» (space-time compression) (Σταυρίδης, 2002:150). Δηλαδή, η εμπειρία της γρήγορης μετακίνησης εξαλείφει την απόσταση και την αίσθηση που έχουμε για αυτή. Η οικειότητα αυτή εμφανίζεται και στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν οι ήρωες την πόλη. Είναι εξοικειωμένοι με τους δημόσιους χώρους και τη χρήση αυτών, είναι μία προέκταση των σπιτιών τους, είναι «δικοί» τους. Όλη η πόλη είναι ένα μέρος συναντήσεων και ραντεβού, είτε πρόκειται για πλατείες, δρόμους, παγκάκια είτε για café. Η Anne και ο Jean-Marc μοιράζονται μία φραντζόλα και λίγο τυρί στο παγκάκι μιας πλατείας. Δεν υπάρχει ο φόβος ή η ντροπή της δημόσιας έκθεσης που προκαλείται πολλές φορές από τους υπόλοιπους χρήστες που κοιτούν. Η Anne συναντά τον Gerard σε ένα παγκάκι, σε μία γέφυρα του Σηκουάνα. Γύρω τους ο κόσμος συναντά φίλους, ξεκουράζεται, χαζεύει τους υπόλοιπους και τα παιδιά παίζουν και φωνάζουν.

Φωτογραφία 4.4.4: Η Anne και ο Jean-Marc μοιράζονται μία φραντζόλα και λίγο τυρί στο παγκάκι μιας πλατείας.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Φωτογραφία 4.4.5: Η Anne και ο Gerard συναντιούνται και συζητούν σε μία γέφυρα του Σηκουάνα.

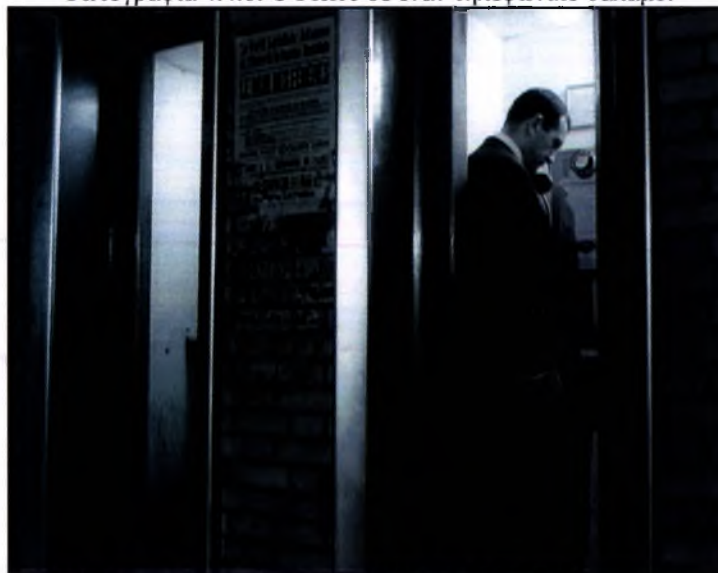


Πηγή: Jacques Rivette, 1960. “Paris Nous Appartient”

Βλέπουμε, όπως και σε άλλες ταινίες, πως τα *café* χρησιμοποιούνται και για τους τηλεφωνικούς θαλάμους τους. Μία παρατήρηση που θα μπορούσαμε να κάνουμε σήμερα σε ότι αφορά τα σταθερά ή κινητά τηλέφωνα είναι πως αν και προσφέρουν ευκολία στην επικοινωνία, η χρήση τους είναι και ένα δείγμα έμμεσης απομόνωσης, αφού δεν ενέχει την άμεση ανθρώπινη επαφή. Εναλλακτικά παρατηρούμε στην ταινία πως τις στιγμές όπου οι ήρωες θέλουν να καλέσουν κάποιον στο τηλέφωνο αναγκάζονται να εξέλθουν από την οικίας τους, να ψάξουν έναν τηλεφωνικό θάλαμο, να πάνε σε ένα *café*, να σταματήσουν το ταξί στο οποίο επιβαίνουν...Συνεπώς η ανάγκη της επικοινωνίας εκείνη την εποχή ενείχε άμεση επικοινωνία, αφού προκειμένου να φτάσει κανείς στο θάλαμο, έβγαινε από την «απομόνωση» του διαμερίσματος, μπερδευόταν και αλληλεπιδρούσε με το πλήθος και την πόλη.



Φωτογραφία 4.4.6: Ο Pierre σε έναν τηλεφωνικό θάλαμο.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Το *Paris Nous Appartient* είναι ένα εξαιρετικό δείγμα μέσα από το οποίο κανείς μπορεί να μελετήσει το είδος της κατοικίας στο οποίο διαμένει κανείς με βάση την ιδιότητά του και το επάγγελμά του. Η Anne, φοιτήτρια λογοτεχνίας στο Παρίσι, μένει σε ένα δωμάτιο. Παρατηρούμε πως η ίδια έχει μεν τα κλειδιά του δωματίου της, αλλά χτυπά το κουδούνι της κεντρικής εισόδου για να εισέλθει στην οικοδομή. Προφανώς αυτό γίνεται για λόγους ασφάλειας.

Φωτογραφία 4.4.7: Η Anne χτυπά το κουδούνι της κεντρικής εισόδου για να εισέλθει στο κτίριο στο οποίο βρίσκεται το δωμάτιο της.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Γενικά η κατάσταση του εσωτερικού των κτιρίων και των διαδρόμων είναι κακή, οι τοίχοι είναι βρώμικοι και ξεβαμμένοι. Επίσης δεν υπάρχει ανελκυστήρας.

Φωτογραφία 4.4.8: Η Anne συνομιλεί με τον αδερφό της Pierre στον διάδρομο του κτιρίου στο οποίο διαμένει ο δεύτερος.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Η Terry φαίνεται να είναι ευκατάστατη. Διαμένει σε ένα διαμέρισμα με σαλόνι, κουζίνα και κάποια δωμάτια. Ο Philip, αυτοεξόριστος δημοσιογράφος βραβευμένος με Pulitzer από τις ΗΠΑ, φιλοξενείται αρχικά στο διαμέρισμα ενός φίλου του ζωγράφου. Στη συνέχεια, αναγκάζεται να νοικιάσει ένα δωμάτιο σε ένα ξενοδοχείο. Στο ξενοδοχείο αυτό, υπάρχει μία κεντρική ρεσεψιόν στην οποία απευθύνονται όσοι θέλουν να επισκεφθούν τους ενοίκους του. Η κατάσταση των δωματίων φαίνεται να είναι καλή, πρόκειται για ενιαίους χώρους οι οποίοι περιέχουν το κρεβάτι, το κομοδίνο, κάποια βιβλιοθήκη, τζάκι κι έναν νεροχύτη. Συμπεραίνουμε πως η τουαλέτα είναι κοινή ανά όροφο. Ο Philip, σε μία σκηνή της ταινίας σκιαγραφεί το πορτρέτο άλλων τεσσάρων ενοίκων του ξενοδοχείου. Ο Philip περιγράφει τα εξής: «Δωμάτιο 20, Birgitta, Φιλανδή, ηλικία 19. Φιλοδοξία: ευτυχία. Δουλεύει ως μοντέλο, ελπίζοντας για καλύτερα πράγματα...δωμάτιο 13, Karoly, ηλικία 24, από τη Βουδαπέστη. Έφτασε με 50 λέξεις Γαλλικών, ακόμη θέλει να γίνει γιατρός...δωμάτιο 9, Gustave Baron, 67. Μία μικρή σύνταξη. Ένας γιος, σκοτώθηκε το 1940...δωμάτιο 11, Minna, από το Darmstadt. Ήρθε

στη Γαλλία τέσσερα χρόνια πριν...». Οι τρεις από τους τέσσερις θαμώνες είναι ξένοι, μετανάστες που ήρθαν στο Παρίσι για ένα καλύτερο μέλλον. Παρόλα αυτά, κρίνοντας και από άλλες ταινίες (π.χ. *À Bout de Souffle*) στα ξενοδοχεία δεν κατοικούν μόνο μετανάστες. Είναι η πρώτη κατοικία και για πολλούς Παριζιάνους.

Φωτογραφία 4.4.9: Το ξενοδοχείο στο οποίο διαμένει ο Philip.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Φωτογραφία 4.4.10: Η Anne απευθύνεται στη ρεσεψιόν του ξενοδοχείου προκειμένου να ρωτήσει σε ποιο δωμάτιο διαμένει ο Philip.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Φωτογραφία 4.4.11: Η Anne και ο Philip στο δωμάτιο του δεύτερου.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Στην ταινία γίνεται αναφορά στο Théâtre de la Ville, το οποίο δέχτηκε να ανεβάσει ένα έργο σκηνοθετημένο από τον Gerard. Το Théâtre de la Ville βρίσκεται στην πλατεία Châtelet, στο 4<sup>ο</sup> διαμέρισμα του Παρισιού. Χτίστηκε με εντολή του βαρόνου Haussmann και σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Gabriel Davioud την περίοδο 1860-1862. Στην ταινία αναφέρεται ως Théâtre de la Ville, αν και την εποχή εκείνη δεν ήταν ακόμη γνωστό με αυτό το όνομα, αλλά ως Théâtre Sarah Bernhardt (αφού εκεί καθιερώθηκε από το 1899 και για πάνω από είκοσι χρόνια η ηθοποιός Sarah Bernhardt) (Binh, 2005). Εξακολουθεί να είναι ενεργό μέχρι σήμερα, παρουσιάζοντας μεγάλη ποικιλία παραστάσεων θεάτρου, σύγχρονου χορού και μουσικής (Théâtre de la Ville - <http://www.theatredelaville-paris.com/>).

Επίσης βλέπουμε μία πρόβα του θιάσου σε ένα υπαίθριο θέατρο που συμπεραίνουμε πως βρίσκεται κάτω από την εκκλησία Σακρ Κερ. Ο χώρος είναι άμεσα συνδεδεμένος με το πολιτιστικό στοιχείο.

Φωτογραφία 4.4.12: Η θέα προς την πλατεία Châtelet από τη στέγη του Théâtre de la Ville.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Ο Rivette ανεί έμμεσα το café Royal Saint-Germain, αφού στους χώρους του έγινε ένα γύρισμα, ενώ το ξανασυναντούμε όταν το ταξί στο οποίο επιβαίνει η Anne σταματά έξω από αυτό. Αναφέρεται πως ο Juan «περνούσε τις μέρες του στο Royal με φίλους» καθώς και ότι «Ο Juan απλώς καθόταν στο καφέ και κοιτούσε τον κόσμο να περνά, ειδικά τα κορίτσια».

Το "Café Royal Saint Germain" βρισκόταν στο βουλευβάρτο Σεν Ζερμέν. Ήταν κυρίως στέκι μουσικών, ενώ τώρα στη θέση του βρίσκεται το φαρμακείο Publicis (Around and About Paris, France 6<sup>th</sup> Arrondissement, Thirza Vallois - <http://www.wfi.fr/vallois/6th.html>).

Φωτογραφία 4.4.13: Το "Café Royal Saint Germain".



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Το βουλευτάρτο Σεν Ζερμέν διασχίζει το 5<sup>ο</sup>, 6<sup>ο</sup> και 7<sup>ο</sup> διαμέρισμα του Παρισιού, δηλαδή διασχίζει και το διάσημο Καρτιέ Λατέν. Βρίσκεται στην αριστερή όχθη του Σηκουάνα ανάμεσα στην γέφυρα Sully που διασχίζει το Île Saint-Louis ανατολικά και τη γέφυρα της πλατείας Concorde δυτικά. Πήρε το όνομά του από το πρώην μεσαιωνικό αβαείο και νυν εκκλησία Σεν Ζερμέν Ντε Πρε, όνομα με το οποίο είναι γνωστή και η ευρύτερη περιοχή.

Η περιοχή είναι συνώνυμη της διανοήσης αφού, μετά το τέλος του Β' παγκόσμιου πολέμου, συγγραφείς και μουσικοί σύχναζαν στα διάφορα café και brasserie της, ενώ σε αυτά «συγκατοίκησαν» ετεροχρονισμένα ο σουρεαλισμός, ο υπαρξισμός, η αμερικάνικη τζαζ και η Nouvelle Vague. Απομεινάρια αυτής της εποχής είναι δύο διάσημα café, το “Café de Flore”, στέκι των Jean-Paul Sartre Simone de Beauvoir και το “Café Les Deux Magots”, στέκι των Jacques Prévert, Picasso, André Breton και Ernest Hemingway. Όσοι ήθελαν να τους χλευάσουν τους αποκαλούσαν “rats de cave” (αρουραίους των υπογείων) και “troglodytes” (τρογλοδύτες). Παρατηρούμε πως ο χώρος και η ατμόσφαιρα των café παρήγαγε φράσεις που χαρακτηρίζουν μία περιοχή σε μία συγκεκριμένη εποχή. Επίσης, παρατηρούμε τον χώρο ως σημείο παραγωγής ιδεών και τάσεων. Οι αναμνήσεις αυτές συντηρούνται ακόμη θελημένα και για το λόγο αυτό συρρέει πλήθος τουριστών έστω και για να νιώσει λίγο από τον αέρα εκείνης της εποχής. Ο αέρας αυτός όμως δεν υπάρχει. Σήμερα, απλώς συνδυάζει, εκτός από τα διάσημα café, τα καλοδιατηρημένα κτίρια του 17<sup>ου</sup> αιώνα, τις έδρες εκδοτικών οίκων και τα πολυτελή καταστήματα με αντίκες, βιβλία και είδη μόδας.

Τέλος, στην τελευταία σκηνή της ταινίας, θα μπορούσαμε να πούμε πως γίνεται μία αντιπαράθεση ανάμεσα στο σχήμα πόλης και υπαίθρου, δηλαδή Παρισιού και εξοχής. Η Anne κοιτά τη λίμνη στην εξοχή, το υγρό στοιχείο και ξαφνικά της έρχεται στο μυαλό ο Σηκουάνας.

Φωτογραφίες 4.4.14 και 4.4.15: Πόλη και Ύπαιθρος, Παρίσι και εξοχή.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. “Paris Nous Appartient”

Ο Rivette αντιπαραθέτει αυτές τις δύο εικόνες. Ίσως η μόνη σύνδεση που έχει στο υποσυνείδητό της η πρωταγωνίστρια με το νερό να βρίσκεται στην εικόνα του Σηκουάνα, ή εναλλακτικά εκείνη τη στιγμή να σκέφτηκε πως προτιμά τη ζωή στο Παρίσι. Παρόλα αυτά, μπορούμε να σκεφτούμε πως υπήρχαν άνθρωποι εκείνοι την εποχή, όπως υπάρχουν και σήμερα, που δεν είχαν αφήσει ποτέ το Παρίσι πίσω τους, δεν είχαν φύγει ποτέ από την πόλη τους. Αυτό οφείλεται είτε στην έλλειψη χρόνου είτε στη θεώρηση της πόλης ως καταφύγιου με την παραδοχή πως εκεί κανείς έχει ότι χρειάζεται για να ζήσει. Θα συμφωνούσαμε όλοι πως η ζωή στην πόλη ήταν πιο ανθρώπινη τη δεκαετία του '60.

#### 4.5 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΜΕ «KOMMENH THN ANΑΣA»

*À Bout de Souffle – Με Κομμένη την Ανάσα*

του Jean-Luc Godard, 1960

*Οι συναντήσεις, οι περιπάτοι, οι διάλογοι και ο έρωτας του Michel Poiccard και της Patricia Franchini έχουν ως φόντο το Παρίσι, στην ταινία À Bout de Souffle. Ένα Παρίσι που αφήνει τη δεκαετία του '50, για να υποδεχτεί αυτή του '60.*

Τοποθεσία Ηλύσια Πεδία. Ο Michel Poiccard συναντά τυχαία την Patricia Franchini. Αργότερα, τη ρωτά πού θα βρεθούνε το ίδιο βράδυ. Εκείνη του απαντά αυθόρμητα «εδώ». Η τοποθεσία του ραντεβού είναι αόριστη κι όμως και οι δύο φαίνονται ικανοποιημένοι από τη συνεννόηση τους. Αντιλαμβανόμαστε πόσο σημαντικό ρόλο παίζει ο χώρος ως σημείο συνάντησης, είτε αυτή είναι τυχαία είτε είναι προγραμματισμένη, ειδικότερα σε μία δεκαετία όπου δεν υπήρχαν κινητά τηλέφωνα (1960). Για αυτό το λόγο, τα εστιατόρια και τα café είναι επισκέψιμα όχι μόνο για τα είδη που προσφέρουν, αλλά και για τον τηλεφωνικό τους θάλαμο. Στην ταινία *À Bout de Souffle* οι συνεννοήσεις που θα μπορούσαν να γίνουν μέσα από μία τηλεφωνική επαφή, αντικαθίστανται από πεντάλεπτες συναντήσεις. Δηλαδή, ο χώρος και η επαφή αντικαθιστούν το τηλέφωνο, ενώ θα έπρεπε να γίνεται το αντίθετο, λόγω των ευκολιών που προσέφερε ο αιώνας που μας πέρασε. Από την άλλη πλευρά, η αντικατάσταση αυτή ίσως δεν μπορεί να γενικευθεί για την καθημερινή ζωή, αλλά αποτελεί χαρακτηριστικό της μανιέρας του Godard.

Οι δρόμοι του Παρισιού είναι τόσο όμορφοι που αποτελούν από μόνοι τους, χωρίς προσθήκες, το σκηνικό για μία παράσταση θεάτρου ή για μια ταινία. Ίσως για το λόγο αυτό επέλεξε ο Godard να γυρίσει το *À Bout de Souffle* σε φυσικά ντεκόρ, χωρίς τον αποκλεισμό της περιοχής γυρισμάτων από τους υπόλοιπους χρήστες αυτών. Πολλές φορές οι φυσικοί θόρυβοι «πνίγουν» τα λόγια των ηθοποιών. Οι πρωταγωνιστές ακολουθούν την κάμερα σαν να πήγαιναν μία απλή καθημερινή βόλτα. Ο θεατής της ταινίας μπορεί να παρατηρήσει πως οι περισσότεροι άνθρωποι που περνούν δίπλα από τους πρωταγωνιστές κοντοστέκονται για να χαζέψουν ή γυρνούν το κεφάλι τους στην κάμερα, γεγονός που υποδεικνύει πως η λήψη της σκηνής έγινε απλά και που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως οι λήψεις ταινιών - λόγω της κουλτούρας και της νοοτροπίας των



Παριζιάνων – αποτελούν ένα άλλο χαρακτηριστικό της παριζιάνικης σκηνης και των δρόμων που λαμβάνουν χώρα σε αυτήν, μία σκηνή που δεν είναι τίποτα άλλο από το δρόμο.

Ο αστικός χώρος είναι ζωτικής σημασίας για τους κατοίκους όλων των πόλεων, αλλά ιδιαίτερα για τους κατοίκους του Παρισιού. «Οι Αμερικανοί θεωρούν το πεζοδρόμιο ως έναν ανώνυμο χώρο εκτός σκηνης, ενώ για τους Γάλλους είναι η ίδια η σκηνή. Μια Αμερικανίδα υπάλληλος γραφείου στο δρόμο για τη δουλειά δεν δίνει καμία σημασία στην εμφάνισή της, βγάζει τα αθλητικά της για να φορέσει τα ψηλοτάκουνά της μόνο αφού μπει στο γραφείο της, ενώ μια Γαλλίδα αισθάνεται ότι το δευτερόλεπτο που θα βρεθεί στο δρόμο βρίσκεται στο προσκήνιο. Ρούχα, μαλλιά και μακιγιάζ πρέπει αν είναι άψογα» (Ουάιτ, 2001: 60-1).

Ο Michel περνώντας από μία γειτονιά, παρατηρεί ότι στη θέση του σπιτιού στο οποίο γεννήθηκε έχει υψωθεί μία πολυκατοικία και σχολιάζει «Με θλίβουν αυτά τα σπίτια. Καταστράφηκε η γειτονιά». Χρησιμοποιεί το δικαίωμά του ως απλού πολίτη να κρίνει και να σχολιάζει το χώρο. Γεμάτος αυτοπεποίθηση προσθέτει «έχω αντίληψη της ομορφιάς».

Φωτογραφία 4.5.1: Ο Michel σχολιάζει τη θλίψη που εκπέμπουν τα νέα κτίρια.



Πηγή: Jean-Luc Godard, 1960. “*A Bout de Souffle*”

Οι ήρωες της ταινίας, μπορούν να παρομοιαστούν με μικρούς flâneurs. Έτσι κι αλλιώς, το Παρίσι είναι η πόλη του flâneur – αυτού του άσκοπα περιπλανώμενου που χάνεται μέσα στο πλήθος, που δεν έχει κανέναν προορισμό και πηγαίνει όπου τον οδηγούν τα βήματά του και η περιέργειά του. Έχει πάντα ελεύθερο χρόνο και ζει για την εμπειρία. Ένας γνωστός flâneur του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι ο ποιητής Charles Baudelaire. Ο φωτογράφος Eugene Atget (1857-1927), έγινε ο πρώτος flâneur που υπηρέτησε την τέχνη της φωτογραφίας και ο πρώτος που ασχολήθηκε με τα αρχιτεκτονικά θέματα. Φωτογράφιζε το Παρίσι - κουβαλώντας για ώρες το βαρύ του εξοπλισμό με τις μεγάλες γυάλινες πλάκες - μόνο κατά τις πρωινές ώρες, ούτως ώστε να μην υπάρχει η ανθρώπινη παρουσία στα έργα του. Ο André Breton, ιδρυτής του σουρεαλισμού, μετέφερε τη flâneurie, δηλαδή την τέχνη της περιπλάνησης, στο βιβλίο του *Nadja*, όπου ένας άντρας κυνηγάει μία γυναίκα σε ολόκληρο το Παρίσι.

Φωτογραφία 4.5.2: Η Παναγία των Παρισίων έτσι όπως την «είδε» ο Eugene Atget.



Πηγή: Eugene Atget, 1925. "Notre Dame" -  
<http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget.html>

Συμπεραίνουμε πως ο χώρος και ο τρόπος με τον οποίο τον αντιλαμβάνεται ο καθένας, μπορεί να παράγει και λέξεις – έννοιες, όπως αυτή του *flâneur*. Ο Michel και η Patricia περιφέρονται στην ίδια τους την πόλη, την περιδιαβάζουν και σε συνδυασμό με τους περιεκτικότερους διαλόγους τούς οδηγούνται προς την ολοκλήρωση των προσωπικοτήτων τους.

Στο Παρίσι, μπορεί κανείς να επισκεφτεί τους υπονόμους και τις κατακόμβες ή μπορεί να βρει κρυφές σήραγγες. Μία τέτοια βρίσκει ο πρωταγωνιστής της ταινίας. Στην προσπάθειά του να αποφύγει να πληρώσει το ταξί που χρησιμοποίησε, μπαίνει στην δεξιά είσοδο της σήραγγας για να βγει στην πάνω πλευρά του οικοδομικού τετραγώνου στο οποίο περιλαμβάνεται η σήραγγα. Προσθέτει «Όλο το Παρίσι ξέρει αυτή σήραγγα. Την έχτισε η Γκεστάμπο στον πόλεμο».

Φωτογραφία 4.5.3: Ο Michel και η Patricia καθώς εισέρχονται στη σήραγγα.



Πηγή: Jean-Luc Godard, 1960. “*À Bout de Souffle*”

Στο Παρίσι υπάρχουν 273,59 χλμ. τούνελ, σπηλιών, υπόγειων στοών και κατακόμβων. Πρόκειται κυρίως για λατομεία που έχουν απομείνει από τη Ρωμαϊκή εποχή και η παραγωγή των οποίων χρησίμευσε ούτως ώστε να χτιστεί η πόλη. Σήμερα οι επισκέπτες μπορούν να ξεναγηθούν σε περιορισμένο τμήμα των κατακόμβων, που ονομάζεται *Les Catacombes* και όπου μεταφέρθηκαν τα απομεινάρια των περίπου έξι εκατομμυρίων πτωμάτων από τα συνωστισμένα κοιμητήρια του Παρισιού, στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. (Plan des Catacombes - <http://www.catacombes.explographies.com>).

Με βάση δημοσίευση της *The Guardian* της 8ης Σεπτεμβρίου 2004, που υπογράφει ο ανταποκριτής της εφημερίδας στο Παρίσι Jon Henley και με τίτλο *In a Secret Paris Cavern, the Real Underground Cinema*, η αστυνομία ανακάλυψε ένα πλήρως εξοπλισμένο σινεμά - εστιατόριο, σε μία μεγάλη και άγνωστη προηγουμένως σπηλιά, κάτω από το 16<sup>ο</sup> διαμέρισμα του Παρισιού. Στην είσοδο βρέθηκε ένα κλειστό κύκλωμα παρακολούθησης και ένας τεχνητός μηχανισμός γαυγίσματος σκύλου. Ο χώρος ήταν 18 μέτρα κάτω από τη γη και εκτεινόταν σε μία απόσταση 400 τετ. μέτρων. Ήταν εξοπλισμένος με οθόνη σινεμά, συστήματα προβολών και με ταινίες (φιλμ νουάρ του 1950 και πρόσφατα θρίλερ – καμία από τις ταινίες δεν ήταν απαγορευμένη ή προσβλητική). Ο διπλανός χώρος είχε μετατραπεί σε εστιατόριο – μπαρ. Υπήρχε επαγγελματική ηλεκτρολογική εγκατάσταση και τρεις γραμμές τηλεφώνου. Όταν μετά από τρεις μέρες οι αστυνομικοί επέστρεψαν μαζί με υπαλλήλους της Γαλλικής εταιρείας παροχής ρεύματος, ανακάλυψαν ότι το ρεύμα και οι τηλεφωνικές γραμμές είχαν κοπεί και υπήρχε ένα σημείωμα που έλεγε «Μην προσπαθήσετε να μας βρείτε». Ο φωτογράφος Patrick Alk (ο οποίος έχει δημοσιεύσει ένα βιβλίο για την εξερεύνηση των υπόγειων αστικών τμημάτων) υποστηρίζει πως υπάρχουν ντουζίνες τέτοιων ομάδων (*Guardian Unlimited* 8/9/2004 - <http://www.guardian.co.uk/international/story/0,,1299444,00.html>).

Ο Michel προτείνει στη Patricia να ταξιδέψουν στο Μιλάνο, τη Γένοβα ή τη Ρώμη. Το ταξίδι τους δεν πραγματοποιείται όμως ποτέ. Η διαφυγή από το Παρίσι και τη Γαλλία είναι αδύνατη και ο Michel δεν μπορεί να ξεφύγει από το αναπόφευκτο της μοίρας που είναι η προδοσία από τη γυναίκα και ο θάνατος. Ο ήρωας – εμείς - είμαστε «φυλακισμένοι», δέσμοι της πόλης. Δεν υπάρχει απελευθέρωση. «Η ζεις ή πεθαίνεις μέσα στα τείχη» (Τριανταφύλλου, 1990 :52).

#### 4.6 ΤΟ ΤΡΟΜΑΚΤΙΚΟ, ΘΛΙΒΕΡΟ ΠΑΡΙΣΙ

*Le Feu Follet* - η Φλόγα που Τρεμοσβήνει  
του Louis Malle, 1963

«Πάω στο Παρίσι, την πόλη των οργίων που άφησα οριστικά»  
Ένας από τους ήρωες της ταινίας<sup>27</sup>

Ο Alain Leroy είναι το πρόσωπο που ενσαρκώνει τις ανησυχίες του Louis Malle για την επιφανειακότητα των ανθρώπινων σχέσεων στο σύγχρονο Παρίσι και τα πρότυπα ζωής που αυτό ενθαρρύνει. Ο Malle σε αυτή την ταινία παρουσιάζει μια πιο θλιβερή εικόνα του Παρισιού. Για αυτόν, οι μεγαλουπόλεις, όπως το Παρίσι και η Νέα Υόρκη, είναι τρομακτικές. Τα δυνατά φώτα και οι μουσικές τους, παρασύρουν τους κατοίκους, οι οποίοι αδυνατώντας πια να ελέγξουν τα πάθη τους, οδηγούνται στην αυτοκαταστροφή.

Ο Alain, αν και έχει πλέον θεραπευτεί από τον αλκοολισμό, ακολουθώντας τετράμηνη θεραπεία στην κλινική 'La Barbinais', αρνείται να εγκαταλείψει την καταπράσινη εξοχή των Βερσαλλιών<sup>28</sup>. Και ενώ για τη Lydia, η εικόνα της «ξεχασμένης αυτής πόλης» είναι θλιβερή, για τον Alain αποτελεί το καταφύγιό του. Ο ίδιος στην ερώτησή της γιατί μένει ακόμα εκεί αφού έχει θεραπευτεί, απαντάει χαρακτηριστικά «Νιώθω καλά εδώ. Το Παρίσι με φοβίζει». Μάλιστα τη ρωτάει αν τον θεωρεί δειλό και η Lydia του απαντάει αρνητικά, συμπληρώνοντας πως τον θεωρεί δυστυχημένο. Το σύγχρονο Παρίσι φαίνεται αδύναμο να καλύψει τις συναισθηματικές ανάγκες του ευαίσθητου ήρωα.

---

<sup>27</sup> Απόσπασμα από την ταινία *Le Feu Follet*.

<sup>28</sup> Οι Βερσαλλίες είναι μια πόλη 11 χμ νοτιοδυτικά του Παρισιού, γνωστή για τα ανάκτορα που είχαν χτίσει εκεί οι βασιλιάδες της Γαλλίας, τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα.

Φωτογραφία 4.6.1: Ο Alain και η Lydia διασχίζουν με ταξί τους άδειους δρόμους των Βερσαλλιών.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Η ίδια εικόνα των μεγαλουπόλεων προκύπτει και από επόμενους διάλογους. Ο Alain εξομολογείται στο γιατρό του πως προσπαθούσε να κόψει το ποτό από τη στιγμή που παντρεύτηκε, δυο χρόνια πριν, αλλά ζώντας στη Νέα Υόρκη, κάθε προσπάθειά του ήταν μάταιη. Μάλιστα, ο γιατρός του, ενώ τον παροτρύνει να εγκαταλείψει την κλινική καθώς δεν είναι πλέον άρρωστος, του προτείνει να πάει στη Νότια Γαλλία ή κάπου αλλού, όχι όμως στο Παρίσι επιβεβαιώνοντας την «επικινδυνότητα» της πόλης.

Επιπλέον, λίγο αργότερα, ο Alain απαντάει σε μια γυναίκα που επίσης μένει στην κλινική πως θα πάει «στο Παρίσι, την πόλη των οργίων που άφησε οριστικά», ενώ τη Νέα Υόρκη, η γυναίκα του φίλου του, Fanny, την περιγράφει ως «εντυπωσιακή, αλλά δύσκολη» και την παρομοιάζει με τα ναρκωτικά: «η πόλη ρουφάει τον κόσμο, σαν ναρκωτικό».

Ακόμα ένα αρνητικό γνώρισμα του Παρισιού που παρουσιάζει ο σκηνοθέτης στη συγκεκριμένη ταινία, είναι η αναπαραγωγή λανθασμένων προτύπων και η ενθάρρυνση συμπεριφορών που χαρακτηρίζονται από τη ματαιοδοξία και τη θεατρικότητα. Ο Alain αποτελεί ένα από τα πιο πολυσυζητημένα πρόσωπα της κοινωνικής ζωής του Παρισιού. Όλοι τον γνωρίζουν ή έχουν ακούσει κάτι για την ξεχωριστή του προσωπικότητα, και προσπαθούν να τον πλησιάσουν ή και να τον μιμηθούν. Ένας όμορφος νεαρός μένει στο ίδιο δωμάτιο ξενοδοχείου που έμενε και ο Alain και παρουσιάζεται ως ο διάδοχος του. Στις κοινωνικές εκδηλώσεις ή στις καθημερινές συνεντεύξεις διηγούνται κομμάτια από τη ζωή του κλέβοντας λίγη από τη δόξα της. Στο café ένας παλιός γνωστός του Alain, χαρούμενος που τον ξαναβλέπει, διηγείται με περηφάνεια στην παρέα του τις

παλιές τους τρέλες, ενώ στο δείπνο στο σπίτι ενός φιλικού του ζευγαριού, ο οικοδεσπότης διηγείται μια από τις πασίγνωστες ιστορίες του<sup>29</sup>.

Ο Alain είναι ένας ζωντανός θρύλος. Ένας όμορφος πλούσιος άντρας, ένας γυναικοκατακτητής που αρέσκεται να διασκεδάζει στους κοσμικούς κύκλους του Παρισιού και της Νέας Υόρκης. Η ζωή του γεμάτη υλικές απολαύσεις και όμορφες γυναίκες είναι αξιοζήλευτη από πολλούς. Πάντα κομψός και γοητευτικός, τα βλέμματα είναι στραμμένα πάνω του, όλοι περιμένουν να ακούσουν τι έχει να τους πει. Όταν εγκαταλείπει το σπίτι των φίλων του, ο νεαρός διάδοχος του τον ακολουθεί. Για αυτόν, που τον θαύμαζε από μικρός και τώρα ακολουθεί τα βήματά του η συνάντησή τους αποτελεί μάθημα.

Ωστόσο, ο Alain, ωριμότερος παρά ποτέ ασκεί σκληρή κριτική στον εαυτό του, καταδικάζοντας όλα αυτά τα χρόνια που πέρασε αναλισκόμενος σε εφήμερες, ανούσιες απολαύσεις και επιφανειακές σχέσεις. Στον αντίζηλό του Brancion εξομολογείται: «είμαι άντρας, αλλά δεν είχα ποτέ μου λεφτά και γυναίκες. Αλλά είμαι δραστήριος. Δεν μπορώ να αγγίζω πράγματα. Κι όταν αγγίζω κάτι, δε νιώθω τίποτα». Και πράγματι, ο Alain, με την πάντα προσεγμένη του εμφάνιση – τον βλέπουμε να φοράει ακριβά κοστούμια και να διαλέγει τα κατάλληλα μανικετόκουμπα – και την ακριβή ζωή του – διαμονή σε πολυτελή ξενοδοχεία, καθημερινές έξοδοι σε κέντρα διασκέδασης, πλούσια φιλοδωρήματα – δεν ήταν ποτέ πλούσιος. Για την ακρίβεια, εγκαταλείπει την ιδέα να ανοίξει μαγαζί και να εμπορευέται αντικείμενα του μεσοπολέμου, ιδέα που και ο γιατρός του βρίσκει πάρα πολύ καλή, διότι είναι βουτηγμένος στα χρέη.

Κι όμως, ο επιφανειακός χαρακτήρας του Alain, που καθρεφτίζεται στη φράση του Brancion «Άρλεκιν, Βατό και γυναίκες» επικροτείται από τον κοινωνικό του περίγυρο. Η Lydia, που δηλώνει ότι πάντα ήθελε να τον παντρευτεί, λέει πως η «γυναίκα του δεν κάνει γι' αυτόν, δεν είναι αρκετά πλούσια». Και παρά το γεγονός ότι ο Alain για πρώτη φορά φιλοσοφεί τη ζωή, αναζητώντας πιο ουσιαστικές πράξεις και καταδικάζει την «κευτέλεια» των προηγούμενων ετών, οι φίλοι του και οι γνωστοί του τον λυπούνται και του προσφέρουν αλκοόλ, παρατρέποντας τον να γυρίσει στις παλιές του συνήθειες. Αντιθέτως, ο φίλος του Dubourg, που έκοψε το ποτό και αφοσιώθηκε

<sup>29</sup> «Μια μέρα, στις 7 το πρωί, ένας αστυνομικός βρίσκει έναν μεθυσμένο να κοιμάται στο τάφο του Άγνωστου Στρατιώτη. Ο νεαρός νόμιζε ότι κοιμόταν στο κρεβάτι του· είχε αφήσει το ρολόι του, το πορτοφόλι, το μαντίλι δίπλα στο καντηλάκι λες και ήταν κοιμόδινο». Αξιοσημείωτη η αναφορά σε ένα από τα πιο γνωστά μνημεία του Παρισιού.

στην ήρεμη οικογενειακή του ζωή, για τους κοσμικούς Παριζιάνους είναι ένας συμβιβασμένος αστός παρά το γεγονός ότι ζει πιο έντονα από πριν.

Στην εν λόγω ταινία παρατηρούμε όμως και τα θετικά γνωρίσματα της μεγαλούπολης. Ειδικότερα, το Παρίσι αποτελεί το οικονομικό κέντρο της χώρας και συγκεντρώνει τις κεντρικές λειτουργίες: ο Alain πηγαίνει σ' αυτό προκειμένου να εξαργυρώσει μια μεγάλη επιταγή και να τακτοποιήσει κάποιες εκκρεμότητες του. Επιπλέον, το Παρίσι αποτελεί πολιτιστικό κέντρο. Πιο συγκεκριμένα, χαρακτηρίζεται από την πλούσια νυχτερινή του ζωή, ενώ οι υπόλοιπες πόλεις στερούνται των άφθονων διασκεδάσεων και εκδηλώσεων που προσφέρει η πρωτεύουσα της χώρας. Ο Alain παρατείνει τη διαμονή του στις Βερσαλλίες διότι η σχεδόν ανύπαρκτη νυχτερινή ζωή τον αποτρέπει από το να ξανακυλήσει στον αλκοολισμό.

Φωτογραφία 4.6.2: Εικόνα από το νυχτερινό Παρίσι.



Πηγή: Louis Malle, 1963. "Le Feu Follet"

Αναφορικά με το πολιτιστικό πρόσωπο του Παρισιού, μέσω της ταινίας πληροφορούμαστε την ύπαρξη των γκαλερί τέχνης. Ο Alain συναντά τη φίλη του σε μια από αυτές. Μάλιστα στην αφίσα που είναι κολλημένη στο τζάμι της, βλέπουμε τη διεύθυνση του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης του Παρισιού.

Επιπρόσθετα, στο Παρίσι λαμβάνουν χώρα διάφορα αθλητικά ειδικά γεγονότα. Από τον γνωστό του Alain στο café, πληροφορούμαστε, για παράδειγμα, ότι στους δρόμους του Παρισιού θα διεξαχθούν αγώνες ράλι ενώ, στην αρχή της ταινίας, παρακολουθούμε έναν αγώνα ποδηλασίας.



Φωτογραφία 4.6.3: Η φίλη του Alain εργάζεται σε μια γκαλερί τέχνης.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Το Παρίσι αποτελεί και εμπορικό κέντρο, γεγονός που γίνεται φανερό από το μεγάλο αριθμό καταστημάτων που βλέπουμε στα εξωτερικά πλάνα. Ο Alain, συνηθισμένος από την ποικιλία της παρισινής αγοράς, ξαφνιάζεται όταν στις Βερσαλλίες δεν μπορεί να προμηθευτεί τη μάρκα τσιγάρων που καπνίζει εξαιτίας της περιορισμένης της ζήτησης. Ακόμα, στο Παρίσι απαντώνται υπαίθριες αγορές, από τους πάγκους των οποίων μπορεί να προμηθευτεί κάποιος οτιδήποτε, από φαγώσιμα είδη και είδη ένδυσης μέχρι μικροέπιπλα και αντικείμενα για το σπίτι.

Φωτογραφίες 4.6.4 και 4.6.5: Ο Alain και η φίλη του ψωνίζουν σε μια υπαίθρια αγορά.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Φωτογραφία 4.6.6: Ο Alain και ο Milou χαζεύουν τις βιτρίνες περπατώντας στο νυχτερινό Παρίσι.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Επιπρόσθετα, συγκριτικό πλεονέκτημα του Παρισιού αποτελεί και το αεροδρόμιο<sup>30</sup> του, που επιτρέπει τη σύνδεση του με τον υπόλοιπο κόσμο. Έτσι, η Lydia πηγαίνει στο Παρίσι για να πάρει την πτήση απευθείας για Νέα Υόρκη. Πλεονεκτική συμπεραίνουμε πως είναι και η συγκοινωνία της πόλης, παρατηρώντας στις εξωτερικές σκηνές τη διέλευση λεωφορείων, τα οποία μάλιστα διασχίζουν την πόλη και κατά τις βραδινές ώρες.

Ωστόσο, οι Παριζιάνοι αρέσκονται να περπατούν. Εξάλλου, το Παρίσι, σύμφωνα με τον Edmund White, είναι ένας κόσμος πλασμένος για να τον βλέπει μόνο ο περιπατητής, καθώς μόνο ο ρυθμός του μπορεί να απορροφήσει τις πλούσιες λεπτομέρειες της πόλης (Ουάιτ, 2001). Ο Alain και ο Dubourg κάνουν ένα μεγάλο περίπατο συζητώντας για τις ζωές τους και την πόλη: «το Παρίσι σε προκαλεί να το αγγίξεις».

<sup>30</sup> Το αεροδρόμιο του Παρισιού, Charles de Gaulle, που ονομάστηκε προς τιμή του προέδρου της Πέμπτης Δημοκρατίας της Γαλλίας, χωροθετείται 17 χμ βόρεια του Παρισιού.

Φωτογραφίες 4.6.7 και 4.6.8: Ο Alain διασχίζει τους παρισινούς δρόμους.



Πηγή: Louis Malle, 1963. "Le Feu Follet"



Πηγή: Louis Malle, 1963. "Le Feu Follet"

Φωτογραφία 4.6.9: Ο Alain και ο Dubourg περπατάνε στους παρισινούς δρόμους συζητώντας για τις ζωές τους και την πόλη.



Πηγή: Louis Malle, 1963. "Le Feu Follet"

Ακολουθώντας τη διαδρομή των δυο φίλων, βλέπουμε πως η πόλη είναι σχεδιασμένη έτσι ώστε να εξυπηρετεί τους περπατητές. Οι δέντροφυτεμένοι δρόμοι, προσφέρονται για μεγάλους περιπάτους, ενώ ο εξοπλισμός τους με παγκάκια επιτρέπει στιγμές ξεκούρασης.

Φωτογραφία 4.6.10: Ο Alain και ο Dubourg σε ένα από τα πολυάριθμα παγκάκια του Παρισιού.



Πηγή: Louis Malle, 1963. "Le Feu Follet"

Ακόμα, οι δυο φίλοι διασχίζουν ένα μεγάλο πάρκο, μια νησίδα πρασίνου στην καρδιά του αστικού περιβάλλοντος. Το πάρκο αποτελεί χώρο αναψυχής διότι προσφέρεται για περπάτημα αλλά και τα παιχνίδια των μικρών παιδιών. Επιπλέον, αποτελεί χώρο άθλησης καθώς απαντάται σε αυτό γήπεδο τένις, ενώ τα αγάλματα που χωροθετούνται σε όλη την έκτασή του, του προσδίδουν και έναν πολιτιστικό χαρακτήρα.

Φωτογραφία 4.6.11: Το παρισινό πάρκο προσφέρεται για περπάτημα και αθλητικές δραστηριότητες.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Φωτογραφίες 4.6.12 και 4.6.13: Ένας μεγάλος αριθμός αγαλμάτων κάνει την περιήγηση στο πάρκο ακόμα πιο ευχάριστη.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Επιπρόσθετα, από τη ταινία προκύπτουν πολλά συμπεράσματα για τις συνήθειες των Παριζιάνων αλλά και τις κατοικίες του. Καταρχάς παρατηρούμε ότι αρκετοί κάτοικοι της πόλης επιλέγουν να διαμένουν σε ξενοδοχεία. Στην ταινία γίνεται

αναφορά σε δύο πολύ γνωστά παρισινά ξενοδοχεία, το Hôtel du Quai Voltaire και το Ritz Hôtel, τα οποία μάλιστα, λειτουργούν μέχρι σήμερα.

Στο πρώτο διέμενε ο Alain πριν εγκαταλείψει το Παρίσι. Το Hôtel du Quai Voltaire, που λειτουργούσε ως αβαείο μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, είναι χωροθετημένο στην αριστερή όχθη του ποταμού Σηκουάνα, στην περιοχή Σεν Ζερμέν ντε Πρε που φημίζεται για τις γκαλερί της και τα πολυάριθμα μαγαζιά που εμπορεύονται αντίκες, ενώ απέναντι από το εν λόγω ξενοδοχείο δεσπόζει το επιβλητικό κτίριο του Λούβρου. Το Hôtel du Quai Voltaire, από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, αποτέλεσε στέκι πολλών διάσημων συγγραφέων και καλλιτεχνών μεταξύ των οποίων οι Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Jean Sibelius, Richard Wagner κ.

Το δεύτερο αποτελεί το διασημότερο ξενοδοχείο του Παρισιού και ένα από τα πιο γνωστά ξενοδοχεία του κόσμου. Στην ταινία, ο παλιός γνωστός του Alain διηγείται την ιστορία μιας κοπέλας που έκανε λεωφορειοπειρατεία σε ένα πούλμαν της American Express, ξενάγησε τους επιβάτες του στο Ritz και τους μίλησε για τον Fitzgerald<sup>31</sup>. Το ξενοδοχείο Ritz ανεγέρθη το 1898, όταν ο οραματιστής César Ritz απέκτησε ένα από τα ομορφότερα τετράγωνα του Παρισιού, στην καρδιά της πόλης. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ritz δεν δημιούργησε μόνο ένα από τα πιο πολυτελή ξενοδοχεία του κόσμου, αλλά συνέβαλε στην ανάδειξη ενός τρόπου ζωής, του *arte de vivre*, που ενέπνευσε πολλούς Γάλλους αλλά και ξένους στο πέρασμα των χρόνων. Το Ritz έχει φιλοξενήσει τα διασημότερα πρόσωπα της Γαλλίας αλλά και του υπόλοιπου κόσμου, μεταξύ των οποίων βασιλιάδες, πρίγκιπες της οικονομίας, διασημότητες του κινηματογράφου και της μόδας, καθώς και πλήθος καλλιτεχνών. Μάλιστα, ο Marcel Proust εμπνεύστηκε από αυτό, ενώ το 1957, ο Billy Wilder κινηματογράφησε στο Ritz την ταινία *Love in the Afternoon*. Όπως αναφέρεται και στο γαλλικό περιοδικό *Vogue*, το Ritz «στην καρδιά του Παρισιού, φαίνεται να δίνει το ρυθμό της πόλης».

Όσον αφορά τις παρισινές κατοικίες, στην ταινία βλέπουμε δύο ξεχωριστές κατηγορίες. Από τη μια την πολυτελή κατοικία των κοσμικών φίλων του Alain και από την άλλη, ένα στούντιο σε ένα συγκρότημα κατοικιών στο οποίο διαμένει η φίλη του μαζί με κάποιους καλλιτέχνες. Στο Παρίσι απαντάται μεγάλος αριθμός τέτοιων συγκροτημάτων, τα οποία χαρακτηρίζονται από έναν αίθριο χώρο στο κέντρο τους, που

---

<sup>31</sup> Ο λόγος για τον John Fitzgerald Kennedy (1917-1963), που διετέλεσε πρόεδρος των ΗΠΑ από τον Ιανουάριο του 1961 μέχρι το Νοέμβριο του 1963. Ο Fitzgerald επέλεγε το ξενοδοχείο Ritz όταν επισκεπτόταν το Παρίσι.

συνήθως αποτελεί χώρο πρασίνου αλλά και χώρο στάθμευσης. Το στούντιο που βλέπουμε στην ταινία, γεμάτο αγάλματα και έργα τέχνης, μοιάζει περισσότερο με εργαστήριο καλλιτεχνών. Σαν να πρόκειται για το ατελιέ καλλιτεχνών που επέλεξαν να κοιμούνται δίπλα και πάνω στα έργα τους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εν λόγω κατοικία προοιωνίζει τα σημερινά loft, τα οποία αντιπροσωπεύουν την εξέλιξη των κατοικημένων χώρων των μεγαλουπόλεων στην εποχή της απο-βιομηχανοποίησης.

Φωτογραφίες 4.6.14, 4.6.15 και 4.6.16: Από το εσωτερικό της κατοικίας των καλλιτεχνών (επάνω) και τον αίθριο χώρο του συγκροτήματος (κάτω).



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Από την άλλη πλευρά, οι κοσμικοί φίλοι του Alain διαμένουν σε μια διώροφη πολυτελή κατοικία, στο εσωτερικό της οποίας διακρίνουμε μια επιβλητική σκάλα, ενώ διάφορα αγάλματα συμπληρώνουν τη μεγαλοπρεπή εικόνα της. Η κατοικία περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων δωματίων, μια μεγάλη αίθουσα που χρησιμοποιείται ως τραπεζαρία και χώρος υποδοχής των καλεσμένων και που προσφέρεται για τη διεξαγωγή κοινωνικών εκδηλώσεων. Ακόμα, υπάρχει ένα ευρύχωρο δωμάτιο για τους ξένους, με το δικό του μπάνιο και ντουλάπα (σε αυτό φιλοξενείται ο Alain).

Φωτογραφία 4.6.17: Η είσοδος της πολυτελούς κατοικίας.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Φωτογραφία 4.6.18: Ο Alain κατεβαίνει από το δωμάτιο των ξένων στην τραπεζαρία, για να δευτηήσει με τους φίλους του και τους υπόλοιπους καλεσμένους.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Παρακολουθώντας την ταινία οδηγούμαστε και σε συμπεράσματα που αφορούν την κοσμική ζωή του Παρισιού. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούμε ότι αυτή η παρισινή κοινωνική τάξη αρέσκεται να προσκαλεί τους φίλους της σε δείπνο, το οποίο συνοδεύεται από διάφορες συζητήσεις και φιλοσοφικές αναζητήσεις. Μετά το δείπνο, οι καλεσμένοι περνούν στη σάλα όπου προσφέρεται τσάι ή ποτό και πούρα.

Παρά το γεγονός ότι το Παρίσι αποτελεί μια μεγαλούπολη, είναι πολύ έντονο το φαινόμενο σχολιασμού της ζωής των άλλων. Ο Alain χαρακτηριστικά λέει στο φίλο του

Dubourg ότι «προτιμάει τη Νέα Υόρκη, διότι εκεί σε αφήνουν στην ησυχία σου». Και πράγματι στο Παρίσι όλοι φαίνονται να γνωρίζουν για τον επικείμενο χωρισμό του. Στο καφέ ένας κύριος τον σχολιάζει σε δύο νεαρούς: «Τον βλέπεις; Από το αλκοόλ. Είναι τελειωμένος. Κρίμα! Ήταν όμορφος». Ο ίδιος ο Alain περιγράφει σε μια κοπέλα τις καθημερινές συνήθειες ενός παρευρισκόμενου. Ο τελευταίος μάλιστα λίγο νωρίτερα ρώτησε τον Alain: «έμαθα ότι χωρίζετε. Πνευματική δυσκολία;».

Στη συγκεκριμένη ταινία παρατηρούμε και την αλλαγή του ρόλου των γυναικών στην κοινωνία. Η Lydia λέει περήφανα στον Alain «είμαι επιχειρηματίας τώρα» ενώ ο Alain εκμυστηρεύεται στον Dubourg ότι είναι δυστυχισμένος επειδή δεν έχει εξουσία στις γυναίκες:

- Dubourg: «Σε βασανίζουν οι γυναίκες»
- Alain: «Δεν έχω εξουσία πάνω τους»
- Dubourg: «Αστείο»
- Alain: «Με βρίσκουν όμορφο. Δεν είναι αρκετό. Δεν τις εξουσιάζω. Κι ωστόσο, μέσα από τις γυναίκες ένιωσα ότι είμαι ζωντανός»
- Dubourg: «Τι αστεία που είναι η ζωή μας! Κρεμόμαστε από τις γυναίκες».

Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί πως η γυναίκα δεν κατέχει την ίδια θέση και στη μικρή κοινωνία των Βερσαλλιών. Εκεί, όταν η Lydia και ο Alain κάθονται στην καφετέρια, οι υπόλοιποι θαμώνες την κοιτάνε παράξενα· η Lydia είναι η μοναδική γυναίκα στο συγκεκριμένο χώρο. Στο Παρισινό καφέ, αντιθέτως, απαντώνται τόσο γυναίκες όσο και άντρες. Μάλιστα μια από αυτές δεν διστάζει να κοιτάει επίμονα τον Alain. Εξάλλου οι Παριζιάνοι – άντρες και γυναίκες – αρέσκονται να φλερτάρουν δημοσίως με αγνώστους (Ουάιτ, 2001: 20). Πράγματι, καθώς ο Alain και ο Dubourg διασχίζουν τους παρισινούς δρόμους, ανταλλάσσουν ματιές και χαμόγελα με όμορφες Παριζιάνες.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το προαναφερόμενο καφέ αποτελεί ένα από τα γνωστά καφέ του Παρισιού. Πρόκειται για το *Café de Flore*, που βρίσκεται στην πολυσύχναστη περιοχή της Σεν-Ζερμέν ντε Πρε και το οποίο, τον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα, αποτελούσε στέκι των διανοούμενων και των καλλιτεχνών. Ο Alain κάθεται έξω, σε ένα από τα τραπεζάκια του και παρατηρεί τους περαστικούς και τους θαμώνες.



Φωτογραφία 4.6.19: Ο Alain κάθεται σε ένα από τα τραπέζια του Café de Flore και παρατηρεί τους περαστικούς.



Πηγή: Louis Malle, 1963. “Le Feu Follet”

Ο Louis Malle δεν παραλείπει να ασκήσει κριτική στους σύγχρονους καλλιτέχνες αλλά και σε παλαιότερα συγγραφικά έργα. Έτσι, όταν οι μικρές κόρες του Dubourg απαντάνε στον Alain ότι τους αρέσει η Sylvie Vartan και όχι η Françoise Hardy, ο Dubourg ρωτάει «ποιά είναι αυτή;» ενώ η γυναίκα του προσθέτει «οι νέοι δεν έχουν ελπίδα. Όμορφοι, κομψοί, καλοθρεμμένοι. Όλοι ίδιοι, σαν τα πορτοκάλια της Καλιφόρνιας». Ακόμα, στην αρχή του έργου, ακούσαμε να αναφέρεται σε συζήτηση στην τραπεζαρία της κλινικής ότι «κάποιος καθηγητάκος παραθέτει τον κόσμο του Racine (Ρακίνα) ενάντια στον κόσμο του Proust, του Cocteau, του Jene. Πρέπει να διαβάσει La Palatin».

Επιπρόσθετα, από την ταινία δε λείπουν και πολιτικές αναφορές του σκηνοθέτη. Ειδικότερα, ο Alain αποκαλεί τον φίλο του Dubourg «σύντροφο», ενώ πληροφορείται ότι δύο άλλοι του φίλοι, τα αδέλφια Minville, είναι στη φυλακή. «Στην Αλγερία πάλι;» ρωτάει και παίρνει την απάντηση ότι «ο πόλεμος τελείωσε αλλά όχι γι’ αυτούς». Όταν τους συναντάει στο καφέ τους λέει ότι «το σχέδιο ήταν κακό από την αρχή» και τους συμβουλεύει να σταματήσουν. Αυτοί αποκρίνονται πως «η ιστορία αλλάζει κατεύθυνση. Θα ακουστούμε ξανά. Είμαστε ξεροκέφαλοι» και παρουσιάζουν τον Alain ως «Δύτη της Αριστερής Όχθης». Ο τελευταίος τους θεωρεί τρελούς που συνεχίζουν και τους αποκαλεί «προσκοπάκια». Πολιτικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η συζήτηση του Alain με τη φίλη του:

— «Η γιορτή τελείωσε. Και συ;»

— «Εγκαταλελειμμένη, κατεστραμμένη, ισοπεδωμένη, ακλόνητη!».

Τέλος, κάποια στιγμή στην ταινία αναφέρεται: «κανείς δε θίγει την ιστορία εδώ. Ο αγγλοαμερικανικός τύπος έχει μεγαλύτερα κότσια».

Όμως το κύριο θέμα της ταινίας αποτελούν οι προβληματικές κοινωνικές σχέσεις και οι αδύνατοι οικογενειακοί δεσμοί. Ειδικότερα, γίνεται εμφανές ότι το Παρίσι, ήδη από τη δεκαετία του '60, παρουσιάζει τα αρνητικά γνωρίσματα μιας μεγάλης πόλης, με την αποξένωση και την έλλειψη συναισθημάτων να χαρακτηρίζει τις διαπροσωπικές σχέσεις των κατοίκων της. Η επιφανειακότητα των ανθρώπινων σχέσεων γίνεται αντιληπτή από την πρώτη κιόλας στιγμή που η Lydia φεύγει αμέσως μετά την επίσκεψη της στον Alain για τη Νέα Υόρκη, παρά τις παρακλήσεις του να μην τον αφήσει τη στιγμή που την χρειάζεται περισσότερο από ποτέ. Η Lydia αρνείται να αφήσει για λίγες μέρες τη δουλειά της, μολονότι καταλαβαίνει ότι ο φίλος και εραστής της είναι σε πολύ άσχημη κατάσταση. Αρκείται στο να του δώσει χρήματα, τα οποία μάλιστα του όφειλε επειδή ο Alain την είχε βοηθήσει να ξεπληρώσει κάποια χρέη της. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι και η Lydia πριν εγκαταλείψει το Παρίσι είχε «προσβληθεί» από μια από τις «σύγχρονες αρρώστιες», τον τζόγο.

Το γεγονός ότι οι ανθρώπινες σχέσεις στη σύγχρονη κοινωνία είναι προβληματικές γίνεται αντιληπτό και από τη δυσκολία του Alain και της Lydia να εκφράσουν τα συναισθήματά τους. Οι κινήσεις των σωμάτων τους (σφίξιμο των χεριών τους), αντικαθιστούν τα λόγια που δεν μπορούν να ειπωθούν. Επιπρόσθετα, η ιστορία του ήρωα εκτυλίσσεται γύρω από τους χαλαρούς οικογενειακούς του δεσμούς. Αφενός ο Alain νιώθει πως στην κλινική βρίσκεται με την οικογένειά του (με ανθρώπους που γνωρίζει μόλις τέσσερις μήνες)– τους γονείς του που ζουν στην εξοχή λέει πως δεν τους βλέπει πια – και αφετέρου η σχέση του με τη γυναίκα του είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Για την ακρίβεια περιορίζεται στην επιταγή που η Dorothy στέλνει στην κλινική κάθε μήνα. Τα γράμματα του Alain μένουν αναπάντητα, αλλά και ο Alain δεν είναι διατεθειμένος να επιστρέψει στη Νέα Υόρκη (όπου βρίσκεται η γυναίκα του).

Ο Alain εξομολογείται στους φίλους του ότι «δεν μπορεί να αγγίζει πράγματα. Κι όταν αγγίζει κάτι, δεν νιώθει τίποτα». Χαρακτηριστικά μονολογεί: «δεν μπορώ να θέλω. Δεν μπορώ να επιθυμώ. Τις γυναίκες που είναι απόψε εδώ, δεν μπορώ να τις επιθυμήσω γιατί με τρομάζουν. Η Solance, για παράδειγμα. Πέντε λεπτά μαζί της και νιώθω σαν μυρμήγκι...Φεύγω χωρίς να 'χω αγγίξει τίποτα. Την ομορφιά, την

καλοσύνη... Όλα τους ψέματα». Αργότερα, έξω στο νυχτερινό Παρίσι, ο Alain εξηγεί στο νεαρό διάδοχό του:

- Alain: «Ο κόσμος είναι καλός όταν νοιάζεσαι. Σου προσφέρει τα πάντα. Αγάπη, χρήματα... Πρέπει να δείχνεις ότι τους αγαπάς, ότι δένεσαι μαζί τους. Δεν αγαπώ. Ποτέ δε μπόρεσα να αγαπήσω. Δεν μπορώ να αγγίξω, δεν μπορώ να πάρω»
- Νεαρός: «Μα, τι ήθελες τελικά;»
- Alain: «Θα ήθελα να αιχμαλωτίσω τους ανθρώπους, να τους κρατήσω, να τους δέσω... Και έτσι όλοι θα μένανε κοντά μου. Κάθε προσπάθεια απέτυχε. Ήθελα τόσο πολύ να αγαπηθώ που νιώθω ότι αγαπάω».

Πίσω στην κλινική, ο Alain έχει ήδη πάρει την απόφασή του. Ωστόσο περιμένει ακόμα την απάντηση της γυναίκας του στο τηλεγράφημα που της έστειλε. Μάταια...

Με το όπλο του σημαδεύει την καρδιά του και πατάει τη σκανδάλη. Τα τελευταία λόγια του Alain είναι τα εξής: «Αυτοκτονώ επειδή δε μ' αγάπησες. Επειδή δε σ' αγάπησα. Επειδή οι δεσμοί που μας έδεναν ήταν πολύ χαλαροί. Κι αυτοκτονώ για να τους σφίξω. Σ' αφήνω με ένα ανεξίτηλο σημάδι».

#### 4.7 ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ

*Alphaville – Άλφαβιλ*

του *Jean-Luc Godard, 1965*

«Θα τρελαθώ σ' αυτήν την πόλη»

Ο πρωταγωνιστής της ταινίας<sup>32</sup>

«Ήταν 24:17, Ωκεανική ώρα...όταν έφτασα στα προάστια της Άλφαβιλ» αναφέρει ο Lemmy Caution. Η υποδοχή στην πόλη γίνεται με μία ταμπέλα που αναφέρει τις λέξεις ησυχία, λογική, ασφάλεια και σύνεση. Λέξεις που προσιδιάζουν στη ζωή αυτής της πόλης.

Φωτογραφία 4.7.1: Η Άλφαβιλ καλωσορίζει τους επισκέπτες της.



Πηγή: Πηγή: Jean-Luc Godard, “Alphaville”, 1965

Η Άλφαβιλ είναι η πρωτεύουσα του γαλαξία. Είναι μία διαφορετική πόλη, η πόλη του μέλλοντος. Διοικείται από έναν κεντρικό υπολογιστή, τον «Alpha 60». Πρόκειται για μια τεχνοκρατούμενη κοινωνία, όπως αυτή των μυρμηγκιών. Όλες οι ώρες είναι ίδιες (δε διαχωρίζεται η μέρα από την νύχτα). Οι κάτοικοι της, έχουν γίνει σκλάβοι των πιθανοτήτων. Η κυριαρχία της τεχνολογίας εις βάρος της προσωπικής επαφής είναι φανερή. Οι γυναίκες συμπεριφέρονται σαν ρομπότ και προσφέρουν επιφανειακές

<sup>32</sup> Απόσπασμα από την ταινία *Alphaville*.

απολαύσεις. Οι κεντρικοί δρόμοι της πόλης έχουν ως ονόματα επιστημονικές ορολογίες (οδός Ακτινοβολίας Φωτός - Μαθηματικό πάρκο).

Ο μηχανικός τρόπος ζωής ενισχύει τη μαζικοποίηση και την τυποποίηση συμπεριφορών, έως τις επιβάλλει. Η «Βίβλος», που δεν είναι παρά ένα λεξικό με τις λέξεις που επιτρέπονται να χρησιμοποιηθούν, καθορίζει τον τρόπο σκέψης και τη βούληση των ανθρώπων. Ο προβληματισμός είναι απαγορευμένος. Λέξεις όπως «γιατί», «συνείδηση», «νόημα», «αλλάζω» και τα μυστικά νοήματα αυτών έχουν ξεχαστεί. Όσοι εμμένουν να τις θυμούνται ή προσπαθούν να βρουν τις ρίζες τους εκτελούνται, γιατί «φέρονται παράλογα». Τα ηρεμιστικά χάπια είναι απαραίτητα. Κάθε δωμάτιο έχει ένα μπουκαλάκι από αυτά (καθώς και τη «Βίβλο»). Το κλάμα είναι παράνομο. Ο έρωτας δεν υπάρχει. «Είμαι καλά, ευχαριστώ». Μια διαρκώς επαναλαμβανόμενη φράση, πολλές φορές ασύνδετη με τις συζητήσεις, που υποδηλώνει τις επιφανειακές σχέσεις των κατοίκων της μεγαλουπόλεως, την αποξένωση και τη θεατρικότητα του μελλοντικού Παρισιού. Στην πραγματικότητα όμως κανείς δεν είναι καλά.

Ο Lemmy, ένας κατάσκοπος από τις «Έξω Χώρες», που προφανώς είναι οι χώρες της γης αγανακτεί «αυτό δεν είναι Άλφαβιλ, αλλά Μηδένβιλ», αναφέρει χαρακτηριστικά. Για τον Lemmy, κάτοικο των Έξω Χωρών, το «Τόκιο είναι η χώρα του ανατέλλοντος ηλίου, η Φλορεντία είναι εκεί όπου ο ουρανός είναι μπλε σαν τη νότια θάλασσα και η Νέα Υόρκη είναι εκεί όπου το Μπρόντγουεϊ γυαλίζει από το χιόνι σαν γούνινο παλτό». Αντιπροσωπεύει τον άνθρωπο που επιμένει να σκέφτεται και να κρίνει. Στην Άλφαβιλ το παρελθόν σβήνεται με πλύσεις εγκεφάλου. Οι απεργίες, οι εξεγέρσεις των φοιτητών και οι επαναστάσεις δεν υπήρξαν ποτέ.

Τα σκηνικά της ταινίας είναι το πραγματικό Παρίσι του 1965. Οι τοποθεσίες που επιλεχθήκαν όπως π.χ. το υπερυψωμένο μετρό, οι άδειοι δρόμοι ή τα οικοδομικά τετράγωνα γραφείων, προσαρμοσμένες στο πλαίσιο που περιγράφηκε παραπάνω και σε συνδυασμό με τις σκοτεινές εικόνες, τα φώτα της νύχτας και την μουσική μας μεταφέρουν σε μία πόλη του μέλλοντος που προκαλεί τρόμο.

Φωτογραφία 4.7.2: Το Παρίσι του μέλλοντος.



Πηγή: Jean-Luc Godard, "Alphaville", 1965

Φωτογραφία 4.7.3: Δρόμος στο Παρίσι του μέλλοντος.



Πηγή: Jean-Luc Godard, "Alphaville", 1965

Η Άλφαβιλ βρίσκεται 9.000 χιλιόμετρα από τη γη. Ο Lemmy Caution φθάνοντας εκεί ένιωσε να τον τρομοκρατεί η «σιωπή του ατελείωτου χώρου». Μπορούμε να πούμε πως χώροι δίχως μνήμες ή χρήσεις γης μέσα στην πόλη παραπέμπουν στην ομοιομορφία ενός φυσικού τοπίου που δεν αλλάζει ποτέ. Όπως επίσης και η ομοιομορφία αστικών χώρων

που φαίνεται να μην τελειώνουν ποτέ, παρουσιάζουν σιωπή που τρομοκρατεί. Θα αναρωτιόμασταν αν αυτό το τοπίο είναι όλο και πιο συχνό στις σημερινές πόλεις.

Βρισκόμαστε στο μελλοντικό Παρίσι του Godard, ο οποίος με αυτή την ταινία, εκφράζει τις ανησυχίες του για την πόλη στο μέλλον. Προβλέπει την αποξένωση του μελλοντικού Παρισιού και την παραίτηση του ανθρώπου να διεκδικήσει αυτά που του ανήκουν. Πρόκειται για τη ναρκωμένη πνευματικότητα του ανθρώπου. Το μέλλον της πνευματικής κατάστασης του σημερινού κάτοικου του Παρισιού περιγράφεται στάσιμο και αποπροσανατολισμένο. Στην ταινία αναφέρεται πως «πριν 150, 200 έτη [φωτός] ίσως να υπήρχαν καλλιτέχνες ...ναι, καλλιτέχνες συγγραφείς, μουσικοί, ζωγράφοι. Σήμερα, όχι πια. Τίποτα, εδώ όμως». Επισημαίνεται δηλαδή το γεγονός πως η καλλιτεχνική πρωτοπορία ή τουλάχιστον έκφραση αποτελεί ζωτικό στοιχείο μιας πόλης.

Επίσης, παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός της ζωνοποίησης σε αυτή τη μελλοντική πόλη. Οι αντιφρονούντες ζουν στις απαγορευμένες περιοχές, οι κεντρικές περιοχές φαίνεται να φιλοξενούν τα διάφορα υπουργεία ή τους τομείς προγραμματισμού ενώ ο άνθρωπος έχει επέμβει σε τόσο μεγάλο βαθμό στα φυσικά φαινόμενα που «στη Βόρεια περιοχή έχει χιόνι...και στη Νότια ήλιο».

Επιπρόσθετα, στην ταινία εμμέσως θίγεται το ζήτημα της παρακολούθησης των δημόσιων χώρων, δηλαδή της ανυπαρξίας ιδιωτικότητας. Ο «Άλφα 60» παρακολουθεί τους ανθρώπους παντού και μας θυμίζει το Μεγάλο Αδερφό από το μυθιστόρημα του George Orwell 1984.

Φωτογραφία 4.7.4: Ο «Άλφα 60» παρακολουθεί τους πολίτες πίσω από το Α της λεζάντας.



Πηγή: Jean-Luc Godard, "Alphaville", 1965

Ο σκηνοθέτης αναφέρει την άποψη (στην οποία εμμένει όπως θα δούμε και στην ταινία *Deux ou Trois Choses que je Sais d'Elle*) ότι η μελλοντική πόλη θα διαμορφωθεί από διάφορα συστήματα επικοινωνίας, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση από τον υπολογιστή «Alpha 60». Όπως αναφέρεται στην ταινία «σκοπός του Άλφα 60 είναι να υπολογίζει και να προβλέπει...τα αποτελέσματα θα τα απολαύσει η Άλφαβιλ...Αναχωρήσεις μέσω μαζικής μεταφοράς, κίνηση ατόμων και αγαθών, διανομή ηλεκτρισμού, πάταξη εγκλήματος, πολεμικές επιχειρήσεις...». Πέρα από την επικίνδυνη εικόνα που θέλει να προσδώσει ο σκηνοθέτης σε αυτή τη μελλοντική εκδοχή της πόλης, αν παραλληλίζαμε τον «Alpha 60» με τον σχεδιασμό θα οδηγούμασταν στο συμπέρασμα πως όντως ο δεύτερος πρέπει να υπολογίζει και να προβλέπει, ούτως ώστε να είναι επιτυχής. Παρόλα αυτά, αυτό που θέλει να τονίσει ο σκηνοθέτης είναι ο δυστοπικός χαρακτήρας του μελλοντικού Παρισιού (Clarke, 1997 : 134).



#### 4.8 ΔΥΟ Η ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΞΕΡΟΥΜΕ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

*Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle – Δύο η Τρία Πράγματα που Ξέρω γι' Αυτήν...*  
του Jean-Luc Godard, 1967

«Στις 19 Αυγούστου ένα διάταγμα για την οργάνωση του δημοσίου στο Παρίσι δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα της κυβέρνησης. Δύο μέρες μετά, το υπουργικό συμβούλιο διορίζει νομάρχη Παρισίων τον Πώλ Ντελουβριέ που διαθέτει καθαρές και πρωτότυπες ιδέες»<sup>33</sup>

«Αυτή»: το Παρίσι (Elle: La région Parisienne). Επίσης «αυτή» είναι και άλλα δύο πρόσωπα, η ηρωίδα Juliette Jeanson και η ηθοποιός που την υποδύεται, Marina Vlady. Όμως, η πόλη του Παρισιού έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο (όχι μόνο μέσω του λόγου ή της άμεσης εικόνας, αλλά και μέσω των χρωμάτων. Πολλές φορές στα πλάνα επικρατούν τα χρώματα της γαλλικής σημαίας, δηλαδή της γαλλικής κοινωνίας που σε μεγάλο ποσοστό εκπροσωπείται από το Παρίσι). Βρισκόμαστε μακριά από το Παρίσι των μνημείων, των βουλευμάτων, του κοσμοπολιτισμού και της κουλτούρας, φιλοξενούμαστε στο Παρίσι των προαστίων και του μόνου, απαλλοτριωμένου και χωρίς συναισθήματα κατοίκου αυτών.

Φωτογραφία 4.8.1: Από τους τίτλους έναρξης.



Πηγή: Jean-Luc Godard,  
“Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle”, 1967

<sup>33</sup> Απόσπασμα από την αρχή της ταινίας *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle*.

Η ταινία έχει διάφορες αλληλένδετες ενότητες. Ο σκηνοθέτης, Jean-Luc Godard, καταθέτει τις σκέψεις του για τον καπιταλισμό, τον πόλεμο του Βιετνάμ, την ειρήνη, τον Charles de Gaulle, τους αστούς κ.α. Οι ενότητες που αφορούν την αναπαράσταση της πόλης και τη σχέση χώρου και κοινωνίας είναι οι εξής: «18 Μαθήματα για τη Βιομηχανική Κοινωνία», «Οι Τάξεις: Νέα Μαθήματα για τις Βιομηχανικές Κοινωνίες», «Ψυχολογία της Φόρμας» και «Εισαγωγή στην Εθνολογία».

Πρόκειται για μία ταινία που μας μεταφέρει στο «νέο» Παρίσι. Στο Παρίσι των νέων διαμερισμάτων δίπλα στον περιφερειακό δρόμο, των εργατικών πολυκατοικιών και της ομοιόμορφης αρχιτεκτονικής.

Φωτογραφία 4.8.2: Πολυκατοικίες στα προάστια του Παρισιού.



Πηγή: Jean-Luc Godard, “Deux ou Trois Choses que Je Sais d’Elle”, 1967

Από τους διαλόγους συμπεραίνουμε πως στις περιοχές αυτές κατοικούν εργαζόμενοι Παριζιάνοι ή μετανάστες.

- Πόσο καιρό είσαι εδώ;
- Τρία χρόνια.
- Από πού είσαι;
- Από την Αλγερία.
- Πού σ’αρέσει περισσότερο, εδώ ή στο Αλγέρι
- Αλγερία...Όχι...

- Έχεις αδέρφια;
- Μία αδερφή κι έναν αδερφό.
- Οι γονείς σου;
- Είναι στο σπίτι.
- Ο μπαμπάς σου δουλεύει;
- Στην αεροπορία.
- Η μαμά σου;
- Η μαμά μου δεν δουλεύει.

Ενώ τα παιδιά στη γειτονιά αποζητούν έναν χώρο για να παίξουν.

- Ωραία είναι εδώ... Διασκεδάζουμε...
- Δεν έχουμε παιχνίδια...
- Πρέπει να βάλουν παιχνίδια...
- Είχε πολύζυγα, αλλά ένα παιδί έσπασε το πόδι του...
- Είχε αλογάκια, αλλά τα έβγαλαν...
- Είχε τραμπάλες, αλλά τις πήραν...
- Πρέπει να ασχολούμαστε με κάτι...

Φωτογραφία 4.8.3: Τα παιδιά των προαστίων δεν έχουν χώρο να παίξουν.



Πηγή: Jean-Luc Godard, 'Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle', 1967

Ο άνθρωπος των Παριζιάνικων προαστίων είναι ένας εγκλωβισμένος άνθρωπος, επισκέπτης της πόλης. Η Juliette αφηγείται: «Έμενα στο 16<sup>ο</sup> [διαμέρισμα]. Πούλησαν το διαμέρισμα και μας έφεραν εδώ. Δεν είναι το ίδιο. Τί θα κάνουμε;» Ενώ ο σύζυγός της, της απαντά: «Πάλι απ' την αρχή».

Μία κάτοικος αναφέρει «Μένω στις πολυκατοικίες κοντά στον [νότιο] περιφερειακό. Έρχομαι στο Παρίσι δύο φορές το μήνα. Ξέρετε, στις μπλε και άσπρες πολυκατοικίες...». Το μετρό μεταφέρει τους ανθρώπους από και προς τα προάστια. Το πλήθος κινείται απρόσωπα. Ένας εργαζόμενος σε αυτό, αναφέρει «Είμαι Παριζιάνος. Δουλεύω στο μετρό. Έρχονται δύο εκατομμύρια Παριζιάνοι. Δεν τους βλέπουμε. Η αστυνομία απαγόρευσε να φωτογραφούμε».

Φωτογραφία 4.8.4: Μία πολυκατοικία δίπλα στον περιφερειακό.



Πηγή: Jean-Luc Godard, "Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle", 1967

Το Παρίσι δεν ήταν ποτέ ανοιχτή πόλη. Ήταν μία πόλη της οποίας τα σύνορα ορίζονταν αρχικά από τα τείχη που το περιέκλειαν. Στη δεκαετία του '60, τα σύνορα αυτά ορίζονται από τον περιφερειακό δρόμο. Βλέποντας την ταινία, εισπράττουμε την αίσθηση ότι το Παρίσι εξαφανίζεται και δεν μπορεί να αυτοπροσδιοριστεί ως πόλη. Νιώθουμε ότι υπάρχει κάτι ξέραμε γι' αυτό και ότι ζήσαμε σ' αυτό στο παρελθόν. Το πρώτο είδος ήταν ο άνθρωπος-κάτοικος των σπηλαίων. Η εξέλιξη του στους αιώνες και στη δεκαετία του '60 είναι ο άνθρωπος-κάτοικος των προαστίων. Τα τείχη αποτελούσαν

μία μνήμη ασυνέχειας. Ο περιφερειακός διατήρησε αυτή τη μνήμη, αλλά εισήγαγε ένα είδος κοινωνικής διάκρισης και σήμερα αποτελεί μνήμη αυτής.

Ο αφηγητής (Jean-Luc Godard) περιγράφει πως «Η διαμόρφωση του Παρισιού θα επιτρέψει στην κυβέρνηση να ακολουθήσει ευκολότερα την ταξική πολιτική. Και στο μονοπάτι να διαχειρίζεται την οικονομία χωρίς να υπολογίσει την ανάγκη για καλύτερη ζωή των 8.000.000 κατοίκων». Αντιλαμβανόμαστε πως ο σχεδιασμός είναι συγκεντρωτικός Το Παρίσι είναι μία πόλη ταξική και η χωρική διαμόρφωσή του διευκολύνει τις ταξικές διαφορές. Δεν υπάρχουν συμμετοχικές διαδικασίες και γι' αυτό ο σχεδιασμός είναι ελλιπής.

Η ζωή είναι κατά βάση μητροπολιτική. Ο Godard θέλησε να δείξει αυτή την πτυχή επηρεαζόμενος από τη σκέψη του Michel Foucault, δηλαδή τη διάβαση από την «κοινωνία της πειθαρχίας στην κοινωνία που ελέγχεται μέσα από τη διαχείριση του μητροπολιτικού χώρου» (Deux ou Trois Choses que Je Sais d'elle – DvdToile <http://dvdtoile.com/CritiqueDvd.php?dvd=17071>).

Οι διάλογοι αποκαλύπτουν πως ο ρους της ζωής είναι ο ρους της καθημερινότητας, είναι δηλαδή οι μηχανικές κινήσεις και η έλλειψη σκέψης και συναισθημάτων. Χαρακτηριστικός είναι ο διάλογος ανάμεσα στη Juliette και τον άντρα της Robert.

- Φτάσαμε.
- Πού φτάσαμε;
- Στο σπίτι μας.
- Τί θα κάνουμε μετά;
- Θα κοιμηθούμε. Τι σ'έπιασε;
- Και μετά;
- Θα ξυπνήσουμε.
- Και μετά;
- Πάλι απ' την αρχή. Θα ξυπνήσουμε. Θα φάμε.
- Και μετά;
- Δεν ξέρω. Θα πεθάνουμε.
- Και μετά;

Συμπερασματικά, ο τρόπος ζωής δεν είναι φυσιολογικός, στερώντας από τον άνθρωπο της πόλης την διανοητική και ψυχική του υγεία. Η εξέλιξη χάνεται στις πόλεις και ορίζεται μόνο μέσα από την κατανάλωση. Μόνο η ταξική εξέλιξη επιτρέπει

μεγαλύτερη κατανάλωση. «Πρέπει να χωρίσω τον Robert. Δεν θέλει να ανέλθει κοινωνικά. Είναι ευτυχισμένος με αυτά που έχει. Και στη Μαρτινίκα έτσι ήταν». Και μόνο η ταξική εξέλιξη επιτρέπει τη διαφυγή από τα προάστια. Ο αφηγητής συνεχίζει λέγοντας πως «Η ευχαρίστηση μιας πρωτόγνωρης πολυτέλειας μας ωθεί να καταναλώνουμε αλόγιστα γκάζι και ζεστό νερό. Πάντα η ίδια ιστορία. Δεν έχουμε λεφτά για νοίκι ή δεν έχουμε τηλεόραση ή έχουμε τηλεόραση και δεν έχουμε αυτοκίνητο ή πλυντήριο, αλλά δεν κάνουμε διακοπές. Δηλαδή δεν έχουμε φυσιολογική ζωή». Η υπερκατανάλωση είναι ένα κοινό χαρακτηριστικό των κατοίκων του Παρισιού και γενικότερα του νέου ανθρώπου της δεκαετίας του '60. Η ζωή διέπεται από τις προσταγές των διαφημίσεων και των περιοδικών. Αν δεν γνωρίζεις το περιοδικό *Madame Express*, τότε δεν έχεις κουλτούρα. Τα ταξίδια γίνονται πλέον μόνο νοητά, μέσω μηνυμάτων και εικόνων. Πρόκειται για μία αίσθηση που έχουμε καθώς παρατηρούμε το εσωτερικό των δωματίων στα διάφορα πλάνα. Είναι γεμάτα με αφίσες από διάφορες χώρες ή πόλεις του κόσμου. Ισραήλ, Ινδία, Ελβετία, Ισπανία, Ιαπωνία, Μπανκόγκ, Σαν Φρανσίσκο, Σεβίλλη.

Φωτογραφία 4.8.5: Το νοητικό ταξίδι προς την Ιαπωνία βρίσκεται στην αφίσα, η πραγματικότητα όμως είναι έξω από το παράθυρο, στη ζωή στα προάστια.



Πηγή: Jean-Luc Godard, 'Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle', 1967

Χαρακτηριστικά αναφέρεται στην ταινία η εξής φράση: «Ακούω μία διαφήμιση στο ραδιόφωνο. Χάρη στο ΕΣΣΟ, πλανιέμαι στα μονοπάτια του ονείρου. Και ξεχνώ όλα τ'άλλα. Ξεχνώ Χιροσίμα, Άουσβιτς, Βουδαπέστη, Βιετνάμ...Τον κατώτερο μισθό, την κρίση της κατοικίας...Την πείνα στην Ινδία...Ξέχασα τα πάντα...Πέφτω στο μηδέν, κι όμως πάλι από εδώ θα ξεκινήσω».

Ο νέος ορισμός της πόλης είναι η πόλη της κατανάλωσης και των αντικειμένων. Τα αντικείμενα έγιναν τα υποκείμενα της ζωής και εμείς οι άνθρωποι γίναμε αντικείμενα στα χέρια τους. Βήμα τρίτο, ο άνθρωπος-κάτοικος των προαστίων γίνεται άνθρωπος-κάτοικος των αντικειμένων. Ο αφηγητής της ταινίας δηλώνει: «Τα αντικείμενα υπάρχουν...Αν τα περιποιούμαστε περισσότερο από τους ανθρώπους. Τότε, υπάρχουν περισσότερο απ'τους ανθρώπους. Τα νεκρά αντικείμενα είναι πάντα ζωντανά. Οι ζωντανοί άνθρωποι είναι συχνά νεκροί».

Ο άνθρωπος ζει με το φόβο της ανεργίας, όχι γιατί δεν θα είναι ικανός να επιβιώσει, αλλά γιατί δεν θα είναι ικανός να καταναλώνει. Η Juliette και η φίλη της εκδίδονται περιστασιακά. Μία άνεργη αφηγείται: «Τριάντα χιλιάδες φράγκα τη μέρα για να κάνω πεζοδρόμιο στη Μαντλέν. Δεν ξέρω αν καταλαβαίνετε...Είμαι γραμματέας...Μιλώ αγγλικά και ιταλικά...Δε βρίσκω δουλειά γιατί είμαι μεγάλη. Χθες, μου είπαν στην Πουμπλισίς ότι δεν έχει δουλειά για μένα».

Ο μελετητής της πόλης δεν είναι μόνο ο πολεοδόμος. Μελετητής της είναι και ο κάτοικος-θεατής της, ο οποίος πρέπει να ερμηνεύει τις προσλαμβάνουσες που δέχεται από αυτήν και τον τρόπο με τον οποίο επιδρά στην πόλη, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο τη «χρησιμοποιεί». Ο αφηγητής είναι κατηγορηματικός. «Μελετώ τη ζωή της πόλης και των κατοίκων της και τους δεσμούς που τους ενώνουν...Με την ίδια ένταση που ο βιολόγος μελετάει την εξέλιξη της ανθρώπινης φυλής. Έτσι μόνο θ' αντιμετωπίσω την κοινωνική παθολογία...Και θα εμφυσήσω την ελπίδα για μια νέα πόλη».

Αναζητώντας τον ορισμό της πόλης δημιουργείται ένας συνειρμός λέξεων άτομα, γειτονιά, κτίρια. Οι μεταξύ τους σχέσεις ορίζονται με λέξεις, κινήσεις, μεταφορές, δηλαδή επικοινωνία. Κάθε κίνηση μας στην πόλη κρύβει μία αλήθεια, είμαι μία αλληγορία που δείχνει τί και πώς σκεφτόμαστε. Ο αφηγητής μας υπενθυμίζει πως «το σύνολο είναι πολύς κόσμος, ίσως και μία πόλη...Κανείς δεν ξέρει σήμερα πώς θα είναι η πόλη αύριο...Θα χάσει σίγουρα ένα μέρος του σημασιολογικού της πλούτου...Σίγουρα...Ίσως...Ο ρόλος του διαμορφωτή της πόλης θα εκτελεστεί...Από

άλλα συστήματα επικοινωνίας...Ίσως...Τηλεόραση, ραδιόφωνο...Λεξιλόγιο και σύνταξη. Σκόπιμα και επίτηδες». Η άποψη αυτή του αφηγητή Jean-Luc Godard πήρε εν μέρει τη σκηνοθετική της μορφή δύο χρόνια νωρίτερα, το 1965 στην ταινία *Alphaville*, δηλαδή στο Παρίσι όπως το φανταζόταν στο μέλλον.

Βλέποντας την ταινία, μεταδίδονται στον θεατή συναισθήματα άγχους, αβεβαιότητας και φόβου. Ο Godard αναφέρει ως αφηγητής «...Πρέπει να ακούσω, να δω γύρω μου περισσότερο από ποτέ άλλοτε...Τον κόσμο, τον συνάνθρωπο, τον αδερφό μου...Ο κόσμος...Σήμερα που οι επαναστάσεις είναι ανέφικτες...». Προοιωνίζει τον Μάη του '68, τους λόγους που οδήγησαν σε αυτόν, αλλά και την αποτυχία αυτού. Το μέλλον είναι αβέβαιο, αλλά μπορεί να καθοριστεί από τις σχέσεις μεταξύ των κατοίκων της πόλης. Και το ιστορικό του Μάη του '68 σχετίζεται με αυτήν την παράμετρο που τείνουμε να ξεχνάμε. «Όχι, κανένα γεγονός δεν βιώνεται μόνο του. Ανακαλύπτουμε συνεχώς ότι συνδέεται με ό,τι το περιβάλλει. Ίσως, πολύ απλά η παρατήρηση αυτού του θεάματος είμαι εγώ...Κάθε κάτοικος είχε σχέσεις με συγκεκριμένα τμήματα της πόλης. Και με τι...Η εικόνα είναι εμποτισμένη με αναμνήσεις και σημασίες. Η φυσική διαύγεια αυτής της εικόνας...Το Παρίσι είναι μυστηριώδης πόλη...Ασφυκτική...Φυσική...».

Υπάρχει ελπίδα; Θα αντλήσουμε ικανοποίηση από τα δημιουργήματά μας, από τις πόλεις; Ο αφηγητής είναι αισιόδοξος. «Η πόλη είναι μία κατασκευή στο χώρο. Τα κινητά στοιχεία της πόλης...Δεν ξέρω...Οι κάτοικοι. Τα κινητά στοιχεία είναι εξίσου σημαντικά με τα ακίνητα. Ακόμη κι αν είναι βαρετό το θέαμα της πόλης μπορεί να προκαλέσει μεγάλη ευχαρίστηση».

Φωτογραφία 4.8.6: Το τελευταίο πλάνο της ταινίας, η κοινωνία της κατανάλωσης.



Πηγή: Jean-Luc Godard, "Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle", 1967



Φωτογραφία – κολάζ 4.8.7: Τα προάστια μέσα από τα μάτια της Juliette.





Πηγή: Jean-Luc Godard, "Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle", 1967

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

*«Μέσω της τέχνης και μόνο μπορούμε να βγούμε από το καβούκι μας, να μάθουμε αυτό που κάποιο άλλο πρόσωπο βλέπει από ένα σύμπαν το οποίο δεν είναι το ίδιο με το δικό μας, και του οποίου τα τοπία, χωρίς την τέχνη, θα παρέμεναν άγνωστα για μας όπως και τα πιθανά σεληνιακά τοπία»*

*Marcel Proust<sup>34</sup>*

### 5.1 Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΓΡΑΦΗ

Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη της σύνθεσης και της πραγματοποίησης ταινιών και μια «βιομηχανία παραγωγής θεάματος» (Petit Robert, 1970). Με άλλα λόγια, κινηματογράφος δεν είναι μόνο ένα σύνολο στοιχείων αλλά και το σύνολο των ίδιων των ταινιών που έχουν παραχθεί ή παράγονται σε κάθε δοσμένη χρονική στιγμή.

Επιπρόσθετα, για τον Mauss (1983), ο κινηματογράφος αποτελεί ένα «συνολικό κοινωνικό γεγονός» που μπορεί να ερευνηθεί από τέσσερις βασικές απόψεις. Την οικονομική (π.χ. χρηματικό κεφάλαιο), την τεχνολογική (π.χ. μηχανήματα λήψης), την κοινωνιολογική (π.χ. επίδραση στον κοινωνικό σχηματισμό) και την αισθητική (π.χ. εκτίμηση καλλιτεχνικής αξίας των προϊόντων). Σ' αυτές θα μπορούσαν να προστεθούν η ιδεολογική, η ηθική, η πολιτική άποψη (Κολοβός, 1988).

Επιπλέον, ο κινηματογράφος είναι προϊόν δοσμένων κοινωνικών όρων και διαδικασιών. Το θέαμα προήλθε μέσα από μορφές ανθρώπινης εργασίας και βασίζεται σε μια αναπαραστατική αρχή, είτε αυτή την νοήσουμε ως μίμηση, ως απεικόνιση, είτε ως συμβολική πράξη. Δεν υπάρχει θέαμα ως μορφή τέχνης χωρίς να λειτουργεί με βάση μια στοιχειώδη αναπαραστατική διαδικασία. Στην περίπτωση του κινηματογράφου, όμως, δημιουργήθηκε ένας «πολιτισμός της εικόνας». Όχι τόσο γιατί η εικόνα έγινε μέσο μαζικής έκφρασης, αλλά γιατί αποτελεί μέσο μαζικής επικοινωνίας. Ως τέτοια μέσα εννοούμε «όλα τα απρόσωπα μέσα επικοινωνίας με τα οποία μεταδίδονται άμεσα στα ακροατήρια οπτικά και/ ή ακουστικά μηνύματα» (Mc Quail, 1979).

---

<sup>34</sup> Απόσπασμα από το βιβλίο *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο, ο Ξανακερδισμένος Χρόνος* του Marcel Proust.

Η διαφοροποίηση δεν έγινε στο χώρο της στενά εννοούμενης παραγωγής, αλλά στο χώρο της μαζικής διανομής. Ο «πολιτισμός της εικόνας» του μεγάλου, ακαθόριστου κοινού. Με αυτήν την έννοια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πολιτισμός που τείνει προς την παγκοσμιότητα. Οι βασικοί λόγοι που συνέβαλαν στη διαμόρφωση αυτού του φαινομένου είναι δύο. Καταρχάς η ευχέρεια και η αμεσότητα στην πρόληψη του εικονικού μηνύματος. Ο θεατής εκτίθεται πρόθυμα σε μια γοητευτική αναμέτρηση με τις εικόνες, αφού έχει κιόλας εξοικειωθεί μαζί τους. Ζώντας και βλέποντας την πραγματικότητα που πηγάζουν ή έμμεσα παραπέμπουν. Η πραγματικότητα αυτή είναι προσιτή ως οπτική αναπαράσταση, περισσότερο απ' όσο είναι εκείνη, που αναπλάθει νοητικά ο αναγνώστης ενός γραπτού κειμένου.

Ο δεύτερος λόγος είναι η δυνατότητα της αναπαραγωγής και της διανομής του έργου τέχνης, της εικόνας και της ταινίας. Ο κινηματογράφος είναι ένα κοινωνικό αγαθό πρόσφορο για ένα κοινό που δεν περιορίζουν τοπικά, γεωγραφικά, πολιτικά ή πολιτιστικά σύνορα. Επιπλέον, ξεπερνά τα εμπόδια της ταξικής διαίρεσης και του κοινωνικού καταμερισμού ενοποιώντας το καταναλωτικό κοινό σε παγκόσμιο επίπεδο (Κολοβός, 1988).

Έτσι, ο κινηματογράφος ως ένα μέσο εξαιρετικά ανεπτυγμένης αναπαραγωγιμότητας, έχει κατακλύσει με τις εικόνες του τους χώρους όπου λειτουργούν και αναπτύσσονται οι κοινωνικοί σχηματισμοί. Όχι μόνο με την προβολή μιας ταινίας, αλλά και με τα διάφορα σχετικά έντυπα, τη κριτική, τα φεστιβάλ, τις δραστηριότητες των κινηματογραφικών λεσχών, τις συνεντεύξεις, τη μουσική. Όλα αυτά αποτελούν το εκρηκτικό φαινόμενο που ονομάζουμε κινηματογράφο.

Ο κινηματογράφος λειτουργεί ως ενδιάμεσο επικοινωνίας μεταξύ του κινηματογραφικού παραγωγού (πομπού) και του θεατή (δέκτη). Τα προϊόντα της κινηματογραφικής παραγωγής έχουν συμβάλει στον ίδιο βαθμό στην ανάπτυξη της τέχνης, στη χαρά και την απόλαυση της ελεύθερης δημιουργίας, όσο και στην ανάπτυξη της επικοινωνίας των ανθρώπων μεταξύ τους και με τον κόσμο που τους περιβάλλει. (Κολοβός, 1988).

Έτσι οι μορφές χρήσης των ταινιών είναι τρεις. Η προβολή τους γίνεται συνήθως για τη διασκέδαση απλά των θεατών, άλλοτε για την πληροφόρησή τους και τέλος, για την εξυπηρέτηση ιδεολογικής ή πολιτικής σκοπιμότητας. Και βέβαια, είναι δυνατόν μια και μόνο ταινία να εξυπηρετεί και τις τρεις χρήσεις.

## 5.2 Η ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Στην ιστορία, αλλά και την προϊστορία, έχει πολύ πρώιμα εμφανιστεί η εικόνα ως μέσο επικοινωνίας και αναπαράστασης ξεκινώντας από τα εγχάρακτα σχέδια των προϊστορικών σπηλαιών ως την ανάπτυξη της εικονικής ζωγραφικής. Στον 20ο αιώνα όμως, με τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση δημιουργήθηκε ένας «πολιτισμός της εικόνας».

Χωρίς να παραμεριστεί η γραπτή γλώσσα, οι άνθρωποι έμαθαν να εκφράζονται και να κατακτούν, να μεταδίδουν και να δέχονται πληροφορίες, να παίρνουν μηνύματα και να παρακολουθούν αφηγήσεις μέσω των εικόνων. Έμαθαν να «γράφουν» και να «διαβάζουν» απευθείας με εικόνες και μέσα απ' αυτές. Τα σύμβολα της γραπτής γλώσσας δε μεσολαβούν πια, παρά βοηθητικά. Στοιχεία της συμβολικής αναπαράστασης αποτελούν τώρα οι ίδιες οι εικόνες (Κολοβός, 1988).

Ο κινηματογράφος έγινε παγκόσμιο θέαμα ως τέχνη γιατί ανταποκρινόταν σε μια βαθιά ανάγκη της ανθρώπινης κοινωνίας· να δει την πραγματικότητά της πιο κοντά από οποιαδήποτε άλλη εποχή με την τέχνη, να την αναγνωρίσει αμεσότερα μέσα από τα προϊόντα της. Λειτουργία που η λογοτεχνία, το θέατρο, η ζωγραφική, η γλυπτική, ο χορός και η μουσική είχαν σε διαφορετική, αλλά πάντα περιορισμένη κλίμακα, επιτύχει (Κολοβός, 1988).

Ο κινηματογράφος προβάλλει εικόνες του κόσμου, οι οποίες πριν δεν ήταν αναγνωρίσιμες, ως πραγματικότητα. Η καθαρότητα και αμεσότητα της κινηματογραφικής εικόνας ως σημαίνοντος διευκολύνει τον θεατή να βρει τους χώρους που πέρασε ή θα επιθυμούσε να είναι. Μάλιστα, ο ρεαλισμός των χώρων που επιλέγονται και ο χειρισμός τους από τους σκηνοθέτες οδηγεί τον θεατή σε μια ιδεολογικά πλουραλιστική αλλά κινηματογραφικά γοητευτική εμπειρία, γεγονός που κάνει τις ταινίες πέρα από έργα τέχνης, φορείς διαλόγου και γνωριμίας με όσους από τους αποδέκτες έχουν άλλες πολιτιστικές καταβολές, είτε λόγω ηλικίας, είτε λόγω εθνικότητας (Σωτηροπούλου, 2001). Η συμμετοχή ενός χώρου σε μια παγκόσμια κινηματογραφική επιτυχία τον καθιστά κτήμα όλων εκείνων που δεν θα τον γνώριζαν ποτέ στη ζωή τους. Οι χώροι των ταινιών, επομένως, είναι γέφυρες επικοινωνίας με τον δημιουργό, την εποχή και τον τόπο του.

Επιπλέον, οι εικόνες έχουν τη μοναδική ικανότητα να αναδεικνύουν αλήθειες που πολλές φορές οι απλές λεκτικές περιγραφές αδυνατούν να εκφράσουν με την ίδια

δύναμη. Οι εικόνες, μέσα από τη διεισδυτική ματιά του δημιουργού, αποσπούν στοιχεία του φυσικού χώρου και τα εντάσσουν σε μια ολοκληρωμένη οπτική. Έτσι, ο κινηματογραφικός φακός περιγράφει τον χώρο και μέσα από αυτόν την ψυχική κατάσταση του ήρωα. Για παράδειγμα, μια σκηνή σε ένα κελί, όπου η ζωή περιορίζεται όχι στα απαραίτητα αλλά στα ελάχιστα, το απόλυτο κενό του χώρου σηματοδοτεί την παντελή έλλειψη ελπίδας και παρηγοριάς (Σωτηροπούλου, 2001). Με άλλα λόγια, ο χώρος στον κινηματογράφο μπορεί να υποκαταστήσει ατελείωτες περιγραφές και αναλύσεις και η δύναμη του είναι τέτοια, που μπροστά του ωχριούν πολλές από τις κλασσικές αφηγηματικές φόρμες.

### 5.3 Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΠΗΓΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ

«Όταν οι πρώτοι θεατές του κινηματογράφου είδαν στην οθόνη το τρένο των Lumière να μπαίνει στο σταθμό<sup>35</sup>, φοβήθηκαν πως θα ορμούσε καταπάνω τους. Η κινηματογραφική μηχανή αποτύπωνε μια εικόνα του κόσμου: δεν επρόκειτο πια για το κατασκεύασμα ενός καλλιτέχνη – όπως ήταν οι πίνακες ζωγραφικής – αλλά για την πραγματικότητα αιχμαλωτισμένη στο φιλμ» (Τριανταφύλλου όπως αναφέρεται στο Φερρό, 2002, σ. 11).

Ο κινηματογράφος, όπως και η φωτογραφία, έγινε εργαλείο του ιστορικού, ένας μάρτυρας του παρελθόντος. Ακόμα και ο τρόπος που αλλοίωνε την πραγματικότητα για αισθητικούς ή πολιτικούς λόγους, παρέχει πληροφορίες για την κοινωνία που περιβάλλει την κάθε κινηματογραφική σκηνή.

Ωστόσο, η πανεπιστημιακή κοινότητα ταραχτήκε όταν στην αρχή της δεκαετίας του '70 υποστηρίχτηκε η ιδέα να προβούν οι μελετητές σε μια κοινωνική ανάλυση αντίθετη στις καθιερωμένες, μελετώντας τις ταινίες ως ιστορικά τεκμήρια. Σήμερα πάντως, η ταινία αναγνωρίζεται ως θεμιτή αναφορά τόσο στα αρχεία όσο και στην έρευνα. Το πραγματικά καινοφανές γεγονός, όμως, εντοπίζεται ήδη αλλού: αφορά την πρωτόγνωρη αντιστροφή που μεσολάβησε κατά τις πρόσφατες δεκαετίες στη σχέση τη γραφής με την εικόνα (Φερρό, 2002). Ο Ζακ Λε Γκοφ στο βιβλίο του *Ιστορία και Μνήμη* υποστηρίζει ότι «δίπλα στην πολιτική ιστορία, στην οικονομική και στην

---

<sup>35</sup> Στις 28/12/1885, στο Γκραν καφέ του Παρισιού, ένα πλήθος καλεσμένων παρακολούθησε μια παρουσίαση του κινηματογράφου των αδελφών Lumière.

κοινωνική, γεννιέται μια ιστορία των αναπαραστάσεων. Η ιστορία των πνευματικών παραγωγών η οποία συνδέεται όχι με το κείμενο, το λόγο ή το νόημα, αλλά με την εικόνα. Η ιστορία του φαντασιακού επιτρέπει να πραγματευτούμε το λογοτεχνικό και το καλλιτεχνικό τεκμήριο ως αυτοδύναμα ιστορικά τεκμήρια, με τον όρο να σεβόμαστε τον ειδοποιό χαρακτήρα» (Λε Γκοφ, 1998).

Από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχουν μηχανές λήψης που κινηματογραφούν προσωπικότητες και γεγονότα, ιδίως όσα αφορούν τους βασιλικούς οίκους. Όσο για την πολιτική χρήση των ταινιών, χρονολογείται ήδη από τα πρώτα τους βήματα. Το 1901 οι Άγγλοι της Σαγκάης ανασύστησαν για χάρη της κινηματογραφικής μηχανής μια τρομοκρατική ενέργεια των Μπόξερ, ενώ παρόμοιες προπαγανδιστικές ταινίες πολλαπλασιάζονται στη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, χάρη στην ώθηση που έλαβαν από την παροχή κινηματογραφικών υπηρεσιών προς τα στρατεύματα. Πρωταρχική αποστολή του κινηματογραφικού φακού, πάντως, ήταν να καταγράψει τον πραγματικό, και συγκεκριμένα, τον εχθρικό, εξοπλισμό. Για το σκοπό αυτό οι Γερμανοί, για παράδειγμα, είχαν εγκαταστήσει αυτόματες κινηματογραφικές μηχανές λήψης στα χαρακώματα. Ορισμένες κατέγραψαν πραγματικά αλησμόνητες εικόνες Γάλλων ή Άγγλων στρατιωτών που κατακρεουργούνται από τα μυδραλιοβόλα (Φερρό, 2002).

Οι ταινίες που χρησιμοποιούνται ως ιστορικά ντοκουμέντα δεν είναι μόνο τα ντοκιμαντέρ, οι ιστορικές ταινίες και τα επίκαιρα (newsreels). Αντίθετα, κάθε ταινία είναι ιστορικό τεκμήριο, αφού μας προμηθεύει με μια εικόνα των νοοτροπιών, αφού αντανακλά την κατάσταση των πραγμάτων. Εξάλλου, τα επίκαιρα, όπως και τα ντοκιμαντέρ, είναι μυθοπλασία με άλλα μέσα. Τα ψέματα, όμως, δεν κάνουν τον κινηματογράφο λιγότερο «αληθινό» ούτε τον αποδυναμώνουν ως εργαλείο του ιστορικού, καθώς μέρος της δουλειάς των ιστορικών είναι να αξιολογούν τα ψέματα και να τα ξεδιαλύνουν, να τα εξηγούν και να τα τοποθετούν μέσα στο ιστορικό πλαίσιο. Εξάλλου, ο ιστορικός υποστηρίζει «ορίστε οι παραπομπές μου, ιδού και οι αποδείξεις μου». Κανείς δε θα διανοούνταν ότι η επιλογή αυτών των τεκμηρίων, η συναρμολόγηση τους, η διευθέτησή των επιχειρημάτων ισοδυναμούν επίσης με ένα είδος μοντάζ, με τέχνασμα, με κινηματογραφικό κόλπο. Μήπως οι ιστορικοί, έχοντας τη δυνατότητα να συμβουλευτούν τις ίδιες πηγές, έγραψαν όλοι την ίδια ιστορία της Γαλλικής επανάστασης (Φερρό, 2002);

Έτσι, ανεξάρτητα από τις ταινίες ντοκιμαντέρ, οι οποίες διατηρούν την εικόνα του παρόντος και βιώματα του παρελθόντος, μπορούμε να διακρίνουμε τους κινηματογραφιστές που προτείνουν μια σφαιρική ιστορική ερμηνεία, η οποία συνιστά αποκλειστικά προσωπικό τους αναλυτικό έργο και υπερβαίνει την απλή ιστορική ανασύσταση και αναδημιουργία, συμβάλλοντας πραγματικά στην κατανόηση των φαινομένων του παρελθόντος και της σχέσης τους με το παρόν.

Επιπλέον, οι ταινίες αντανakλούν την κοσμοθεωρία του δημιουργού τους, η οποία με τη σειρά της είναι «προϊόν» της εποχής του και έχει δεχτεί τις επιρροές της κυρίαρχης ιδεολογίας, καθώς, πιθανότατα, και της μη κυρίαρχης. Οι ταινίες, επίτηδες ή μη, δίνουν πληροφορίες για την εποχή αυτή μέσα από τη γλώσσα, την αισθητική και την ιδεολογία που προβάλλουν (Φερρό, 2002). «Ο κινηματογράφος είναι δέσμιος της εποχής του και αυτό τον κάνει ντοκουμέντο της» (Τριανταφύλλου σε Φερρό, 2002, σ. 17).

Επιπλέον, η κινηματογραφική δράση συχνά εξελίσσεται σε φυσικούς χώρους, που με την πιστότητα της απεικόνισης τους προσφέρουν στον αποδέκτη σημαντικά στοιχεία της κοινωνικο-πολιτιστικής πραγματικότητας και της προσωπικής στάσης των ηρώων. Η επαφή μαζί τους αποτελεί έναν επιπλέον παράγοντα γνωριμίας με στοιχεία του περιβάλλοντος που αλλάζουν ραγδαία μέσα στο χρόνο, γεγονός που συντελεί στην κατανόηση μιας εποχής και των παραγόντων που την καθόρισαν (Σωτηροπούλου, 2002).

Από την άλλη πλευρά, πολλοί θεωρητικοί κατηγόρησαν ότι η αναπαραστατική πιστότητα, που συνοδεύεται από την ωραιοποίηση των χώρων με παράλληλη αποσιώπηση δυσάρεστων πτυχών, βοηθά στη δημιουργία ψευδαισθήσεων σε σχέση με την κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα και οδηγεί το θεατή σε φυγή από την αληθινή του κατάσταση (Φερρό, 2002). Ο αμερικάνικος κυρίως κινηματογράφος, λόγω της οικονομικής άνεσης που του επιτρέπει να κινείται εύκολα, ακόμα και πόλεις – μνημεία, όπως τη Βενετία ή τη Φλωρεντία, δε διστάζει να τις χρησιμοποιεί χωρίς να αγγίζει την αληθινή ομορφιά τους, την ιστορία τους, τις πραγματικές συνθήκες που τις δημιούργησαν, ή την τωρινή τους κατάσταση. Η δράση είναι ανεξάρτητη από τις πολιτιστικές ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά της περιοχής και των ανθρώπων της (Σωτηροπούλου, 2002). Ωστόσο, για το Μαρκ Φερρό (2002), η απόκρυψη πληροφοριών συνιστά πληροφορίες. Στις αμερικάνικες μεταπολεμικές ταινίες, για



παράδειγμα, εξαλείφεται η αρνητική πλευρά της αμερικάνικης ζωής (η φτώχεια, οι ανισότητες, η κοινωνική παθολογία) ενώ στην πλειοψηφία τους είναι κομεντί, κωμωδίες και μιούζικαλ. Αυτά τα χαρακτηριστικά, όμως, υποδηλώνουν μια κοινωνία που προσπαθεί να απαλύνει τις πληγές της και να ανασυγκροτηθεί, έπειτα από τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου.

Επιπρόσθετα, σημαντικός αριθμός ταινιών ανέσυρε στην επιφάνεια στοιχεία του χώρου που είχαν να κάνουν με καθοριστικές στιγμές για τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, όπως ήταν η πολιτική και ιδεολογική αστάθεια. Χωρίς να υπολείπονται αισθητικών αναζητήσεων, οι ταινίες αυτές αποτελούν σήμερα αυτοδύναμα ιστορικά τεκμήρια (Φερρό, 2002). Για παράδειγμα, μετά τον πόλεμο οι Ευρωπαίοι δημιουργοί δε διστάζουν να βγουν στους δρόμους των ερειπωμένων χωρών τους και να στηρίξουν εκεί πάνω τις ταινίες τους. Γι' αυτούς πρωτεύον είναι η αποκάλυψη στοιχείων της υπάρχουσας πραγματικότητας και όχι η εισπρακτική επιτυχία, η οποία τελικά ήρθε ακριβώς επειδή το κοινό γοητεύτηκε από τη δύναμη και την αλήθεια των εικόνων.

Ο νεορεαλισμός αποτελεί την κορυφαία στιγμή αυτής της τάσης, παραδίδοντας στην παγκόσμια ιστορία της τέχνης μερικές συγκλονιστικές ταινίες, δείγματα ανεκτίμητης καλλιτεχνικής αξίας και πολύτιμη πηγή ιστορικής μνήμης. Οι πόλεις τοποθετούνται στο επίκεντρο του φιλικού ενδιαφέροντος και στις περισσότερες από αυτές τις παραγωγές αποκαλύπτουν μια κατεστραμμένη οικονομικά και διαλυμένη πολιτιστικά χώρα, αναδεικνύοντας παράλληλα την προσπάθεια ανασυγκρότησης μέσω της ανοικοδόμησης (Σωτηροπούλου, 2002). Ακόμα, δηλωτικοί των πολύπλοκων πολιτιστικών ανακατατάξεων και αλλαγών στην κοινωνική συμπεριφορά ευρύτατων πληθυσμιακών στρωμάτων είναι και οι χώροι στα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κινηματογραφικά ρεύματα, όπως το *free cinema* στη Μεγάλη Βρετανία και η *Nouvelle Vague* στη Γαλλία.

Επιπλέον, η κινηματογραφική κάμερα είναι ο μοναδικός μάρτυρας μιας ζωής που σβήνει οριστικά και αμετάκλητα. Είναι αυτή που διαφυλάσσει από τη λήθη την εικόνα ενός κόσμου που ακυρώνεται λόγω της ανθρώπινης παρέμβασης, των κοινωνικών ανακατατάξεων και των πολεοδομικών μετασχηματισμών (Σωτηροπούλου, 2002). Ιδιαίτερα σημαντικό είναι και το γεγονός ότι χάρη στη λαϊκή μνήμη και την προφορική παράδοση ο κινηματογραφιστής μπορεί ως ιστορικός να αποδώσει στην κοινωνία μια

ιστορία από την οποία την έχει αποστερήσει η θεσμοποιημένη ιστορική παραγωγή, άποψη που τόνιζε δικαίως ο Michel Foucault στα *Cahiers du Cinema*.

Η ταινία έχει την ιδιότητα να αποδομεί όσα είχαν κατορθώσει να τακτοποιήσουν σε μια εύρυθμη ισορροπία γενιές ολόκληρες κρατικών λειτουργιών και στοχαστών. Καταστρέφει το είδωλο που είχε συνθέσει κάθε θεσμός ή άτομο ενώπιον της κοινωνίας. Η κινηματογραφική μηχανή αποκαλύπτει την πραγματική τους λειτουργία, είναι πολύ πιο εύγλωττη για τον καθένα τους από όσο θα ήθελαν να δείξουν. Αποκαλύπτει τα μυστικά, δείχνει την αντίστροφη όψη της κοινωνίας, θίγει τις θεμελιώδεις δομές της. «Σκηνοθετώντας μια ταινία αναδεικνύονται ωμά όσα δεν είναι πάντοτε έκδηλα όταν γράφεται ένα βιβλίο, όπως, για παράδειγμα, η πρόδηλη αντίθεση ανάμεσα στην ιστορία των ιστορικών και στην ιστορία ως παρακαταθήκη και πολιτισμική κληρονομιά μιας κοινωνίας. Δε θεωρούμε τη μια ιστορία πιο θεμιτή από την άλλη· καθεμιά διαθέτει την ιδιαίτερη λειτουργία της» (Φερρό, 2002: 69).

Με άλλα λόγια, οι ταινίες συμβάλλουν στη σύνθεση μιας αντι-ιστορίας, μιας ανεπίσημης ιστορίας, η οποία έχει εν μέρει απελευθερωθεί από τα αρχεία εγγράφων<sup>36</sup>, τα οποία συχνά δεν συντηρούν τίποτε άλλο εκτός από τη μνήμη των θεσμών μας. Με αυτόν τον τρόπο η ταινία αναδεικνύεται σε δημιουργό της ιστορίας, εφόσον συμμετέχει στη διαμόρφωση συνειδήσεων. Συνεπώς, ο κινηματογράφος επιτρέπει αφενός την ιστορική ανάγνωση της ταινίας και αφετέρου την κινηματογραφική ανάγνωση της ιστορίας (Φερρό, 2002).

Ο Μαρκ Φερρό (2002), υπεύθυνος των ταινιών που παρήγαγε ο όμιλος «Hachette - Pathé» στη σειρά *Images de l' Histoire (Εικόνες Ιστορίας)*, ιστορικός και κινηματογραφιστής, προτείνει δύο τρόπους ταξινόμησης των ταινιών ως προς τη σχέση τους με την ιστορία. Ο πρώτος γίνεται σύμφωνα με τις τέσσερις εστίες από τις οποίες πηγάζουν οι λόγοι περί κοινωνίας. Πρώτη εστία συνιστούν οι κυρίαρχοι θεσμοί και ιδεολογίες, οι οποίοι μπορούν κάλλιστα να εκφράζουν την οπτική του κράτους, μιας εκκλησίας, ενός κόμματος ή ακόμα και κάθε οργάνωσης που εμφορείται από μια κοσμοθεωρία. Επίσης, υπάρχουν οι αντίπαλοι της κυρίαρχης κοσμοθεωρίας που, εφόσον έχουν τη σχετική ικανότητα και τα ανάλογα μέσα, επεξεργάζονται κάποια αντι-ιστορία ή αντι-ανάλυση. Τρίτη εστία είναι η κοινωνική ή ιστορική μνήμη, που

---

<sup>36</sup> Συχνά η γραπτή ιστορία συγκρατεί από την πραγματική ιστορία μόνο όσα δικαιώνουν την εξουσία των κυβερνώντων (Φερρό, 2002, σ. 98)

επιβιώνει χάρη στην προφορική παράδοση ή τα νομιμοποιημένα έργα τέχνης και τέλος, τέταρτη εστία είναι οι ανεξάρτητες ερμηνείες, επιστημονικού ή μη χαρακτήρα, οι οποίες προβαίνουν σε ιδιαίτερες αναλύσεις.

Ο δεύτερος τρόπος ταξινόμησης των ταινιών και άλλων πολιτισμικών έργων στηρίζεται στον τρόπο προσέγγισης που υιοθετούν, ανάλογα με το πώς αντιμετωπίζουν τα κοινωνικά και τα ιστορικά προβλήματα:

- «από τα πάνω» (from above), δηλαδή από την οπτική γωνία της εξουσίας και των αρχών της,
- «από τα κάτω» (from below), όταν τα ερωτήματα που θέτουν εξετάζονται από την οπτική γωνία των μαζών, των χωρικών ή των εργατών, των ψαράδων κλπ,
- «εκ των έσω» (from within), εφόσον ο αφηγητής εμπλέκεται στην ανάλυσή του προβαίνοντας σε μια παλινδρομική κίνηση από και προς το αντικείμενο μελέτης. Στην περίπτωση αυτή, ο σκηνοθέτης είναι δυνατόν να διασαφηνίζει, λόγου χάρη, το χαρακτήρα του εγχειρήματος του με φωνή εκτός πλάνου ή να συζητάει με την κινηματογραφική του μηχανή,
- «από έξω» (from without) χρησιμοποιώντας αναλυτικά υποδείγματα, ανασυνθέτοντας το κοινωνικό ή πολιτικό αντικείμενο, χωρίς να αποσκοπεί στην ανασύστασή του με μια τυπικά αναγνωρισμένη εργασία.

Βέβαια, κάθε έργο είναι δυνατόν να εντάσσεται σε περισσότερες από μία ταξινομητικές αρχές.

Ολοκληρώνοντας, ο κινηματογράφος δεν αρχειοθετεί, ούτε ταξινομεί τα δοσμένα ενός κοινωνικού σχηματισμού ή μιας ιστορικής εποχής. Δεν κάνει στατιστική επεξεργασία των στοιχείων, ή απογραφή χαρακτηριστικών με βάση μια κρατική εντολή. Επεξεργάζεται ένα σημαίνον υλικό μέσα από μια σημαίνουσα διαδικασία. Και μάλιστα με έναν τρόπο καθορισμένο από τους όρους οικονομικής παραγωγής και την καλλιτεχνική ελευθερία. Δηλαδή κάτω από συνθήκες που απέχουν πολύ από την αυστηρή, αντικειμενική παρατήρηση και καταγραφή. Δεν συλλέγει πληροφορίες και δεν μεταδίδει ποσότητες από γνωστική ύλη. Δίνει όμως μια άποψη διαφορετική. Μια καινούργια εικόνα αυτού του υλικού μέσα από το σύστημα ενός καλλιτεχνικού έργου. (Κολοβός, 1988). Εναπόκειται στον θεατή να το αποκωδικοποιήσει και να την εισπράξει.

Συμπερασματικά, οι κινηματογραφικές αποτυπώσεις των πόλεων και των λεπτομερειών τους αποτελούν στοιχεία μνήμης και γνώσης για τον ερευνητή και το θεατή του παγκόσμιου γίνεσθαι. Σ' αυτές καταγράφεται η πολεοδομική οργάνωση και εξέλιξη, οι πολιτικές διαφοροποιήσεις, τα κοινωνικά χαρακτηριστικά και τα στοιχεία της καθημερινότητας. Οι αντίστοιχοι χώροι είναι αυτοί που σηματοδοτούν κάθε φορά νοοτροπίες, χειρονομίες, καταστάσεις και αντιλήψεις. Η εικόνα της πόλης είναι ο καθρέφτης της ζωής που αυτή επιβάλλει.

Για να χρησιμοποιηθούν όμως όλα αυτά από κάποιο μεταγενέστερο μελετητή, ιστορικό, ανθρωπολόγο, εθνολόγο, κοινωνιολόγο, πρέπει να αποσπαστούν απ' το φιλικό κείμενο και να μελετηθούν χωριστά. Έξω από τη σημαίνουσα εκδήλωσή τους, αποφλοιωμένα από τα σημαινόμενα αποτελέσματα της επεξεργασίας που είχαν υποστεί από τον καλλιτεχνικό τους παραγωγό. Έτσι απαιτείται σε κάθε ταινία να αναλυθούν εξίσου η αφήγηση, τα σκηνικά, η γραφή, οι σχέσεις της με όσα βρίσκονται έξω από αυτήν: τον δημιουργό, την παραγωγή, το κοινό, την κριτική, το καθεστώς. Με αυτόν τον τρόπο δεν θα κατανοήσουμε μόνο το έργο, αλλά και την πραγματικότητα που αναπαριστά.

#### 5.4 Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η ιστορία του κινηματογράφου καλύπτει μια χρονική περίοδο περίπου εκατό χρόνων. Μέσα σ' αυτή οι ιστορικές πληροφορίες έχουν συγκεντρωθεί με πολλά και ποικίλα μέσα, πέρα από τον ίδιο τον κινηματογράφο. Ο τύπος, η λογοτεχνία, η ιστορική έρευνα, δίσκοι, μαγνητοταινίες, φωτογραφίες, έχουν αποθησαυρίσει ένα τεράστιο υλικό. Έτσι η εικόνα μιας κοινωνίας που χάθηκε (υποθετικά), ή μεταμορφώθηκε, μπορεί να ανασυσταθεί με σχετική πληρότητα. Θα ήταν λάθος ωστόσο να ταυτίσουμε την ιστορία του κινηματογράφου με εκείνη του κοινωνικού σχηματισμού. Είναι παράλληλες, αλλά όχι ταυτόμορφες ή ταυτόσημες. Οι ταινίες μιας εποχής δεν είναι παρά σε ελάχιστο ποσοστό ντοκιμαντέρ, ρεπορτάζ, αντιγραφή του κοινωνικού βίου. Πολλές φορές ανατρέχουν στο παρελθόν, διαφεύγουν στο μέλλον, αναπλάθουν το παρόν. Ακόμη και αδιαμφισβήτητα ιστορικά γεγονότα ή βιογραφικές πληροφορίες μυθοποιούνται μερικά σε μια ταινία (Κολοβός, 1988).

Παρόλο αυτά, οι περισσότερες κινηματογραφικές ταινίες είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν ως στοιχεία ταυτότητας μιας κοινωνίας σε μια δοσμένη ιστορική εποχή. Για τον Κολοβό «μια κοινωνιολογία του κινηματογράφου θα μπορούσε να χωριστεί σε τρία βασικά κεφάλαια: οι θεσμοί (institutions), οι σχηματισμοί (formations), οι μορφές (forms)» (Κολοβός, 1988, σ. 15).

Είναι γεγονός ότι η *Ρώμη, Ανοχύρωτη πόλη* (Roberto Rossellini, 1945) και *Ο Κλέφτης Ποδηλάτων* (Vittorio De Sica, 1948) δε θα παραγόταν, αν δεν είχαν μεσολαβήσει ο Β' Παγκόσμιος και οι συνέπειες του πάνω στην ιταλική κοινωνία, ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα. Όπως δε θα γυριζόταν το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* (Sergei M. Eisenstein, 1925) χωρίς την επανάσταση του 1905 ή *Το τέλος της Αγίας Πετρούπολης* (Vsevolod Pudovkin, 1927), χωρίς την Οκτωβριανή επανάσταση στη Ρωσία. *Οι Μοντέρνοι Καιροί* (1936) του Charles Chaplin ήταν δύσκολο να γυριστούν χωρίς τη οικονομική κρίση του 1929 και τη βιομηχανική ανάπτυξη των ΗΠΑ, όπως ο *Δικτάτορας* (Charles Chaplin, 1940) θα ήταν ασύλληπτος χωρίς τον Χίτλερ και τον Μουσολίνι ως ιστορικά μοντέλα φασιστών δικτατόρων. Συνεπώς, ο κινηματογραφικός παραγωγός παραπέμπει με το έργο του στην ιστορία κάποιου κοινωνικού σχηματισμού, στη δομή και στα επιμέρους στοιχεία του. Μεταφέρει σ' αυτό πολιτικά γεγονότα και περιγράφει, με ακρίβεια ντοκουμέντου κάποτε, ιστορικές καταστάσεις και κοινωνικές μεταβολές, ανθρώπινους χαρακτήρες, συμπεριφορές και ήθη. Αποτυπώνει και αναπαριστάνει χώρους κτισμένους, τρόπους ένδυσης, μεθόδους δουλειάς και αντιλήψεις, ιδέες και μορφές από άλλες τέχνες. (Κολοβός, 1988).

Στη δεκαετία του '30 με την οικονομική κρίση του ελεύθερου εμπορίου, η ανήθικη εικόνα του «γκάνγκστερ» έρχεται να αντικαταστήσει την ηρωική και θεμελιακή εικόνα του westerner. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '40, και με την απώλεια της αθωότητας, εμφανίζεται μέσα στο φιλμ νουάρ η νυχτερινή περιπλάνηση του μοναχικού και φοβισμένου ανθρώπου, μέσα στο σκοτεινό λαβύρινθο των μεγαλουπόλεων με τα τεχνητά φώτα (Ishagrou, 1997). Οι ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού αναφέρονται σε μια ιταλική κοινωνία του μεσοπολέμου. Στα προβλήματα που συσσωρεύτηκαν στα μεγάλα αστικά κέντρα, στην καθυστέρηση της επαρχιακής ζωής. Στο προλεταριάτο της και την αστική τάξη της που αναρρώνει. Σε τύπους ανθρώπινους, επαγγέλματα και σχέσεις που ανάστησε αυτή η εποχή. Ο ιταλικός νεορεαλισμός είναι ένα αισθητικό κίνημα, που «επιβεβαίωσε» το ρεαλισμό και έδωσε

έναν επαναστατικό ουμανισμό, αλλά και μια ιστορική περίοδο του κινηματογράφου. Παρόμοιες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν για το γερμανικό εξπρεσιονισμό ή τη γαλλική *Nouvelle Vague* (Κολοβός, 1988).

Επιπλέον, ο κινηματογράφος είναι ο χρονογράφος – περιηγητής μιας μέλλουσας εποχής. Η περίπτωση του Godard που προέβλεψε από τη δεκαετία του '50 μια δύσμορφη κοινωνική εξέλιξη, ιδιαίτερα στην ανθρωπολογική της πλευρά, είναι ενδεικτική (Κολοβός, 1988).

Το θέαμα επαναλαμβάνει την κοινωνική ζωή μεταφέροντας τις εικόνες της, τα γεγονότα, τους ανθρώπινους χαρακτήρες στο αναπαραστατικό του σύστημα. Είναι μια ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη «τραγική»; Είναι η παράνομη σχέση μεταξύ δυο παντρεμένων κατάρα; Είναι οι Εβραίοι ή οι κομμουνιστές κακοί; Οι γυναίκες είναι χωμένες στους φούρνους τους ή δουλεύουν σε εργοστάσιο; Είναι ένοχες για όλα ή είναι χάρτινες κούκλες (Τριανταφύλλου στο Φερρό, 2002);

Για την Pierre Sorlin, ο κινηματογράφος έχει και μια «εθνογραφική άποψη» Αναπαράγει ως ένα βαθμό πολλά πολιτιστικά στοιχεία από την κοινωνική ζωή και γεωφυσικά στοιχεία από το χώρο που παραπέμπει. Ο *Υπηρέτης* του Joseph Lowsy αποτελεί μια ηθογραφία της βρετανικής αστικής κοινωνίας του μεσοπολέμου. Το Παρίσι ως χτισμένος χώρος έχει μια όψη στο *Les Quatre Cents Coups* (1959) του Truffaut και μια άλλη στο *Playtime* (1967) του Jacques Tati. Ολόκληρος ο «κλασικός» αμερικάνικος κινηματογράφος παραπέμπει στην αμερικάνικη κοινωνία (Sorlin, 1980).

Επιπρόσθετα, η Annie Coldmann υποστηρίζει ότι «ο κινηματογράφος είναι ένας κοινωνικός μάρτυρας». Επιτρέπει στους θεατές να ανακαλύψουν την ίδια τους πραγματικότητα, ορατές δυναμικές και υπονοούμενες τάσεις, που το ταλέντο του σκηνοθέτη του επιτρέπει να συλλάβει, να προαισθανθεί, πριν ακόμα μερικές φορές οι ίδιοι να τις συνειδητοποιήσουν (Coldmann, 1971).

Η χώρα όπου ο δημιουργός ζει και εργάζεται επηρεάζει με ανεξίτηλο τρόπο τα έργα του. Οι μνήμες και η αίσθηση οικειότητας που γεννά η επαφή με τον περιβάλλοντα χώρο, οι βιωμένες εμπειρίες και οι υποσυνείδητες διασταυρώσεις, οι εσωτερικευμένες εικόνες και οι συναισθηματικές καταβολές ηθελημένα ή αθέλητα βρίσκουν τρόπο να εισχωρήσουν στις εικόνες των ταινιών του (Σωτηροπούλου, 2002). Επιπλέον, η χρήση και η πρακτική εφαρμογή ιδιαίτερων τρόπων γραφής συνδέονται με την κοινωνία που παράγει την ταινία και με εκείνη που την υποδέχεται. Η κοινωνία

υποδοχής προδίδεται καταρχάς από τη λογοκρισία κάθε είδους, στην οποία συμπεριλαμβάνεται η επίσημη λογοκρισία αλλά και η αυτολογοκρισία.

Με άλλα λόγια, πηγή πληροφοριών για την κάθε κοινωνία σε μια δεδομένη χρονική στιγμή είναι το ίδιο το κοινό<sup>37</sup>. Τι ταινίες προτιμάει; Με τι κλαίει, με τι γελάει; Σχεδόν όλες οι χολιγουντιανές ταινίες τελειώνουν με γάμο· ο γάμος ταυτίζεται με το happy end. Το happy end είναι η ιδεολογία μιας αισιόδοξης, παιδιάστικης, συντηρητικής και αυτάρεσκης κοινωνίας (Τριανταφύλλου σε Φερρό, 2002).

Επιπρόσθετα, αξίζει να αναφερθεί ότι το αναλυτικό πεδίο που κατόρθωσε να αξιοποιήσει πραγματικά ο κινηματογράφος και που συνέβαλε περισσότερο από άλλα στην ερμηνεία ορισμένων κοινωνικών μηχανισμών είναι ασφαλώς εκείνο των ποικίλων κοινωνικών ειδήσεων που εμφανίζονται στις στήλες των εφημερίδων. Στο έδαφος αυτό, μάλιστα, ο κινηματογράφος αποδείχθηκε εφάμιλλα αποτελεσματικός με το μυθιστόρημα, αν όχι περισσότερο.

Οι κοινωνιολόγοι και οι δημοσιογράφοι πραγματεύονται ως επί το πλείστον ομάδες, σύνολα, συστήματα, τρόπους κοινωνικής λειτουργίας. Πώς λοιπόν να κινητοποιήσει τους ερευνητές η ασήμαντη κοινωνική είδηση στη στήλη των ποικίλων που αφορά μόνο ένα ή δύο πρόσωπα και δεν μεταβάλλει τη ροή της ιστορίας ούτε βέβαια τροποποιεί τις οικονομικές ή τις κοινωνικές δομές; Οι κοινωνικές επιστήμες στο σύνολο τους αγνοούν την κοινωνική είδηση που έχει απομείνει η παραμελημένη ορφανή της ιστορίας (Φερρό, 2002). Βέβαια, οι κοινωνικές ειδήσεις αξιοποιήθηκαν ευρύτατα από τα μυθιστορήματα, ιδίως κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο κινηματογράφος, όμως, εκμεταλλεύτηκε συστηματικά αυτήν την πληροφοριακή φλέβα. Συχνά αρκείται στην αναπαραγωγή μιας κοινωνικής είδησης που προκάλεσε αίσθηση στην κοινή γνώμη, ανασυστήνοντας απλώς τα περιστατικά που αφορούσαν περιπτώσεις όπως εκείνη του Τζακ του Αντεροβγάλη. Επίσης όμως, συμβαίνει να αξιοποιήσει την κοινωνική είδηση ως σύμπτωμα που συμβάλλει στην κατανόηση των προβλημάτων μιας κοινωνίας. Στην κατηγορία αυτή εντάσσεται πλήθος ταινιών της *Nouvelle Vague* και συγκεκριμένα εκείνες του Chabrol, του Godard και του Malle. Για παράδειγμα, στην ταινία του τελευταίου *Le Feu Follet* (*Η Φλόγα που τρεμοσβήνει*, 1963) ο πρωταγωνιστής κόβει αποκόμματα από εφημερίδες: «Συγκλονιστικό! Ο πεντάχρονος

---

<sup>37</sup> Η Javie (1970) υποστηρίζει δυο κυρίως θεωρίες σχετικά με την προτίμηση του κοινού, τη θεωρία της Ταύτισης (Identification) και τη θεωρία της Φυγής (Escapism).

Ζαν Ζακ επιχείρησε να πετάξει αλλά κρεμάστηκε στο κουρτινόξυλο», «Ήταν γυμνή και νεκρή. Ο άντρας της ψυχορραγούσε πλάι». Έτσι, οι ταινίες της *Nouvelle Vague* εμπλουτίζουν την κατανόηση της γαλλικής κοινωνίας καθώς προβαίνουν στην κοινωνική ανάλυση του παρόντος αξιοποιώντας τις ποικίλες ειδήσεις.

Απ' όλα τα προαναφερόμενα, συμπεραίνουμε πως η ταινία δεν αποκτά αξία χάρη μόνο σε όσα μαρτυρεί, αλλά και χάρη στην κοινωνικο- ιστορική προσέγγιση που επιτρέπει. Ο κινηματογράφος είναι «η εικόνα της πραγματικότητας». Ωστόσο, η κινηματογραφική εικόνα αντί να είναι απλώς ένας καθρέφτης ή ένα μέσον αποκάλυψης της πραγματικότητας, μεταμόρφωσε αυτή την πραγματικότητα και τη σημάδεψε ολοκληρωτικά. Έτσι, ο κινηματογράφος δεν παράγεται μόνο ως ένα βαθμό από την κοινωνία αλλά από ορισμένες απόψεις την παράγει. Διαμορφώνει την πολιτιστική παράδοση, τα ήθη, το λόγο, την αισθητική της αντίληψη, την ιδεολογική της άποψη. «Οι ταινίες δεν αντανακλούν μόνο την κοινωνία στις εικόνες τους, μπορούν να κάνουν την κοινωνία να δημιουργεί τον εαυτό της καθ' εικόνα των ταινιών» (Jarvie, 1970, σ. 197). Όταν πρωτοεμφανίστηκε η Brigitte Bardot, για παράδειγμα, στην ταινία του Roger Vadim *Et Dieu Créa la Femme* (*Κι ο Θεός έπλασε τη γυναίκα*, 1954) στο ρόλο ενός ελαστικού, φαινομενικά αθώου, αλλά ακόρεστου θηλυκού, το κοινό αντέδρασε θετικά. Οι γυναίκες θεατές άρχισαν αμέσως να την μιμούνται στο ντύσιμο, το χτένισμα, στον τρόπο που παραδινόταν στον εραστή. Παρουσιάστηκε ένα φαινόμενο που ονομάστηκε 'brigitisme'. Επιπρόσθετα, για τον Crary (1990), ο κινηματογράφος συνέβαλε στην αύξηση του βηματισμού προς τη μοντέρνα ζωή και βοήθησε στην προσαρμογή στους φρενιτώδεις ρυθμούς της πόλης.

Συνοψίζοντας, κάνοντας ανάλυση ορισμένων ταινιών, ανακαλύπτουμε ή βρίσκουμε άμεσα, στοιχεία από την κοινωνία που παράχθηκαν. Μαθαίνουμε ως ένα βαθμό πως ντύνονταν οι άνθρωποι της συγκεκριμένης εποχής, πως διαρρυθμίζαν και επίπλωναν τις κατοικίες τους, με τι είδους οχήματα ή μέσα συγκοινωνίας γενικά ταξίδευαν, πως διασκέδαζαν δημόσια ή ιδιωτικά (Κολοβός, 1988). Βέβαια, τα προϊόντα του κινηματογράφου δεν παράχθηκαν ως ένα είδος χρονικού ή ημερολόγιου μιας εποχής, αλλά ως μέσα έκφρασης ενός καλλιτεχνικού παραγωγού ή ενός καλλιτεχνικού περίγυρου που υπήρξε σε μια δοσμένη κοινωνία και εποχή.

Συνεπώς, ο κινηματογράφος μόνο σε συνδυασμό με άλλες πηγές μπορεί να αποτελέσει μέσο για τη διερεύνηση της κοινωνιολογικής ταυτότητας μιας κοινωνίας.



Με άλλα λόγια, ο μελετητής βλέπει τις ταινίες σαν να διαβάζει μέσα από τις γραμμές, εξάγοντας συμπεράσματα για τις κοινωνίες που τις δημιούργησαν. Τελικά από τα φιλικά κείμενα μπορούμε δειγματοληπτικά, και με εξαιρετική επιφύλαξη, να ξεχωρίσουμε τα πραγματικά κοινωνικά στοιχεία, που πλέχτηκαν στον ιστό τους. Ακόμη απ' τα επινοημένα κοινωνικά στοιχεία των κειμένων αυτών, με την ίδια και μεγαλύτερη φειδώ και αυστηρότητα, είναι δυνατόν να βγουν συμπερασματικά πληροφορίες για την κοινωνική ζωή και την κατάσταση μιας εποχής.

### 5.5 Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

«Εάν πολλοί από εμάς, περπατώντας στην πόλη, έχουμε βιώσει το ξαφνικό και περίεργο συναίσθημα ότι περπατάμε στο πλατό μιας ταινίας, αυτό είναι αδιαμφισβήτητο κομμάτι του κινηματογράφου» (Clarke, 1997). Ο κινηματογράφος δεν μπορεί να περιοριστεί πια στην οθόνη πάνω στην οποία προβάλλονται οι ταινίες, ούτε στο σκοτεινό εσωτερικό μιας κινηματογραφικής αίθουσας όπου γινόμαστε απευθείας θεατές καθώς ενέχει τη δυνατότητα να ξεγλιστρά διαρκώς σε όλη την πόλη (Clarke, 1997).

Η αναπαράσταση του χώρου στον κινηματογράφο έχει απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό τόσο τη διεθνή, όσο και την ελληνική βιβλιογραφία. Εξάλλου, οι κινηματογραφικές ταινίες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με το χώρο και συνεπώς, από την προβολή του μέσω αυτών, προκύπτουν σημαντικά στοιχεία και συμπεράσματα, είτε ο χώρος στην ταινία είναι σημαίων, είτε σημαινόμενος. Όμως, ενώ οι ιστορικοί της πόλης και της τέχνης έχουν συνεισφέρει στην κατανόηση των οπτικών αναπαραστάσεων της πόλης στη ζωγραφική και τη φωτογραφία, υπάρχει πολύ μικρή βιβλιογραφία για την πόλη στις εικόνες του κινηματογράφου. Όσοι ασχολούνται με την πόλη στον κινηματογράφο αντιμετωπίζονται πολλές φορές ως ανορθόδοξοι και συνήθως το έργο τους αμφισβητείται. Ωστόσο, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου και της πόλης που επιμένουν στον διαχωρισμό των θεμάτων τους μπορεί να κατηγορηθούν πως αποτυγχάνουν να εκτιμήσουν σημαντικές διαστάσεις των πεδίων τους διότι η πόλη αδιαμφισβήτητα έχει διαμορφωθεί από την κινηματογραφική μορφή και ο κινηματογράφος οφείλει πολλά από τα χαρακτηριστικά του στην ιστορική εξέλιξη της πόλης (Clarke, 1994).

Ο κινηματογράφος εμφανίστηκε πρώτη φορά σαν ντοκιμαντέρ. Οι πρώτες κινηματογραφικές προσπάθειες στόχευαν στην αποτύπωση της πραγματικότητας πάνω στο φιλμ. Για τον Marey και τον Regnault οι αποτυπώσεις αυτές μπορούσαν να έχουν μια θαυμάσια επιστημονική χρήση στη μελέτη της κίνησης και της συμπεριφοράς των ανθρώπων. Οι δυνατότητες, εξάλλου, των ντοκιμαντέρ – αλλά και των υπόλοιπων κινηματογραφικών ειδών – είναι απεριόριστες. Κάθε προσωπική εμπειρία γίνεται συλλογική και οι κινηματογραφικές ταινίες δίνουν τη δυνατότητα στους θεατές να ταξιδέψουν σε τόπους άγνωστους και ανεξερεύνητους.

Ο Oscar Fishinger (1906-1967) τα χρόνια που ζει στην Ευρώπη κάνει αμέτρητες πεζοπορίες ανάμεσα σε κράτη, κινηματογραφώντας τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις, ενώ ο Flaherty ταξιδεύει στους Πόλους, στις θάλασσες του Νότου και σε άλλα μη εξωτικά μέρη, όπου προσπαθεί να βιώσει την αλήθεια αυτών των άλλων κοινωνιών. Οι θεατές ταξιδεύουν μαζί τους. Οι κινηματογραφικές εικόνες γίνονται ξεναγοί σε άλλες εποχές και σε άλλους χώρους και μέσω αυτών αποκαλύπτονται οι συμπεριφορές διαφόρων ατόμων ή ομάδων στις εκάστοτε κοινωνίες. Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος συμβάλει σημαντικά στην κατανόηση των διαφόρων χωρικών φαινομένων καθώς ο χώρος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά των χρηστών του. Ειδικότερα, ο χώρος όχι μόνο είναι παράγωγο κοινωνικών συνθηκών, αλλά συμμετέχει και στην παραγωγή κοινωνικών συμπεριφορών γεγονός που ο σχεδιασμός πρέπει να λαμβάνει υπόψη έτσι ώστε να μεγιστοποιείται η αποτελεσματικότητά του.

Οι κινηματογραφικές ταινίες συμβάλουν σημαντικά στην προσέγγιση του χωρικού φαινομένου και, συνεπώς, μπορούν να αποτελέσουν εργαλεία του στρατηγικού σχεδιασμού. Ο Lefebvre, το 1974, κατηγοριοποίησε τις αναπαραστάσεις του χώρου ως εξής:

A. «Χωρική πρακτική», που αφορά τον υλικό ή λειτουργικό χώρο

B. «Αναπαραστάσεις του χώρου», που αφορούν το πώς αντιλαμβανόμαστε το χώρο

Γ. «Ο χώρος όπως αναπαρίσταται» διαμέσου της βιωμένης καθημερινής εμπειρίας του· με άλλα λόγια, ο εμπειρικός χώρος (Lefebvre, 1991).

Όπως προαναφέρθηκε, μέσω των κινηματογραφικών εικόνων κάθε προσωπική εμπειρία γίνεται συλλογική και μ' αυτόν τον τρόπο ο θεατής κατανοεί το χώρο όπως

αναπαρίσταται, όπως βιώνεται από τους πρωταγωνιστές ή τον σκηνοθέτη της ταινίας καθώς ταυτίζεται με τα πρόσωπα αυτά. Η οθόνη είναι ένας «καθρέφτης» όπου ο θεατής δεν αναγνωρίζει το δικό του σώμα, αλλά εμπλέκει το εγώ του, τη συνείδησή του, μέσα στα αναπαραστώμενα. Μάλιστα, η διάκριση μεταξύ του αντιληπτού και του βιωμένου κόσμου είναι ιδιαίτερα σημαντική και αντικατοπτρίζει τη σχέση θεωρίας και επιτόπιας έρευνας (Δέφνερ, 2006) και άρα οι αναπαραστάσεις του κινηματογράφου δύναται να συμπληρώσουν τις βιβλιογραφικές αναφορές.

Ακόμα, ο χώρος είναι παντού και πάντοτε αμφίσημος. Ο κινηματογράφος, κοιτάζοντας μέσα απ' όλες τις κλειδαρότρυπες, μπορεί να μας χαρίσει διαφορετικές κάθε φορά όψεις της πραγματικότητας. Η ανακάλυψη νέων προοπτικών μπορεί να βοηθήσει αποτελεσματικά στην αποκάλυψη του κρυφού περιεχομένου του πραγματικού χώρου (Κύρου, 1976) και συνεπώς στη βαθύτερη κατανόησή του.

Βέβαια, ο κινηματογράφος ως μια μορφή τέχνης, προβάλλει τον χώρο επιλεκτικά. Κατά κύριο λόγο κινηματογραφούνται και αποθανατίζονται όλα τα «ζωντανά» σημεία μιας πόλης. Οι κινηματογραφικές εικόνες, έτσι, αποτυπώνουν λιμάνια, σταθμούς, τρένα, αυτοκίνητα, διάφορες ειδικές εκδηλώσεις και τα κατατεθέντα σήματα των πόλεων. Η ιδιαίτερη κίνηση των «ζωντανών» αυτών σημείων και η σπουδαιότητα των ειδικών γεγονότων, ωστόσο, θα μπορούσαν να ταυτίσουν τα προαναφερόμενα με τα αναπτυξιακά χαρακτηριστικά μιας περιοχής, ή και με προβλήματα της που χρήζουν άμεσης αντιμετώπισης. Και στις δύο περιπτώσεις, ο κινηματογράφος, μέσω της προβολής των ιδιαίτερων στοιχείων της εκάστοτε περιοχής, καταγράφει ταυτόχρονα τα σημεία στα οποία ο στρατηγικός σχεδιασμός οφείλει να παρέμβει, είτε στοχεύοντας στην ενίσχυση τους, είτε στην αντιμετώπιση των προβλημάτων τους.

Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι στα προαναφερόμενα «ζωντανά» σημεία των πόλεων ανήκουν τα λιμάνια, τα αεροδρόμια, οι σιδηρόδρομοι, οι στάσεις των μετρό κ.α. Με άλλα λόγια, συχνά αντικείμενο των κινηματογραφικών ταινιών, έστω και ως απλό σκηνικό, αποτελούν τα διάφορα μέσα μεταφοράς και συγκοινωνίας και οι σταθμοί τους. Το γεγονός αυτό συνεπάγεται τη διεξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων για τον στρατηγικό σχεδιασμό, σχετικών με τον τομέα των μεταφορών, καθώς αυτές διαδραματίζουν σημαντικότατο ρόλο στην οργάνωση των πόλεων. Για παράδειγμα, σε μια σκηνή της ταινίας *Code Inconnu (Άγνωστος Κώδικας)* του Michael Haneke, (2000), ο φωτογράφος πρωταγωνιστής με κρυφή φωτογραφική μηχανή αποθανατίζει τα πρόσωπα

των ανθρώπων που χρησιμοποιούν το μετρό του Παρισιού. Η έκθεση αυτών των φωτογραφιών, δε διαφέρει και πολύ από τα αποτελέσματα μιας συγκοινωνιακής μελέτης που αναλύει χαρακτηριστικά των χρηστών του μετρό, όπως, για παράδειγμα, η ηλικία και η κοινωνική τάξη στην οποία ανήκουν.

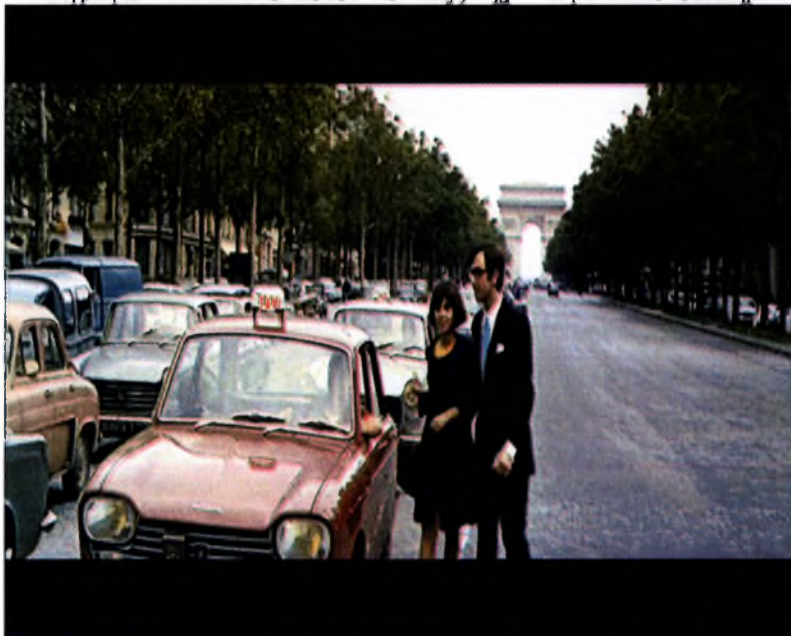
Ένα ακόμα στοιχείο των κινηματογραφικών προβολών, με ιδιαίτερη σημασία, αποτελεί το γεγονός ότι καθιστούν αισθητή τη σχέση χώρου και χρόνου. Η αντίληψη του χώρου μέσα από τις ταινίες δεν είναι μόνο τρισδιάστατη, αλλά λαμβάνεται υπόψη και ο παράγοντας χρόνος. Οι ταινίες των αδελφών Lumière, για παράδειγμα, αναδεικνύουν μια όμορφη και τακτοποιημένη πλευρά της πραγματικότητας με τις κεντρικές πλατείες, την κυριακάτικη βόλτα, τις παρελάσεις και την αναψυχή (Νικολακάκης, 1998). Μέσα από αυτές δίνεται η δυνατότητα να μελετηθεί η σχέση του ελεύθερου χρόνου - αναψυχής και των δημόσιων χώρων, που αποτελεί ένα από τα αντικείμενα του σχεδιασμού του ελεύθερου χρόνου. Επιπλέον, μέσω της σύγκρισης των ταινιών αυτών με άλλες πιο σύγχρονες, μπορούν να προκύψουν συμπεράσματα για την εξέλιξη της σχέσης αυτής στο πέρασμα των χρόνων αλλά και γενικότερα, για τις αλλαγές στην πόλη και την πολεοδομική της εξέλιξη. Για παράδειγμα, μέσα από τις ταινίες *Paris Nous Appartient* και *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* μπορούμε να παρατηρήσουμε την ίδια πιάτσα ταξί, στα Ηλύσια Πεδία, με διαφορά 9 ετών.

Φωτογραφία 5.5.1: Η πιάτσα των ταξί, στα Ηλύσια Πεδία. Στο βάθος διακρίνεται η αψίδα του Θριάμβου.



Πηγή: Jacques Rivette, 1960. "Paris Nous Appartient"

Φωτογραφία 5.5.2: Η ίδια πιάτσα των ταξί, 9 χρόνια μετά στο ίδιο σημείο.



Πηγή: Jean-Luc Godard, "Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle", 1967

Επιπρόσθετα, η προβολή της ταυτότητας μιας πόλης μέσα από οπτικά μέσα όπως ο κινηματογράφος (αλλά και η φωτογραφία) είναι ένας τρόπος προώθησης της πόλης στα πλαίσια του marketing της εικόνας της. Σήμερα το Παρίσι αποτελεί από τις πρώτες επιλογές κινηματογράφησης ταινιών. Η ταυτότητα αυτή έχει άμεση σχέση με τον στρατηγικό σχεδιασμό και τον τουρισμό. Τύποι-εικόνες προσπαθούν να δημιουργήσουν

το προφίλ της πόλης, το προφίλ που θα προωθήσει την ανταγωνιστικότητά της στο δίκτυο των τουριστικών προορισμών. Τόσο στο παρελθόν, όσο και σήμερα, επιστρατεύτηκαν διάφοροι τύποι για το Παρίσι, όπως «Παρίσι, η πόλη του φωτός», «Παρίσι, η πόλη του έρωτα» κ.α. Για παράδειγμα, το Παρίσι προβάλλεται έντονα στις ταινίες της *Nouvelle Vague* ως πόλη του θεάματος. Επίσης επιστρατεύονται διάφορες εικόνες-τοπόσημα. «Ο σύγχρονος τουρίστας κατοικεί εικόνες, βρίσκεται όλο και πιο συχνά παγιδευμένος στο εσωτερικό εικόνων, ενδύεται την ταυτότητά του εκτεθειμένος στη 'μολυσματική μαγεία' τους. Και καθώς τα σύγχρονα τουριστικά αξιοθέατα όλο και περισσότερο κατασκευάζονται σαν κατοικήσιμες εικόνες, η μόνη δυνατή σχέση ενός επισκέπτη με μια ξένη χώρα τείνει να απομένει η κατοίκηση των εικόνων που την ταυτοποιούν. Έτσι η ετερότητα του άλλου εξουδετερώνεται ως τυποποιημένος εξωτισμός. Και με ανάλογο τρόπο η ετερότητα του ξένου, του επισκέπτη, εξουδετερώνεται με την αναγωγή της στην ταυτοποιητική εικόνα του τουρίστα συλλέκτη εικόνων» (Σταυρίδης, 2002: 140). Βέβαια, οι εικόνες δεν αντιστοιχούν πάντοτε στην πραγματικότητα και οι προσφερόμενες υπηρεσίες χρήζουν πάντα βελτίωσης ή αναπροσαρμόζονται στις απαιτήσεις του κοινού και της μόδας.

Τέλος, με τις κινηματογραφικές εικόνες, ο κόσμος εκλαμβάνεται ως δίκτυο εθνών, πρωτευουσών, κεντρικών λεωφόρων, συγκοινωνιακών κόμβων, παρελάσεων και επιδείξεων. Στο σημείο αυτό γίνεται εμφανές ένα πλεονέκτημα της χρήσης οπτικοακουστικών μέσων στην πολεοδομία. Πιο συγκεκριμένα, μέσω των κινηματογραφικών εικόνων επιτυγχάνεται μια βαθύτερη σύγκριση. «η πλατεία του Πεκίνου διαφέρει από την πλατεία του Βερολίνου παρά το γεγονός ότι κινούνται σε αυτές τα ίδια αντικείμενα» (Νικολακάκης, 1998: 8).

Συνοψίζοντας, σύμφωνα με το Ρώσο κινηματογραφιστή Dziga Vertov, ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που μπορεί να προσεγγίσει και να αναπαραστήσει την πραγματικότητα, να συλλάβει την αλήθεια της και να την αποτυπώσει σε όλες τις δυνατές εκδοχές της. Στην ταινία του *The Man With A Camera* (*Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, 1929) απεικονίζεται η καθημερινότητα μιας μεγαλούπολης. Η πραγματικότητα είναι πολύμορφη, πολύβουη, όμορφη ή άσχημη, χαλαρή ή εντατική, υπάρχει η εναλλαγή των ωρών του φωτός και του σκοταδιού, ο ρυθμός της εργασίας και η ανάπαυση.

Ο κινηματογράφος, επομένως, συμβάλλει όχι μόνο στην απόλαυση αλλά και στη γνώση. Τα ερεθίσματα, εξάλλου, που μπορεί να αποκομίσει ένα άτομο από ένα οπτικοακουστικό μέσο, είναι αμεσότερα. Μελετώντας μια περιοχή, ή μια πόλη, η παρακολούθηση σχετικών κινηματογραφικών ταινιών – σε συνδυασμό πάντα με τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας<sup>38</sup> - καθιστά βαθύτερη την κατανόηση του χώρου και του κοινωνικού του περιεχομένου, γεγονός που αποτελεί βασική προϋπόθεση για την επιτυχία του στρατηγικού σχεδιασμού.

---

<sup>38</sup> Η μελέτη ενός τόπου δε δύναται να βασιστεί αποκλειστικά στον κινηματογράφο – με εξαίρεση κινηματογραφικά είδη όπως τα ντοκιμαντέρ και ο εθνογραφικός κινηματογράφος – αλλά πρέπει να συνοδεύεται από τη μελέτη σχετικής βιβλιογραφίας, καθώς ο κινηματογράφος εμπεριέχει το στοιχείο της αφαίρεσης· παρουσιάζει χρονικές και τοπικές ελλείψεις.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

### 6.1 Η ΣΤΟΑ

Οι στοές στις οποίες εισέρχονται οι πρωταγωνιστές των ταινιών *À Bout de Souffle* και *Zazie Dans le Metro* είναι είδη κατώφλιών. Πρόκειται για μία είσοδο σε έναν διαφορετικό κόσμο ενταγμένο σε ένα διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο. Ο χρήστης μετεωρεί ανάμεσα σε δύο ταυτότητες, την ιδιωτική και τη δημόσια, καθώς διαβαίνει σε μία άλλη αίσθηση της πραγματικότητας. «Ο μετεωρισμός που συνοδεύει τούτη την οριακή μεταβατική κατάσταση είναι που καθιστά το κατώφλι σκηνή» (Σταυρίδης, 2002: 300). Η ουδέτερη ζώνη είναι το γειτνιάζον τμήμα του πεζοδρομίου και μόνο αυτό, και επίσης αποτελεί το κατώφλι, το προσκήνιο. Ας φανταστούμε την είσοδο μιας στοάς, μπροστά από ένα πολύβουο πεζοδρόμιο και έναν άνθρωπο να στέκεται στην είσοδο αυτής, η οποία είσοδος-στοά μπορεί να ξεχωρίζει και λόγω μιας ελάχιστης υψομετρικής διαφοράς. Άμεσα δεν αντιλαμβανόμαστε πως ο πρωταγωνιστής του δρόμου, η μορφή που θα κέρδιζε την προσοχή μας αν στεκόμασταν απέναντι θα ήταν ο άνθρωπος στο κατώφλι της στοάς;

Οι Παρισινές στοές είναι «διάδρομοι στεγασμένοι με γυαλί, επιστρωμένοι με μάρμαρο, που περνούν μέσα από ολόκληρους όγκους σπιτιών, οι ιδιοκτήτες των οποίων ενώθηκαν ενόψει τέτοιων επιχειρήσεων» (Σταυρίδης, 2002: 343). Ήταν η επιτομή της νεωτερικότητας εκείνη την εποχή και ήταν ένα ανοιχτό τμήμα για όλους, ακόμα και γι' αυτούς που δεν είχαν σκοπό να καταναλώσουν, σε αντίθεση με τα μεγάλα εμπορικά κέντρα. «Η αίγλη τους [των στοών] από την αρχή ως τα μέσα περίπου του 19<sup>ου</sup> αιώνα σημάδευε μια εποχή που η μυθολογία της νεωτερικότητας παρουσίαζε το μέλλον ως όνειρο ... οι στοές θα παρακμάσουν, όμως, όταν στο Παρίσι θα ανοιχτούν τα τεράστια βουλεβάρτα του 'στρατηγικού εξωραϊσμού' (embellissement strategique) του Haussmann. Ο νέος δημόσιος χώρος έχει μία λάμψη που καταργεί τη ζωντάνια του υβριδικού χαρακτήρα των στοών, τόπων όπου ακόμα και εκείνοι που δεν είχαν τα χρήματα μπορούσαν να χαζεύουν, τόπων με ποικίλες χρήσεις και αναφορές, τόπων διαμόρφωσης της αστικής μυθολογίας και του δημόσιου πολιτισμού μιας πόλης με πλούσια δημόσια ζωή. Στα βουλεβάρτα η αστική δημοσιότητα θεμελιώνεται πάνω στα ερείπια των γειτονιών. Η εκκαθαριστική επιχείρηση που προηγείται είναι λοιπόν πολύ



διαφορετική από την επέμβαση που γέννησε τις στοές». (Σταυρίδης, 2002: 344-6). Συνεπώς, οι μεγάλοι εμπορικοί δρόμοι και τα βουλεβάρτα που κατασκευάστηκαν επί Haussmann καθώς επίσης και τα νέα πολυκαταστήματα, συντέλεσαν στην παρακμή των στοών. Η διαφορά όμως ανάμεσα στις στοές και τα πολυκαταστήματα είναι πως τα δεύτερα είναι αποκομμένα από το δημόσιο χώρο σε αντίθεση με τις στοές (Σταυρίδης, 2002: 343).

Σήμερα παραμένουν ένα πέρασμα συντομίας, καθώς και ένα στέκι παλαιοπωλείων που απευθύνεται τόσο στους κατοίκους της πόλης, όσο και στους επισκέπτες της. Ο χαρακτήρας τους όμως και η ατμόσφαιρα που αποπνέουν τείνουν να είναι γραφικός. Στον χαρακτηρισμό αυτό συντελούν και οι διάφοροι τουρίστες που τις επισκέπτονται (π.χ. τουριστικοί οδηγοί προτείνουν την διαδρομές μέσω των στοών προκειμένου ο επισκέπτης να γνωρίσει και αυτά τα μη άμεσα ορατά τμήματα του Παρισιού).

Φωτογραφία 6.1.1: Μία χαρακτηριστική στοά



Πηγή: Louis Malle, 1960. "Zazie Dans le Metro"

## 6.2 Ο ΔΡΟΜΟΣ

Το Παρίσι χαρακτηρίζεται από ένα οργανωμένο οδικό δίκτυο πλατιών, αυστηρά γραμμικών δρόμων, με κόμβους οι οποίοι οδηγούν ακτινωτά σε βουλεβάρτα και πλατιές λεωφόρους που επεκτείνονται μέχρι τα όρια της πόλης. Οι παρισινοί δρόμοι έχουν φαρδιά πεζοδρόμια και πολλές διαβάσεις που καθιστούν τη μετακίνηση των πεζών ασφαλή, ενώ η δεντροφύτευσή τους κάνει το περπάτημα ευχάριστο. Το αποτελεσματικό παρισινό οδικό δίκτυο συμπληρώνουν οι πολυάριθμες γέφυρες στον ποταμό Σηκουάνα, αντιμετωπίζοντας το πρόβλημα της ασυνέχειας του πολεοδομικού ιστού. Έτσι, παρά το γεγονός ότι, ήδη από τη δεκαετία του '50, ο αριθμός των αυτοκινήτων στους παρισινούς δρόμους έχει αυξηθεί σημαντικά, η πόλη δεν παρουσιάζει κυκλοφοριακά προβλήματα, γεγονός που συντελεί στη διατήρηση ενός υψηλής ποιότητας αστικού περιβάλλοντος.

## 6.3 ΜΕΤΑΦΟΡΕΣ

Το σύστημα μεταφορών (μετρό, τραμ, λεωφορείο, ποδήλατο), έτσι όπως αυτό αναλύθηκε στο κεφάλαιο 4.4, φαίνεται να είναι συνεκτικό και οργανωμένο. Σε συνδυασμό με την ύπαρξη του περιφερειακού δρόμου που διασχίζει το Παρίσι περιμετρικά (πέρα των κοινωνιολογικών διαχωρισμών που αυτός δημιουργεί), δίνεται η εντύπωση ότι δεν υπάρχουν σημαντικά κυκλοφοριακά προβλήματα μέσα στην πόλη. Το πλέγμα των πολλαπλών μετακινήσεων που υπάρχουν στο Παρίσι των 13.500.000 κατοίκων και η λύση που δίνεται σ' αυτές μέσω του συστήματος μεταφορών που προσφέρεται, δημιουργούν την εικόνα μιας βιώσιμης πόλης στον τομέα των μεταφορών.

## 6.4 ΑΣΤΙΚΟ ΠΡΑΣΙΝΟ

Το Παρίσι είναι μία πόλη με αφθονία χώρων πρασίνου. Τα πάρκα που προβάλλονται περισσότερο και μπορούν να αναγνωριστούν στις ταινίες είναι το Πεδίου του Άρεως και το πάρκο του Τροκαντερό. Εκτός από αυτά, κάνουν την εμφάνισή τους αρκετά άλλα

πάρκα τα οποία προσφέρονται για χρήσεις αναψυχής και άθλησης. Σημαντική είναι και η εμφάνιση του πρασίνου υπό τη μορφή δεντροφύτευσης, η οποία απαντάται τόσο κατά μήκος των δρόμων, όσο και στις διάφορες πλατείες. Τέλος, οι δύο μεγάλοι πνεύμονες οξυγόνου για την πόλη είναι το δάσος της Βουλώνης και το δάσος της Βενσέν, στο ανατολικό και δυτικό τμήμα της πόλης.

Το αστικό πράσινο σε συνδυασμό με τα λιγοστά κυκλοφοριακά προβλήματα συμβάλλουν στη δημιουργία μιας υψηλής ποιότητας αστικού περιβάλλοντος.

### 6.5 ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΩΡΟΣ

Η εξοικείωση που παρουσιάζουν οι Παριζιάνοι με τους δημόσιους χώρους είναι αξιοσημείωτη και έχει αναφερθεί αρκετές φορές στο κεφάλαιο 4 της ανάλυσης των ταινιών. Το Παρίσι είναι η κατεξοχήν πόλη των δημόσιων χώρων (πλατείες, πάρκα, γέφυρες) και αυτοί φαίνεται να αποτελούν τη δεύτερη «οικία» των Παριζιάνων (σε συνδυασμό με τα *café*). Οι Παριζιάνοι αφήνουν το κλειστό περιβάλλον των κατοικιών τους και περιφέρονται σ' αυτούς όχι μόνο για να βρεθούν στον προορισμό τους, αλλά για να σκεφτούν ή ακόμα και να συζητήσουν. Μία άλλη χρήση των δημόσιων χώρων είναι οι υπαίθριες αγορές, με ποικιλία αγαθών από τρόφιμα μέχρι αντίκες, όπου κάποιος μπορεί απλά να περπατήσει και να περιπλανηθεί.

Στη θεατρικότητα ενός δημόσιου χώρου, όπως η πλατεία έρχεται να προστεθεί η εικόνα των σκαλοπατιών. Τα σκαλοπάτια και η άνοδος ή κάθοδος σε αυτά, καθιστούν τους χώρους αυτούς ένα είδος σκηνης. «Μόνο επειδή η σκάλα γίνεται κατώφλι μπορεί να είναι σκηνή» (Σταυρίδης, 2002: 317).

### 6.6 ΗΜΙΔΗΜΟΣΙΟΣ Ή ΗΜΙΔΙΩΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Στο τμήμα της ανάλυσης των ταινιών αναφέρθηκε πολλές φορές η εμφάνιση και χρήση των παρισινών *café*. Πρόκειται για χώρους εργασίας, συνάντησης φίλων, γεύματος (ειδικά για αυτούς που διαμένουν σε δωμάτια ξενοδοχείων) ή είναι επισκέψιμοι για τη χρήση των τηλεφωνικών θαλάμων τους.

Οι στάσεις σε αυτά, είτε είναι μικρής είτε μεγάλης διάρκειας, είναι στάσεις ανάμεσα στον ιδιωτικό χώρο αυτών και το δημόσιο του δρόμου. Οι λεγόμενες terraces των café, δηλαδή ο υπαίθριος χώρος τους, είναι ένα μεταίχμιο στο οποίο οι θαμώνες νιώθουν ικανοποίηση ή έστω ευχαρίστηση να ανήκουν, γιατί επιλέγουν να γέρνουν το βλέμμα τους είτε στο «θέατρο» του δρόμου είτε στον εσωτερικό διάλογο του χώρου του café. Συνεπώς οι terraces είναι τμήματα ιδιωτικών χώρων που διεισδύουν στο δημόσιο χώρο χωρίς όμως να μπορούν να χαρακτηριστούν ως αμιγές τμήμα τους.

Φωτογραφία 6.6.1: Το διάσημο φιλί, λήψη που έγινε από την terrace ενός café.



Πηγή: Robert Doisneau, 1950. "Baiser de l' Hotel de Ville" - [http://www.masters-of-photography.com/D/doisneau/doisneau\\_kiss.html](http://www.masters-of-photography.com/D/doisneau/doisneau_kiss.html)

## 6.7 Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ

Το Παρίσι παρά το γεγονός ότι αποτελεί μια μεγαλούπολη διατηρεί τις τυπικές γειτονιές του, όπου οι γείτονες κουτσομπολεύουν στις ουρές του μπακάλικου και όπου ο κάθε ένοικος ενδιαφέρεται για το τι θα πουν οι γύρω του.

## 6.8 Η ΚΑΤΟΙΚΙΑ

Συνοπτικά, οι κατηγορίες κατοικιών που διακρίνονται μέσα από τις ταινίες είναι:

- δωμάτια – studios που βρίσκονται είτε σε πολυκατοικίες, είτε σε συγκροτήματα που συνδέονται με έναν αίθριο χώρο πρασίνου ή στάθμευσης αυτοκινήτων,
- διαμερίσματα που βρίσκονται σε πολυκατοικίες στο κέντρο της πόλης ή σε μεγάλα μπλοκ πολυκατοικιών στα προάστια αυτής,
- δωμάτια ξενοδοχείων.

## 6.9 ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ (ΤΕΙΧΗ-ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ)

Όπως αναφέρθηκε στη ταινία *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle*, το Παρίσι δεν υπήρξε ποτέ ανοιχτή πόλη. Αρχικά ήταν οριοθετημένο από τα τείχη, τα οποία άρχισαν να χτίζονται το 1163 (Mairie de Paris - [www.paris.fr](http://www.paris.fr)).

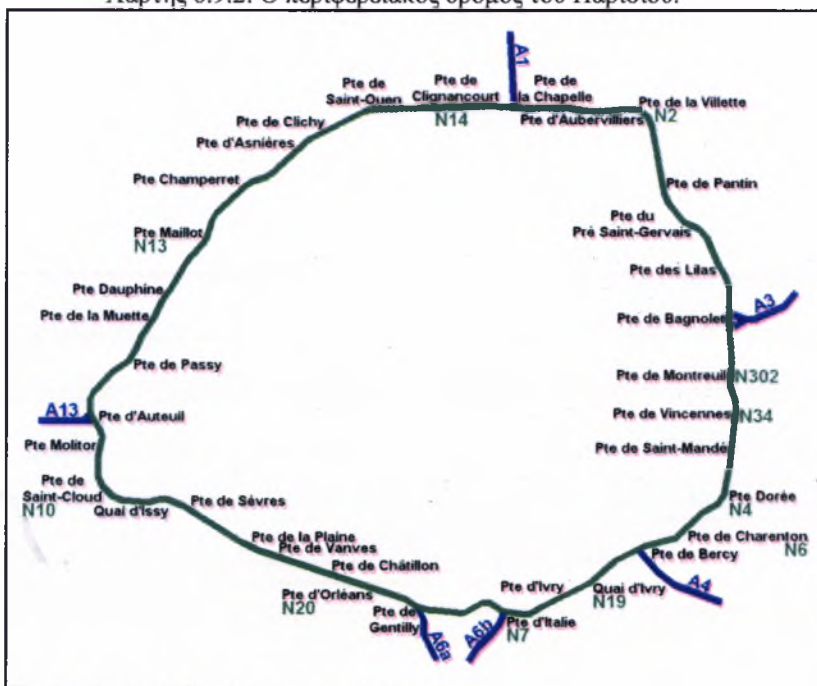
Χάρτης 6.9.1: Ιστορικός χάρτης των τειχών του Παρισιού.



Πηγή: Clément-Serveau, Roger Lacourière, 1937. "Plan des Anciennes Enceintes de Paris" - <http://www.georgeglazer.com/maps/europe/pariswalls.html>

Έτσι, δημιουργήθηκε το Παρίσι *intra-muros* (εντός των τειχών) και το Παρίσι *extra-muros* (εκτός των τειχών). Με βάση την επίσημη ιστοσελίδα του δήμου των Παρισίων (*Mairie de Paris - www.paris.fr*) η κατασκευή του περιφερειακού δρόμου (*boulevard périphérique*) ξεκίνησε το 1956, πάνω στα ίχνη της αρχαίας οχύρωσης της πόλης, και αποπερατώθηκε στις 25 Απριλίου του 1973. Η διαδρομή του ακολουθεί το γύρο της πόλης και το μήκος του είναι περίπου 35 χιλιόμετρα. Μπορεί να διακριθεί σε δύο τμήματα, στον εσωτερικό περιφερειακό, ο οποίος είναι πιο κοντά στο κέντρο του Παρισιού, και στον εξωτερικό περιφερειακό, ο οποίος οδηγεί στα προάστια της πόλης. Οι έξοδοι-είσοδοι του περιφερειακού, βρίσκονται στις βασικές πύλες-πόρτες του Παρισιού (*portes de Paris*). Συνεπώς, τα όρια του παλαιού τείχους αντικαταστάθηκαν από τα όρια του περιφερειακού. Ο περιφερειακός δρόμος είναι ένα είδος συνόρου ανάμεσα στο κεντρικό Παρίσι και τα προάστια του. Δηλαδή, Παρίσι *intra-muros* και *extra-muros* είναι μία εικόνα που διατηρήθηκε. Ο περιφερειακός οριοθετεί, έως και απαγορεύει, την είσοδο ή έξοδο από την πόλη, αφού όσοι τον χρησιμοποιούν μεταφέρονται περιμετρικά της πόλης χωρίς να διεισδύουν σ' αυτήν. Βεβαίως και έλυσε πολλά κυκλοφοριακά προβλήματα, καθώς επίσης προστάτευσε την πόλη από τη μεγάλη διείσδυση αυτοκινήτων και τη χάραξη αυτοκινητόδρομων. Όμως δεν παύει να συμβολίζει τον κοινωνιολογικό-ψυχολογικό διαχωρισμό της πόλης από την ευρύτερη μητροπολιτική περιοχή της.

Χάρτης 6.9.2: Ο περιφερειακός δρόμος του Παρισιού.



Πηγή: Mairie de Paris - [www.paris.fr](http://www.paris.fr)

## 6.10 ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ (ΠΡΟΑΣΤΙΑ)

Στην ταινία *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε τη ζωή μιας τυπικής γαλλικής οικογένειας στα προάστια του Παρισιού. Πιο συγκεκριμένα βρισκόμαστε στη *La Courneuve*, ένα προάστιο που βρίσκεται 5 χιλιόμετρα από το Παρίσι και το οποίο συνδέεται με αυτό είτε με μετρό είτε με το σιδηροδρομικό δίκτυο RER (*La Courneuve-La ville en bref* - [http://www.ville-la-courneuve.fr/7\\_ville\\_bref/acces\\_plan\\_ville/acces\\_plan.html](http://www.ville-la-courneuve.fr/7_ville_bref/acces_plan_ville/acces_plan.html)).

Χάρτης 6.10.1: Η πόλη-προάστιο La Courneuve



Πηγή: *La Courneuve-La ville en bref* -

[http://www.ville-la-courneuve.fr/7\\_ville\\_bref/acces\\_plan\\_ville/acces\\_plan.html](http://www.ville-la-courneuve.fr/7_ville_bref/acces_plan_ville/acces_plan.html)

Αξίζει όμως να ανατρέξουμε στο παρελθόν και να δούμε πώς αυτά εξελίχθηκαν. «Η παρέμβαση του Haussmann στο Παρίσι επέτρεψε την παραμονή στο κέντρο των υψηλότερων κοινωνικών στρωμάτων και την αποβολή προς τα προάστια των εργατικών στρωμάτων και των βιομηχανικών δραστηριοτήτων. Η απόσταση από το κέντρο της πόλης αποτελεί στο Παρίσι, κατά κανόνα, ένδειξη και της κοινωνικής θέσης» (Pinçot, Pinçot-Charlot, Prêteceille, Rendu, 1986 στο Μαλούτας, 1999: 8-2). Όμως, παρόλα αυτά, μέσα στα όρια του Παρισιού πάντα συνυπήρχαν τα υψηλά με τα μεσαία ή χαμηλά κοινωνικά στρώματα «διαχωριζόμενα ως προς τον προσανατολισμό των διαμερισμάτων και της πρόσβασης σε αυτά (λεωφόρος/δρόμος ή εσωτερική αυλή [boulevard/rue, fourre]), ή ως προς τον όροφο του διαμερίσματός τους (οι πρώτοι όροφοι για τα υψηλά στρώματα, οι σοφίτες για το υπηρετικό προσωπικό και τα άλλα λαϊκά στρώματα). Το παρισινό

πρότυπο συμπληρώνεται από το βαθμιαίο εξοστρακισμό της βιομηχανικής δραστηριότητας και των εργατών στην περιφέρεια της πόλης» (Μαλούτας, 1999 : 3-6).

Όπως έχει αναφερθεί, μεγάλος αριθμός παλιών παρισινών διαμερισμάτων διασπάστηκε στα δύο, έτσι ώστε οι ιδιοκτήτες τους να ανταπεξέλθουν στα έξοδα των ανακαινίσεών τους (προσθήκη μπάνιων, υδραυλικών). Συνέπεια αυτών ήταν η αύξηση της τιμής της έγγιου ιδιοκτησίας. Έτσι οι φτωχές κοινωνικές τάξεις μετακομίζουν στα προάστια τη δεκαετία του '60. Επίσης, τα προάστια γίνονται και ο χώρος κατοικίας για τους νέους μετανάστες. Ο περιφερειακός δρόμος είναι το όριο, η λωρίδα που επισημάνει την αλλαγή.

Τα συγκροτήματα διαμερισμάτων στα οποία μετακόμισε η οικογένεια της πρωταγωνίστριας στην ταινία *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* είναι θηριώδεις μονάδες μπετόν που στέκονται σήμερα δίπλα στο όριο του περιφερειακού. Μία παρόμοια παρέμβαση όπως αυτή που έγινε επί Haussmann θα πρότεινε την κατεδάφιση αυτών. Πρόκειται όμως για μία κίνηση που πέρα από την αρχιτεκτονική και πολεοδομική αναβάθμιση, ενέχει μεγάλο κοινωνικό κόστος. Χαρακτηριστικό και παρόμοιας φύσης είναι το δίλημμα που αντιμετώπισε ο δήμος της Lille. Σύνολα πολυκατοικιών που χτίστηκαν τη δεκαετία του '60 θα κατεδαφιστούν μέχρι το 2010, προκειμένου να αναβαθμιστεί το νότιο τμήμα της πόλης. (Lille-Les défis d'une ville créative [http://www.lillemetropole.fr/index.php?p=819&art\\_id=14720](http://www.lillemetropole.fr/index.php?p=819&art_id=14720)).

Φωτογραφία 6.10.2: Το σύνολο κατοικιών Oise στη Lille, το οποίο πρόκειται να κατεδαφιστεί σύντομα.



Πηγή: Lille-Les défis d'une ville créative -  
[http://www.lillemetropole.fr/index.php?p=819&art\\_id=14720](http://www.lillemetropole.fr/index.php?p=819&art_id=14720)



## 6.11 ΔΙΑΦΥΓΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

Στις ταινίες της *Nouvelle Vague*, υπαινίσσεται αρκετές φορές η διαφυγή από το Παρίσι, δηλαδή από τη ζωή της μητρόπολης. «Στον αντίποδα της εμπειρίας της ταχύτατης μετακίνησης ή της τηλεπαρουσίας μοιάζει να βρίσκεται η εξαναγκασμένη εγγύτητα του σύγχρονου μητροπολιτικού πλήθους. Αν η πρώτη εμπειρία βασίζεται στη διάνυση των πιο μεγάλων αποστάσεων, η δεύτερη μοιάζει να αντιστοιχεί στη διαδεδομένη εμπειρία της εξάλειψης κάθε απόστασης ακόμα και αυτής που σε ξεχωρίζει από εκείνον που βρίσκεται απέναντί σου» (Σταυρίδης, 2002: 154). Ίσως οι πρωταγωνιστές των ταινιών θέλουν να αποφύγουν αυτή την επιβεβλημένη εγγύτητα της μητροπολιτικής ζωής. Άλλοι πληρώνουν για «να κρατούν αυτούς που δεν θέλουν μακριά (ανεγείροντας και συντηρώντας υγειονομικές ζώνες μη επαφής)» (Σταυρίδης, 2002: 154) και άλλοι διαφεύγουν. Όμως παρατηρούμε ότι η μίζερια της ζωής στη μητρόπολη του καθενός μπορεί να αλλάξει σε ευτυχία στη «μίζερη» μητρόπολη κάποιου άλλου. Θέλουμε να γνωρίζουμε διαφορετικές εγγύτητες, επιζητούμε την αλλαγή του ονόματος της θεατρικής παράστασης και όχι των ίδιων των σκηνικών, δηλαδή διαφορετικά και ετερόκλητα μητροπολιτικά τοπία. Σημαντικό είναι όμως να έχουν καθοριστεί τα όρια, γιατί η στασιμότητα σε μια πόλη, κωμόπολη, χωριό είναι φυλακή. Δηλαδή κάποιες φορές πρέπει να αποφεύγουμε τον περιορισμό της μητροπολιτικής ζωής, έστω και μόνιμα. Πολλές φορές η λύση είναι και η επιστροφή στη φύση.

## 6.12 ΧΡΗΣΕΙΣ-ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Όπως αναφέρθηκε στο κείμενο της ταινίας *À Bout de Souffle*, οι ήρωες της μπορούν να παρομοιαστούν με μικρούς *flâneurs*. Ο πρώτος ορισμός δόθηκε από τον Charles Baudelaire. Ο Baudelaire θέλοντας να καθορίσει την έννοια και το σκοπό του *flâneur* γράφει γι' αυτόν τον περιπλανώμενο που περπατά χωρίς προορισμό μέσα στην πόλη «Το πλήθος είναι το πεδίο ορισμού του, όπως για το πουλί είναι ο αέρας και για το ψάρι το νερό. Το πάθος και το πιστεύω του είναι να νυμφευτεί το πλήθος. Διότι ο τέλειος *flâneur*, ο παθιασμένος παρατηρητής, βρίσκει τεράστια απόλαυση στο να κατοικεί στην πολλαπλότητα, σε καθετί παραγμένο, κινούμενο, μεταβατικό και άπειρο: δεν είσαι στο σπίτι σου παντού' βλέπεις του πάντες, είσαι στο κέντρο των πάντων και παρ' όλα αυτά

παραμένεις κρυμμένος απ' όλους – αυτές είναι λίγες μονάχα από τις μικρές απολαύσεις εκείνων των ανεξάρτητων, φλογερών, αμερόληπτων μυαλών, που η γλώσσα μονάχα αδέξια μπορεί να τα ορίσει. Ο παρατηρητής είναι ένας πρίγκιπας που, μεταμφιεσμένος, παίρνει απόλαυση από παντού... Ο ερασιτέχνης της ζωής εισέρχεται στο πλήθος σαν να εισέρχεται σε μια απέραντη δεξαμενή ηλεκτρισμού» (Ουάιτ, 2001: 51). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Baudelaire αναφέρεται στο Παρίσι πριν την εφαρμογή του σχεδίου αναμόρφωσής του το 1853.

Ο flâneur απασχόλησε και το έργο του Walter Benjamin, ο οποίος τον περιγράφει ως προϊόν της βιομηχανικής επανάστασης και του μοντέρνου τρόπου ζωής (Other Voices-March 1997, Walter Benjamin's, The Arcades Project-<http://www.othervoices.org/gpaker/Flaneur.html>). Ο ίδιος έζησε ως flâneur και έγραψε αρκετά βιβλία που στηρίχθηκαν στην οπτική ενός πλάνητα-παρατηρητή, όπως το *Einbahnstraße (One Way Street and Others Writings, 1928)*, όπου περιπλανιέται στο Βερολίνο των νεανικών του χρόνων, στη Νάπολη, στη Μόσχα, στη Μασσαλία, και το *Passagenwerk (The Arcades Project, 1927-1940)* στο οποίο ασχολείται ενδελεχώς με τις Παρισινές arcades, δηλαδή στοές, χωρίς όμως να προλάβει να το ολοκληρώσει.

Φωτογραφία 6.12.1: A Man of the Crowd. Στιγμιότυπο από ασπρόμαυρο φιλμ διάρκειας 20 λεπτών του καλλιτέχνη Matthew Buckingham, ο οποίος επηρεάστηκε από το *Passagenwerk* του Benjamin.



Πηγή: Matthew Buckingham, 2003. "A Man of the Crowd" – <http://www.stedelijk.nl>

Σ' ένα δοκίμιο του, το 1929, έγραφε: «Ο flâneur είναι δημιούργημα του Παρισιού. Το περίεργο έγκειται στο ότι δεν είναι της Ρώμης. Αλλά ίσως στη Ρώμη ακόμα και το όνειρο είναι αναγκασμένο να κινείται σε δρόμους υπερβολικά τέλεια πλακοστρωμένους. Και μήπως η πόλη δεν είναι υπερφορτωμένη με ναούς, κλειστές πλατείες και εθνικούς ιερούς τόπους με αποτέλεσμα να μην μπορείς να μπεις απερίσπαστος στα όνειρα του περαστικού, μαζί με κάθε πλακόστρωτο, κάθε πινακίδα, κάθε σκάλα, κα κάθε εξώπορτα; Οι μεγάλες θύμησες, τα ιστορικά frissons (ρίγη) – όλα αυτά που είναι περιττό βάρος για τον flâneur, που πολύ ευχαρίστως τα αφήνει στους τουρίστες. Και με μεγάλη του χαρά θα αντάλλαζε όλες του τις γνώσεις για τις οικείες των καλλιτεχνών, τους τόπους γέννησης και τα πριγκιπικά παλάτια για τη μυρωδιά ενός και μόνου φθαρμένου κατωφλιού ή για το άγγιγμα ενός και μόνου κεραμιδιού – που μέχρι κι ένα γέρικο σκυλί μπορεί να το τραβολογήσει. Κι ίσως να οφείλεται κατά πολύ στο χαρακτήρα των Ρωμαίων. Διότι δεν είναι οι ξένοι αλλά οι ίδιοι οι Παριζιάνοι που μετέτρεψαν το Παρίσι στη γη της επαγγελίας των flâneur, στο 'τοπίο που φτιάχτηκε από ζωντανούς ανθρώπους', όπως το χαρακτήρισε κάποτε ο Χόφμανσταλ. Τοπίο – να σε τι μετατρέπεται η πόλη για τον flâneur. Ή μάλλον, για να είμαστε πιο ακριβείς, η πόλη χωρίζεται στους διαλεκτικούς της πόλους. Μετατρέπεται σ'ένα τοπίο που ανοίγεται μπροστά του και σε μια αίθουσα που τον κλείνει μέσα της» (Ουάιτ, 2001: 61-2).

Η πρακτική της περιπλάνησης ή η διάθεση για περιπλάνηση γέννησε και άλλους όρους και πρακτικές. Ένας από αυτούς είναι ο *dérive*, έτσι όπως τον ανέλυσε ο Guy Debord, στο κείμενό του *Theorie de la Dérive* το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά στο *International Situationniste 2* στο Παρίσι, το 1958. Με βάση αυτό το κείμενο ο *derive* ορίζεται ως η τεχνική του γρήγορου περάσματος από ποικίλα περιβάλλοντα. Η διαφορά από τις υπόλοιπες έννοιες περιφοράς-περιπλάνησης είναι ότι ο *derive* εφορμά με διάθεση δημιουργίας-παιχνιδιού και είναι γνώστης των ψυχο-γεωγραφικών επιδράσεων (*psycho-geographical effects*). Για το λόγο αυτό χρησιμοποιεί οικολογικούς ή ψυχο-γεωγραφικούς χάρτες.

Χάρτης 6.12.1: Ψυχογεωγραφικός Οδηγός του Παρισιού.



Πηγή: Guy Debord, 1955. "Discours Sur les Passions de l'Amour" -  
<http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm>

Ο *dérive* αφήνει πίσω του τη δουλειά του και τις ασχολίες του και απορροφάται από τα ερεθίσματα που του προσφέρει η πόλη έχοντας ως σκοπό είτε τη μελέτη αυτής, είτε το συναισθηματικό του αποπροσανατολισμό. Περιδιαβαίνει είτε μόνος, είτε με τη συνοδεία δύο, τριών, μέχρι και δώδεκα ατόμων. Η μέση χρονική διάρκεια της πρακτικής αυτής είναι μία μέρα, μία αντιπροσωπευτικά καλή διάρκεια είναι μία εβδομάδα, ενώ ένας μήνας περιπλάνησης είναι αρκετά ψυχοφθόρος και περίπλοκος. Το μέγιστο γεωγραφικό όριο του είναι μία μεγάλη πόλη και τα προάστια αυτής, ενώ το ελάχιστο είναι μια γειτονιά ή ένα οικοδομικό τετράγωνο (Theory of the Derive-Debord <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>).

Σήμερα πρόκειται για όρους που απασχολούν την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία καθώς επίσης εντάσσονται στα πλαίσια μελέτης της νεωτερικότητας. Θα αναρωτιόταν κανείς αν ο *flâneur* ή ο *dérive* απαντώνται στο αστικό τοπίο του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Ο *flâneur* του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν δέκτης γνήσιων και πρωτότυπων εικόνων της πόλης. Ο σημερινός παρατηρητής του 21<sup>ου</sup> αιώνα δεν μπορεί να μην επηρεαστεί από εικόνες-

πρότυπα που προβάλλουν και υποσυνείδητα επιβάλλουν η τηλεόραση, η διαφήμιση, ο τύπος και η κοινωνία. «Αν η φυσιολογική σαν φυσιολογία των ‘ανθρώπινων τύπων’ γεννήθηκε στο μητροπολιτικό πλήθος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η σύγχρονη φυσιολογική, σαν αναγνώριση και κατάταξη των ανθρώπινων τύπων μέσα από την επεξεργασμένη από τα μέσα ενημέρωσης εικόνα τους, αναπτύσσεται στο πλήθος της σύγχρονης μεγαλούπολης και στις νομαδικές μεταστάσεις του. Ο διπλανός αναγνωρίζεται σαν εικόνα, ταυτοποιείται εξαιτίας της ομοιότητάς του με μια εικόνα, γίνεται εικόνα. Οι θεατές στο γήπεδο βλέπουν τους άλλους σαν εικόνες (αντίπαλους ή μη), οι επιβάτες του μετρό μετρούν τους άλλους με γνώμονα τις διαφημίσεις που τους περιβάλλουν, ακόμα και οι πρόσφυγες ή οι μετανάστες εννοούν την εμπειρία τους με τους όρους των τηλεοπτικών εικόνων που την ‘περιγράφουν’, την τυποποιούν» (Σταυρίδης, 2002 : 155).

Άρα θα καταλήγαμε στο συμπέρασμα πως σήμερα με δυσκολία μπορεί να υπάρξει ο γνήσιος πλάνητας-παρατηρητής. Όμως, μέσα στην ετερότητα της σύγχρονης πόλης και με βάση τις ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούν σ’ αυτήν, ο καθένας χαράσσει τα δικά του κατώφλια και τη δική του πορεία μέσα σε αυτή. Επίσης ο καθένας διεισδύει μοναδικά στον αστικό χώρο και μπορεί να αντιληφθεί και να εκφράσει μία διαφορετική πτυχή της μητροπολιτικής εμπειρίας. Ο Michel de Certeau χαρακτηρίζει τη λογική αυτή ως «ρητορική των πεζών» (Augé, 1999). Επίσης ο Certeau υποστηρίζει «ότι οι συντακτικοί περιορισμοί (αυτοί που μας αποκαλύπτει το σχέδιο της πόλης όπως το βλέπουμε από την κορυφή ενός ουρανοξύστη) δεν αντιφάσκουν με την ελευθερία της γραφής, με το ύφος που ορίζεται ως προσωπικός και μοναδικός χειρισμός της γλώσσας, και ότι το ατομικό φαντασιακό μπορεί να χαράξει το δικό του μονοπάτι ανάμεσα στα μεγάλα αστικά σύμβολα» (Augé, 1999: 161). Ο καλλιτέχνης Francis Alys χαρακτηριστικά αναφέρει πως «το περπάτημα επιφέρει μία πλούσια κατάσταση ευσυνειδησίας. Στην ψηφιακή εποχή μας, είναι επίσης ένας από τους τελευταίους ιδιωτικούς χώρους». (Από την έκθεση *Mapping the City* που έλαβε χώρα στο Stedelijk Museum στο Άμστερνταμ, από τις 16 Φεβρουαρίου 2007 έως τις 20 Μαΐου 2007).

Τελικά, όροι σαν αυτούς που περιγράφηκαν παραπάνω, δηλαδή ο *flâneur* ή ο *dérive* τείνουν να αναπροσαρμόζονται. Το ορθό πλαίσιο της αναπροσαρμογής τους όμως πρέπει να κυμαίνεται ανάμεσα σε μία σύζευξη της παράδοσης του παρελθόντος και των νέων δεδομένων του μέλλοντος.

### 6.13 ΟΥΤΟΠΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΥΣΤΟΠΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Οι πόλεις μπορούν να διαχωριστούν σε χώρους ουτοπίας ή δυστοπίας. Οι ουτοπίες έτσι όπως τις όρισε ο Michel Foucault στη διάλεξή του με θέμα *Of Other Spaces (Περί Άλλων Χώρων, 1967)* είναι «τοποθεσίες χωρίς πραγματική θέση. Είναι τοποθεσίες που έχουν μία γενική σχέση άμεσης ή αντίστροφης αναλογίας με τον πραγματικό χώρο της κοινωνίας. Παρουσιάζουν την κοινωνία σε μία τελειοποιημένη μορφή ή αλλιώς την κοινωνία από την ανάποδη πλευρά, αλλά σε κάθε περίπτωση οι ουτοπίες αυτές είναι πλασματικοί χώροι» (Michel Foucault: *Des Espaces Autres (1967)*, *Hétérotopies*, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>).

Συνεπώς, η ουτοπική πόλη είναι μία μη επιτεύξιμη πόλη. Αυτό που μπορεί να επιτευχθεί είναι η προσέγγιση αυτής. Όπως αναφέρθηκε στην ταινία *Alphaville*, ο σκηνοθέτης Jean-Luc Godard επιδιώκει να προβάλει το δυστοπικό Παρίσι (Clarke, 1997: 134). Όμως η δυστοπία, έτσι όπως την περιγράφει ο Godard, δεν είναι μόνο ένα εφιαλτικό σενάριο ή ένα παράδειγμα προς αποφυγή, αλλά μία πτυχή της πόλης που ο ίδιος είδε ήδη από τη δεκαετία του '60. Το ίδιο συμβαίνει και στο *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle*, όπου ο Godard μιλά για ένα Παρίσι δυσάρεστο και δυστοπικό, που δυστυχώς έτεινε να είναι πραγματικό.

### 6.14 ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ

Το Παρίσι παρουσιάζεται έντονα στις ταινίες της *Nouvelle Vague* ως πόλη του θαύματος και των τεχνών, μέσα από τα σινεμά, τα θέατρα, τα καμπαρέ και τις γκαλερί. Επίσης προβάλλεται ως πόλη των ιδεών που γεννιούνται ή βρίσκουν καταφύγιο στα *café* και τα στέκια διανόησης.

Ο μνημειακός χαρακτήρας της πόλης γίνεται άμεσα αισθητός λόγω της χρήσης των μνημείων ως σκηνικό, αλλά δεν φαίνεται να προβάλλεται ή να προωθείται. Αρκετές φορές τηρείται μία επικριτική στάση ως προς τις αξίες που αυτά εκπροσωπούν και ως προς τις ιστορικές συνθήκες υπό τις οποίες ανεγέρθηκαν (*Zazie Dans le Metro*).

Σήμερα η πόλη εμπορευματοποιείται στα πλαίσια ενός μοναδικού τουριστικού προορισμού, ως συνδυασμός των παραπάνω στοιχείων, το Παρίσι ως πόλη ιστορική-μνημειακή και το Παρίσι ως χωρική οντότητα άμεσα συνδεδεμένη με τη διανόηση. Όπως

αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 4.3 η κουλτούρα είναι για το Παρίσι βασικό στοιχείο εμπορευματικής προώθησης της πόλης, καθιστώντας την ανταγωνιστική στην προσέλκυση επενδύσεων και θέσεων εργασίας.

#### 6.15 Η ΑΠΟΞΕΝΩΣΗ

Το σύγχρονο Παρίσι παρουσιάζει τα κοινωνικά προβλήματα μιας μεγαλούπολης, όπως η αποξένωση και η επιφανειακότητα των ανθρώπινων σχέσεων. Ο δημόσιος χώρος χρησιμοποιείται κυρίως για τις μεταφορικές ανάγκες (μετακίνηση από την κατοικία στην εργασία και αντίστροφα), ο καθένας τον διασχίζει γρήγορα χωρίς να προσέχει γύρω του, και όταν γίνεται μάρτυρας ακόμα και μιας βίαιης πράξης που οδηγεί σε τραυματισμό (*Zazie Dans le Metro*), δεν ασχολείται. Επιπλέον η σύγχρονη γαλλική κοινωνία αναπαράγει λανθασμένα πρότυπα και ενθαρρύνει συμπεριφορές που χαρακτηρίζονται από τη ματαιοδοξία και τη θεατρικότητα.

#### 6.16 Η ΓΥΝΑΙΚΑ

Η θέση της γυναίκας στη γαλλική κοινωνία δεν είναι ισότιμη με αυτή του άντρα. Συχνά κατακρίνεται για τη συμπεριφορά της, ενώ η ίδια συμπεριφορά από έναν άντρα είναι αξιοθαύμαστη και αξιοσέβαστη. Η μη ισότιμη θέση των γυναικών είναι φανερή και στο εργασιακό περιβάλλον, όπου συχνά τις εκμεταλλεύονται. Πολλές φορές, μάλιστα, η θέση τους προσδιορίζεται κυρίως ή μόνο από τη σεξουαλικότητα τους και ο κοινωνικός και ιστορικός τους ρόλος υποβαθμίζεται. Σε αντίθετα με τους άντρες, η φωνή τους απαντά, αλλά δεν προτείνει ούτε κατευθύνει.

#### Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η πόλη είτε ως φυσικό σκηνικό, είτε ως τεχνητό – γέννημα θρέμμα των κινηματογραφικών στούντιο - συμβολίζει ή βοηθάει στο συμβολισμό κάθε έκφανσης της ζωής. Μέσα από αυτές τις εκφάνσεις δημιουργείται το σύμπλεγμα των πόλεων που αγαπάμε μέσα από προσωπικές μας επισκέψεις και αναζητήσεις, των πόλεων που αγαπάμε μέσα από το σινεμά και τέλος των ταινιών που λατρεύουμε για τις πόλεις τους.

Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται κινηματογραφημένες πόλεις, οι οποίες, μάλιστα, πολλές φορές φαίνονται να «ανήκουν» στους σκηνοθέτες τους: συχνά ακούμε για το Βερολίνο του Wenders, τη Ρώμη του Fellini, τη Νέα Υόρκη των Allen και Scorsese.

Ο κινηματογράφος καλύπτει μια ιστορική περίοδο περίπου 120 χρόνων και μέσα σ' αυτή οι πόλεις έχουν κινηματογραφηθεί από πολλούς σκηνοθέτες και με ποικίλους τρόπους, προβάλλοντας τα διάφορα πρόσωπα των πόλεων αυτών. Όμως η σχέση κινηματογράφου και πόλης είναι αμφίδρομη. Στην εμπειρία της καθημερινής ζωής συχνά οι πόλεις φαίνονται να διαθέτουν μια κινηματογραφική ποιότητα, ενώ ο κινηματογράφος οφείλει πολλά από τα χαρακτηριστικά του στην εξέλιξη της πόλης (Clarke, 1997). Έτσι πολλοί σκηνοθέτες επέλεξαν τη ρομαντική Βενετία για να κινηματογραφήσουν μια ρομαντική σκηνή ή ταινία. Από την άλλη πλευρά, ο Federico Fellini δημιούργησε μέσα από την ταινία του μια ελιτίστικη οδό, τη Via Veneto, ένα χώρο στον οποίο προηγουμένως δεν είχε πρόσβαση. Οι Allen και Scorsese κινηματογράφησαν τη Νέα Υόρκη αποκαλύπτοντας τις διαφορετικές πτυχές της: ο Allen κινηματογράφησε μια νευρωτική Νέα Υόρκη, ο Scorsese πρόβαλε δύο άλλα πρόσωπα της πόλης, τη Νέα Υόρκη ως πόλη της τέχνης και τη Νέα Υόρκη ως επικίνδυνη πόλη. Αντιθέτως, το Λονδίνο φαίνεται να μην ανήκει σε κανένα. Ωστόσο, έχει εμπνεύσει πληθώρα σκηνοθετών, τον καθένα με διαφορετικό τρόπο. Τέλος, το Παρίσι ως η πόλη του Φωτός, κέντρο διάδοσης ιδεών και πόλη της τέχνης ανήκει στις πιο αγαπημένες κινηματογραφημένες πόλεις, έχοντας κεντρίσει το ενδιαφέρον πολλών σκηνοθετών αλλά και έχοντας αποτελέσει το σχεδόν μόνιμο σκηνικό ενός ολόκληρου κινηματογραφικού κινήματος, της *Nouvelle Vague*.

Το κίνητρό των νεαρών κριτικών του *Cahiers du Cinéma* για την κινηματογράφηση του Παρισιού ήταν η έλλειψη χρημάτων και η αγάπη τους για την πόλη. Επιπλέον, η κινηματογράφηση του Παρισιού δεν ήταν μια αυτοβιογραφική ανάγκη, αλλά ένα αισθητικό μανιφέστο, μια αντίδραση στο στείο ακαδημαϊσμό της «γαλλικής ποιότητας» του '40 και του '50 που φοβόταν τους δρόμους και όταν τους χρειαζόνταν, τους έφτιαχνε στο στούντιο. Ακόμα και οι μικρού μήκους ταινίες μυθοπλασίας της ομάδας των *Cahiers* διαδραματίζονται εξ ολοκλήρου στο Παρίσι και τους δρόμους του και σε γειτονίες που δεν πλησίαζε η προηγούμενη γενιά. Μάλιστα, ο ρεαλισμός τους, σε αντιδιαστολή με τον αμερικάνικο κινηματογράφο, δεν αφήνει περιθώριο ωραιοποίησης ή χρήσης του χώρου με στοιχεία τουριστικής διάθεσης.



Πολλοί ξένοι σκηνοθέτες γύρισαν μια ταινία στο Παρίσι, ωστόσο, οι Αμερικάνοι με ελάχιστες εξαιρέσεις, το έβλεπαν πάντα ως ένα ιδανικό φόντο για μια κοσμοπολίτικη, τουριστική απόδραση.

Ο αμερικάνικος, κυρίως, κινηματογράφος, λόγω της οικονομικής άνεσης που του επέτρεπε να κινείται εύκολα, δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει ακόμα και πόλεις – μνημεία, όπως τη Βενετία ή τη Φλωρεντία, χωρίς να αγγίζει την αληθινή ομορφιά τους, την ιστορία τους, τις πραγματικές συνθήκες που τις δημιούργησαν, ή την τωρινή τους κατάσταση. Σ' αυτόν, η δράση είναι ανεξάρτητη από τις πολιτιστικές ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά της περιοχής και των ανθρώπων της.

Ο νεορεαλισμός, όμως, ξαναφέρει την πόλη στο επίκεντρο και η *Nouvelle Vague* την ανακηρύσσει ισότιμη πρωταγωνίστρια, ξαναβγάζοντας το σινεμά στους δρόμους. Έως τη δεκαετία του '60 οι ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, χάρη κυρίως στο γαλλικό Νέο Κύμα και το αγγλικό *free cinema*, αρχίζουν να αποκαλύπτουν στο πανί τον πραγματικό, σκοτεινότερο ή πιο ελεύθερο εαυτό τους. Η κάμερα συναντά πραγματικούς ανθρώπους στις αληθινές τους στιγμές και στους αυθεντικούς τους χώρους. Η *Nouvelle Vague* δίνει το σύνθημα και οι κάμερες ξεχύνονται στους δρόμους. Μάλιστα, η πόλη στη *Nouvelle Vague* είναι παρούσα όχι ως εξωτερικό στοιχείο, αλλά ως ενεργός παράγοντας στη δράση και τη συμπεριφορά των ηρώων.

Στις ταινίες των Godard, Malle, Truffaut, Rivette, Rohmer και Chabrol, δεν προβάλλεται το τουριστικό Παρίσι, αλλά το πραγματικό: μια πόλη που παρουσιάζει τα προβλήματα της μεγαλούπολης, όπως η επιφανειακότητα των ανθρώπινων σχέσεων και η έλλειψη συναισθημάτων, η θεατρικότητα και αποξένωση. Σε μια εποχή έντονων κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων –Μάης του '68, πόλεμος της Αλγερίας- οι σκηνοθέτες της *Nouvelle Vague* μας μιλούν μέσα από τις ταινίες τους για μια πόλη που σιγά σιγά ξεχνά την ιστορία της, εγκαταλείπει τα οράματά της και χαρακτηρίζεται από τη μαζικοποίηση και την τυποποίηση συμπεριφορών.

Οι ταινίες της *Nouvelle Vague* αποδεικνύουν την άρρηκτη σύνδεση των κινηματογραφικών ταινιών με το χώρο. Από την προβολή του χώρου μέσω αυτών, όπως και μέσω του συνόλου της κινηματογραφικής παραγωγής, προκύπτουν σημαντικά στοιχεία και συμπεράσματα, είτε ο χώρος στην ταινία είναι σημαίνων, είτε σημεινόμενος. Σ' αυτές καταγράφεται η πολεοδομική οργάνωση και εξέλιξη, οι πολιτικές διαφοροποιήσεις, τα κοινωνικά χαρακτηριστικά και τα στοιχεία της

καθημερινότητας . Οι αντίστοιχοι χώροι είναι αυτοί που σηματοδοτούν κάθε φορά νοοτροπίες, χειρονομίες, καταστάσεις και αντιλήψεις.

Οι κινηματογραφικές εικόνες γίνονται ξεναγοί σε άλλες εποχές και σε άλλους χώρους και μέσω αυτών αποκαλύπτονται οι συμπεριφορές διαφόρων ατόμων ή ομάδων στις εκάστοτε κοινωνίες. Με αυτόν τον τρόπο, ο κινηματογράφος συμβάλλει σημαντικά στην κατανόηση των διαφόρων χωρικών φαινομένων καθώς ο χώρος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά των χρηστών του. Ειδικότερα, ο χώρος όχι μόνο είναι παράγωγο κοινωνικών συνθηκών, αλλά συμμετέχει και στην παραγωγή κοινωνικών συμπεριφορών γεγονός που ο σχεδιασμός πρέπει να λαμβάνει υπόψη έτσι ώστε να μεγιστοποιείται η αποτελεσματικότητά του.

Όπως προαναφέρθηκε, μέσω των κινηματογραφικών εικόνων κάθε προσωπική εμπειρία γίνεται συλλογική και μ' αυτόν τον τρόπο ο θεατής κατανοεί το χώρο όπως αναπαρίσταται, όπως βιώνεται από τους πρωταγωνιστές ή τον σκηνοθέτη της ταινίας καθώς ταυτίζεται με τα πρόσωπα αυτά. Μάλιστα, η διάκριση μεταξύ του αντιληπτού και του βιωμένου κόσμου είναι ιδιαίτερα σημαντική και αντικατοπτρίζει τη σχέση θεωρίας και επιτόπιας έρευνας (Δέφνερ, 2006) και άρα οι αναπαραστάσεις του κινηματογράφου δύναται να συμπληρώσουν τις βιβλιογραφικές αναφορές. Ο μελετητής της πόλης δεν είναι μόνο ο πολεοδόμος. Μελετητής της είναι και ο κάτοικος-θεατής της, ο οποίος πρέπει να ερμηνεύει τις προσλαμβάνουσες που δέχεται από αυτήν και τον τρόπο με τον οποίο επιδρά στην πόλη, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο τη «χρησιμοποιεί».

Ο χώρος είναι παντού και πάντοτε αμφίσημος. Ο κινηματογράφος, κοιτάζοντας μέσα απ' όλες τις κλειδαρότρυπες, μπορεί να μας χαρίσει διαφορετικές κάθε φορά όψεις της πραγματικότητας. Η ανακάλυψη νέων προοπτικών μπορεί να βοηθήσει αποτελεσματικά στην αποκάλυψη του κρυφού περιεχομένου του πραγματικού χώρου και συνεπώς στη βαθύτερη κατανόησή του.

Βέβαια, ο κινηματογράφος ως μια μορφή τέχνης, προβάλλει τον χώρο επιλεκτικά. Κατά κύριο λόγο κινηματογραφούνται και αποθανατίζονται όλα τα «ζωντανά» σημεία μιας πόλης. Η ιδιαίτερη κίνηση των «ζωντανών» αυτών σημείων και η σπουδαιότητα των ειδικών γεγονότων, ωστόσο, θα μπορούσαν να ταυτίσουν τα προαναφερόμενα με τα αναπτυξιακά χαρακτηριστικά μιας περιοχής, ή και με προβλήματα της που χρήζουν άμεσης αντιμετώπισης. Και στις δύο περιπτώσεις, ο κινηματογράφος, μέσω της

προβολής των ιδιαίτερων στοιχείων της εκάστοτε περιοχής, καταγράφει ταυτόχρονα τα σημεία στα οποία ο στρατηγικός σχεδιασμός οφείλει να παρέμβει, είτε στοχεύοντας στην ενίσχυση τους, είτε στην αντιμετώπιση των προβλημάτων τους.

Έτσι, μέσα από τις ταινίες της Nouvelle Vague εντοπίζονται καταρχάς τα συγκριτικά πλεονεκτήματα του Παρισιού, όπως τα πολυάριθμα μνημεία, θέατρα, μουσεία και η μοναδική και πλούσια κουλτούρα του, τα οποία πρέπει να προστατευτούν και να αναδειχθούν διότι επιτρέπουν στην πόλη να είναι ανταγωνιστική στην προσέλκυση επενδύσεων και θέσεων εργασίας. Από την άλλη μεριά, προβάλλονται και ορισμένα από τα σημαντικότερα προβλήματα της πόλης, τα οποία χρήζουν ολοκληρωμένες παρεμβάσεις για την αντιμετώπισή τους. Για παράδειγμα, ο Godard προβάλλει τον ταξικό διαχωρισμό στην γαλλική πρωτεύουσα και υποδεικνύει αφενός το συγκεντρωτικό χαρακτήρα του σχεδιασμού στο Παρίσι, ο οποίος ενισχύει τις ταξικές διαφορές και αφετέρου την έλλειψη συμμετοχικών διαδικασιών στο σχεδιασμό, γεγονός που τον καθιστά ελλιπή και αναποτελεσματικό. Επιπλέον, στον κοινωνικό διαχωρισμό του Παρισιού, όπως προκύπτει από τις ταινίες συντελεί και ο περιφερειακός δρόμος, ο οποίος αποκλείει τα παρισινά προάστια από το ιστορικό κέντρο της πόλης. Ακόμα, ο Malle θίγει το θέμα του ξεπερασμένου πλέον γαλλικού εκπαιδευτικού συστήματος, που δεν μπορεί να καλύψει τις ανάγκες της νέας γενιάς και επιπλέον, στη νέα κοινωνία της πληροφορίας, κρίνεται ανεπαρκές και κινδυνεύει να παραγκωνιστεί από τα μέσα ενημέρωσης και τα διάφορα σχετικά τεχνολογικά επιτεύγματα.

Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι στα προαναφερόμενα «ζωντανά» σημεία των πόλεων ανήκουν τα λιμάνια, τα αεροδρόμια, οι σιδηρόδρομοι, οι στάσεις των μετρό κ.α. Με άλλα λόγια, συχνά αντικείμενο των κινηματογραφικών ταινιών, έστω και ως απλό σκηνικό, αποτελούν τα διάφορα μέσα μεταφοράς και συγκοινωνίας και οι σταθμοί τους. Το γεγονός αυτό συνεπάγεται τη διεξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων για τον στρατηγικό σχεδιασμό, σχετικών με τον τομέα των μεταφορών, καθώς αυτές διαδραματίζουν σημαντικότατο ρόλο στην οργάνωση των πόλεων.

Ένα ακόμα στοιχείο των κινηματογραφικών προβολών, με ιδιαίτερη σημασία, αποτελεί το γεγονός ότι καθιστούν αισθητή τη σχέση χώρου και χρόνου. Η αντίληψη του χώρου μέσα από τις ταινίες δεν είναι μόνο τρισδιάστατη, αλλά λαμβάνεται υπόψη και ο παράγοντας χρόνος, δίνοντας τη δυνατότητα να μελετηθεί η σχέση του ελεύθερου

χρόνου - αναψυχής και των δημόσιων χώρων, που αποτελεί ένα από τα αντικείμενα του σχεδιασμού του ελεύθερου χρόνου. Επιπλέον, μέσω της σύγκρισης των ταινιών αυτών με άλλες πιο σύγχρονες, μπορούν να προκύψουν συμπεράσματα για την εξέλιξη της σχέσης αυτής στο πέρασμα των χρόνων αλλά και γενικότερα, για τις αλλαγές στην πόλη και την πολεοδομική της εξέλιξη.

Επιπρόσθετα, η προβολή της ταυτότητας μιας πόλης μέσα από οπτικά μέσα όπως ο κινηματογράφος (αλλά και η φωτογραφία) είναι ένας τρόπος προώθησης της πόλης στα πλαίσια του marketing της εικόνας της. Σήμερα το Παρίσι αποτελεί από τις πρώτες επιλογές κινηματογράφησης ταινιών. Η ταυτότητα αυτή έχει άμεση σχέση με τον στρατηγικό σχεδιασμό και τον τουρισμό.

Τέλος, πλεονέκτημα της χρήσης οπτικοακουστικών μέσων στην πολεοδομία αποτελεί το γεγονός ότι με τις κινηματογραφικές εικόνες ο κόσμος εκλαμβάνεται ως δίκτυο εθνών, πρωτευουσών, κεντρικών λεωφόρων, συγκοινωνιακών κόμβων, παρελάσεων και επιδείξεων. Πιο συγκεκριμένα, μέσω των κινηματογραφικών εικόνων επιτυγχάνεται μια βαθύτερη σύγκριση: οι εικόνες έχουν τη μοναδική ικανότητα να αναδεικνύουν αλήθειες που πολλές φορές οι απλές λεκτικές περιγραφές αδυνατούν να εκφράσουν με την ίδια δύναμη.

Συνοψίζοντας, ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που μπορεί να προσεγγίσει και να αναπαραστήσει την πραγματικότητα, να συλλάβει την αλήθεια της και να την αποτυπώσει σε όλες τις δυνατές εκδοχές της, συμβάλλοντας όχι μόνο στην απόλαυση αλλά και στη γνώση. Τα ερεθίσματα, εξάλλου, που μπορεί να αποκομίσει ένα άτομο από ένα οπτικοακουστικό μέσο, είναι αμεσότερα. Μελετώντας μια περιοχή, ή μια πόλη, η παρακολούθηση σχετικών κινηματογραφικών ταινιών – σε συνδυασμό πάντα με τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας - καθιστά βαθύτερη την κατανόηση του χώρου και του κοινωνικού του περιεχομένου, γεγονός που αποτελεί βασική προϋπόθεση για την επιτυχία του στρατηγικού σχεδιασμού.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abel, R. (1994) *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*, London: University of California Press.
- Albera, F. (1980) *Για ένα Διαλεκτικό Κινηματογράφο*, Αθήνα: Πύλη.
- Alvarez, J. (1996) *Living In Paris*, Paris-New York: Flammarion.
- Audé, F. (1981) *Ciné-modèles Cinema d'Elles*, ed. L'Age Homme.
- Augé, M. (1995) *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London-New York: Verso.
- Augé, M. (1999) *Για μια Ανθρωπολογία των Σύγχρονων Κόσμων*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Βακαλόπουλος, Χ. (1990) *Δεύτερη Προβολή: Κείμενα για τον Κινηματογράφο 1976-89*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Barber, S. (2002) *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, London: Reaktion Books.
- Binh, N.T. (2005) *Paris au Cinema: La Vie Révée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Paris: Parigramme, pg. 144-171.
- Γκοφ Λε, Ζ. (1998) *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Clarke, D. B. (επ.) (1997) *The Cinematic City*, London-New York: Routledge.
- Coldmann, A. (1971) *Cinéma et société moderne*, ed. Anthropos.
- Crary, J. (1990) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press.
- Δέφνερ, Α. (2002) 'Νέα Υόρκη: Μια ταινία ντοκυμαντέρ', *Αιχώρος*, τεύχος 1, 160-7.
- Δέφνερ, Α. (2006) *Σχεδιασμός Τουρισμού Και Ελεύθερου Χρόνου*, Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Χωροταξίας, Πολεοδομίας και Περιφερειακής Ανάπτυξης.
- Δημόπουλος, Μ. (1997) *Claude Chabrol*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Harbord, J. (2002) *Film Cultures*, London: Sage Publications.
- Θεοδωράκη, Στ. (1990), *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Ishagroup, Y. (1997) *Το Σινεμά*, Αθήνα: Π. Τραυλός-Ε. Κωσταράκη.
- Javie, I. C. (1970) *Towards a Sociology of the cinema*, ed. Routledge and Kegan Paul.

- Jousse, T. and Paquot, T. (2005) *La Ville au Cinema*, Paris: Cahiers du Cinema Publishing.
- Καστοριάδης, Κ. (2000) *Η Άνοδος της Ασημαντότητας*, Αθήνα: Ύψιλον/ Βιβλία.
- Κολοβός, Ν. (1988) *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κολοβός, Ν. (1989) *Η Γυναίκα στον Κινηματογράφο*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κολοβός, Ν. (1993) *Δοκίμια Θεωρίας και Κριτικής Κινηματογράφου: Ποιητική μιας Άλλης Πραγματικότητας*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κύρου, Α. (1976) *Ο Σουρεαλισμός στον Κινηματογράφο*, Αθήνα: Κάλβος.
- Kaplan A. (1987) *Women in Film Noir*, ed. BFI.
- Kracauer S. (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New Jersey: Princeton University Press.
- Lauretis, T. de (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, ed. McMillan.
- Lefebvre, H. (1974) *La Production de l'Espace*, Paris: Anthropos Publishing.
- Μαλούτας, Θ. (1999) *Γεωγραφία Αστικού Χώρου I*, Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Χωροταξίας, Πολεοδομίας και Περιφερειακής Ανάπτυξης.
- Μπρετόν, Α. (1981) *Νάντια*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Mauss, M. (1983) *Sociologie et Anthropologie*, ed. Presses Universitaires de France.
- McQuail, D. (1979) *Sociology of Mass Communications*, ed. Penguin Books.
- Merrifield, A. (2000) *Henri Lefebvre: A Socialist in Space*, στο Crang, M. and Thrift, N. *Thinking Space*, London: Routledge Publishing.
- Metz, C. (1997) *Le Signifiant Imaginaire*, ed. Union Generale d' Editions.
- Νικολακάκης, Γ. (1998), *Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Niney, F. (1994) *Visions Urbaines: Villes d' Europe a l' Ecran*, Paris: Centre Georges Pompidou.
- Ουάιτ, Ε. (2001) *Παρίσι: Ένας Περίπατος στα Παράδοξα του*, Αθήνα: Μεταίχιμο.
- ΠΕΚΚ (ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ) (2002) *Κινηματογραφημένες Πόλεις: Η Πόλη στον Κινηματογράφο και τη Λογοτεχνία*, Αθήνα: ΠΕΚΚ/ Πατάκης.
- Προυστ, Μ. (1997) *Αναζητώντας τον Χαμένο χρόνο, ο Ξανακερδισμένος Χρόνος*, Αθήνα: Διώνη.
- Σινεμά (1996), Οι πόλεις στο Σινεμά, Α Μέρος, *Σινεμά*, τ. 70, Ιούλιος, σς. 68-97.

- Σολδάτος, Γ. (1986) *Ζαν Λικ Γκοντάρ: Ο Τρελός Πιερό, Πάθος, Όνομα Κάρμεν, Χαίρε Μαρία*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σούμας, Θ. (1999) *12 Ευρωπαϊκοί Σκηνοθέτες*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σταυρίδης, Σ. (2002) *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σωτηροπούλου, Χ. (2001) *Κινούμενα Τοπία: Κινηματογραφικές Αποτυπώσεις του Ελληνικού Χώρου*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Savage, M. και Warde, A. (2005) *Αστική Κοινωνιολογία, Καπιταλισμός και Νεωτερικότητα*, Αθήνα: Παπαζήση.
- Shiel, M. και Fitzmaurice, T. (eds) (2001) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell.
- Siclier, J. (1957) *La Femme Dans le Cinéma Française*, Editions du Cerf.
- Sorlin, P. (1980) *The Film in History*, ed. Basil Blackwell.
- Τριανταφύλλου, Σ. (1984) *Φρανσουά Τριφό*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Τριανταφύλλου, Σ. (1990) *Κινηματογραφημένες Πόλεις*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Thompson, K. and Bordwell, D. (1994/ 2003) *Film History*, ed. McGraw-Hill.
- Wenders, W. και Kollhoff, H. (1997) *Μια συζήτηση για την πόλη*, Αθήνα: Ανεπίκαιρες Εκδόσεις.
- Wiegand, C. (2005) *French New Wave*, Vermont: Pocket Essentials.
- Φερρό, Μ. (2002) *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

#### ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

Allocine, <http://www.allocine.fr/film/fichefilm>

Amazon, <http://www.amazon.com>

Around and About Paris, France 6<sup>th</sup> Arrondissement, Thirza Vallois,  
<http://www.wfi.fr/vallois/6th.html>

Capital.gr, <http://www.capital.gr/news.asp?details=359283>, 19/9/2007

Cinema-Jean-Luc Godard=Cinema

[http://www.geocities.com/glen\\_norton/filmography.html](http://www.geocities.com/glen_norton/filmography.html)

La Courneuve,

[http://www.ville-la-courneuve.fr/7\\_ville\\_bref/acces\\_plan\\_ville/acces\\_plan.html](http://www.ville-la-courneuve.fr/7_ville_bref/acces_plan_ville/acces_plan.html)

DvdToile, <http://dvdtoile.com/CritiqueDvd.php?dvd=17071>

Eurekaweb – Toutes les Inventions Ont une Histoire,

[http://eurekaweb.free.fr/th3-bateau\\_mouche.htm](http://eurekaweb.free.fr/th3-bateau_mouche.htm)

George Glazer Gallery - Historic Map of the Walls of Paris,

<http://www.georgeglazer.com/maps/europe/pariswalls.html>

Guardian Unlimited, <http://www.guardian.co.uk/international/story/0,,1299444,00.html>,  
8/9/2004

Guy Debord 1957: Psychogeographic guide of Paris,

<http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitul.htm>

Hotels of Paris, [www.web-paris.com](http://www.web-paris.com)

Paris.org, [www.paris.org](http://www.paris.org)

Paris tourism, [www.paris-tourism.com](http://www.paris-tourism.com)

Ηριδανός, [www.hridanos.gr/index.php/κινηματογράφος/κριτική](http://www.hridanos.gr/index.php/κινηματογράφος/κριτική)

International Movie Database, [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Le Monde.fr, <http://www.lemonde.fr>, 15/7/2007

Lille, [http://www.lillemetropole.fr/index.php?p=819&art\\_id=14720](http://www.lillemetropole.fr/index.php?p=819&art_id=14720)

Mairie de Paris, [www.paris.fr](http://www.paris.fr)

Masters of Photography: Robert Doisneau,

[http://www.masters-of-photography.com/D/doisneau/doisneau\\_kiss.html](http://www.masters-of-photography.com/D/doisneau/doisneau_kiss.html)

Masters of Photography: Eugene Atget,

<http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget.html>

Michel Foucault: Des Espaces Autres (1967), Hétérotopies,

<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>

Other Voices-March 1997, Walter Benjamin's, The Arcades Project,

<http://www.othervoices.org/gpeaker/Flaneur.html>

Plan des Catacombes, <http://www.catacombes.explographies.com>

RATP, <http://www.ratp.fr>

Σινεμά, [www.cinemag.gr](http://www.cinemag.gr)

Stedelijk Museum Amsterdam, <http://www.stedelijk.nl>

To Βήμα online, <http://tovima.dolnet.gr>

TF1.FR, [www.tf1.fr/livecam](http://www.tf1.fr/livecam)

Théâtre de la Ville, <http://www.theatredelaville-paris.com/>

Theory of the Derive-Debord, <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>



## ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

### ΟΙ ΟΚΤΩ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΛΥΘΗΚΑΝ:

- Godard, J.L. (1960) *À Bout de Souffle*.  
Godard, J.L. (1965) *Alphaville*.  
Godard, J.L. (1967) *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle*.  
Malle, L. (1958) *Ascenseur pour l'Echafaud*.  
Malle, L. (1960) *Zazie Dans le Metro*.  
Malle, L. (1963) *Le Feu Follet*.  
Rivette, J. (1960) *Paris Nous Appartient*.  
Truffaut, F. (1959) *Les Quatre Cents Coups*.

### ΛΟΙΠΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ:

- Allen, W. (1977) *Annie Hall*.  
Allen, W. (1979) *Manhattan*.  
Allen, W. (1986) *Hannah and Her Sisters*.  
Allen, W. (2005) *Match Point*.  
Antonioni, M. (1966) *Blowup*.  
Chaplin, C. (1936) *Modern Times*.  
Chaplin, C. (1940) *The Great Dictator*.  
Chabrol, C. (1958) *Le Beau Serge*.  
Eisenstein, S. M. (1925) *The Battleship Potemkin*.  
Fellini, F. (1960) *La Dolce Vita*.  
Godard, J. L. (1961) *Le Petit Soldat*.  
Godard, J. L. (1965) *Pierrot le Fou*.  
Godard, J. L. (1967) *Chinoise*.  
Godard, J. L. (1967) *Made in USA*.  
Haneke, M. (2000) *Code Inconnu*.  
Kubrick, St. (1971) *Clockwork Orange*.  
Losey, J. (1963) *The Servant*.

- Melville, J. P. (1949) *Le Silence de la Mer*.  
Pudovkin, V. (1927) *The End of St. Petersburg*.  
Resnais, A. (1959) *Hiroshima Mon Amour*.  
Rivette, J. (1956) *Le Coup du Berger*.  
Rohmer, E. (1950) *Journal d'un Scélérat*.  
Rohmer, E. (1959) *Le Sign du Lion*.  
Rossellini, R. (1945) *Roma, città aperta*.  
Scorsese, M. (1976) *Taxi Driver*.  
Scorsese, M. (1977) *New York, New York*.  
Scorsese, M. (1985) *After Hours*.  
Scorsese, M. (1993) *The Age of Innocence*.  
Scorsese, M. (1999) *Bringing out the Dead*.  
Scorsese, M. (2001) *Gangs of New York*.  
Scott, R. (1982) *Blade Runner*.  
Sica De, V. (1948) *Ladri di biciclette*.  
Tati, J. (1967) *Playtime*.  
Truffaut, F. (1957) *Les Mistons*.  
Truffaut, F. (1960) *Tirez sur le Pianiste*.  
Truffaut, F. (1964) *La Peau Douce*.  
Truffaut, F. (1983) *Vivement Dimanche!*.  
Vadim, R. (1956) *Et Dieu Créa la Femme*.  
Varda, A. (1962) *Cleo de 5 a 7*.  
Varda, A. (1965) *Le Bonheur*.  
Vertov, D. (1929) *The Man with a Camera*.  
Wilder, B. (1957) *Love in the Afternoon*.

## ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ

*ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* - ΑΣΑΝΣΕΡ ΓΙΑ ΔΟΛΟΦΟΝΟΥΣ  
ΤΟΥ LOUIS MALLE (1958)



Πηγή: [www.hridanos.gr](http://www.hridanos.gr)

Σκηνοθεσία: Louis Malle

Σενάριο: Louis Malle, Noël Calef (συγγραφέας)

Ηθοποιοί: Maurice Ronet, Jeanne Moreau, Georges Poujouly, Yori Bertin, Jean Wall,  
Elga Andersen, Sylviane Aisenstein, Jacqueline Staup, Marcel Cuvelier,  
Gérard Darrieu, Charles Denner, Hubert Deschamps

Παραγωγή: Γαλλία, 1958

Χρώμα: Ασπρόμαυρο

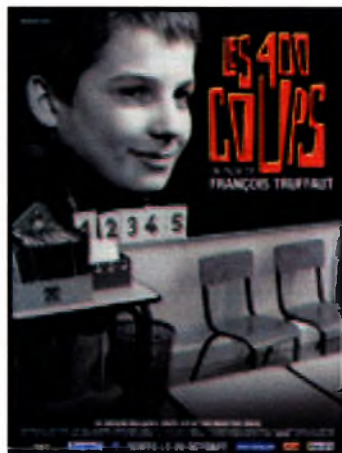
Διάρκεια: 88'

### *Περίληψη*

Σε αυτήν την ταινία - σταθμό του γαλλικού φιλμ νουάρ ο Louis Malle σκηνοθετεί την ιστορία του Julien Tavernier, ενός πρώην αξιωματικού του στρατού, που βρίσκει τον αληθινό έρωτα στο πρόσωπο της γυναίκας του αφεντικού του, Florence. Μαζί θα σχεδιάσουν το τέλειο έγκλημα ώστε να απαλλαγθούν από την παρουσία του συζύγου αλλά την τελευταία στιγμή και ενώ η δολοφονία έχει εκτελεστεί, ένα μικρό λάθος σε μια ατυχή στιγμή θα παγιδεύσει τον Julien στο ασανσέρ καταρρίπτοντας κάθε άλλοθι του θύτη. Η Florence μην γνωρίζοντας τι έχει συμβεί θα αναζητήσει μάταια τον Julien στο νυχτερινό Παρίσι. Προδομένη και μπερδεμένη αδυνατεί να ανατρέψει τα παιχνίδια της μοίρας που φαίνεται να μην διαλέγουν το μέρος κανενός. Ένα νεαρός θα κλέψει το

αυτοκίνητο του Julien για να πάει μια βόλτα με την κοπέλα του, αλλά μέσα από μια σειρά συμπτώσεων θα οδηγηθεί στο έγκλημα, σκοτώνοντας ένα ζευγάρι Γερμανών τουριστών. Έτσι, όταν ο Julien απεγκλωβίζεται βρίσκεται παραδόξως κατηγορούμενος για ένα έγκλημα που δεν έχει διαπράξει. Η Florence προσπαθεί να αποδείξει την αθωότητά του, αλλά όταν τελικά η δικαιοσύνη αποδίδεται, ο καθένας καταδικάζεται για τα εγκλήματά του και οι τραγικοί ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με το χειρότερό τους εφιάλτη, το χωρισμό.

*LES QUATRE CENTS COUPS - TA 400 ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ*  
TOY FRANÇOIS TRUFFAUT (1959)



Πηγή: [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=62178.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=62178.html)

Σκηνοθεσία: François Truffaut

Σενάριο: François Truffaut, Marcel Moussy

Ηθοποιοί: Jean-Pierre L aud (ως Antoine Doinel), Claire Maurier (ως Gilberte Doinel), Albert R emy (ως Julien Doinel)

Παραγωγή: Γαλλία, 1959

Χρώμα: Ασπρόμαυρο

Διάρκεια: 99 λεπτά

*Περίληψη*

Ο Antoine είναι ένα δεκαπεντάχρονο αξιαγάπητο παιδί που δεν μπορεί να προσαρμοστεί στις σκληρές μεθόδους διδασκαλίας στο σχολείο και στο αφιλόξενο οικογενειακό του περιβάλλον. Είναι υπάκουος με τους γονείς του, παρόλα αυτά κάνει τις μικρές σκανταλιές του. Η μητέρα του αδιαφορεί γι' αυτόν. Ο Antoine θέλει να φύγει από το σπίτι του και να ανοίξει μία δική του επιχείρηση. Οι αναζητήσεις του και οι μικρές του ανησυχίες τον οδηγούν στην αστυνομία και στη συνέχεια σε ένα ίδρυμα παιδιών που «παραστρατούν». Καταφέρνει να ξεφύγει για να δει αυτό που επιθυμούσε περισσότερο σε όλη του τη ζωή, τη θάλασσα!

## ZAZIE DANS LE METRO - Η ΖΑΖΙ ΣΤΟ ΜΕΤΡΟ

ΤΟΥ ΛΟΥΙΣ ΜΑΛΛΕ (1960)



Πηγή: [www.hridanos.gr](http://www.hridanos.gr)

Σκηνοθεσία: Louis Malle

Σενάριο: Louis Malle, Raymond Queneau (συγγραφέας)

Ηθοποιοί: Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Hubert Deschamps, Carla Marlier, Annie Fratellini, Vittorio Caprioli, Jacques Dufilho, Yvonne Clech, Odette Piquet, Nicolas Bataille, Antoine Roblot, Marc Doelnitz, Jacques Gheusi

Παραγωγή: Γαλλία, 1960

Χρώμα: Έγχρωμο

Διάρκεια: 89'

### *Περίληψη*

Η δωδεκάχρονη Ζαζί ταξιδεύει με τη μητέρα της στο Παρίσι, ώστε να μπορέσει η τελευταία να βρεθεί με τον εραστή της, και μένει δύο μέρες με τον εκκενρικό της θείο. Ο θείος της Ζαζί υποδέχεται την ανιψιά του με χαρά και την ξεναγεί στην πόλη, δείχνοντας της τα σημαντικότερα μνημεία και αξιοθέατα, αλλά η Ζαζί δείχνει παντελή αδιαφορία. Το μόνο που θέλει να δει είναι το παρισινό μετρό, αλλά δυστυχώς η απεργία που γίνεται σ' αυτό δεν της το επιτρέπει. Την επόμενη μέρα, ξυπνώντας νωρίτερα από τον θείο της, η Ζαζί κατευθύνεται και πάλι στο μετρό αλλά η απεργία δεν έχει λήξει. Απογοητευμένη περιπλανιέται στους παρισινούς δρόμους, όπου συναναστρέφεται με διάφορους ανθρώπους και εμπλέκεται σε μια σειρά από παράξενες περιπέτειες.

*PARIS NOUS APPARTIENT - ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΜΑΣ ΑΝΗΚΕΙ*  
TOY JACQUES RIVETTE (1960)



Πηγή: [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=1216.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=1216.html)

Σκηνοθεσία: Jacques Rivette

Σενάριο: Jean Gruault, Jacques Rivette

Ηθοποιοί: Betty Schneider (ως Anne Goupil), Gianni Esposito (ως Gerard Lenz)

Françoise Prevost (ως Terry Yordan), Daniel Crohem (ως Philip Kaufman)

και François Maistre (ως Pierre Goupil)

Παραγωγή: Γαλλία, 1958

Χρώμα: Ασπρόμαυρο

Διάρκεια: 135 λεπτά

*Περίληψη*

Η Anne Goupil σπουδάζει λογοτεχνία στο Παρίσι. Ένα βράδυ γνωρίζει μέσω του αδερφού της Pierre, τον αυτοεξόριστο λόγω Μακαρθισμού δημοσιογράφο Philip Kauffman, την πρώην φίλη του Terry Yordan και τον σκηνοθέτη Gerard Lenz. Όλοι συζητούν γύρω από τη μυστηριώδη αυτοκτονία του φίλου τους Juan. Η Anne εμπλέκεται στη λύση του μυστηρίου έχοντας ως καθοδηγητές τον Philip και την Terry οι οποίοι της δίνουν αποσπασματικά μη ξεκάθαρες πληροφορίες. Η Anne αναλαμβάνει έναν ρόλο στο θεατρικό έργο που σκηνοθετεί ο Gerard, τον *Περικλή* του Shakespeare. Στην προσπάθειά της να έρθει σε επαφή με τους φίλους του Juan, προκειμένου να βρει την κασέτα που είχε ηχογραφήσει ο ίδιος για την μουσική επένδυση του *Περικλή* αντιλαμβάνεται πως υπάρχει ένα μυστικό που οδηγεί τους ανθρώπους στην αυτοκτονία.

Μία μυστική οργάνωση, άνθρωποι αδίστακτοι, πράκτορες...τα πολλά πρόσωπα του φασισμού. Ο σκηνοθέτης Jacques Rivette προσπαθεί να δείξει πως ο εχθρός έχει διάφορες μορφές. Πολλές φορές όμως κάποιες από αυτές είναι επινοημένες και προορισμένες να φέρουν ένα μυστήριο. Πρέπει να μετεωρεί μία μυστική οργάνωση, ένας αόρατος εχθρός. Οι άνθρωποι πρέπει να νομίζουν ότι αυτοκτονούν για κάποιο μυστικό που δεν μπορούν να αντέξουν και που τους κυνηγά. Εν τέλει, πρόκειται για μία ταινία που σχολιάζει άμεσα αρχικά και εμμέσως στο τέλος την αηδία που προκαλεί η διαφθορά της Παρισινής και όχι μόνο κοινωνίας.



*À BOUT DE SOUFFLE - ME KOMMENH THN ANASA*  
TOY JEAN-LUC GODARD (1960)



Πηγή: <http://pserve.club.fr/aboutdesouffle.html>

Σκηνοθεσία: Jean-Luc Godard

Σενάριο- Διάλογοι: Jean-Luc Godard και François Truffaut

Ηθοποιοί: Jean-Paul Belmondo (ως Michel Poiccard) και

Jean Seberg (ως Patricia Franchini)

Τεχνικός Σύμβουλος: Claude Chambrol

Μουσική: Martial Solal

Παραγωγή: Γαλλία, 1960

Χρώμα: Ασπρόμαυρο

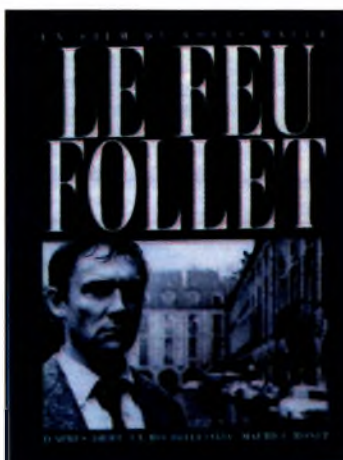
Διάρκεια: 90 λεπτά

Περίληψη

Ο Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), είναι ένας τεμπέλης νέος που περιφρονεί τους πάντες. Κλέβει ένα αυτοκίνητο και επιστρέφει από τη Μασσαλία στο Παρίσι με αυτό. Η αστυνομία προσπαθεί να τον σταματήσει για έλεγχο ταχύτητας κι αυτός πυροβολεί έναν από αυτούς με ένα όπλο που βρίσκει στο αυτοκίνητο. Στο

Παρίσι, συναντά ξανά το κορίτσι με το οποίο είναι ερωτευμένος, τη νεαρή Αμερικανίδα Patricia (Jean Seberg), η οποία πουλάει την εφημερίδα *New York Herald Tribune* κατά μήκος των Ηλύσιων Πεδίων και περιμένει την εγγραφή της στο πανεπιστήμιο της Σορβόνης. Ο Michel ονειρεύεται να πάει στη Ρώμη, μαζί με την αγαπημένη του. Στο μεταξύ, συνεχίζει να «αλητεύει», να καπνίζει και να ζητά από την Patricia να κοιμηθεί μαζί του ξανά. Όμως, η αστυνομία εξακολουθεί να τον καταδιώκει. Η Patricia τον προδίδει, καταγγέλλοντας τον, ούτως ώστε να «τον αναγκάσει να φύγει». Ο Michel θα πεθάνει σε ένα στενό δρομάκι τρέχοντας να ξεφύγει. Η Patricia τρέχει προς το μέρος του. Αυτός, ξεψυχώντας της κάνει τις τρεις αγαπημένες τους και αστείες φάτσες. Της λέει πως είναι αηδιαστική ("Tu es dégueulasse"). Αυτή, για πρώτη και τελευταία φορά αναπαριστά τη δική του αγαπημένη έκφραση-φετίχ, τον αντίχειρα να ακουμπά τα χείλη της.

*LE FEU FOLLET - Η ΦΛΟΓΑ ΠΟΥ ΤΡΕΜΟΣΒΗΝΕΙ*  
TOY LOUIS MALLE (1963)



Πηγή: <http://dvdtoile.com>

Σκηνοθεσία: Louis Malle

Σενάριο: Louis Malle, Pierre Drieu La Rochelle (συγγραφέας)

Ηθοποιοί: Maurice Ronet, Léna Skerla, Yvonne Clech, Hubert Deschamps, Jean-Paul

Moulinot, Mona Dol, Pierre Moncorbier, René Dupuy, Bernard Tiphaine,

Bernard Noël, Ursula Kubler, Jeanne Moreau, Alexandra Stewart

Παραγωγή: Γαλλία, 1963

Χρώμα: Ασπρόμαυρο

Διάρκεια: 108'

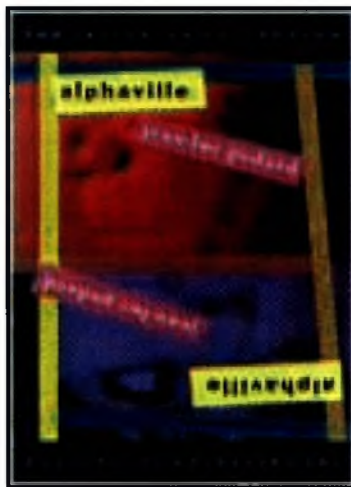
*Περίληψη*

Ο Alain Leroy ακολουθεί τετράμηνη θεραπεία αποτοξίνωσης από το αλκοόλ σε μια κλινική στις Βερσαλλίες. Εκεί τον επισκέπτεται η Lydia και του ζητάει να επιστρέψει στη Νέα Υόρκη. Ο Alain αρνείται, όπως αρνείται να επιστρέψει και στο Παρίσι. Η πόλη τον τρομάζει. Απογοητευμένος από την ευτελή ζωή των τελευταίων χρόνων και δυστυχισμένος εξαιτίας της εγκατάλειψής του από τις γυναίκες της ζωής του, επιθυμεί να δοκιμάσει το θάνατο, να βρει τη γαλήνη. Θα επιστρέψει στο Παρίσι, για λίγες ώρες, όπου θα αναζητήσει και θα συναντήσει τους φίλους του. Θα συζητήσει μαζί τους για τη ζωή, τις γυναίκες, τα λεφτά, τις επιθυμίες, τις απογοητεύσεις. Και έπειτα θα γυρίσει στην κλινική, περιμένοντας ακόμη απάντηση της γυναίκας του στο τηλεγράφημα του, μια απάντηση που δεν έρχεται ποτέ. Απεχθανόμενος τη μετριότητα, επιθυμώντας να

καταφέρει το αδύνατο – να αγαπήσει και να αγαπηθεί, υλοποιεί την απόφασή του, αφήνοντας το ανεξίτηλο σημάδι του.

*ALPHAVILLE – ΑΛΦΑΒΙΛ*

TOY JEAN-LUC GODARD (1965)



Πηγή: <http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4355/index.html>

Σκηνοθεσία: Jean-Luc Godard

Σενάριο: Jean-Luc Godard

Ηθοποιοί: Eddie Constantine (ως Lemmy Caution) και

Anna Karina (ως Natacha Von Braun)

Μουσική: Paul Misraki

Παραγωγή: Γαλλία, 1965

Χρώμα: Ασπρόμαυρο

Διάρκεια: 100 λεπτά

*Περίληψη*

Η Άλφαβιλ είναι η πόλη του μέλλοντος και πρωτεύουσα του γαλαξία. Διοικείται από έναν κεντρικό υπολογιστή, τον «Alpha 60». Ο Lemmy Caution είναι πράκτορας από τις «Έξω Χώρες». Σκοπός του είναι να σώσει τον επιστήμονα Von Braun. Προσπαθεί να καταλάβει πως λειτουργεί αυτός ο κόσμος, όπου η σκέψη και ο έρωτας απαγορεύονται. Συναντά τη Natasha που κατά βάθος γνωρίζει τις λέξεις και τα συναισθήματα που είναι απαγορευμένα και τη βοηθάει να θυμηθεί. Η λύτρωση επέρχεται με τη διαφυγή από την Άλφαβιλ.

*DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE – ΔΥΟ Η ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ  
ΞΕΡΩ ΓΙ' ΑΥΤΗΝ*

TOY JEAN-LUC GODARD (1967)



<http://i.imdb.com/images/css2/consumersite>

Σκηνοθεσία: Jean-Luc Godard

Σενάριο: Jean-Luc Godard,

Catherine Vimenet

Ηθοποιοί: Marina Vlady (Juliette Jeanson), Anny Duperey (Marianne)

Roger Montsoret (Robert Jeanson)

Παραγωγή: Γαλλία, 1967

Χρώμα: Έγχρωμο

Διάρκεια: 90 λεπτά

*Περίληψη*

Η Juliette είναι μία νέα γυναίκα που μετακομίζει από το κέντρο του Παρισιού στα προάστια. Επίσης, πολλές φορές ο σκηνοθέτης παραλληλίζει τη Juliette με το Παρίσι και άλλες με την ηθοποιό που υποδύεται τη Juliette, τη Marina Vlady. Μέσα από αυτή την ταινία του 1967, μπορούμε να δούμε τη ζωή των χαμηλών εισοδημάτων, των γυναικών που εκδίδονται για να αυξήσουν τις απολαβές τους, την κοινωνία της κατανάλωσης και της αδιαφορίας για ότι συμβαίνει στον πλανήτη, όπως π.χ. ο πόλεμος στο Βιετνάμ, την αποξένωση ανάμεσα στους ανθρώπους και τα ίδια τα ζευγάρια. Η ταινία έχει την πλοκή των σκέψεων της Juliette και του αφηγητή που είναι ο ίδιος ο

Jean-Luc Godard. Πρόκειται για ερεθίσματα που προκαλούν τον καθένα να σκεφτεί τον τρόπο με τον οποίο ζούσαν τη δεκαετία του '60 οι άνθρωποι και μάλλον εξακολουθούν να ζουν και σήμερα.

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΑΙΝΙΩΝ

- À Bout de Souffle (Με Κομμένη την Ανάσα, 1960), 37, 48, 96, 101-105, 157, 166, 182
- After Hours (Μετά τα Μεσάνυχτα, 1985), 17, 183
- Alphaville (Άλφαβιλ, 1965), 46, 48, 121-125, 133, 171, 182
- Annie Hall (Νευρικός Εραστής, 1977), 16, 182
- Ascenseur Pour l'Echafaud (Ασανσέρ για Δολοφόνους, 1958), 41, 49-59, 182
- Blade Runner (Μπλέιντ Ράνερς, Ομάδες Εξόντωσης, 1982), 15, 183
- Blowup (Μπλόου Άπ, 1966), 17, 182
- Bringing Out the Dead (Σταυροδρόμια της Ψυχής, 1999), 17, 183
- Chinoise (Η Κινέζα, 1967), 44, 182
- Cleo de 5 a 7 (Δύο ώρες από τη ζωή μιας γυναίκας, 1962), 42, 183
- Clockwork Orange (Το Κουρδιστό Πορτοκάλι, 1971), 18, 182
- Code Inconnu (Άγνωστος Κώδικας, 2000), 152, 182
- Deux ou Trois Choses que je Sais d'Elle (Δύο ή Τρία Πράγματα που Ξέρω γι' Αυτήν, 1967), 44, 48, 125, 126-135, 153-154, 162, 164-165, 171, 182
- Gangs of New York (Συμμορίες της Νέας Υόρκης, 2001), 17, 19, 183
- Et Dieu Créa la Femme (Και ο Θεός Έπλασε τη Γυναίκα, 1956), 37, 149, 183
- Hannah and Her Sisters (Η Χάνα και οι Αδερφές της, 1986), 16, 182
- Hiroshima Mon Amour (Χιροσίμα Αγάπη μου, 1959), 37, 183
- Journal d'un Scélérat (1950), 36, 183
- La Dolce Vita (Γλυκιά Ζωή, 1960), 14-15, 182
- La Peau Douce (Απαλό Δέρμα, 1964), 41, 183
- Ladri di biciclette (Ο Κλέφτης Ποδηλάτων, 1948), 146, 183
- Le Beau Serge (Ο Ωραίος Σέργιος, 1958), 37, 182
- Le Bonheur (Ευτυχία, 1965), 47, 183
- Le Coup du Berger (1956), 36, 183
- Le Feu Follet (Η Φλόγα που Τρεμοσβήνει, 1963), 48, 106-120, 148, 182
- Le Petit Soldat (Ο Μικρός Στρατιώτης, 1961), 43, 182
- Le Sign du Lion (Στον Αστερισμό του Λέοντα, 1959), 41, 183
- Le Silence de la Mer (1949), 35, 183
- Les Mistons (Τα Παλιόπαιδα, 1957), 40, 183
- Les Quatre Cents Coups (Τα 400 χτυπήματα, 1959), 12, 37, 41, 48, 60-70, 147, 182
- Love in the Afternoon (Ερωτας το Απόγευμα, 1957), 114, 183



Made in USA (Συνέβη στην Αμερική, 1967), 44, 182  
Manhattan (Μανχάταν, 1979), 16, 182  
Match Point (Ματς Πόντ, 2005), 18, 182  
Modern Times (Οι Μοντέρνοι Καιροί, 1936), 146, 182  
New York, New York (Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη, 1977), 17, 183  
Paris Nous Appartient (Το Παρίσι μας Ανήκει, 1960), 48, 69, 86-100, 153-154, 182  
Pierrot le Fou (Ο Τρελός Πιερό, 1965), 43, 47, 182  
Playtime (1967), 147, 183  
Roma, città aperta (Ρώμη, Ανοχύρωτη πόλη, 1945), 146, 183  
Taxi Driver (Ο Ταξιτζής, 1976), 17, 183  
The Age of Innocence (Τα Χρόνια της Αθωότητας, 1993), 17, 183  
The Battleship Potemkin (Το Θωρηκτό Ποτέμκιν, 1925), 146, 182  
The End of St. Petersburg (Το τέλος της Αγίας Πετρούπολης, 1927), 146, 183  
The Great Dictator (Ο Δικτάτορας, 1940), 146, 182  
The Man with a Camera (Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή, 1929), 155, 183  
The Servant (Ο υπηρέτης, 1963), 147, 182  
Tirez sur le Pianiste (Πυροβολήστε τον Πιανίστα, 1960), 41, 183  
Vivement Dimanche! (Οπωσδήποτε την Κυριακή, 1983), 46, 183  
Zazie Dans le Metro (Η Ζαζί στο Μετρό, 1960), 42, 48, 71-85, 157-158, 171-172, 182

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ**

Τηλ.: 24210 06300-1



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000091443

Τα γραφεία της εταιρίας του Carala. Η λεωφόρος Haussmann...

Τα Ηλύσια Πεδία, η ομορφότερη και πιο γνωστή ευρωπαϊκή λεωφόρος...

Ο Louis και η Veronique διασχίζουν με το αυτοκίνητο τους δρόμους

Τμήμα του μεγάλου αυτοκινητόδρομου που περικλείει το ιστορικό Παρίσι...

Η Florence περιπλανιέται στο νυχτερινό Παρίσι...

Το καφέ Royal Camé...

Εξωτερικό πλάνο της ταινίας στο Παρίσι...

Το Παρίσι των 400 χτυπημάτων...

Η αυξημένη κίνηση στους δρόμους του Παρισιού...

Ο Antoine και ο René περπατούν στους παρισινούς δρόμους...

Ένας τυπικός παρισινός δρόμος...

Ο Antoine και οι συμμαθητές τους διασχίζουν μια διάβαση πεζού...

Ο Antoine στο σιντριβάνι της πλατείας Πιγκάλ...

Η πλατεία Πιγκάλ στο κέντρο του Παρισιού...

Ένα τυπικό στενό δρομάκι της Μονμάρτη...

Ο Antoine αντικρίζει αυτό που πάντα επιθυμούσε, τη θάλασσα...

Μία από τις πολυάριθμες στοές του Παρισιού...

Η Ζαζί σε μια υπαίθρια αγορά του Παρισιού...

Η θεατρικότητα της σκάλας στο δημόσιο χώρο...

Ο ποταμός Σηκουάνα, σημείο αναφοράς της πόλης του Παρισιού...

Η Anne εξέρχεται από τη στάση μετρό Châte...

Ο Gerard την παραιτηρεί από τη στέγη του Théâtre de la Ville...

Το ταξί διασχίζει τα Ηλύσια Πεδία...

Ένας ποδηλάτης και στο βάθος η Αψίδα του Θριάμβου...

Ένα Bateau-mouche καθώς διασχίζει τον Σηκουάνα...

Η Anne και ο Gerard συναντιούνται και συζητούν σε μία γέφυρα του Σηκουάνα...

Η Άλφαβιλ καλωσορίζει τους επισκέπτες...

Το Παρίσι και οι στιγμές του...