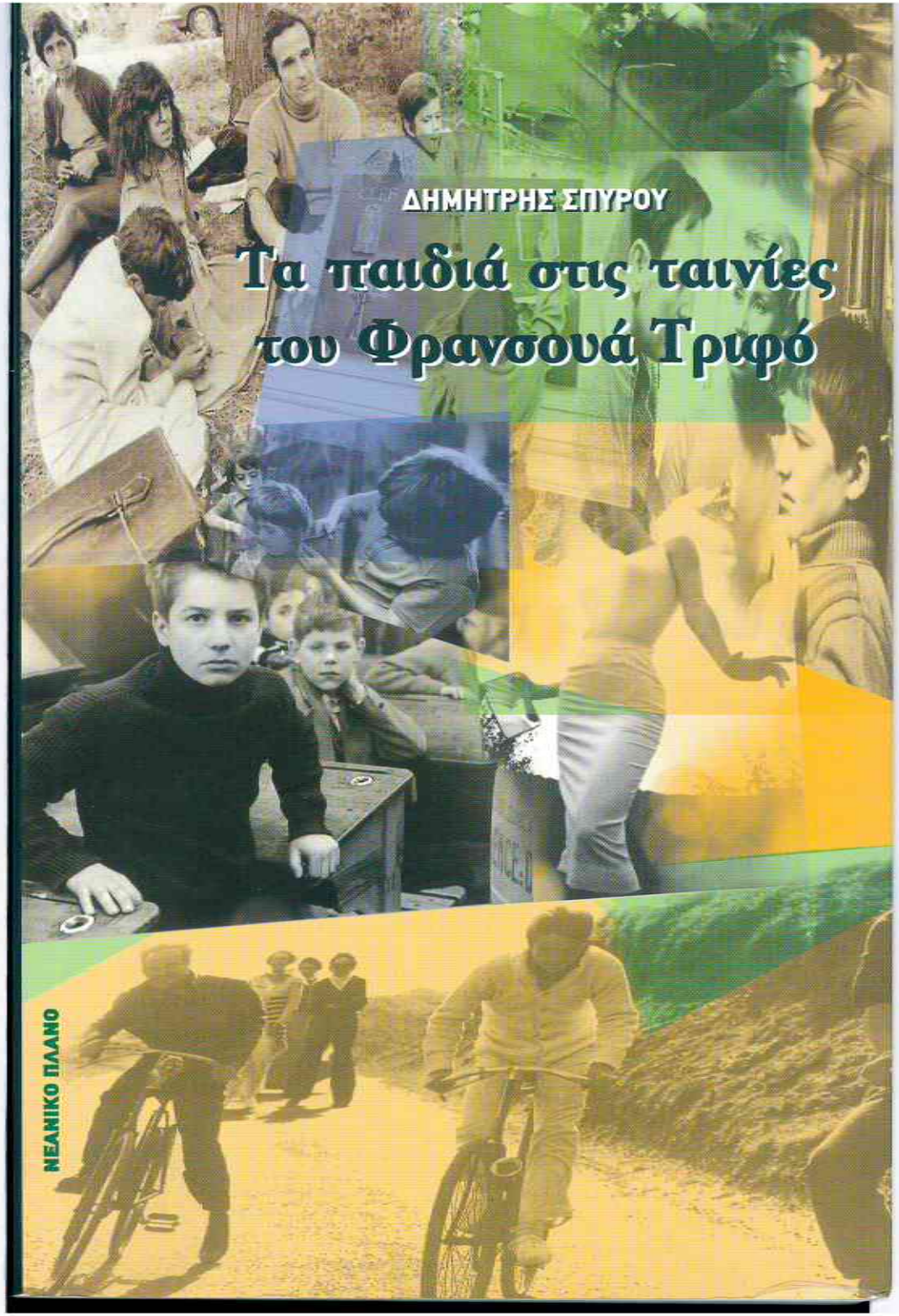
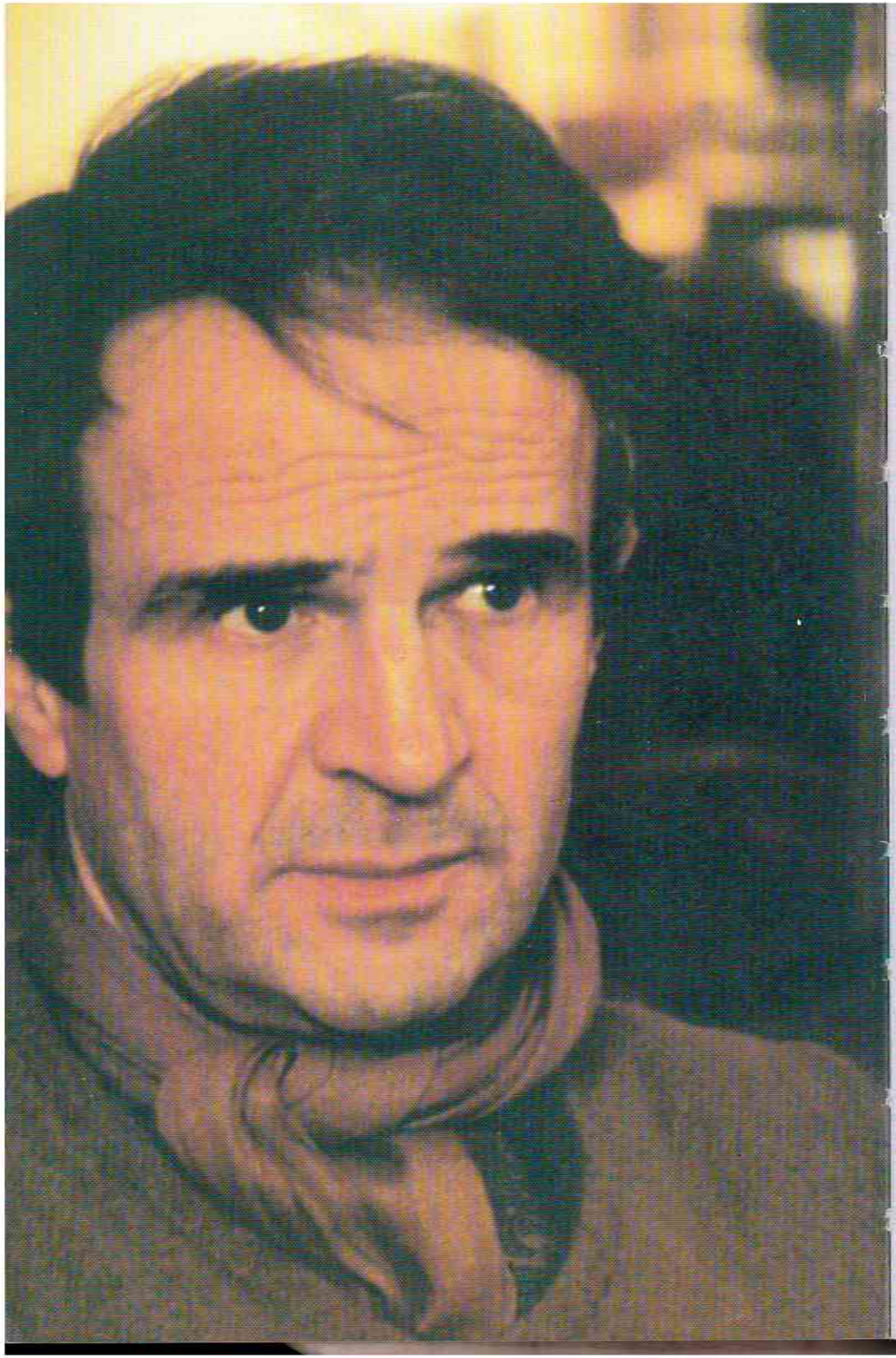

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΥΡΟΥ
Τα παιδιά στις ταινίες του Φρανσουά Τριφό
ΝΕΑΝΙΚΟ ΠΛΑΝΟ

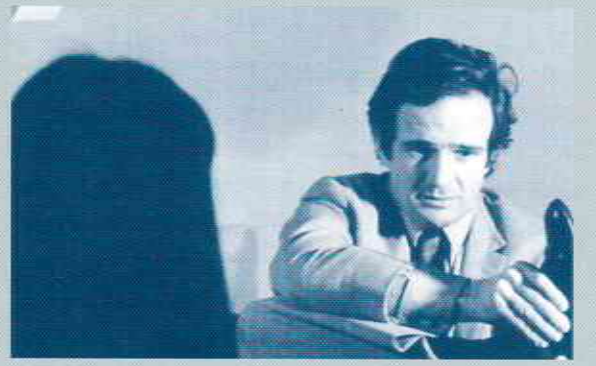


ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΥΡΟΥ

Τα παιδιά στις ταινίες του Φρανσουά Τριφό

ΝΕΑΝΙΚΟ ΠΛΑΝΟ

ΑΘΗΝΑ 2004



Πρόλογος

Ο ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΙΦΟ, ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΑΠΟ ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΟΤΙ συγκαταλεγόταν ανάμεσα στους βασικούς εκπροσώπους της Nouvelle Vague, χαρακτηρίστηκε και σαν "κορυφαίος κινηματογραφιστής της παιδικής ηλικίας". Αυτή είναι μια ποιοτική κι όχι ποσοτική αναφορά: από τις είκοσι πέντε ταινίες που γύρισε στα τριάντα χρόνια της δημιουργικής πορείας του, μόνο τέσσερις ασχολούνται ολοκληρωτικά με αυτό το θέμα: *Τα παλιόπαιδα*, *Τα τετρακόσια χτυπήματα*, *Ένα αγρίμι στην πόλη* και *Το χαρτζιλίκι*.

Βεβαίως και σε άλλες ταινίες του θίγει ζητήματα που αφορούν στη ζωή των παιδιών και των νέων, όμως στις τέσσερις αυτές ταινίες, ο Τριφό ανέδειξε, όσο ελάχιστοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο, την πολυπλοκότητα του κόσμου της παιδικής και εφηβικής ηλικίας. Παρουσίασε με απίστευτη καθαρότητα και ενάργεια τα λανθάνοντα, αλλά δυνατά πρωτόγονα ένστικτα και τα θαμπά κι ακαθόριστα ακόμα αισθήματα των παιδιών. Κινηματογράφησε με τρόπο ιδιοφυή το πάθος, τη στέρηση, την έλλειψη επικοινωνίας, τις αγεφύρωτες αποστάσεις, τα ανεκπλήρωτα όνειρα, το ξύπνημα της σεξουαλικότητας. Περιέγραψε με αυθεντικό τρόπο τα παιδιά που βρίσκονταν στο κοινωνικό περιθώριο, τα οποία, όπως είχε πει κι ο ίδιος, «δεν αρνούνται την κοινωνία, είναι η κοινωνία που τα αρνείται».

Ο Τριφό κατέφευγε τακτικά στην παιδική ηλικία, σ' αυτό το αστείρευτο πηγάδι της μνήμης, για να αντλήσει έμπνευση, δύναμη, εικόνες, πάθος, οργή, ευαισθησία, αγάπη, ζωή. Κατά βάθος, μιλούσε για όσα έζησε ο ίδιος σαν παιδί, "*μιλούσε για τον εαυτό του με το χέρι στην καρδιά*", όπως εύστοχα σημειωνόταν σε κριτικό σημείωμα της εφημερίδας *Le Monde* με αφορμή τα *Τετρακόσια χτυπήματα*. Και, πέρα από τις ταινίες του, δεν έπαψε να μελετά περιπτώσεις παιδιών που μεγάλωναν μέσα στην απομόνωση και στην ηθική, σωματική ή υλική απόγνωση.

Όντας ο ίδιος θύμα μιας δυστυχισμένης παιδικής ηλικίας – στα δεκαπέντε του τον έκλεισαν έξι μήνες σε αναμορφωτήριο για αλητεία – ευαισθητοποιείτο από περιπτώσεις παιδιών που ζούσαν σε αντίξοες συνθήκες και εξέφραζε το ενδιαφέρον του όχι μόνο με το έργο του, αλλά και με έμπρακτες συνεισφορές και παρεμβάσεις του προκειμένου να αμβλύνει το πρόβλημά τους. Παράλληλα παρείχε την υποστήριξή του προς τις οργανώσεις που μάχονταν για τα δικαιώματά τους και ασκούσε αυστηρή κριτική σε εθνικούς ή διεθνείς οργανισμούς οι οποίοι ενώ είχαν σκοπό την επίλυση των προβλημάτων χιλιάδων παιδιών που προέρχονταν ή ζούσαν σε επικίνδυνο περιβάλλον, περιορίζονταν σε ανέξοδα ευχολόγια και στη διοργάνωση εορταστικού χαρακτήρα και επομένως αναποτελεσματικών εκδηλώσεων.

Ο Τριφό εύρισκε μεγάλη απόλαυση όταν έκανε ταινίες με παιδιά. «Όχι μόνον δεν έχω βαρεθεί να κάνω γυρίσματα μαζί τους, αλλά θα τους αφιερώσω κι άλλες ταινίες τα επόμενα χρόνια», δήλωνε τον Φεβρουάριο του 1975. Προφανώς αυτή η απόλαυση ήταν απόρροια του γεγονότος ότι δεν λειτουργούσε από καθέδρας – αντίθετα, προτιμούσε να χτίζει τις ταινίες του με τη συνεργασία των ίδιων των παιδιών. Διότι

πίστευε πως έχουν αλάνθαστη αίσθηση της αλήθειας όταν πρόκειται να μιλήσουν για φυσικά πράγματα. Ότι αν κάτι στη δράση ή στο διάλογο είναι γελοίο, το νιώθουν αμέσως και δεν διστάζουν να το πουν. Πάνω απ' όλα, είχε την μετριοφροσύνη και κυρίως την ευφυΐα να χρησιμοποιεί αυτή την ειλικρίνεια και αυτή την αίσθηση του πραγματικού, τροποποιώντας τη μια ή την άλλη λεπτομέρεια και προσαρμόζοντας τον ήρωα στο νεαρό πρωταγωνιστή, χωρίς δηλαδή να υποχρεώνει το νεαρό ηθοποιό να γίνει με τεχνητό τρόπο ο ήρωας. Και παρ' ότι ο ίδιος αυτοπροσδιοριζόταν σαν "νοσταλγικός σκηνοθέτης" και ισχυριζόταν πως δεν διέθετε κεραίες που να πιάνουν το μέλλον, οι ταινίες του, στοιχειωμένες ποιητικά, μαγεύουν τα σημερινά παιδιά και συγκλονίζουν εμάς που τις ξαναβλέπουμε.

Το 2004, κλείνουν είκοσι χρόνια από το θάνατο του Τριφό, που έφυγε σε ηλικία πενήντα δυο χρονών και μέσα σε μια άκρως δημιουργική περίοδο της ζωής του. Το νεανικό και ενήλικο ελληνικό κοινό γνωρίζει μεν τα *Τετρακόσια χτυπήματα*, αγνοεί όμως τις άλλες τρεις ταινίες του, που έχουν στο επίκεντρο τα παιδιά και την περίπλοκη παιδική ηλικία (*Τα παλιόπαιδα*, *Ένα αγρίμι στην πόλη* και *Το χαρτζιλίκι*). Το Νεανικό Πλάνο οργάνωσε τον Δεκέμβριο του 2003, στα πλαίσια του 6ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους, το αφιέρωμα "*Η παιδική ηλικία στις ταινίες του François Truffaut*", δίνοντας την ευκαιρία στους επισκέπτες του να δουν, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, τις τέσσερις "ταινίες μαθητείας" του για την παιδική ηλικία. Στον κατάλογο του αφιερώματος είχε πρωτοδημοσιευθεί ένα μικρό μέρος της παρούσας μελέτης. Σήμερα, με την προβολή στο cine ΦΙΛΙΠ με καινούριες κόπιες των ταινιών, εκδίδεται σε ολοκληρωμένη μορφή, με σκοπό να παρουσιάσει, πιστεύω αναλυτικά και τεκμηριωμένα, τη σχέση του Τριφό με τα παιδιά και τους νέους, τόσο μέσα από το έργο του όσο και με τις

δημόσιες πολιτικές τοποθετήσεις και παρεμβάσεις του.

Επί πλέον θεωρώ ότι έχω μια οφειλή απέναντί του, απέναντι σε έναν σκηνοθέτη που θαυμάζω και που με έχει ιδιαιτέρως επηρεάσει στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνομαι την κινηματογραφική δημιουργία γενικά και ειδικότερα τον τρόπο με τον οποίο κάνω ταινίες με παιδιά και για παιδιά. «Αγαπάμε τους νεκρούς τους οποίους μπορούμε να σκεφτόμαστε χωρίς λύπη επειδή έχουμε την εντύπωση ότι η διαδρομή τους είναι ολοκληρωμένη», είχε πει κάποτε ο ίδιος. Και, αναφερόμενος σ' αυτούς που άφησαν δημιουργικό έργο, συμπλήρωνε: «Πιστεύω ότι πρέπει να τους θαυμάζουμε, αλλά κυρίως πιστεύω ότι οφείλουμε να τους δείχνουμε την αγάπη μας». Ας θεωρηθεί, λοιπόν, αυτό το βιβλίο ως έκφραση αγάπης και ευγνωμοσύνης για όσα μας δίδαξε με το έργο και τη ζωή του.

Τέλος, η έκδοση δεν θα είχε πάρει αυτή τη μορφή χωρίς την πολύτιμη βοήθεια πολλών φίλων. Από τη θέση αυτή ευχαριστώ ιδιαιτέρως την κυρία Ginette Dislaire, διευθύντρια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου du Grain a Demoundre για την παραχώρηση χρήσιμου υλικού από το προσωπικό της αρχείο και τις πολύωρες συζητήσεις μας στη Χάβρη και στο Ετρετά. Τον Νίκο Θεοδοσίου για την πολλαπλή υποστήριξή του. Την Κατερίνα Ζαμπέλη, τον Ανδρέα Σπύρου, την Μαρία Μυρίλλα, την Μάντη Αργυροπούλου και την Ειρήνη Σαββοπούλου για τις μεταφράσεις διαφόρων κειμένων. Και τέλος τον Χρήστο Κωνσταντόπουλο για τις καίριες παρατηρήσεις του, την επιμέλεια των κειμένων και την οργάνωση του υλικού ώστε το βιβλίο να λάβει την παρούσα μορφή.

Δημήτρης Γ. Σπύρου
27 Ιανουαρίου 2004

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Το Νέο Κύμα και ο Φρανσουά Τριφό

Η αξία της κριτικής

ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '40 ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΝΕΑΡΟΙ σινεφίλ μαζεύονταν μετά τις κινηματογραφικές προβολές, έκριναν τις ταινίες και συζητούσαν με πάθος, ενώ αρκετοί απ' αυτούς έγραφαν σε μικρά περιοδικά των κινηματογραφικών λεσχών. Ο δεκαπεντάχρονος Φρανσουά Τριφό είχε ιδρύσει μια κινηματογραφική λέσχη με τον φίλο του Ρομπέρ Λασενέ, η οποία είχε ολιγάριθμο κοινό εξ αιτίας του γεγονότος ότι οι συνθήκες προβολής ήταν κακές. Την ίδια περίοδο και την ίδια ημέρα και ώρα, κάθε Κυριακή πρωί, ο Αντρέ Μπαζέν λειτουργούσε μια πολύ καλή λέσχη, η οποία συγκέντρωνε έναν αρκετά ικανοποιητικό αριθμό θεατών. Με το μειονέκτημα της κακής προβολής και με αφορμή τη σύμπτωση της λειτουργίας των δυο λεσχών, ο νεαρός Τριφό πήγε να συναντήσει τον Μπαζέν με σκοπό να του ζητήσει να αλλάξει τη μέρα των προβολών. Ήταν η αρχή της γνωριμίας του με τον άνθρωπο που θα γινόταν στη συνέχεια ο πνευματικός του πατέρας και θα του παραστεκόταν σε διάφορες φάσεις της ζωής του. Ο Αντρέ Μπαζέν ήταν εκείνος που τον έβγαλε από τη στρατιωτική φυλακή όπου βρισκόταν για λιποταξία την παραμονή της αναχώρησής του για την Ινδοκίνα, που τον ενθάρρυνε να γράψει κείμενα για τον κινηματογράφο, που του άνοιξε τις πόρτες των περίφημων *Cahiers du Cinéma*... Λίγα χρόνια αργότερα ο Τριφό, μη

ξεχνώντας τον "*καθαρτήριο ερχομό*" αυτού του ανθρώπου στη ζωή του, του αφιέρωσε τα *Τετρακόσια χτυπήματα*.

Η σταδιοδρομία του ως κριτικού σηματοδοτεί μια πραγματική καμπή στη ζωή του Φρανσουά Τριφό: «Στην αρχή ήμουν σινεφίλ, μου άρεσε πολύ να βλέπω ταινίες. Στο δεύτερο στάδιο μου άρεσε να βλέπω συχνά τις ίδιες ταινίες. Στο τρίτο στάδιο προσπαθούσα να μάθω τι υπάρχει πίσω από την ταινία. Έπειτα άρχισα να γράφω για τις ταινίες...». Η

Αφισέτα με το πρόγραμμα προβολών της κινηματογραφικής λέσχης που είχαν ιδρύσει ο François Truffaut και ο φίλος του Robert Lachenay *(αριστερά)*.
Η κάρτα μέλους του Françoias Truffaut στο Cineum (Assocation des amis du cine-art) για την περίοδο 1948-'49 *(κάτω)*.

πρώτη κριτική του δημοσιεύτηκε στο φυλλάδιο της κινηματογραφικής λέσχης του Καρτιέ Λατέν και αναφερόταν στην ταινία *La Regle du jeu* (*Ο κανόνας του παιχνιδιού*) του Ζαν Ρενουάρ. Το 1954 δημοσίευσε στα *Cahiers du Cinéma* το περίφημο άρθρο του "Une certaine tendance du cinéma français" ("Μια κάποια τάση του γαλλικού κινηματογράφου"), όπου ανιχνεύουμε το πνεύμα που θα πυροδοτούσε αργότερα το Νέο Κύμα, που αποτέλεσε προάγγελο μεγάλων ανακατατάξεων στον κινηματογράφο. Το άρθρο ήταν γραμμένο υπό τη

μορφή μανιφέστου και ο νεαρός κριτικός με ιδιαίτερα σκληρή γλώσσα, που διέκρινε άλλωστε όλα τα κείμενά του, ασκούσε κριτική σε αναγνωρισμένους σκηνοθέτες όπως οι Ντελανουά, Αλεγκρέ και Οτάν-Λαρά. Εξέφραζε τον οίκτο του για τον "*ψυχολογικό ρεαλισμό*", στηλίτευε το ακαδημαϊκό

Ο André Bazin. Ο François Truffaut τον θεωρούσε πνευματικό πατέρα του *(αριστερά)*. **Το περίφημο άρθρο του François Truffaut «Μια κάποια τάση του γαλλικού κινηματογράφου», όπως δημοσιεύθηκε στο 31ο τεύχος των *Cahiers du Cinéma*, τον Ιανουάριο του 1954** *(δεξιά)*.

ύφος και την τυποποίηση των ταινιών και διατύπωνε την αποστροφή του για τις μαζικές τάσεις, τις έτοιμες ιδέες και τον "εφησυχασμένο" κινηματογράφο. Η δηκτική γραφή του εισήγαγε ένα νέο ύφος που συνετέλεσε στην περαιτέρω ανάπτυξη της κριτικής τέχνης. Ο Ζακ Ντονιόλ-Βαλκρόζ σχολιάζοντας την καταλυτική επίδραση που άσκησαν εκείνη την περίοδο τα κριτικά σημειώματα του Τριφό, γράφει: «Από τη μια μέρα στην άλλη τα πάντα άλλαξαν για τα *Cahiers du Cinéma*. Με την αμείλικτη πένα του, ο Τριφό τα μετέτρεψε

Σκηνή από τα *Τετρακόσια χτυπήματα*. Με αυτή την ταινία του François Truffaut και τις ταινίες *Με κομμένη την ανάσα* του Jean-Luc Godard (σε σενάριο Truffaut) και *Τα ξαδέλφια* του Claude Chabrol, το Νέο Κύμα έκανε εντυπωσιακά την εμφάνισή του το 1959.

σε ένα μαχητικό, καυστικό, στρατευμένο περιοδικό, ανοίγοντας μια ρωγμή από την οποία οι κριτικές ξεχύνονταν σαν ορμητικοί πολεμιστές. Σιγά-σιγά άρχισε να δημιουργείται ένα κίνημα από το οποίο γεννήθηκε το Νέο Κύμα. Και για το περιοδικό αυτό ήταν επιτυχία. Είναι γεγονός ότι η φήμη του άρχισε να εξαπλώνεται από τότε». Παρόμοια συμπεράσματα διατυπώνει και ο Ερίκ Ρομέρ: «Το ύφος του Τριφό έμοιαζε περισσότερο με το ύφος ενός δημοσιογράφου παρά με το ύφος ενός θεωρητικού. Μέχρι τότε, τα άρθρα που είχαμε γράψει για τον κινηματογράφο οι μεν και οι δε στα *Cahiers du*

Cinéma είχαν ως επί το πλείστον θεωρητικό ή ιστορικό περιεχόμενο. [...] Το μόνο εκτενές κείμενο που είχε γράψει ο Τριφό, ήταν ένα άρθρο με το οποίο καταφερόταν εναντίον του γαλλικού κινηματογράφου. Τα υπόλοιπα ήταν κριτικές ή σχόλια για ταινίες. Εκείνη την εποχή, όλος ο κόσμος πίστευε ότι ο Τριφό θα γινόταν ένας πολύ σημαντικός δημοσιογράφος που θα διεύρυνε τα όρια του κινηματογράφου».

Ο Τριφό συνεχίζει την καριέρα του ως κριτικός στα *Cahiers du Cinéma*, αλλά γράφει και στο λαϊκότερο *Arts* καθώς και στο *Les Temps de Paris*. Τα άρθρα του γίνονται ολοένα και πιο μαχητικά χωρίς να κάνει διακρίσεις σε κανέναν κινηματογραφιστή. Δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις που το ύφος του

Τη δεκαετία του '50 ο François Truffaut με τις καυστικές κριτικές του μετέτρεψε τα *Cahiers du Cinéma* σε ένα μαχητικό περιοδικό. Συνεργαζόταν επίσης με το λαϊκότερο *Arts* καθώς και το *Les Temps de Paris*.

έδινε την εντύπωση πως γινόταν βίαιο χωρίς λόγο. Ωστόσο αυτό δεν συμβαίνει με όλους: αντιμετωπίζει με ευλάβεια τους δασκάλους του Ζαν Ρενουάρ, Ρομπέρτο Ροσελίνι, εκφράζει τον ενθουσιασμό του για τους Ζαν Βιγκό, Ερνστ Λιούμπιτς, Άλφρεντ Χίτσκοκ, Ζαν Κοκτό, δεν πολεμάει τον κλασικό κινηματογράφο, είναι όμως αμείλικτος με εκείνους που φοβούνται να τολμήσουν, εκείνους που αρκούνται στην απλή διεκπεραίωση του επαγγέλματός τους. Κυρίως μάχεται τον

(Αριστερά) **Ο François Truffaut με τον Roberto Rossellini** *(πάνω)*, **τον Jean Renoir** *(δίπλα)* **και τον Jean Cocteau** *(κάτω)*. *(Δεξιά)* **Ο Jean Vigo** *(πάνω)* **και με τον Alfrend Hitchcock** *(κάτω)*.

ακαδημαϊκό κινηματογράφο, ο οποίος είχε κυριεύσει τη Γαλλία μετά τον πόλεμο. Τον χαρακτηρίζει φλύαρο και θεατρινίστικο, τον θεωρεί συμβατικό, πεπαλαιωμένο, υπερβολικό όσον αφορά τις ερμηνείες, εγκλωβισμένο στο λεξιλόγιο διστακτικών δημιουργών.

Ο Τριφό και άλλοι κριτικοί των *Cahiers du Cinéma* επιθυμούσαν να περάσουν στη δράση γυρίζοντας οι ίδιοι ταινίες. Ήσαν όλοι παθιασμένοι με τις σχέσεις ανάμεσα στην εικόνα και τη γραφή. Για να μπουν στο κλειστό κύκλωμα του κινηματογράφου χρειάστηκε να επινοήσουν τα πάντα, να παρακάμψουν τα παραδοσιακά συστήματα και να δημιουργήσουν ένα καινούριο κινηματογράφο στον αντίποδα εκείνου που υπήρχε. Έτσι, προκάλεσαν ρήξη με το συμβατικό σινεμά. Δεν ανήκαν σε καμιά σχολή ούτε σε κάποια συγκεκριμένη διανοητική τάξη, οι διαφορές τους ήταν πολυάριθμες, αλλά παρ' όλα αυτά τους ένωνε ένα κοινό στοιχείο: η βαθιά επιθυμία της δημιουργίας, με αφετηρία την κοινή αντίληψη για τον κινηματογράφο.

Ο François Truffaut με τον Robert Lachenay στην μπουλεβάρ Saint-Michel το 1953.

Η προσπάθεια για απελευθέρωση και εμπλουτισμό της γλώσσας του κινηματογράφου ήταν συνεχής. Με αφετηρία τα *Cahiers du Cinéma* η ανανεωτική τάση του γαλλικού κινηματογράφου βρήκε την έκφρασή της μέσα από τα έργα καινοτόμων και τολμηρών δημιουργών: Ζαν-Λικ Γκοντάρ, Ερίκ Ρομέρ, Κλοντ Σαμπρόλ, Ζακ Ριβέτ... Η Nouvelle Vague είχε γεννηθεί! Οι νέοι αυτοί κινηματογραφιστές τολμούν να αρνη-

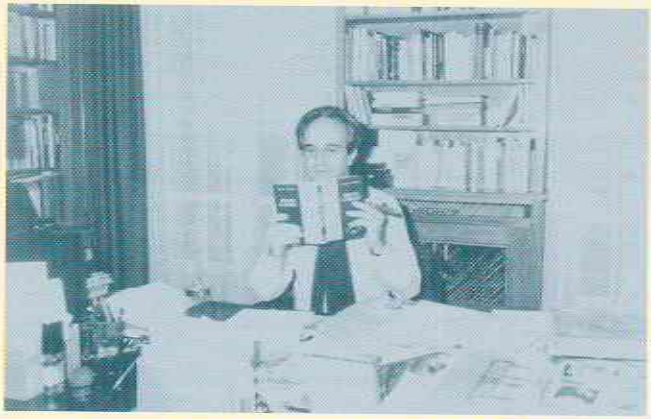
θούν τα καθιερωμένα μοντέλα, αποφεύγουν συστηματικά τα στούντιο, τραβάνε σκηνές στους δρόμους, σε διαμερίσματα και δημόσιους χώρους, δίνουν βαρύτητα στο ρεαλισμό, προσπαθούν να ξεπεράσουν τις παραδοσιακές τεχνικές. Κι ανακαλύπτουν ηθοποιούς, κυρίως ηθοποιούς-φετίχ: την Άννα Καρίνα, τον Ζαν-Πιέρ Λεό, τον Ζαν-Κλοντ Μπριαλί, την Μπερναντέτ

Νέοι γάλλοι κινηματογραφιστές στο Φεστιβάλ Καννών το 1959. *(Α΄ σειρά)*: François Truffaut, Vegel, Louis Felix, Edmond Séchan. *(Β΄ σειρά)*: Edouard Molinaro, Jacques Baratier, Jean Valère. *(Γ΄ σειρά)*: François Reichenbach, Robert Hossein, Jean-Daniel Pollet, Roger Vadim, Marcel Camus. *(Δ΄ σειρά)*: Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard και Jacques Rozier.

Λαφόν, τον Ζεράρ Μπλέν, τον Στεφάν Οντράν... Το 1959 η Nouvelle Vague κάνει εντυπωσιακά την εμφάνισή της με τις ταινίες *A Bout de souffle* (*Με κομμένη την ανάσα*) του Γκοντάρ (σε σενάριο του Τριφό), *Les Cousins* (*Τα ξαδέλφια*) του Σαμπρόλ και *Τα τετρακόσια χτυπήματα* του Τριφό. Τον ίδιο χρόνο στο Φεστιβάλ Καννών ο Τριφό θα πάρει το Μεγάλο Βραβείο Σκηνοθεσίας και ταυτόχρονα θα κερδίσει την αναγνώριση του κοινού και τον τίτλο του άτυπου ηγέτη του Νέου Κύματος, αφού τα *Τετρακόσια χτυπήματα* αποτέλεσαν σημείο αναφοράς του δυναμικού αυτού ρεύματος.

Σκηνή από την ταινία *A bout de souffle*/*Με κομμένη την ανάσα*, 1960, του Jean-Luc Godard, βασισμένη σε σενάριο του François Truffaut.

Ασφαλώς είναι δύσκολο να κλείσει κανείς το Νέο Κύμα μέσα σε αυστηρούς ορισμούς, καθώς οι διακλαδώσεις και οι επιρροές του είναι τεράστιες. Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι γεννήθηκε από μια παρορμητική κίνηση και ανέτρεψε το κινηματογραφικό τοπίο. Μπροστά στην επείγουσα ανάγκη για ένα καινούργιο σινεμά, πιο προσωπικό – γι αυτό άλλωστε και ο χαρακτηρισμός του ως ο κινηματογράφος του δημιουργού – το Νέο Κύμα απαντά με το θράσος των ιδεών του και τη δημιουργική ελευθερία. Ελευθερία στο οικονομικό μοντέλο παραγωγής της ταινίας, ελευθερία στην τεχνική, ελευθερία στην αφήγηση. Οι ταινίες δεν είναι για τους σκηνοθέτες του αντικείμενα ψυχαγωγίας, αλλά μέσα έκφρασης, καινούργιες δυνατότητες γραφής. Τα "αλητάκια", οι "κακοί μαθητές" και τα "παλιόπαιδα" αδιαφόρησαν για τους υπάρχοντες κανόνες και επινόησαν δικούς τους, νέους και εκπληκτικούς που έδωσαν πνοή στο γαλλικό και ευρωπαϊκό σινεμά.

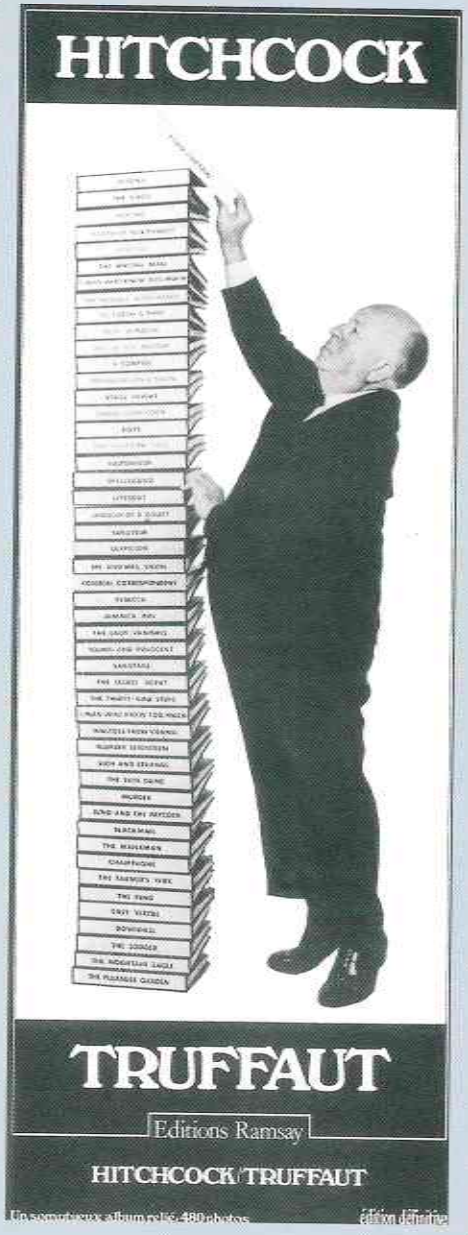


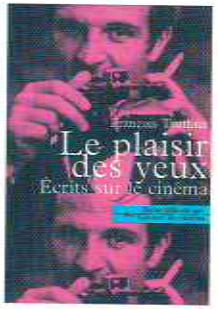
Ο François Truffaut στο γραφείο του στην εταιρία παραγωγής Les Films du Carrosse, που ίδρυσε το 1958 και έκανε την παραγωγή των ταινιών του, αλλά και πολλών ταινιών του Νέου Κύματος.

Ο κινηματογράφος και η ζωή

ΜΕΤΑ ΤΑ *ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΑ ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ*, Ο ΤΡΙΦΟ ΘΑ ΘΕΩΡΗΘΕΊ Ο υποδειγματικός κινηματογραφιστής του Νέου Κύματος και θα καθιερωθεί ως ένας από τους βασικούς εκφραστές του. Στρέφεται οριστικά προς τη σκηνοθεσία και ιδρύει την εταιρία παραγωγής Les Films du Carrosse, με την οποία δεν περιορίζεται μόνο στην παραγωγή των δικών του ταινιών, αλλά και των σκηνοθετών του Νέου Κύματος Γκοντάρ, Ρομέρ και αρκετών άλλων. Παράλληλα συνέχισε ακατάπαυστα να γράφει κείμενα για τον κινηματογράφο. Τα σενάρια, τα δοκίμια και οι μελέτες του εκδίδονται παράλληλα με την παραγωγή των ταινιών του, γι αυτό και δεν μπορεί παρά να θεωρούνται ως μέρος του συνολικού καλλιτεχνικού και πνευματικού έργου του.

Ο Τριφό απέφευγε συνειδητά την πολιτική ρητορική στις ταινίες του, ωστόσο έθιγε και μάλιστα με πολύ ξεκάθαρο τρόπο κοινωνικά και άλλα προβλήματα, που ήταν απόρροια συγκεκριμένων πολιτικών επιλογών, οι οποίες εμφανίζονται στο φόντο της μυθιστορίας του. Η μοναδική ταινία στην οποία επέλεξε να κάνει άμεσες πολιτικές καταγγελίες είναι μια ταινία με παιδιά και για παιδιά, το *Χαρτζλίκι*. Επίσης, στη μοναδική ταινία του επιστημονικής φαντασίας, στο *Φαρενάιτ 451*, με το οργουελικής καταγωγής εφιαλτικό σενάριο μιας



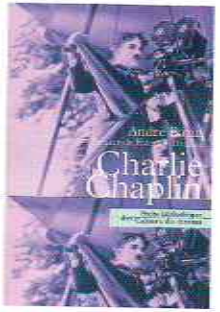


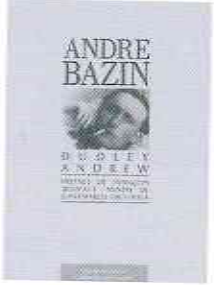
Διαφημιστική καταχώριση για την έκδοση *Hitchcock/Truffaut* *(αριστερά)*, η γαλλική και ιαπωνική έκδοση του βιβλίου του François Truffaut *Les Films de ma Vie* και πρόσφατη έκδοση με κείμενά του για τον κινηματογράφο *(δεξιά)*.

πολιτείας όπου απαγορεύονται τα βιβλία, ουσιαστικά δεν κάνει τίποτα άλλο από το να καταγγέλλει τις ολοκληρωτικές αντιλήψεις που εμφιλοχωρούν στις παρυφές, έστω, του εξουσιαστικού συστήματος, αντιλήψεις που θα ήθελαν τους πολίτες χωρίς γνώση και επομένως χωρίς δυνατότητα διεκδίκησης των δικαιωμάτων τους.

Αλλά και πέρα από τις ταινίες του, ο Τριφό υπήρξε μαχητικός στην υποστήριξη των απόψεών του. Δυο περιστατικά αρκούν για να αποδείξουν με τρόπο σαφή και απόλυτο ότι το τρομερό παιδί της Nouvelle Vague όχι μόνον δεν είχε κουραστεί, όχι μόνον μιλούσε χωρίς περιστροφές, αλλά ήταν και ανά πάσα στιγμή έτοιμος να συγκρουστεί. Το 1979, είχε κηρυχθεί από την UNESCO «Έτος Παιδιού». Η σύνταξη του περιοδικού του οργανισμού, ζήτησε από τον Τριφό ένα κείμενο σχετικά με τον παιδικό κινηματογράφο. Εκείνος απέστειλε ένα μαχητικό κείμενο, που από τον τίτλο του κιόλας έδειχνε τη στάση του: "*Έτος της δολοφονημένης παιδικότητας*". Έγραφε μεταξύ άλλων: «Αν το σκεφτούμε με βάση τα παιδιά, η Ιστορία δεν θα συγχωρέσει, ελπίζω, το απειλητικό ύφος που ανακήρυξε το έτος 1979 "Έτος των Παιδιών", από τη στιγμή που μετρήσαμε χιλιάδες νεκρά παιδιά από πείνα ή από άσχημες συνθήκες στην Αφρική, την Ασία και αλλού. Την ώρα που οι Γάλλοι δημοσιογράφοι ψάχνουν έντονα να μάθουν αυτό που ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας μας έκανε με

Πρόσφατη επανέκδοση της μελέτης του André Bazin για τον Charlie Chaplin *(αριστερά)* και το βιβλίο του Andriew Dudley για τον André Bazin *(δεξιά)*. Δυο από τις πολλές εκδόσεις που έχει προλογίσει ο François Truffaut.





4-5 διαμαντένιες πλακέτες, τα πραγματικά ερωτήματα δεν έχουν τεθεί: Πρώτον, πότε έμαθε η γαλλική κυβέρνηση ότι καμιά εκατοστή παιδιά θυσιάστηκαν στο Μπανγκούι; Δεύτερον, τι θα είχε κάνει (ή τι δεν θα είχε κάνει) αν το θέμα δεν είχε αποκαλυφθεί από την Διεθνή Αμνηστία; Τρίτον, η Γαλλία κυνήγησε τον Μποκάσα γιατί σκότωσε αυτά τα παιδιά ή απλά γιατί μπορούσε να τον πιάσει; Μπορώ να φανταστώ ότι περιμένετε από μένα ένα κείμενο πιο ελαφρύ, πιο συγκεκριμένα προσανατολισμένο στην παιδική ηλικία και τον κινηματογρά-

Άμεσες πολιτικές καταγγελίες ο François Truffaut έκανε με το *Χαρτζιλίκι*, ενώ με το *Φαρενάιτ 451* περιγράφει έναν εφιαλτικό κόσμο, όπου απαγορεύεται η κατοχή και η ανάγνωση βιβλίων.

φο, αλλά εγώ δεν είμαι διατεθειμένος να ξεχάσω όλα αυτά που γίνονται... Μήπως δεν υπήρχαν παιδιά ανάμεσα στους 250 θεατές εκείνης της κινηματογραφικής αίθουσας στο Ιράν, που τους είχαμε κλείσει τις πόρτες πριν ανάψουμε τις φωτιές στη διάρκεια των πρώτων εκδηλώσεων το 1978; Δεν τα θυμάμαι βέβαια όλα αυτά με σκοπό να υπερασπιστώ το καθεστώς του Σάχη. Πέντε συνεχόμενα χρόνια δεν δεχόμουν, όπως και πολλοί άλλοι, την τιμή να παραβρεθώ στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Παιδικής Ηλικίας που γινόταν στην Τεχεράνη, αλλά το να λες όχι σε αμφίβολες προτάσεις δεν αρκεί για να γλιτώσεις από τις τύψεις: τις τύψεις για το ότι δεν μπόρεσες να εμποδίσεις τίποτα, αυτές για την συνειδητοποίηση ότι προέρχεσαι από το ίδιο είδος με τους βασανιστές και ταυτόχρονα να νιώθεις αδύναμος...».

Ο François Truffaut γύρισε τα *Κλεμμένα φιλιά* εν μέσω μιας θυελλώδους περιόδου, όπου πρωταγωνιστούσε μαζί με πολλούς Γάλλους διανοούμενους για να παραμείνει ο Henri Langlois στη διεύθυνση της Ταινιοθήκης. Εδώ με τον Jean-Pierre Léaud και άλλους σε μια από τις διαδηλώσεις.

Το άλλο περιστατικό συμβαίνει στις αρχές του 1968, την περίοδο που έχει γίνει γνωστή ως «Γεγονότα της Ταινιοθήκης». Η γαλλική κυβέρνηση είχε απολύσει τότε τον διευθυντή της Ταινιοθήκης Ανρί Λανγκλουά και είχε αποπειραθεί να βάλει χέρι στο απόθεμα ταινιών που είχε συγκεντρώσει κατά τη διάρκεια μιας τριακονταπενταετίας. Η απόφαση αυτή ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων – υπό μια οπτική μπορεί να ειπωθεί ότι ήταν ...η προθέρμανση των κινηματογραφιστών για τον περίφημο Μάη που

Μάης του '68: Sartre, Beauvoir, Truffaut.

πλησίαζε – ο δε Τριφό πρωτοστατούσε. «Ξεκίνησα τα γυρίσματα των *Κλεμμένων φιλιών* – αφηγείται ο ίδιος – στις 5 Φλεβάρη 1968 και στις 9 Φλεβάρη έφτασα στο πλατό με δυο ώρες καθυστέρηση επειδή έβγαινα από το διοικητικό συμβούλιο της Γαλλικής Ταινιοθήκης, κατά τη διάρκεια του οποίου, με μια κυβερνητική ψηφοφορία, ο Ανρί Λανγκλουά απολύθηκε και αντικαταστάθηκε από έναν επίσημο υποψήφιο, τον Πιέρ Μπαρμπέν. Από εκείνη τη στιγμή, έζησα τη διπλή ζωή

Ο Jean-Luc Godard, ο François Truffaut και ο Luis Malle τον Μάη του '68 στις Κάννες .

του κινηματογραφιστή και του μαχητή, κάνοντας τηλεφωνήματα ανάμεσα στα γυρίσματα του κάθε πλάνου, ενημερώνοντας τα ξένα ραδιόφωνα, ιδρύοντας με τους φίλους μου την Επιτροπή Υπεράσπισης της Ταινιοθήκης, έστω και αν χρειαζόταν να χάνω τις προβολές των δοκιμαστικών μου. Με την ομάδα της ταινίας είχαμε βρει το εξής σλόγκαν: "Αν τα *Κλεμμένα φιλιά* γίνουν μια καλή ταινία θα είναι χάρη στον Λανγκλουά, αν όχι θα είναι εξαιτίας του Πιέρ Μπαρμπέν"! Τελικώς ο Ανρί Λανκλουά ξαναγύρισε στην Ταινιοθήκη, τα *Κλεμμένα φιλιά* ολοκληρώθηκαν και ο Τριφό του τα αφιέρωσε εις ανάμνηση εκείνων των γεγονότων.

Το μυθιστορηματικό σύμπαν του Φρανσουά Τριφό

ΣΕ ΕΙΚΟΣΙ ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ μικρού μήκους, ο Φρανσουά Τριφό δημιούργησε ένα μυθιστορηματικό σύμπαν, στο οποίο είναι αδύνατο να καταλάβει κανείς αν είναι οι ταινίες του που μοιάζουν με τη ζωή ή το αντίθετο. Αφιέρωσε όλη την ύπαρξή του στον έρωτα για τον κινηματογράφο, τρέφοντάς τον με τα βιώματά του και τρεφόμενος από αυτόν. «Αυτό που πάντα αγαπούσα στον Ρενουάρ ή στον Χίτσκοκ – έλεγε το 1980 – είναι ένα από τα κοινά τους σημεία, το ότι δηλαδή και οι δύο προτιμούσαν τη δουλειά τους από τον ίδιο τους τον εαυτό». Ο Τριφό ήθελε οι ταινίες να μοιάζουν με τους δημιουργούς τους. Και ο ίδιος σκηνοθετούσε για να υπάρχει.

Βρίσκεται για πρώτη φορά πίσω από την κάμερα σκηνοθετώντας τη μικρού μήκους ταινία *Une visite* (*Μια επίσκεψη*), 1954, αλλά εκεί όπου πατάει στέρεα είναι με το *Les Mistons* (*Τα παλιόπαιδα*), 1958, τη δεύτερη μικρού μήκους ταινία του, με την οποία ουσιαστικά ανέτειλε το Νέο Κύμα. Στη συνέχεια θα συν-σκηνοθετήσει με τον Ζαν-Λικ Γκοντάρ την επίσης μικρού μήκους *Une Histoire d'eau* (*Μια ιστορία νερού*), 1958 και την επόμενη χρονιά θα ξεκινήσει με καινοτόμο ορμή την περιπέτεια των μεγάλου μήκους: Στην ταινία *Les 400 coups* (*Τα τετρακόσια χτυπήματα*), 1959, που εμπνεύστηκε από την παιδική του ηλι-

Το πρώτο παιδί στο σινεμά του François Truffaut είναι η Florence Doniol-Valcrose, που εμφανίζεται στην πρώτη μικρού μήκους ταινία του *Μια επίσκεψη*, 1954.

Με τα *Παλιόπαιδα*, 1958, ο François Truffaut προαναγγέλλει το Νέο Κύμα.

Την μικρού μήκους ταινία *Μια ιστορία νερού*, 1958, σκηνοθετούν από κοινού ο François Truffaut και ο Jean-Luc Godard.

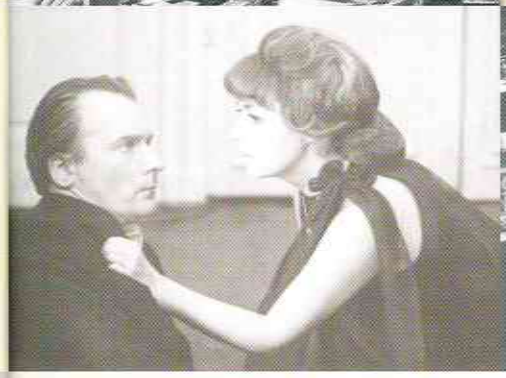
Πυροβολείστε τον πιανίστα, 1960.

Τα τετρακόσια χτυπήματα, 1959.

Ζιλ και Ζιμ, 1962.

Αντουάν και Κολέτ, 1962.

Το απαλό δέρμα, 1964.



Η νύφη φορούσε μαύρα, 1967.

Φαρενάιτ 451, 1966.

κία, αρνείται να συμμορφωθεί με τους συμβιβασμούς του νατουραλισμού· κινηματογραφεί το συναίσθημα με διακριτικότητα, χωρίς αυταρέσκεια ενώ είναι ευδιάκριτη η ελευθερία στο ύφος, που θα συναντήσουμε και στις επόμενες ταινίες του. Γίνεται από τότε ο υποδειγματικός κινηματογραφιστής του Νέου Κύματος.

Μετά την τεράστια επιτυχία που έφεραν τα *Τετρακόσια χτυπήματα*, γυρίζει το *Tirez sur le pianiste* (*Πυροβολείστε τον πιανίστα*), 1960, ένα φιλμ νουάρ βασισμένο στο μυθιστόρημα του Ντέιβιντ Γκούντις. Η ιστορία ενός ντροπαλού μουσικού (Σαρλ Αζναβούρ) που εμπλέκεται σε μία αστυνομική περιπέτεια παρουσιάζεται με τρόπο παραληρηματικό και ποιητικό. Διχάζει τους κριτικούς. Με την τρίτη ταινία του *Jules et Jim* (*Ζυλ και Ζιμ*), 1962, καταφέρνει να μεταδώσει τα συναισθήματα ενός μεγάλου έρωτα που ενώνει μία γυναίκα (Ζαν Μορό) και δύο άντρες (Οσκάρ Βερνέρ και Ανρί Σερ). Ακολούθως επιστρέφει στην αυτοβιογραφική έμπνευση με το *Antoine et Colette* (*Αντουάν και Κολέτ*), 1962, όπου ξαναβρίσκει τον Ζαν-Πιερ Λεό στο ρόλο του Αντουάν Ντουανέλ. Το πολύ αυθόρμητο γύρισμα τονίζει την αίσθηση της φυσικότητας που απορρέει από την ταινία, η οποία είναι μικρού μήκους και για την ακρίβεια αποτελεί το γαλλικό σκετς μιας διεθνούς παραγωγής με το γενικό τίτλο *L'Amour a vingt ans* (*Ο έρωτας στα είκοσι*).

Βρισκόμαστε μόλις στα 1962 και ο Τριφό έχει γυρίσει τέσσερις ταινίες πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, πράγμα που θα συνεχίσει μέχρι το τέλος. Σαν να φοβάται μήπως φυλακιστεί σε ένα καλούπι, του αρέσει να εξερευνά νέους χώρους, αποφεύγοντας να προσκολληθεί σε ένα συγκεκριμένο στυλ. Θα περνά από την παιδική ηλικία στο φιλμ νουάρ και από τον ρομαντισμό στην κωμωδία και την ερωτική τραγωδία,

ξεφεύγοντας πάντα από τον κλασικισμό. Σε όλο του το έργο, ο προνομιούχος χώρος του θα παραμένει πάντα ο κόσμος των συναισθημάτων με τις ταινίες του να περικλείουν έναν χαρακτήρα ενδόμυχο, αισθησιακό και αγνό. Κινηματογραφιστής του πάθους, υπερβαίνει τα στερεότυπα και στο *La Peau douce* (*Το απαλό δέρμα*), 1964, θα αναβιβάσει το τετριμμένο θέμα της μοιχείας στο επίπεδο του δράματος των παθών, παρουσιάζοντάς το έτσι υπέροχο στην καταστροφική ορμή του.

Ακολουθεί μια επιδρομή στην επιστημονική φαντασία με το *Fahrenheit 451* (*Φαρενάιτ 451*), 1966, και την Τζούλι Κρίστι, όπου με "απάνθρωπη γλυκύτητα" περιγράφει μια κοινωνία στην οποία είναι απαγορευμένη η ανάγνωση και η κατοχή των βιβλίων. Μετά από αυτόν τον αφηρημένο μύθο, επιστρέφει στο αστυνομικό με την ταινία *La Mariée était en noir* (*Η νύφη φορούσε μαύρα*), 1967, βασισμένη στον Γουίλιαμ Άιρις. Μία γυναίκα (Ζαν Μορό) φτάνει στα άκρα της εμμονής της, αφιερώνοντας τη ζωή της στην εκδίκηση για το θάνατο του άντρα της που δολοφονείται την ημέρα του γάμου τους. Εδώ ο Τριφό σκιαγραφεί τη γοητεία που ασκούν ο έρωτας και ο θάνατος στους ήρωες του, μια σχέση που επανεμφανίζεται στο έργο του. Κινηματογραφεί τις ερωτικές σκηνές σαν σκηνές θανάτου και αντίστροφα, κοροϊδεύει την αληθοφάνεια και κατασκευάζει μία εφιαλτική πραγματικότητα, σκοτεινή και τυραννική.

Με το *Baisers volés* (*Κλεμμένα φιλιά*), 1968, ξαναγυρίζει στον κύκλο των ταινιών με ήρωα τον Αντουάν Ντουανέλ, επιχειρώντας να ανακαλέσει στη μνήμη του θεατή τις νεανικές εμπειρίες του. Ακολουθεί το *La Sirène du Mississipi* (*Η Σειρήνα του Μισισιπή*), 1969, (βασισμένο ξανά στον Γουίλιαμ Άιρις), όπου πραγματεύεται για άλλη μια φορά μια ασυνήθιστη ερωτική

Κλεμμένα φιλιά, 1968.

ιστορία: ένας άνδρας (Ζαν Πολ Μπελμοντό) γνωρίζει από τις μικρές αγγελίες μια αριβίστρια που είναι συνένοχη σε ένα έγκλημα (Κατρίν Ντενέβ). Πρόκειται για μια έγχρωμη υπερπαραγωγή, μια αστυνομική ταινία που βασίζεται στην έλλειψη αληθοφάνειας προκειμένου να αναδεικνύει καλύτερα τον συμβολισμό που χαρακτηρίζει την έντονη σχέση αυτού του ζευγαριού. Μετά από τις ταινίες *L'Enfant sauvage* (*Ένα αγρίμι στην πόλη*), 1970 και *Domicile conjugal* (*Παράνομο κρεβάτι*), 1970, ο Τριφό γυρίζει μία ταινία για τη συστολή, τις αντιθέσεις και το πάθος του έρωτα. Ο ρομαντισμός της ταινίας *Les Deux Anglaises et le continent* (*Δύο Αγγλίδες στην Ευρώπη*), 1971, δίνει στον Ζαν-Πιερ Λεό την ευκαιρία να υποδυθεί ένα ρόλο διαφορετικό από εκείνον του Αντουάν Ντουανέλ. Στη συνέχεια, ο σκηνοθέτης θέλει, όπως πάντα, να μεταπηδήσει από το ένα είδος στο άλλο. Αυτή τη φορά με το *Une belle fille comme moi* (*Ένα ωραίο κορίτσι σαν εμένα*), 1972, επιδιώκει τον αυτοσαρκασμό χρησιμοποιώντας έναν χαρακτήρα (Αντρέ Ντισολέ) που επιμένει να βλέπει τη ζωή με ρομαντισμό, ενώ η γυναίκα της ιστορίας (Μπερναντέτ Λαφόν) είναι μια πραγματική αλήτισσα που έχει μάθει να αγωνίζεται για την επιβίωσή της. Πρόκειται για μια εξαιρετικά καυστική κωμωδία, που όμως δέχτηκε δριμύτατη κριτική όταν προβλήθηκε για πρώτη φορά.

Ο Φρανσουά Τριφό είχε δημιουργήσει σύγχυση στο κοινό με τις δύο τελευταίες του ταινίες (*Δυο Αγγλίδες στην Ευρώπη* και *Ένα ωραίο κορίτσι σαν εμένα*). Αυτές οι αποτυχίες, του ξυπνούν την επιθυμία να γοητεύσει τον θεατή μεταφέροντάς τον στα γυρίσματα της ταινίας *La Nuit américaine* (*Αμερικάνικη*

Η Σειρήνα του Μισισιπή, 1969.

Ένα αγρίμι στην πόλη, 1970.

Παράνομο κρεβάτι, 1970.

Δύο Αγγλίδες στην Ευρώπη, 1977.

Ένα ωραίο κορίτσι σαν εμένα, 1972.

Η ιστορία της Αντέλ Ουγκό, 1975.

νύχτα), 1973, με όλα τα σχετικά απρόοπτα που συμβαίνουν εκεί. Υποδύεται ο ίδιος το ρόλο του σκηνοθέτη και μέσω αυτού του χαρακτήρα δηλώνει: «Η προσωπική ζωή συνήθως έχει ελλείψεις. Οι ταινίες είναι πιο αρμονικές από τη ζωή – δεν έχουν ούτε συμφόρηση, ούτε κενά, ούτε νεκρό χρόνο». Ο Τριφό εκφράζει τις σκέψεις του για τον κινηματογράφο, για το επάγγελμά του και για την ευχαρίστηση που αντλεί κανείς όταν το εξασκεί και όταν μοιράζεται το έργο του με το κοινό. Με πρωταγωνιστές την Ζακλίν Μπισέ και τον Ζαν-Πιερ Λεό, αυτή η ταινία μέσα στην ταινία ρίχνει φως στα μυστήρια της Έβδομης Τέχνης.

Στο *L'Histoire d'Adèle H.* (*Η ιστορία της Αντέλ Ουγκό*), 1975, (με την Ιζαμπέλ Αντζανί στο ρόλο της γυναίκας που εξύμνησε ο Βίκτορ Ουγκό), μεταπλάθει μια πραγματική ιστορία δίνοντάς της μυθιστορηματική διάσταση. Ακολούθως στρέφε-

ται για άλλη μια φορά στην παιδική ηλικία σκηνοθετώντας το *L'Argent de poche* (*Το χαρτζιλίκι*), 1976, για να επιστρέψει στην ιστορία της εμμονής με το *L'Homme qui aimait les femmes* (*Ο άνδρας που αγαπούσε τις γυναίκες*), 1977. Σε αυτή την ταινία, ο Σαρλ Ντενέ υποδύεται έναν άνδρα αφοσιωμένο στις γυναίκες, με μία λατρεία σχεδόν μυστικιστική.

Στη συνέχεια, προσφεύγει στη λατρεία των νεκρών με το *La Chambre vert* (*Το πράσινο δωμάτιο*), 1978, μια ιδιόρρυθμη ταινία που δεν είχε απήχηση στο κοινό. Οι περιπέτειες του Αντουάν Ντουανέλ έχουν οριοθετήσει την καριέρα του, το οριστικό τέλος θα τους το δώσει όμως με το *L'Amour en fuit* (*Ο έρωτας το βάζει στα πόδια*), 1979. Στη συνέχεια θα κατακτήσει ένα ακόμη μεγάλο μέρος του κοινού με το *Le Dernier metro* (*Το τελευταίο μετρό*), 1980, (με την Κατρίν Ντενέβ και τον Ζεράρ Ντεπαρτιέ). Άλλο ένα ερωτικό τρίγωνο, αυτή τη φορά με φόντο ένα θέατρο τον καιρό του πολέμου. Στη συγκεκριμένη ταινία, του δίνεται η ευκαιρία να προσεγγίσει τρία θέματα που τον αγγίζουν σε βάθος: Την Κατοχή, τη Δημιουργία και το Πάθος.

Θα ακολουθήσει το *La Femme d'à côté* (*Η γυναίκα της διπλανής πόρτας*), 1981, μια ταινία αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στο ερωτικό πάθος (με τη Φανί Αρντάν και τον Ζεράρ Ντεπαρτιέ). Άλλη μια ιστορία μοιχείας που κυριεύεται από τη βία των συναισθημάτων, μια τραγωδία στην οποία ο έρωτας συναντά για άλλη μία φορά το θάνατο. Ο Φρανσουά Τριφό σκιαγραφεί ξανά την αγνότητα του έρωτα, απόλυτη και μοιραία. Οι ήρωές του είναι άνθρωποι μοναχικοί που δεν κατορθώνουν να ζήσουν χωρίς τις εμμονές τους. Κάθε χαρακτήρας που δημιουργεί είναι μια λιγότερο ή περισσότερο παραμορφωμένη αντανάκλαση του εαυτού του, που του επιτρέπει να εξορκίζει

Το χαρτζιλίκι, 1976

Η αμερικάνικη νύχτα, 1973

Ο άνδρας που αγαπούσε τις γυναίκες, 1977.

Το τελευταίο μετρό, 1980.

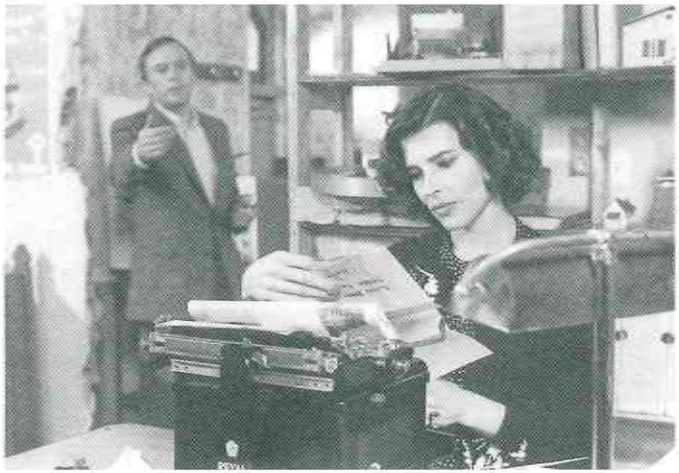
Το πράσινο δωμάτιο, 1978.

Ο έρωτας το βάζει στα πόδια, 1979.

Η γυναίκα της διπλανής πόρτας, 1981

τους δικούς του φόβους. Η ζωή του βασίζεται στον κινηματογράφο, κάθε ταινία του οριοθετεί ένα νέο βήμα στην προσωπική του αναζήτηση.

Στην τελευταία ταινία του *Vivement Dimanche!* (*Οπωσδήποτε την Κυριακή!*), 1983, (με τη Φανί Αρντάν και τον Ζαν-Λουί Τρεντινιάν), ο δημιουργός δεν έχει να αποδείξει τίποτα πια. Προσεγγίζει με έναν εξαιρετικά γαλήνιο τρόπο την αστυνομική ιστορία, που διασκευάζει από ένα μυθιστόρημα του Τσαρλς Γουίλιαμς. Αναμιγνύοντας το αστυνομικό είδος με την αμερικάνικη κωμωδία, καταφέρνει να δημιουργήσει ένα μεστό έργο, στο οποίο ανακαλύπτουμε ξανά τον έρωτα, τον θάνατο, τη λατρεία των γυναικών, την εξάρτηση των ανδρών, την αναζήτηση της αλήθειας, τη χαρμόσυνη άφιξη ενός παιδιού.



Οπωσδήποτε την Κυριακή!, 1981

Το *Οπωσδήποτε την Κυριακή* είναι μια έξυπνη και απολαυστική κωμωδία, ένα έργο κινηματογράφου αναψυχής, το οποίο παραπέμπει παράλληλα στα διάφορα θέματα που πραγματεύτηκε κατά καιρούς ο δημιουργός του. Αξίζει να θυμηθούμε την ατάκα του Ζαν-Λουί Τρεντινιάν στην ταινία: «Είναι περίεργος ο θάνατος, δεν νομίζετε; Όταν οι άνθρωποι πεθαίνουν από αρρώστιες, είναι σκληρός και άδικος, αλλά δεν παύει να είναι ο θάνατος». Τα γυρίσματα της ταινίας έγιναν το 1982. Τον Οκτώβριο του 1984, ο Φρανσουά Τριφό πέθανε μετά από πολύμηνη μάχη με την αρρώστια...

Η παιδική ηλικία στον κινηματογράφο: Οι επιρροές του Τριφό

ΑΠΟ ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΤΟΥ ΒΗΜΑΤΑ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΡΑΦΗΚΕ με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα παιδιά. Σε πολλές από τις πρώτες ταινίες συναντάμε παιδιά σαν απλές παρουσίες, όπως στο *Γεύμα του μωρού*, 1895 και στον *Ποτιστή που ποτίζεται*, 1895, των αδερφών Λιμιέρ. Η σκηνή με τον κηπουρό στα *Παλιόπαιδα* του Τριφό παραπέμπει σαφώς στον *Ποτιστή που ποτίζεται* κι αυτό δεν αποτελεί, παρά έκφραση της αγάπης του Γάλλου σκηνοθέτη για τους πρωτοπόρους κινηματογραφιστές συμπατριώτες του.

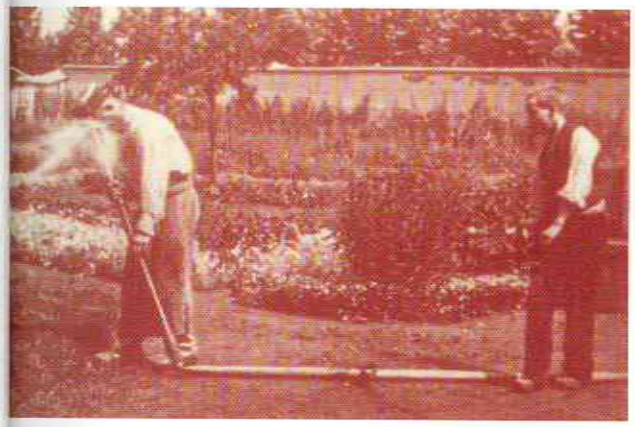
Αλλά κι ο κινηματογράφος της άλλης πλευράς του Ατλαντικού μάγεψε και μαγεύτηκε από τα παιδιά. Στα εργαστήρια του Έντισον γυρίστηκαν το *Πρωινό πλύσιμο*, 1896, η *Μεταφυσική αιώρα*, 1900 και η *Μικρή ληστεία του τρένου*, 1900, στην οποία τα παιδιά είναι πρωταγωνιστές. (Η ταινία αυτή, είναι η «παιδική εκδοχή» της *Μεγάλης ληστείας του τρένου*, 1903, του Πόρτερ). Το παιδί ως σύμβολο της αγάπης και της ευσπλαχνίας, παρουσιάζεται στην *Μισαλλοδοξία* του Γκρίφιθ, του ανθρώπου που καθιέρωσε τον κινηματογράφο-γραφή, διαφοροποιώντας τον από τον κινηματογράφο-θέαμα. Στη *Μισαλλοδοξία, 1916*, το λάιτ μοτίφ είναι η εικόνα μιας γυναίκας (Λίλιαν Γκις), η οποία μέσα σ' ένα ακαθόριστο σκηνικό κουνάει μια παιδική

κούνια. Την *Αμερικάνικη νύχτα*, την πιο σινεφίλ ταινία του, αφιερώνει ο Τριφό στη Λίλιαν Γκις.

Η παιδική παρουσία στον κινηματογράφο, απογειώνεται με το *Χαμίνι*, 1921, του Τσάρλι Τσάπλιν, ένα αριστούργημα αξεπέραστο από το χρόνο. Μετά από την ταινία αυτή το παιδί (και η παιδική ηλικία) παύει να είναι κάτι συμπληρωματικό στον κινηματογράφο και κατακτά τη δική του αυτόνομη παρουσία. Αυτό που εκφράζει η ταινία, πίσω από την οποία βρίσκονται οι μνήμες της παιδικής ηλικίας του Τσάπλιν, είναι τόσο η διαμαρτυρία και το αίσθημα αδικίας, όσο και η περιφρόνηση και η αδιαφορία απέναντι σε μια κοινωνία που ο *Σαρλό* δε θέλει ν' ανήκει. Είναι η συνείδηση μιας ελευθερίας, ακριβότερης απ' όλα τα αγαθά. Το τραγικό, το κωμικό και ο ονειρικός λυρισμός συνυπάρχουν αρμονικά σ' αυτή την ταινία που θεμελίωσε οριστικά το μύθο του *Σαρλό* και ανέδειξε στη μορφή του Τζάκι Κούγκαν το πρώτο παιδί-θαύμα που έγινε σταρ του Χόλιγουντ.

Ο Τριφό δε χόρταινε να βλέπει και να ξαναβλέπει το *Χαμίνι* καθώς και όλες τις ταινίες του Τσάπλιν. Λάτρευε τον μεγάλο δημιουργό όχι μόνο για το μοναδικό καλλιτεχνικό έργο του αλλά και γιατί είχαν κάτι κοινό: πολύ δύσκολα παιδικά χρόνια. Προλογίζοντας το βιβλίο των Αντρέ Μπαζέν και Ερίκ Ρομέρ *Τσάρλι Τσάπλιν*, αναφέρει: «Ο Τσάρλι Τσάπλιν, που τον εγκατέλειψε ο αλκοολικός πατέρας του, έζησε τα πρώτα χρόνια της ζωής του με την αγωνία μήπως δει τη μητέρα του να μπαίνει σε άσυλο. Όταν τελικά την είδε να μπαίνει, φοβόταν μήπως τον συλλάβουν οι αστυνομικοί. Είναι ένας μικρός αλήτης που κατεδάφιζε τους τοίχους της οδού Kessignton, ζώντας στα χαμηλότερα στρώματα της κοινωνίας. Αν επανέρχομαι σε αυτά τα παιδικά χρόνια, που τόσο

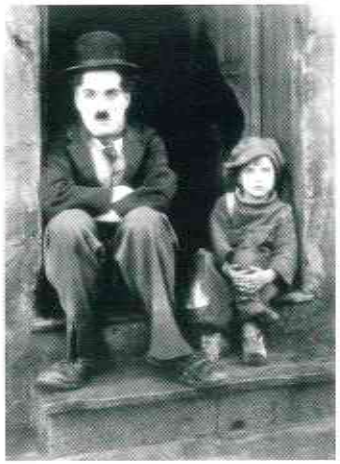
συχνά πολλοί περιέγραψαν και σχολίασαν σε τέτοιο βαθμό που δεν συνειδητοποιούμε πλέον πόσο ωμά ήταν, είναι επειδή πρέπει να δούμε αυτό το εκρηκτικό στοιχείο που υπάρχει στην αθλιότητα όταν αυτή είναι ολοκληρωτική. Όταν ο Τσάπλιν μπαίνει στο Keystone για να γυρίσει ταινίες καταδίωξης,



Αυτή την σκηνή από την ταινία *L'Arroseur arrosé* /*Ο ποτιστής που ποτίζεται* των αδελφών Lumière, ο François Truffaut αναπαριστά στα *Παλιόπαιδα*.

θα τρέχει πιο γρήγορα και πιο μακριά από τους συναδέλφους του του music hall, διότι ενώ δεν είναι ο μόνος κινηματογραφιστής που περιέγραψε την πείνα, είναι ο μόνος που τη γνώρισε· αυτό είναι που θα διαισθανθούν οι θεατές όλου του κόσμου όταν οι μπομπίνες θα αρχίσουν να κυκλοφορούν από το 1914...». Ανατρέχοντας στον Θαλή το Μιλήσιο (*"η ανάγκη κινεί τις πράξεις των ανθρώπων"*), κατανοούμε καλύτερα αυτό που επισημαίνει ο Τριφό: για να χορτάσει την πείνα του ο *Σαρλό*, μηχανορραφεί διαρκώς, δημιουργώντας μοναδικές σκηνές στην ιστορία του κινηματογράφου. Αρκεί να φέρουμε στο νου την περίφημη σκηνή από το Τσίρκο όπου ο *Σαρλό*, πεινασμένος, άφραγκος και άνεργος, δαγκώνει με λαχτάρα το χοτ-ντογκ ενός μωρού, το οποίο στη συνέχεια τον ταΐζει γελώντας…

Εκτός από τις ταινίες του Τσάρλι Τσάπλιν, ο Τριφό μελετούσε όλες τις ταινίες που είχαν θέμα τους το παιδί. Οι παιδικές ταινίες του Χόλιγουντ δεν του άρεσαν γιατί έδιναν λανθασμένη εικόνα για την παιδικότητα, παραμορφωμένη κι απομακρυσμένη από τον κόσμο της παιδικής ηλικίας, κυρίως μέσω των εκκολαπτόμενων βεντετών, όπως η Σίρλεϊ Τεμπλ.



Με το *Χαμίνι* του Charlie Chaplin το παιδί κατακτά τη δική του αυτόνομη παρουσία στον κινηματογράφο. Ο François Truffaut θαύμαζε τον μεγάλο δημιουργό και θεωρούσε την ταινία αυτή ως ένα από τα αριστουργήματα του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Δεν ήσαν ρεαλιστικές κι απευθύνονταν σ' ένα νεανικό κοινό το οποίο ήθελαν να ταΐσουν με αισιοδοξία. Ο Τριφό αρνιόταν κάθε επιτήδευση ή μελιστάλακτη καλοσύνη – οι νεαροί ήρωες ήθελε να έχουν φυσικότητα, να συγκινούν και είναι γεμάτοι ζωντάνια. Από το γαλλικό κινηματογράφο λάτρευε τις ταινίες του Ζαν Βιγκό και κυρίως τη *Διαγωγή Μηδέν*, 1932. Θεωρούσε ταινία-σταθμό τα *Τρομερά παιδιά*, 1950, του Ζαν Πιερ Μελβίλ, που βασιζόταν στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Ζαν Κοκτό: «Όταν εμφανίστηκε η ταινία των Κοκτό & Μελβίλ – έγραφε το 1974 – δεν έμοιαζε σε τίποτα από αυτά που συνέβαιναν στον γαλλικό κινηματογράφο. Τα *Τρομερά παιδιά* απέδιδαν στην οθόνη τη βαθιά, ισχυρή και σαγηνευτική γοη-

τεία του μυθιστορήματος του οποίου ήταν η πιστή απεικόνιση και στο οποίο ολόκληρη η νεολαία του 1930 είχε αναγνωρίσει τον εαυτό της. Είναι μια πολύ καλή ιδέα να ξεθάψουμε τα *Τρομερά παιδιά*, σήμερα που το νεαρό κοινό είναι πνευματικά συνένοχο με τον ποιητικό κινηματογράφο των παιδιών αυτών των Παιδιών, Ζαν-Λικ Γκοντάρ, Φιλίπ Γκαρέλ, Καρμέλο Μπεν και κάποιων άλλων. [...] Δεν είναι απαραίτητο να ερευνήσουμε διεξοδικά τι ακριβώς αναλογεί στον Μελβίλ και τι στον Κοκτό σε αυτό το κοντσέρτο τεσσάρων χεριών όπου η ήσυχη ακρίβεια του ενός συμπληρώνει το νευρικό γράψιμο του άλλου. Αυτοί οι δυο καλλιτέχνες που αγαπάμε, συνεργάστηκαν στενά, ήταν κώλος και βρακί ή, αν προτιμάτε, ήταν σαν τον Μπαχ και τον Βιβάλντι κι έτσι το καλύτερο μυθιστόρημα του Κοκτό έγινε η καλύτερη ταινία του Μελβίλ».

Από τις ταινίες του Jean Vigo ο François Truffaut ξεχώριζε τη *Διαγωγή Μηδέν*.

Τον Τριφό, ενδιέφεραν πολύ οι ταινίες που καταπιάνονταν με την πρωτοποριακή εκπαιδευτική διαδικασία και κυρίως εκείνες που ο σκηνοθέτης τους τις γύρισε συνειδητά προκειμένου να πιέσει για θεσμικές αλλαγές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Μονοπάτι της ζωής*, 1931, του Νικολάι Εκ, με την οποία ο δημιουργός της ήθελε να υποστηρίξει την ίδρυση πειραματικών σχολείων για την επανένταξη νεαρών με παραβατική συμπεριφορά. Του άρεσαν επίσης ταινίες όπου τα παιδιά προσπαθούσαν να φτιάξουν μια κοινωνία με νέους, δικούς τους κανόνες, όπως το *Aniki-Bobo*, 1942, του Μανουέλ ντε Ολιβέιρα, η οποία παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Κανών

το 1961, στη 2η Συνάντηση Νεανικού Κινηματογράφου, δέκα εννέα χρόνια μετά την παραγωγή της! Αποφεύγοντας να παρουσιάσουμε έναν μακρύ κατάλογο ταινιών με παιδιά ή νέους που ο Τριφό θεωρούσε ενδιαφέρουσες, αναφέρουμε ενδεικτικά τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, 1947, του Βιτόριο ντε Σίκα, το *Γερμανία ώρα μηδέν*, 1948, του Ρομπέρτο Ροσελίνι και το *Άμαρκορντ*, 1973, του Φεντερίκο Φελίνι.

Ο κόσμος των παιδιών στον κινηματογράφο του Τριφό

Ο ΤΡΙΦΟ ΑΝΕΦΕΡΕ ΣΥΧΝΑ ΠΩΣ ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΥΠΟ-ΕΚΠΡΟΣΩΠΕΙΤΑΙ στον κινηματογράφο σε σχέση με την καθημερινή ζωή. Πίστευε πως αυτό οφειλόταν στην επικράτηση του ηθοποιού-σταρ στον εμπορικό κινηματογράφο. Ο ίδιος δήλωνε πως έβρισκε πιο ελκυστικό να κάνει ταινίες με παιδιά παρά με επαγγελματίες ηθοποιούς. Θεωρούσε πως η πιο συναρπαστική ηλικία, αυτή που προσφέρει τις περισσότερες κινη-

(Επάνω) Σκηνή από τα *Τετρακόσια χτυπήματα*. Ο François Truffaut περιγράφει συχνά τα προβλήματα που σχετίζονται με τη μόρφωση των παιδιών και τις δυσκολίες επικοινωνίας.

(Κάτω) Ο François Truffaut με τον Jean-Pierre Cargol στα γυρίσματα της ταινίας *Ένα αγρίμι στην πόλη*. Το φιλμ χτίζεται πάνω στη "μέγιστη στέρηση", που για τον νεαρό πρωταγωνιστή είναι η γλώσσα.

ματογραφικές δυνατότητες, είναι ανάμεσα στα 8 και στα 15 χρόνια, η ηλικία της αφύπνισης της συνείδησης, η ηλικία της προ-εφηβείας. Τον ενοχλούσε αφάνταστα η εισαγωγή «ποιητικών στοιχείων» στις ταινίες με παιδιά γιατί πίστευε πως τα παιδιά φέρουν εγγενώς το στοιχείο της ποίησης και πρέπει η ποίηση να γεννιέται από τον εαυτό της, σαν αποτέλεσμα κι όχι σαν μέσο, ούτε ακόμη σαν στόχος προς επίτευξη. «Θα βρω περισσότερη ποίηση σε μια σειρά από πλάνα που δείχνουν ένα παιδί να σκουπίζει πιάτα, παρά σε άλλα όπου το ίδιο παιδί με μια βελούδινη ενδυμασία θα μαζεύει λουλούδια σ' έναν κήπο, με μουσική υπόκρουση Μότσαρτ», είχε πει χαρακτηριστικά.

Ο Τριφό πίστευε πως η εφηβεία φέρνει μαζί της την ανακάλυψη της αδικίας, την επιθυμία της ανεξαρτησίας, τον συναισθηματικό απογαλακτισμό, τις πρώτες σεξουαλικές αναζητήσεις. Έτσι είναι η κατ' εξοχήν κριτική ηλικία, η ηλικία των πρώτων συγκρούσεων ανάμεσα στην απόλυτη ηθική των εφήβων και τη σχετική ηθική των ενηλίκων, ανάμεσα στην αγνότητα της καρδιάς και την ανηθικότητα της ζωής, είναι επομένως από κάθε άποψη για τον καλλιτέχνη η πιο ενδιαφέρουσα ηλικία για να βγει στο φως.

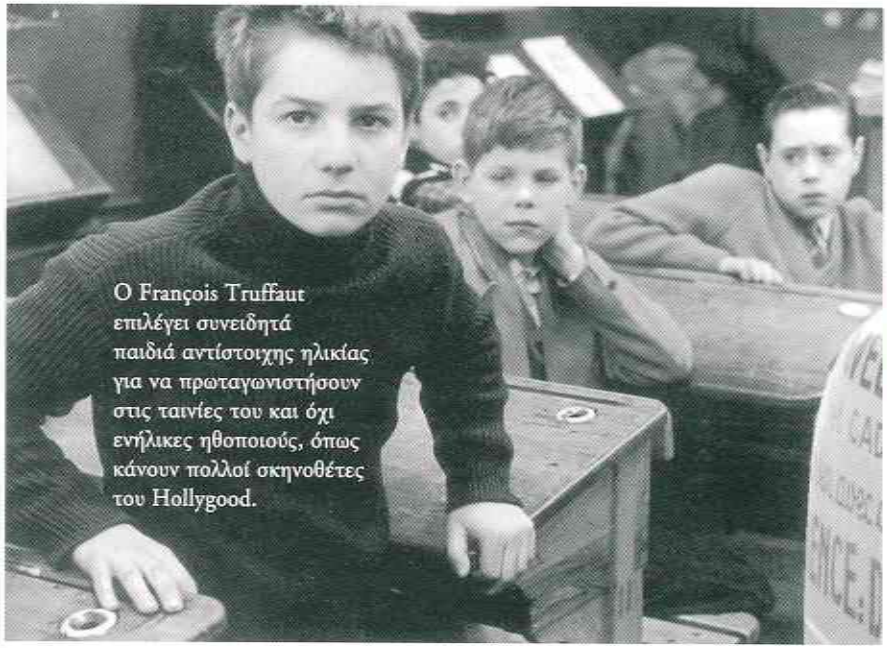
Οι ταινίες αυτές προσφέρουν συγκίνηση και απόλαυση όχι μόνο στα παιδιά και στους εφήβους αλλά και στους ενήλικες. Για τον ενήλικο θεατή η ιδέα της παιδικής ηλικίας είναι συνδεδεμένη με την ιδέα της αγνότητας και κυρίως της αθωότητας. Στην πραγματικότητα ο ενήλικος, γελώντας ή κλαίγοντας μπροστά στο θέαμα της παιδικής ηλικίας, συγκινείται μπροστά στη δική του χαμένη αθωότητα. Γι' αυτό το λόγο, τόνιζε ο Τριφό, περισσότερο από οπουδήποτε αλλού, έχει ιδιαίτερη σημασία να είμαστε ρεαλιστές, με τρόπο που το μυαλό

του θεατή να μπορεί να συμμετάσχει ελεύθερα, χωρίς να του το επιβάλλει ο σκηνοθέτης.

Το κύριο θέμα που προσεγγίζει ο Τριφό είναι το πάθος, που το βρίσκουμε σχεδόν σε όλες τις ταινίες του. Πολλά ζητήματα που θίγονται στις τέσσερις ταινίες του με θέμα το παιδί τα επαναφέρει και σε άλλες. Για παράδειγμα η μεταβίβαση της γνώσης τον απασχολεί και στο *Φαρενάιτ 451*, όπου σε μία ολοκληρωτική κοινωνία που αφορίζει το διάβασμα, οι άνθρωποι μάθαιναν απ' έξω βιβλία ώστε να μπορούν να μεταβιβάσουν τη γνώση σε μεταγενέστερες γενιές.

Στα προβλήματα που συνδέονται με την παιδική ηλικία και τη μόρφωση, πρέπει να προσθέσουμε και αυτό της δυσκολίας επικοινωνίας. Αυτό διαφαίνεται καθαρά στα *Τετρακόσια χτυπήματα* ή στο *Ένα αγρίμι στην πόλη*, αλλά επίσης και σε όλη τη σειρά με κεντρικό ήρωα τον *Αντουάν Ντουανέλ*. Ο *Αντουάν* θα ζήσει μέσα από αυτές τις ταινίες του Τριφό μια μίζερη συναισθηματική και επαγγελματική ζωή, σχεδόν αποτυχημένη. Ίδια δυσκολία επιβίωσης συναντάμε στα φιλμ *Δύο Αγγλίδες στην Ευρώπη*, *Η ιστορία της Αντέλ Ουγκό*, *Το πράσινο δωμάτιο*, *Η γυναίκα της διπλανής πόρτας*. Μιλώντας για τη γένεση της ταινίας *Ένα αγρίμι στην πόλη* ο Τριφό ξεκαθαρίζει τα πράγματα: «Το θέμα του φιλμ ανταποκρίνεται σε θέματα που με ενδιαφέρουν και συνειδητοποιώ τώρα ότι το *Ένα αγρίμι στην πόλη* έχει στοιχεία ταυτόχρονα από τα *Τετρακόσια χτυπήματα* και από το *Φαρενάιτ 451*. Στα *Τετρακόσια χτυπήματα*, έδειξα ένα παιδί που του λείπει η αγάπη, μεγαλώνει χωρίς τρυφερότητα, στο *Φαρενάιτ 451* είναι ένας άνδρας που του λείπουν τα βιβλία, δηλαδή η μόρφωση. Όσον αφορά τον *Βικτόρ* του δάσους της Αβερόν, η "έλλειψη" είναι ακόμα πιο ριζική, είναι η γλώσσα. Αυτές οι τρεις ταινίες χτίζονται πάνω σε μία μέγιστη στέρηση» (*L'avant-scène cinéma*, τ. 105/1970).

Επίσης η Μπερναντέτ Λαφόν, που πρωταγωνιστεί στα *Παλιόπαιδα* αλλά και στη δωδέκατη ταινία του *Ένα ωραίο κορίτσι σαν εμένα*, είναι για τον Τριφό ένα "θηλυκό αγρίμι". Όπως και στο *Ένα αγρίμι στην πόλη*, υπάρχει και εδώ ένα πρόσωπο άγριο κι ένα πρόσωπο που προσπαθεί να το εξημερώσει. Στο



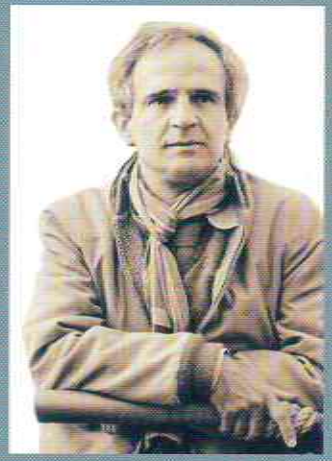
Ο François Truffaut επιλέγει συνειδητά παιδιά αντίστοιχης ηλικίας για να πρωταγωνιστήσουν στις ταινίες του και όχι ενήλικες ηθοποιούς, όπως κάνουν πολλοί σκηνοθέτες του Hollygood.

Ένα ωραίο κορίτσι σαν εμένα, ο *Στανιλά Πρεβίν* έλκεται από το αντικείμενο της μελέτης του, την "άγρια" κι εγκληματική *Καμίγ*, που εισβάλλει στη ζωή του, όπως ο *Βικτόρ* εισβάλλει στη ζωή του καθηγητή *Ιτάρ*.

Ο Τριφό σαν κινηματογραφιστής του παιδιού, σκαλίζει σε δύο κατευθύνσεις: Στη μια μελετά την κατηγορία των ατίθασων παιδιών, που ως επί το πλείστον είναι παρατημένα

στον εαυτό τους, με ταινίες όπως τα *Παλιόπαιδα* και το *Χαρτζιλίκι*· ταινίες οι οποίες θα μπορούσαν να συνδεθούν με την γενική κατηγορία των ταινιών όπου τα παιδιά προσπαθούν να δημιουργήσουν ένα κόσμο σύμφωνα με τους δικούς τους κώδικες, όπως το *Aniki-Bobo* του Ολιβέιρα κ.ά. Στην άλλη αντιμετωπίζει τα προβλήματα της παιδικής ηλικίας μέσα από μια εκπαιδευτική οπτική, όπως στα *Τετρακόσια χτυπήματα* και στο *Ένα αγρίμι στην πόλη*. Πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε ότι τα *Τετρακόσια χτυπήματα* εμπεριέχουν και οικογενειακά προβλήματα, λόγου χάρη ο *Αντουάν* χάνει τον μπούσουλα όταν βλέπει την μητέρα του με τον εραστή της. Αυτή η ταινία, πορτρέτο ταυτόχρονα ενός αποφασισμένου έφηβου, αλλά και μελέτη-ντοκουμέντο για τους νεαρούς παραβατικούς της δεκαετίας του πενήντα, ξεχωρίζει χάρη στον ασκητισμό της από τις αντίστοιχες αμερικάνικες *Επαναστάτης χωρίς αιτία*, 1955, του Νίκολας Ρέι ή *Η ζούγκλα του μαυροπίνακα*, 1955 και *Τόπο στα νειάτα*, 1956, του Ρίτσαρντ Μπρούξ. Στα *Τετρακόσια χτυπήματα* ο Ζαν-Πιέρ Λεό που υποδύεται τον *Αντουάν Ντουανέλ* είναι ακόμα παιδί: είναι δεκατεσσάρων ετών, όπως ο ήρωας της ταινίας, έχει τις κινήσεις του και η σωματική του δύναμη είναι περιορισμένη. Ο Τριφό θέλει τους ήρωες του αυθεντικούς ώστε να ανταποκρίνονται στην ηλικία τους, σε αντίθεση με τους (ψευτο)εφήβους των αμερικάνικων ταινιών: στον *Επαναστάτη χωρίς αιτία*, ο Τζέιμς Ντιν είναι εικοσιτεσσάρων ετών και στον *Ατίθασο*, 1954, του Λάζλο Μπένεντεκ, ο Μάρλον Μπράντο είναι εικοσιεννέα ετών. Βεβαίως αυτό δεν σημαίνει ότι μπορεί να παραβλεφθούν οι ανεπανάληπτες ερμηνείες τους και το γεγονός ότι αυτές δημιούργησαν σε εκατομμύρια θεατές μια μυθολογία που διαρκεί μέχρι σήμερα. Σημειώνουμε όμως τη διαφορά στην επιλογή των ηθοποιών για να επισημάνουμε, εν τέλει, τη διαφορά ύφους και θεωρητικής προσέγγισης της ευαίσθητης εφηβικής ηλικίας και την απόσταση

που χώριζε τον Τριφό από το αμερικάνικο σινεμά. Ο Τριφό, λοιπόν, όταν κάνει ταινίες με παιδιά επιλέγει συνειδητά να είναι αυτά που πρωταγωνιστούν. Και κάνει αυτές τις ταινίες με αίσθημα ευθύνης, με βαθύτατη γνώση και με μεγάλο σεβασμό στην παιδική ηλικία. Μια παρέμβασή του στην UNESCO το 1979, μας δίνει τα κλειδιά της ηθικής του: «Η ευθύνη του κινηματογραφιστή είναι μεγαλύτερη όταν φιλμάρει παιδιά, διότι το κοινό δίνει συμβολική διάσταση σε ό,τι κάνει το παιδί. Όταν βλέπουμε ένα παιδί να κάνει κάτι στην οθόνη, μας φαίνεται ότι όλα τα παιδιά το κάνουν την ίδια στιγμή».



Τα παιδιά-ηθοποιοί: Προβλήματα ερμηνείας

Ο ΤΡΙΦΟ ΕΙΧΕ ΠΛΗΡΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΟΤΙ ΔΕΝ ΘΑ ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ "διευθύνει" τα παιδιά-ηθοποιούς με τον τρόπο που διηύθυνε τους επαγγελματίες ηθοποιούς, ζητώντας τους για παράδειγμα να "μαρκάρουν" καλά εκείνη ή την άλλη κίνηση, αντίδραση ή έκφραση. «Το να δουλεύεις με παιδιά είναι μια φρικτή δοκιμασία», έλεγε ο ίδιος. «Είναι πολύ πιο σκληρή απ' ότι με τους ενήλικες, αλλά και πολύ πιο αιφνιδιαστική γιατί όταν πετύχει μια σκηνή, δεν είναι το σενάριο προς το καλύτερο, είναι έξι φορές καλύτερη από το σενάριο. Αντίθετα, όταν ένα πράγμα δεν τσουλάει, πρέπει να εγκαταλειφθεί. Είναι ένας άλλος τρόπος δουλειάς. Χρειάζεται υπομονή... Έχεις ένα παιδί στη βάση μιας σκάλας και λες *μοτέρ*! Έχεις μια πιθανότητα στις δυο ν' ανέβει τη σκάλα, όπως και μια στις δυο να φύγει… Νοιώθεις δυνατές ταραχές...». Ο Τριφό, λοιπόν, έδινε στα παιδιά μεγάλη ελευθερία στις κινήσεις τους και στις ερμηνείες τους. Εξυπακούεται πως αυτό δημιουργούσε προβλήματα στο μοντάζ, όχι μόνο όσον αφορά στα ρακόρ αλλά και σε αυτό που κρατούσε τον Τριφό σε διαρκή αγωνία: το "ευανάγνωστο" της ταινίας και το σαφές νόημα της κάθε εικόνας. Αυτό τον οδήγησε στην εύρεση μιας κινηματογραφικής λύσης: στο πάγωμα κάποιων εικόνων του φιλμ για να κάνει πιο αισθητή μια έκφραση ή να υπογραμμίσει μια έννοια. Επισημαίνουμε πως δεν πρόκειται για πραγματικά fix carre,

Για να διατηρήσει το ευανάγνωστο του φιλμ στο *Χαρτζιλίκι* ο François Truffaut κράτησε για κάθε παιδί το ίδιο κοστούμι από την αρχή μέχρι το τέλος της ταινίας.

των οποίων η διάρκεια είναι πολύ μεγαλύτερη – συνήθως ξεπερνούν το ένα δευτερόλεπτο – και προορίζονται για το θεατή ως εφέ ή τρικ. (Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας χρήσης είναι το τελευταίο πλάνο στα *Τετρακόσια χτυπήματα* όπου η εικόνα του *Αντουάν* παγώνει μπροστά στη θάλασσα). Εδώ αναφερόμαστε σε κάτι εντελώς διαφορετικό: ο Τριφό παγώνει κάποια σημαντική εικόνα για κλάσματα μόνο του δευτερολέπτου, ακριβώς στο όριο που μπορεί ο θεατής να την αντιληφθεί. Είναι φευγαλέα αλλά αναγνωρίσιμη (ορατή) στην κανονική ταχύτητα ροής του φιλμ.

"Όταν δουλεύεις με παιδιά νιώθεις δυνατές ταραχές"
François Truffaut

Αξίζει να αναφέρουμε πως ο Χίτσκοκ έχει επηρεάσει τα μέγιστα τον Τριφό. Ο Χίτσκοκ προτιμούσε το ευανάγνωστο του φιλμ παρά το αληθοφανές. Κι αυτό ο Τριφό το είχε αναγάγει σε κινηματογραφικό ευαγγέλιο – επιζητούσε με επιμονή την καθαρότητα των ταινιών του στο επίπεδο της ταυτότητας των προσώπων και των πράξεων. Έτσι, στο *Χαρτζιλίκι*, όπου εμφανίζεται πλήθος παιδιών, πολλά από τα οποία έχουν μικρή παρουσία στην ταινία, επιλέγει όλα τα παιδιά να εμφανίζονται με τα ίδια πάντα ρούχα. Και τούτο διότι υπάρχει κίνδυνος να μην ταυτοποιήσει ο θεατής κάποιο παιδί που επανεμφανίζεται σε κάποια σκηνή μετά από μισή κινηματογρα-

Ο François Truffaut μελετούσε σε βάθος τα κοινωνικά προβλήματα που σχετίζονταν με την παιδική ηλικία και δεν απαιτούσε από τα παιδιά να κάνουν τεχνητά πράγματα. Αντιθέτως τους ζητούσε να παίξουν με φυσικότητα τη δική τους πραγματικότητα.

φική ώρα. Λέει ο ίδιος: «Το *Χαρτζιλίκι* εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια ενός τριμήνου της σχολικής χρονιάς και κάθε παιδί φοράει ένα μπλουζάκι ιδίου χρώματος από την αρχή μέχρι το τέλος της ταινίας. Αυτό είναι αντίθετο με κάθε αληθοφάνεια, αλλά αν είχα αλλάξει το χρώμα στις μπλούζες, θα είχε αποβεί καταστροφικό».

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του όταν έκανε ταινίες με παιδιά ήταν ότι δεν ήθελε να είναι δέσμιος του σεναρίου. «Μου αρέσει να μηχανορραφώ, να φτιάχνω ιστορίες, να ξαφνιάζω, να δίνω ευχαρίστηση», έλεγε χαρακτηριστικά. Πρέπει ωστόσο να τονίσουμε ότι επιτύγχανε αυτή την ελευθερία γιατί, πολύ πριν από τα γυρίσματα και κατά τη διάρκεια της συγ-

Ο François Truffaut πάγωνε για ελάχιστα δευτερόλεπτα ορισμένες εικόνες του φιλμ προκειμένου να τονίσει μια έκφραση ή να κάνει πιο αισθητή μια έννοια.

γραφής του σεναρίου, είχε μελετηθεί, από τον ίδιο και τους συνεργάτες του, η ουσία των προβλημάτων που θα θιγούν στην ταινία κι είχαν καταγραφεί αυθεντικές εικόνες και καταστάσεις.

Ο Τριφό είναι αυστηρά προσηλωμένος στις κινηματογραφικές του πεποιθήσεις: όταν κάνει ταινίες με παιδιά δεν τον ενδιαφέρει ούτε για μια στιγμή η ζωή του ενήλικα, παρά μόνον όταν αυτή συνδέεται με τα παιδιά. Ακόμη και το φλερτ της δασκάλας στο σινεμά (*Το χαρτζιλίκι*) δεν θα υπήρχε στην ταινία, αν δεν γινόταν αντικείμενο έντονης παρατήρησης και περιέργειας από τα παιδιά. Τα παιδιά παρατηρούν, τα παιδιά πάσχουν: είναι η μια και μόνη αιτία για την οποία ο Τριφό θεωρεί πως "νομιμοποιείται" η κινηματογράφιση της ζωής των ενηλίκων σ' αυτές τις ταινίες.

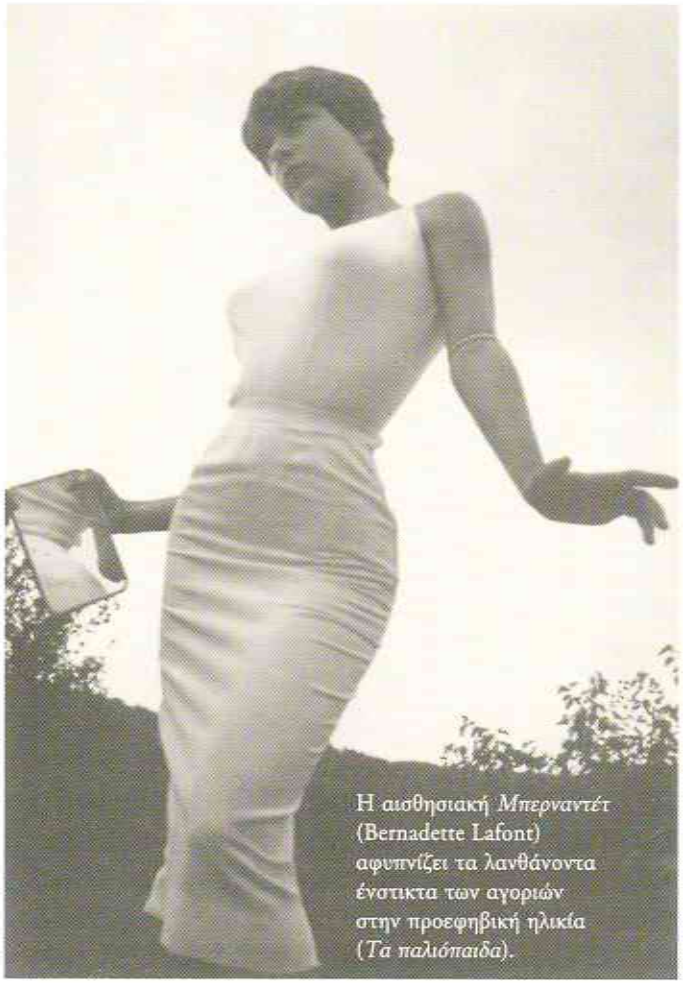
Ο Τριφό δούλευε καλά με τα παιδιά γιατί δεν τα αντιμετώπιζε αφ' υψηλού. Μάθαινε και ο ίδιος κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Και δεν δίσταζε να κοινοποιεί τις μικρές αποτυχίες του: «Στα *Παλιόπαιδα* η σκληρότητα των παιδιών με σοκάρισε. Ήταν ένας από τους λόγους που εγκατέλειψα το σχέδιο να συνεχίσω την ταινία. Κατάλαβα πως ήταν πολύ τεχνητό: τα παιδιά έπαιζαν καλά όταν τους ζητούσα να κάνουν κάτι φυσικό, κάτι που νάχει σχέση με την καθημερινή τους ζωή, ενώ τάκαναν θάλασσα όταν τους ζήτησα να βασανίσουν το ζευγάρι των ερωτευμένων. Στο σημείο αυτό σκέφθηκα πως δε θα ξανακάνω μια ιστορία τεχνητή με παιδιά, προσπαθώντας ν' αποδείξω κάτι. Ξέρω πως η σκληρότητα των παιδιών είναι κάτι υπαρκτό, αλλά εγώ αυτή την πλευρά τους δεν την έχω γνωρίσει....».

Έχει τόση αγάπη στα παιδιά που ποτέ δεν θα τοποθετήσει την ταινία πάνω απ' αυτά. Στο *Χαρτζιλίκι*, επειδή οι δυο

μικροί Ιταλοί έδειχναν έντονο ενδιαφέρον να συμμετάσχουν στην ταινία, ο Τριφό επινοούσε καθημερινά κάποια εικόνα εκτός σεναρίου, προκειμένου τα δυο παιδιά να μη μένουν με το παράπονο ότι δεν πήραν καθόλου μέρος, έστω και μια μέρα στα γυρίσματα. Τα παιδιά που πήραν μέρος στα δοκιμαστικά γυρίσματα, προκειμένου να επιλεγεί αυτό που θα υποδυόταν το ρόλο του *Αντουάν Ντουανέλ*, δεν τα άφησε να νιώσουν το δυσάρεστο συναίσθημα της απόρριψης: τα αξιοποίησε όλα στα γυρίσματα των σκηνών στο σχολείο, που διήρκεσαν μια εβδομάδα.

Β΄ ΜΕΡΟΣ

Τέσσερις ταινίες μαθητείας για την παιδική ηλικία



Η αισθησιακή *Μπερναντέτ* (Bernadette Lafont) αφυπνίζει τα λανθάνοντα ένστικτα των αγοριών στην προεφηβική ηλικία (*Τα παλιόπαιδα*).

Les Mistons/Τα παλιόπαιδα

(1957, διάρκεια 23 λεπτά, ασπρόμαυρη)

Ο ΤΙΤΛΟΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΕΧΕΙ ΑΠΟΔΟΘΕΙ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΩΣ *Τα χαμίνια* αλλά και ως *Οι ταραχοποιοί*. Les mistons είναι ιδιωματισμός που χρησιμοποιείται κυρίως στη νότια Γαλλία για να προσδιορίσει τα αγόρια προεφηβικής ηλικίας που αρχίζουν να προβαίνουν επιδεικτικά σε διάφορες ενέργειες για να αποδείξουν πως έχουν γίνει πλέον άντρες, όπως να πειράζουν τα κορίτσια, να θορυβούν στους δρόμους, να καπνίζουν κ.λπ. [Ελλείψει αντίστοιχης, κατά κυριολεξία, λέξης στα ελληνικά κι επειδή κανείς από τους δυο τίτλους δεν ανταποκρίνονται στην υπόθεση της ταινίας, το ΝΕΑΝΙΚΟ ΠΛΑΝΟ που έχει τα δικαιώματα διανομής στην Ελλάδα, τη βγάζει με τον τίτλο, *Τα παλιόπαιδα*, βασιζόμενο και σε σχετική ατάκα της ταινίας].

Στα Παλιόπαιδα, η υπόθεση εκτυλίσσεται στην Προβάνς, κοντά στην πόλη Νιμ. Κατά τη διάρκεια του καυτού καλοκαιριού μια ομάδα άτακτων πιτσιρικάδων, παίρνουν στο κατόπι με ενοχλητικό θαυμασμό ένα χαρούμενο και εντυπωσιακά όμορφο κορίτσι, προσπαθώντας να εξισορροπήσουν τον αφυπνιζόμενο σεξουαλισμό τους με το μίσος και την καταδίωξη: *"Η αδερφή του Ζουβ ήταν μια κούκλα. Δεν την αντέχαμε άλλο. Κυκλοφορούσε με τη φούστα της να ανεμίζει χωρίς μισοφόρι. Η Μπερναντέτ ήταν η αποκάλυψη των σκοτεινών ονείρων μας..."*, σχολιάζει ένα από

τα πιτσιρίκια. Τα παρθενικά καρδιοχτύπια έχουν μια παιδική λογική: αφού ήσαν πολύ μικροί για να αγαπήσουν τη *Μπερναντέτ* επέλεξαν να την μισήσουν και να την βασανίσουν επειδή εκείνη είχε την "απεριοκεψία" να τα φτιάξει μ' έναν τύπο από μακριά, τον Ζεράρ. Το γεγονός μάλιστα ότι αυτός ήταν και γυμναστής αποτελούσε μεγαλύτερη πρόκληση για τα *παλιόπαιδα*. Ανίκανα να αντιληφθούν την έλξη που τους ασκεί η αισθησιακή *Μπερναντέτ*, αποφασίζουν να την κάνουν να υποφέρει με χοντροκομμένες πλάκες και, με ολοένα πιο σκληρούς τρόπους, με τελικό σκοπό να χαλάσουν τη σχέση της με τον *Ζεράρ*. Τα μυστήρια του έρωτα τούς είναι ακόμη άγνωστα και προσπαθούν να τα ανακαλύψουν. Ένα από τα παιδιά σκύβει στη σέλα του ποδηλάτου της *Μπερναντέτ* και τη φιλά απολαμβάνοντας την οσμή που αναδύει... Πάνω σ' αυτή τη σέλα κάθεται εκείνη που λιγώνονται όταν τη βλέπουν να παίζει τένις με τον αγαπημένο της στο γήπεδο. Και είναι αυτό το γήπεδο που ορκίζονταν να μην ξαναπάνε, αλλά κάθε φορά δεν μπορούσαν να αντισταθούν στον πειρασμό να την ξαναδούν. "*Τι μας οδηγούσε εκεί εκείνα τα φωτεινά πρωινά; Το άθλημα ή η κοντή φουστίτσα και οι γυμνές γάμπες της;*", αναρωτιέται ένα από τα πιτσιρίκια. Με καρδιές και βέλη ανακοινώνουν στους τοίχους τους αρραβώνες του *Ζεράρ* και της *Μπερναντέτ* – στην ηλικία τους δεν διέκριναν τη διαφορά του αρραβώνα από τον έρωτα. Αλλά κανείς δεν έδινε σημασία στις εκδικητικές τους επιγραφές. "*Πώς μπορούσαμε να πολεμήσουμε με τα παιδικά μας ένστικτα έναν εχθρό παντοδύναμο που δεν γνωρίζαμε ότι λεγόταν έρωτας;*", συνεχίζει να αναρωτιέται το πιτσιρίκι. Και η αποτυχία της συκοφαντίας τούς έκανε πιο εκδικητικούς. Απεργάζονταν νέα σχέδια για να ταπεινώσουν τον *Ζεράρ* δημοσίως, να τον συκοφαντήσουν στην *Μπερναντέτ*. Τελικά ο *Ζεράρ* φεύγει το καλοκαίρι για μερικές μέρες στο χωριό του. Κι εκεί σκοτώνεται σ' ένα ατύχημα στα βουνά. "*Στο βάθος δεν ήμασταν μοχθηροί. Ήμασταν απλά οργισμένοι από την*

αδυναμία μας μπροστά στον έρωτα που μας στοίχειωνε...", σχολιάζει το πιτσιρίκι. Ο θάνατος του *Ζεράρ* βρίσκει τους πιτσιρικάδες ψυχρούς κι αποστασιοποιημένους. Αλλά σαν πέρασε το καλοκαίρι, μια μέρα του Οκτώβρη σ' ένα φθινοπωρινό δρομάκι πέρασε η *Μπερναντέτ Ζουβ*, πανέμορφη και ντυμένη στα μαύρα, χωρίς να δώσει την παραμικρή σημασία στην παρέα των πιτσιρικάδων. Και τότε σαν κάτι να κατάλαβαν... Η ταινία τελειώνει με το σχόλιο του (ενήλικου) αφηγητή, πάνω σε σκηνές με τον *Ζεράρ* και την *Μπερναντέτ* τις μέρες του σφοδρού έρωτά τους: "*Η περιπέτεια αυτή μου άφησε περισσότερο οίκτο παρά ντροπή. Αλλά μου έμεινε η πικρή εικόνα της όμορφης φίλης μας να εξαφανίζεται στον ουρανό των παιδικών μας χρόνων, όπως εξαφανιζόταν η ωραία μορφή της στις γωνίες των δρόμων με τη φούστα της να κυματίζει*"...

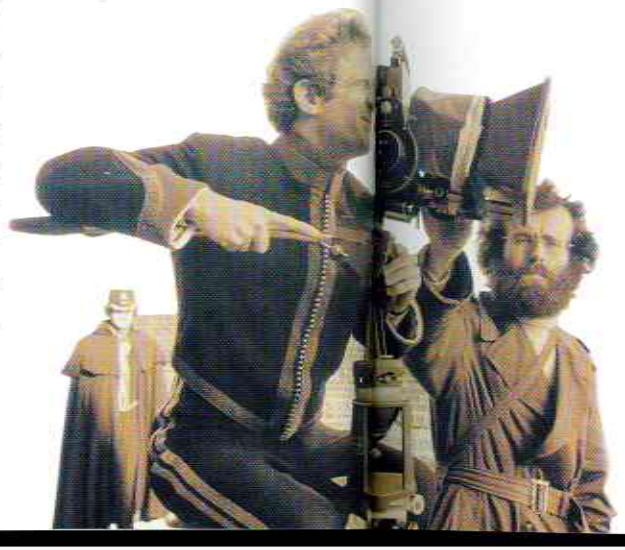
Η ταινία αποτελεί ένα εντυπωσιακά ρεαλιστικό πορτρέτο της ανδρικής εφηβείας, όπου ο Τριφό κάνει αναφορά στις δικές του προβληματικές εμπειρίες. Μέσα από την υποβλητική φωτογραφία και την απλή διήγηση, το έργο απογειώνεται ποιητικά. Πρωταγωνιστούν ο Ζεράρ Μπλεν και η Μπερναντέτ Λαφόν (αντρόγυνο εκείνη την εποχή), δύο ηθοποιοί που θα σχετιστούν άμεσα με το Νέο Κύμα. Λίγο μετά το *Les Mistons* οι δυο ηθοποιοί θα γίνουν διάσημοι με του ρόλους τους στο *Le Beau Serge*, την πρώτη ταινία του *Κλοντ Σαμπρόλ*, φίλου και συνεργάτη του *Τριφό*. Το 1954 ο Τριφό είχε κάνει την μικρού μήκους *Une visite* και την ίδια χρονιά που γύρισε τα *Παλιόπαιδα* συν-σκηνοθέτησε με τον Γκοντάρ, που είχε γράψει και το σενάριο, την δεκαοχτάλεπτη *Une histoire d'eau*. Αλλά το *Les Mistons* είναι η πρώτη εμπορική ταινία του, η οποία και θα σηματοδοτήσει τη νέα καμπή του γαλλικού κινηματογράφου. Από τις αρχές της δεκαετίας του '50 η γαλλική βιομηχανία του κινηματογράφου είχε πειθαρχήσει και τυποποιηθεί, είχε κολλήσει σε μια μονότονη ρουτίνα, της έλειπε η ποικιλία και

Ο Gerard Blain και η Bernadette Lafont, ζευγάρι την εποχή που γυρίζονταν τα *Παλιόπαιδα* (*κάτω*, σε σκηνή από την ταινία και *δίπλα* με τον François Truffaut), θα σχετιστούν άμεσα με το Νέο Κύμα και θα γίνουν διάσημοι με τους ρόλους τους στο *Le Beau Serge*, την πρώτη ταινία του Claude Chabrol.

Οι 14χρονοι και 15χρονοι έφηβοι που παίζουν στα *Παλιόπαιδα* μπορούν να θεωρηθούν οι πρόδρομοι του *Αντουάν Ντουανέλ* στα *Τετρακόσια χτυπήματα* και του *Ζιλιέν Λεκλού* στο *Χαρτζιλίκι*.

στηριζόταν αποκλειστικά στα «μεγάλα» ονόματα.

Οι κριτικοί των *Cahiers du Cinéma*, ανάμεσά τους ο Τριφό, ο Γκοντάρ, ο Ρομέρ κ.ά., ζητούσαν επανάσταση και τώρα είχε έρθει η ώρα να γίνει πραγματικότητα. Ο Τριφό κάνει την αρχή του Νέου Κύματος με τα *Παλιόπαιδα*, ταινία που αποτέλεσε τον προάγγελο μιας πολυπόθητης επιστροφής στην εποχή της ελεύθερης έκφρασης των ανεξάρτητων σκηνοθετών του παρελθόντος, όταν ο κινηματογράφος ήταν τέχνη και όχι μια εμπορική πρακτική. Τα απείθαρχα σχολιαρόπαιδα που πρωταγωνιστούν στην ταινία σκίζουν μια αφίσα της ταινίας *Chiens perdus san collier* του *Ζαν Ντελανουά*. Την ίδια στιγμή κάνουν λογοπαίγνιο με τον τίτλο της ταινίας και τα *Χαμένα σκυλιά χωρίς περιλαίμιο* γίνονται *...Χαμένα περιλαίμια χωρίς σκυλιά!*. Στα χρόνια που ακολούθησαν αυτή η σκηνή θα γινόταν το σύμβολο των απόψεων του Τριφό και των συμμάχων του για το σύγχρονο γαλλικό κινηματογράφο: σύγκρουση με τον ρηχό εμπορικό κινηματογράφο, σύνδεση με τους μεγάλους δημιουργούς του παρελθόντος και δημιουργία του καινούργιου.



Ο 25χρονος Τριφό, πασίγνωστος κριτικός κινηματογράφου τότε, ήταν αποφασισμένος να γυρίσει μια ταινία που θα απεικόνιζε την άποψή του για το πώς θα έπρεπε να είναι ο σύγχρονος κινηματογράφος. Μανιώδης σινεφίλ από τα παιδικά του χρόνια, γνώριζε ενστικτωδώς τι χρειάζεται για το καλό σινεμά και είχε όραμα που επικεντρωνόταν στις ανθρώπινες σχέσεις, χρησιμοποιώντας ρεαλιστικούς χαρακτήρες και φυσικούς διαλόγους. Με το εντυπωσιακό νεορεαλιστικό και ντοκουμενταρίστικο ύφος του, το έργο έχει σαφείς επιρροές από το έργο σκηνοθετών που λάτρευε: Ζαν Βιγκό, Ζαν Ρενουάρ, Λουίς Μπουνιουέλ. Η όμορφη *Μπερναντέτ* μοιάζει με ιμπρεσιονιστικό πίνακα καθώς τρέχει με το ποδήλατό της στο δάσος. Θυμίζει το *Un partie de campagne* του Ζαν Ρενουάρ. Η σκηνή με τον κηπουρό είναι απότιση φόρου τιμής στους αδερφούς Λιμιέρ, αφού είναι φιλμαρισμένη με τέτοιο τρόπο που παραπέμπει ευκρινέστατα στην ταινία τους *Ο ποτιστής που ποτίζεται*. Ταυτόχρονα κάνουν εδώ την εμφάνισή τους στοιχεία που θα βρούμε σε μεταγενέστερες ταινίες του, παραδείγ-

ματος χάριν το τρικ του παγώματος της εικόνας, με το οποίο ο Τριφό υπογραμμίζει τις σκηνές-κλειδιά, θα το ξαναδούμε στο τέλος των Τετρακοσίων χτυπημάτων. Το σχόλιο που στοχεύει στην μη ταύτιση των θεατών με τους πρωταγωνιστές, θα το ξανασυναντήσουμε στο *Ζιλ και Ζιμ*. Η σκηνή όπου ο έφηβος μυρίζει και φιλά τη σέλα του ποδηλάτου της *Μπερναντέτ* – τομή ανάμεσα στην αδέσμευτη φυσικότητα και τον ελεγχόμενο πολιτισμό – προαναγγέλλει τρόπους συμπεριφοράς με διαμετρικά αντίθετη αφετηρία, που θα δούμε αργότερα στο *Ένα αγρίμι στην πόλη*. Αλλά και όλοι αυτοί οι δεκατετράχρονοι και δεκαπεντάχρονοι έφηβοι που με συνεπή παιδική κακία καταστρέφουν αυτό που οι ίδιοι δεν μπορούν ακόμη να έχουν, θα μπορούσαν να είναι πρόδρομοι του *Αντουάν Ντουανέλ (Τα τετρακόσια χτυπήματα)* και του *Ζιλιέν Λεκλού (Το Χαρτζιλίκι)*.

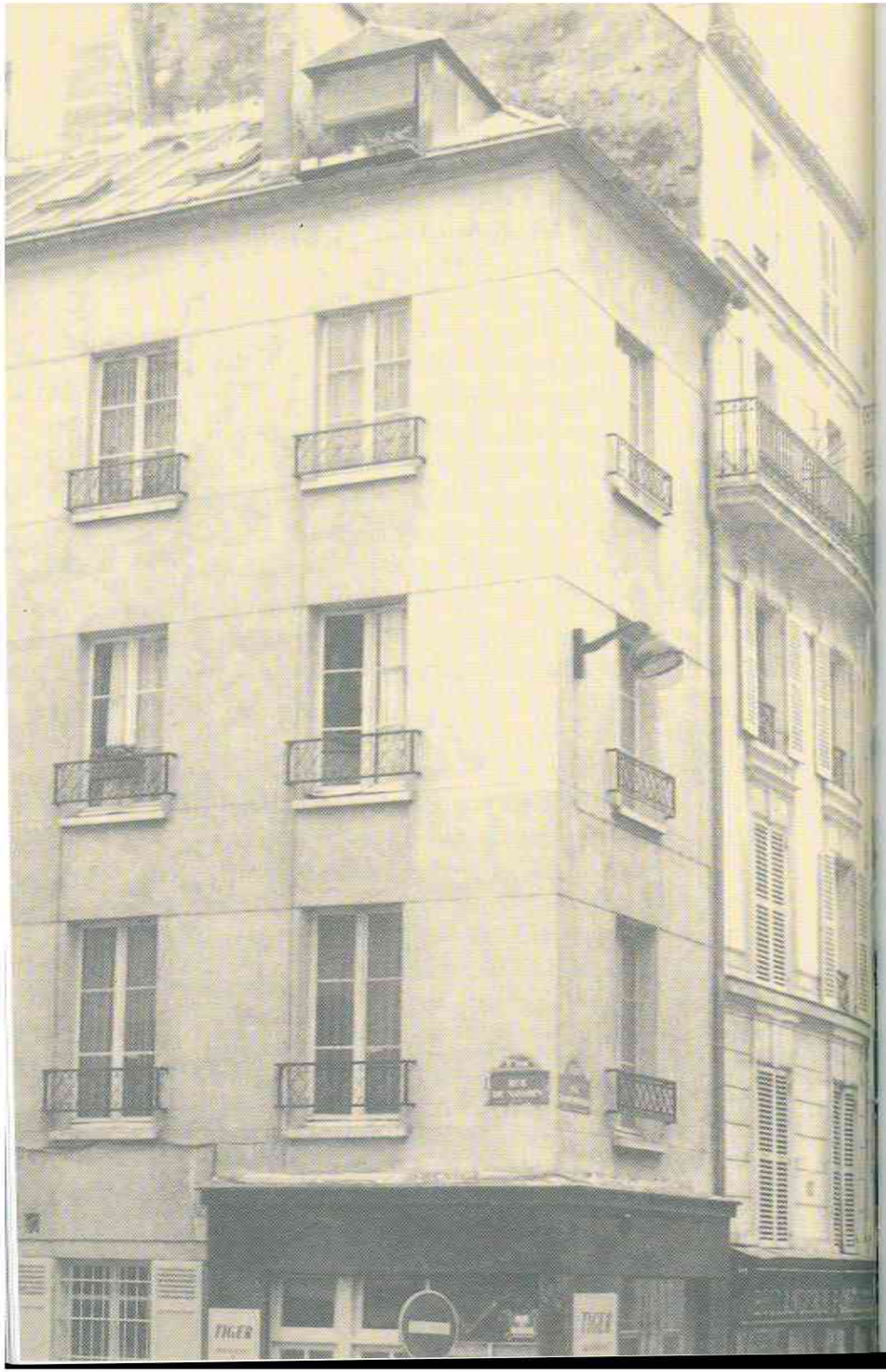
Όταν το *Les Mistons* προβλήθηκε για πρώτη φορά δημόσια το 1958, πυροδότησε το όλο και μεγαλύτερο χάσμα ανάμεσα στον Τριφό και τους παραδοσιακούς σκηνοθέτες και ειδικά τον Ζαν Ντελανουά. Εξυμνήθηκε από τους κριτικούς, οι οποίοι έβλεπαν ένα νέο κινηματογραφικό ρεύμα να δημιουργείται. Πήρε το Βραβείο Σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ της Βιέννης καθώς και το Βραβείο Νεανικού Κοινού. Πήρε το Χρυσό Βραβείο στο Μανχάιμ της Γερμανίας και το βραβείο Γαλάζια Κορδέλλα στις Η.Π.Α. Ωστόσο βρήκε κλειστή την πόρτα των Κανών, πράγμα προφανώς όχι άσχετο με την αυστηρή κριτική που ασκούσε στο Φεστιβάλ. Αλλά ο Τριφό είχε ήδη αποκτήσει την απαραίτητη αυτοπεποίθηση για να γυρίσει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του. Και όταν τον επόμενο χρόνο πήγε εκεί με τα *Τετρακόσια χτυπήματα* έφυγε θριαμβευτής.

Les 400 coups/Τα 400 χτυπήματα

(1959, διάρκεια 94 λεπτά, ασπρόμαυρη)

ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΣΤΑ *ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΑ ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ* ΕΙΝΑΙ Ο *Αντουάν Ντουανέλ*, ο οποίος δεν είναι πια παιδί, αλλά ούτε και έφηβος ακόμη. Η ιστορία της ταινίας ξεκινά την ημέρα που ο αυστηρός δάσκαλος τον τιμωρεί. Ο *Αντουάν* αισθάνεται ότι κανείς δεν τον καταλαβαίνει γι' αυτό επιθυμεί να γίνει γρήγορα ενήλικος. «Θέλω ν' αποδείξω ότι είμαι άντρας», γράφει στους γονείς του αφού το σκάει από το σπίτι. Νιώθει ξένος στον κόσμο της παιδικής ηλικίας, στον οποίο ανήκει ακόμα και τον οποίο κοιτάζει με περιφρόνηση. Είναι διωγμένος από παντού, άτυχος και η παραμικρή βλακεία του αντιμετωπίζεται σαν σοβαρό έγκλημα, ακόμα κι αν πηγάζει από καλές προθέσεις (έκθεση αντιγραμμένη από τον Μπαλζάκ, επιστροφή της κλεμμένης γραφομηχανής...).

Ο Τριφό αποφεύγει μελιστάλαχτες ευγένειες και συγκινήσεις και περιγράφει το καθημερινό δράμα της άσχημα βιωμένης εφηβείας με όλες τις εντάσεις και τη σοβαρότητά της και την απεγνωσμένη αναζήτηση της ευτυχίας. Δείχνει την παιδική ηλικία εκ των έσω, έναντι στον ενήλικο κόσμο που αμφιβάλλει, μέσα από μια φαινομενολογία ρεαλιστική και οικεία, απ' όπου προέρχεται αυτή η ποίηση της καθημερινότητας. Έκφραση του αληθινού, αυτή η ποίηση της παιδικής ηλικίας διαποτίζει όλες τις ταινίες "μαθητείας" του δημιουργού.



Είναι, άραγε, τα *Τετρακόσια χτυπήματα* μια αυτοβιογραφική ταινία; Ο ίδιος δεν το παραδέχθηκε ποτέ, ωστόσο την ίδια ακριβώς στιγμή και με αφορμή την ταινία είχε πει: «Γεννήθηκα στις 6 Φεβρουαρίου του 1932 στο Παρίσι. Αμέσως με ανέλαβε παραμάνα και λίγο αργότερα η γιαγιά μου, μέχρι τα οκτώ. Όταν πέθανε η γιαγιά μου, επέστρεψα στους γονείς μου. Δεν ήταν κακοί άνθρωποι. Απλά νευρικοί και πολυάσχολοι. Ο πατέρας μου είχε μία εμμονή: την κατασκήνωση. Η μητέρα μου ήταν στρυφνή. Σίγουρα θα προτιμούσε μια πιο πολυτελή ζωή. Είχα έναν φίλο, τον Ρομπέρ Λασενέ, ο οποίος είναι σήμερα κριτικός κινηματογράφου και ήταν βοηθός μου στα *Τετρακόσια χτυπήματα*. Ήμασταν αχώριστοι, όπως τα δύο αγόρια στην ταινία. Κρύβαμε τις σάκες μας πίσω από τις πόρτες που περνούσαν οι άμαξες και φεύγαμε! Αντί για σχολείο, πηγαίναμε σινεμά με τα λεφτά που μας έδιναν για το κολατσιό. Έφτασε μια μέρα, που είχαμε κάνει τόσες "κοπάνες", που δεν τολμούσαμε πλέον να επιστρέψουμε στην τάξη. Λέγαμε ότι όσο πιο σοβαρές είναι οι δικαιολογίες, τόσο πιο εύκολα γίνονται πιστευτές. Όταν επέστρεψα στο σχολείο είπα στο διευθυντή: "Ο πατέρας μου συνελήφθη από τους Γερμανούς"! Ήταν το 1943 και πριν από οκτώ μέρες είχαν συλλάβει τον θείο μου. Πάντα υπάρχει μια δόση αλήθειας στα ψέματα που λένε τα παιδιά. Αλλά ο πατέρας μου ήρθε να με

Το σπίτι της οδού Navarin 33 στη συνοικία Πιγκάλ όπου έζησε με τους γονείς του ο François Truffaut *(απέναντι σελίδα)*. **Σκοπεύοντας (παρακολουθεί ο αχώριστος φίλος του Robert Lachenay), το 1946 σε ηλικία 14 ετών** *(κάτω)*. ***"Ήμασταν όπως τα δυο αγόρια στην ταινία..."***

βρει. Αυτό έκανε τα πράγματα ακόμη χειρότερα και δεν τόλμησα να επιστρέψω σπίτι μου. [...] Όταν ήμουν δεκαπέντε ετών, με κλείσανε στο Κέντρο Ανήλικων Κακοποιών στη Βιλζουίφ. Με είχαν πιάσει για αλητεία. Ήταν λίγο μετά τον πόλεμο, είχε σημειωθεί αύξηση της παιδικής εγκληματικότητας, οι φυλακές ανηλίκων ήταν γεμάτες. Βίωσα αυτό που έδειξα στη ταινία: το αστυνομικό τμήμα με τις ιερόδουλες, την κλούβα, το κρατητήριο, τη δικαστική ταυτότητα, το μπουντρούμι. Δε θέλω να επεκταθώ σε αυτό το θέμα αλλά μπορώ να πω ότι αυτό που έζησα ήταν πιο δύσκολο από αυτό που έδειξα στη ταινία. [...] Πριν γυρίσω τα *Τετρακόσια χτυπήματα*, είχα κάνει μια ταινία μικρού μήκους, τα *Παλιόπαιδα*, και συνειδητοποίησα ότι μου άρεσε πιο πολύ να σκηνοθετώ παιδιά, παρά ενήλικες. Αρχικά, τα *Τετρακόσια χτυπήματα* έπρεπε να ήταν μια ταινία μικρού μήκους ή το πρώτο σκετς μιας τριλογίας που ήθελα να αφιερώσω στην παιδική ηλικία. Ο τίτλος του σκετς θα ήταν "Ο Αντουάν το σκάει από το σπίτι". Έπειτα όταν άρχισα να γράφω το σενάριο με το φίλο μου Μαρσέλ Μουσί, αισθανθήκαμε ότι έπρεπε να αναπτύξουμε αυτή την ιστορία στις διαστάσεις μιας ταινίας μεγάλου μήκους. Η ιδέα που μας ενέπνεε καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της δουλειάς ήταν να σκιαγραφήσουμε ένα χρονικό της εφηβείας, εξετάζοντάς την όχι με τη συνηθισμένη συγκινητική νοσταλγία, αλλά αντιθέτως βλέποντάς την σαν μια δύσκολη στιγμή που πρέπει να περάσει κανείς. Η εφηβεία ήταν εκείνη την εποχή στη Γαλλία μια κατάσταση αναγνωρισμένη από τους παιδαγωγούς, τους κοινωνιολόγους, όχι όμως από την οικογένεια, τους γονείς. Θεωρώ ότι η συναισθηματική στέρηση, το ξύπνημα της ήβης, η επιθυμία για ανεξαρτησία, το αίσθημα κατωτερότητας, είναι σημάδια της περιόδου της εφηβείας. Μια μόνο διαταραχή φέρνει την εξέγερση και αυτή η κρίση λέγεται πολύ σωστά παιδική ιδιαιτερότητα. Ο κόσμος είναι

Ο Jean-Pierre Léaud
και ο Patrick Auffay
στα *Τετρακόσια χτυπήματα*

άδικος, άρα πρέπει να τα βγάλουμε πέρα, έτσι λοιπόν κάνουμε "του κόσμου τις τρέλες" [=400 coups]».

Η διαφορά ανάμεσα στον κόσμο του έφηβου και τον κόσμο του ενήλικα εκφράζεται θαυμάσια από τη φράση του Ζαν Κοκτό στα *Τρομερά παιδιά*: «Επειδή δεν ισχύει η θανατική καταδίκη στα σχολεία, διώξανε τον Νταργγελό». Αναφερόμενος στα δικά του βιώματα ο Τριφό, είχε πει: «Όταν ήμουν 13

"Βίωσα αυτό που έδειξα στη ταινία: το αστυνομικό τμήμα με τις ιερόδουλες, την κλούβα, το κρατητήριο, τη δικαστική ταυτότητα, το μπουντρούμι"
François Truffaut

ετών, ανυπομονούσα εξαιρετικά να ενηλικιωθώ για να μπορώ να διαπράττω ατιμωρητί ένα σωρό κακές πράξεις. Μου φαινόταν ότι η ζωή ενός παιδιού συνίστατο από παρανομίες και αυτή ενός ενήλικα από ατυχήματα. Κατέβαινα στο δρόμο να πετάξω τα κομμάτια ενός πιάτου που είχα σπάσει την ώρα που το έπλενα και το ίδιο βράδυ άκουγα τους φίλους των γονιών μου να διασκεδάζουν λέγοντας πώς είχε διαλυθεί το αυτοκίνητό τους πέφτοντας πάνω σε ένα δέντρο. Παρ' όλα τα χρόνια που πέρασαν, δεν άλλαξα γνώμη πάνω σε αυτό και

όταν ακούω έναν ενήλικα να νοσταλγεί τα παιδικά του χρόνια, τείνω να πιστεύω ότι δεν έχει καλή μνήμη».

Ο Τριφό, λοιπόν, δεν παραδεχόταν ποτέ ότι έκανε μια αυτοβιογραφική ταινία, αλλά αναγνώριζε – και δεν μπορούσε να κάνει διαφορετικά – ότι είχε εμπνευστεί από τις εμπειρίες του. Διαπιστώνουμε σε πάρα πολλές σκηνές, εμφανείς ομοιότητες με τη ζωή του. Ο ήρωας ζει όπως ο δημιουργός του, στη γραφική συνοικία Πιγκάλ. Είναι αχώριστος με τον φίλο του, κάνουν μαζί κοπάνα από το σχολείο και τρέχουν στο σινεμά ή κλέβουν τις φωτογραφίες από τις ταινίες που είναι αφισοκολλημένες έξω από τους κινηματογράφους. Κατά τη διάρκεια αυτών των σκασιαρχείων, καταφεύγει στο σπίτι του φίλου του και κρύβεται κάτω από το κρεβάτι για να μην αιφνιδιαστεί από πιθανή έφοδο του πατέρα του. Λατρεύει τον Μπαλζάκ, και ιδιαίτερα την *Αναζήτηση του Απόλυτου*. Τον έχει μεγαλώσει η γιαγιά του, δεν αισθάνεται ευτυχής στο οικογενειακό του περιβάλλον, όπου τον αντιμετωπίζουν με ψυχρότητα και υπάρχει έλλειψη επικοινωνίας. Μετά από ένα σκασιαρχείο, ο ίδιος ο πατέρας του τον πηγαίνει στο αστυνομικό τμήμα, όπου κατηγορείται για αλητεία…

Η λίστα με τις προφανείς "συμπτώσεις" που αποτελούν ορόσημα στην ιστορία του νεαρού κινηματογραφικού ήρωα θα μπορούσε να είναι ακόμα μεγαλύτερη. Δεδομένου ότι είναι τόσο προφανής η έμπνευση του δημιουργού από τα προσωπικά του βιώματα, φαίνεται να έχει δοθεί ιδιαίτερη σημασία στη διεύρυνση των προθέσεων της ταινίας. Τα *Τετρακόσια χτυπήματα* είναι μια ταινία που δεν περιορίζεται στην απλή προσέγγιση μιας (αυτο)βιογραφίας ως ντοκιμαντέρ. Εξάλλου, ο Τριφό αντιπαθούσε τη συγκεκριμένη μορφή προσέγγισης και είχε αποκηρύξει το ντοκιμαντέρ προ πολλού, από την εποχή που

ασχολούνταν με την κριτική. Από την πρώτη του κιόλας ταινία, αποδείχθηκε ότι ήταν ένας παρατηρητής της πραγματικότητας και επέμενε ότι οι χαρακτήρες έπρεπε να εμφανίζονται στα μάτια μας όπως ακριβώς είναι. Με τη συγκεκριμένη ταινία, επουλώνονται τα τραύματα της παιδικής του ηλικίας και κάνει έναν απολογισμό χωρίς καμιά πικρία, αλλά και χωρίς καμιά ωραιοποίηση. Η ταινία δεν περιορίζεται σε μια σειρά γλαφυρών αναμνήσεων. Μολονότι αυτές οι αναμνήσεις είναι πανταχού παρούσες, μεταφέρονται σε άλλη κλίμακα, αναμιγνύονται με φανταστικά ευρήματα ή διαστρεβλώνονται εμφανώς. Με αυτό τον τρόπο, ο δημιουργός αναμιγνύει με τρόπο αριστοτεχνικό τα σημάδια του παρελθόντος, επανεξετάζοντας τα βιώματά του με τη ματιά του ενηλίκου. Πάνω απ' όλα, τα *Τετρακόσια χτυπήματα* είναι μια ταινία που αντικατοπτρίζει την έντονα συναισθηματική προσωπικότητα του δημιουργού της μέσα από μια μελαγχολική εξομολόγηση που αποφεύγει επιδέξια να πέσει στην παγίδα του κηρύγματος, διατηρώντας μια συνεχή εσωτερική βιαιότητα και μια θηριώδη τόλμη.

Από το θρίαμβο των *Τετρακοσίων χτυπημάτων* στις Κάννες. Ο François Truffaut με τον Jean-Pierre Léaud στην είσοδο του Carlton *(απέναντι σελίδα)* **και ο νεαρός πρωταγωνιστής ανάμεσα στον François Truffaut, τον Jean Cocteau και άλλους** *(κάτω)*.

«Είμαι το αντίθετο ενός σκηνοθέτη της αβάν γκάρντ, είμαι νοσταλγικός σκηνοθέτης», είχε πει το 1968. «Στρέφομαι συνέχεια στο παρελθόν για να αντλήσω την έμπνευσή μου. Δεν έχω μια κεραία που να συλλαμβάνει τις μοντέρνες τάσεις – λειτουργώ έχοντας ως μοναδικό κριτήριο τις αισθήσεις μου». Μέσα σε αυτή την έμπνευση που πηγάζει από τα συναισθή-

ματα, περιπλέκονται καταστάσεις πραγματικές και φανταστικές, οι οποίες σκιαγραφούνται με την ίδια ακρίβεια. Η ιστορία του *Αντουάν* φαίνεται ανώδυνη, ο Τριφό όμως της δίνει μια μοναδικότητα· μπορεί να πει κανείς ότι αποτελεί πρότυπο, επειδή προσεγγίζεται από τον άνθρωπο που την έχει βιώσει. Η ιστορία του δεν εστιάζεται γύρω από την δραματικότητα ή τα συμβάντα, αλλά εκτυλίσσεται σαν μια μορφή εξομολόγησης. Χάρη σε αυτή την υποκειμενική γραφή, ο θεατής αισθάνεται αμέσως κοντά στον νεαρό ήρωα και συμπάσχει μαζί του για τις επώδυνες καταστάσεις που βιώνει. Παρόλα αυτά, ο *Αντουάν* εξακολουθεί να έχει ομοιότητες με ένα πλήθος εγκαταλελειμμένων παιδιών, που δεν έχουν κακοποιηθεί αλλά τους λείπει η αγάπη. Παραδόξως, η υποκειμενική γραφή συνδέεται με την επιδίωξη της αντικειμενικότητας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αποτραβηχτεί ο δημιουργός στο παρασκήνιο, δίνοντας τη θέση του στον ηθοποιό, ο οποίος διεισδύει σιγά-σιγά στον χαρακτήρα του ήρωα και έτσι δημιουργείται ένα περιπετειώδες παιχνίδι με τις αντανακλάσεις αυτών των δύο. Ο Ζαν-Πιερ Λεό μάς παραπέμπει στην εικόνα του Φρανσουά Τριφό όταν ήταν παιδί αλλά και στη δική του προσωπικότητα. Το παρελθόν του ενός αποτυπώνεται στο παρόν του άλλου, οριοθετώντας ένα φανταστικό σύμπαν, το οποίο υπερβαίνει κατά πολύ το πρωτογενές υλικό μιας βιογραφίας. Τελικά, δεν έχει και τόση σημασία να διαπιστωθεί αν ο *Αντουάν* αποτελεί όντως προσωποποίηση του Τριφό, εφόσον αυτός ο ήρωας βρίσκει τη δική του ύπαρξη και τη δική του αλήθεια.

Αντουάν Ντουανέλ: Η είσοδος στην ενήλικη ζωή δεν σταματάει ποτέ

Η παιδική ηλικία γοήτευε πάντα το Φρανσουά Τριφό, τον σκηνοθέτη που ήταν τέλεια εναρμονισμένος με εκείνη την περίοδο που μαθαίνουμε τη ζωή. Ένα από τα κυρίαρχα στοιχεία του έργου του παραμένει όχι μόνο το παιδί, αλλά και η

παιδική ηλικία που βρίσκεται μέσα στον καθένα μας. Σύμφωνα με τον ίδιο, η είσοδος στην ενήλικη ζωή δεν σταματάει ποτέ. Αυτό κάνει κι ο *Αντουάν Ντουανέλ* καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας που ξεκίνησε με τα *Τετρακόσια χτυπήματα*.

Σύμφωνα με τον Φρανσουά Τριφό ο *Αντουάν Ντουανέλ* είναι σύνθεση δυο πραγματικών προσώπων: του ίδιου και του Ζαν-Πιερ Λεό. Γράφει το Φλεβάρη του 1971, στον πρόλογο του βιβλίου *Ποιος Είναι ο Αντουάν Ντουανέλ*: «Πριν από λίγο καιρό, μια Κυριακή πρωί, η γαλλική τηλεόραση κατά τη διάρκεια μιας εκπομπής με τίτλο "Το πλάνο του θεατή" μεταδίδει μια σκηνή από τα *Κλεμμένα φιλιά* με τους Delphine Seyrig και Jean-Pierre Léaud. Την επομένη, μπαίνω σε ένα καφενείο, όπου δεν έχω ξαναπατήσει τα πόδια μου και ο ιδιοκτήτης μου λέει: "Α! Σας ξέρω εσάς, σας είδα χθες στη τηλεόραση". Φυσικά και δεν είμαι εγώ αυτός που είδε στη τηλεόραση ο ιδιοκτήτης, αλλά ο Ζαν-Πιέρ Λεό που έπαιζε το ρόλο του *Αντουάν Ντουανέλ*. Βρίσκομαι λοιπόν σε αυτό το καφενείο, δεν απαντώ στον ιδιοκτήτη ούτε με ναι ούτε με όχι, διότι ποτέ δεν ανυπομονώ να ξεδιαλύνω μια παρεξήγηση και παραγγέλνω έναν δυνατό καφέ. Ο ιδιοκτήτης μου τον φέρνει και ενώ με έχει πλησιάσει, με παρατηρεί πιο προσεκτικά και προσθέτει: "Αυτή την ταινία πρέπει να

"Το φανταστικό πρόσωπο Αντουάν Ντουανέλ τυγχάνει να είναι η σύνθεση δύο πραγματικών προσώπων, του Jean-Pierre Léaud κι εμένα"
François Truffaut

τη γυρίσατε εδώ και πολύ καιρό, ε, ήσασταν πιο νέος..."

«Αφηγούμαι αυτή την ιστορία – συνεχίζει ο Τριφό – διότι δείχνει αρκετά καλά το διφορούμενο, αλλά και την πανταχού παρουσία του *Αντουάν Ντουανέλ*, αυτού του φανταστικού προσώπου που τυγχάνει να είναι η σύνθεση δύο πραγματικών προσώπων, του Ζαν-Πιέρ Λεό κι εμένα. Θα μπορούσα επίσης να αναφέρω τον εφημεριδοπώλη της οδού Marbeuf που μου λέει την άλλη μέρα: "Α, είδαμε τον γιο σας σήμερα το πρωί". "Τον γιο μου"; "Ναι, τον νεαρό ηθοποιό"...»

Ο Τριφό ανακάλυψε τον Ζαν-Πιέρ Λεό τον Σεπτέμβριο του 1958. Είχε βάλει μια αγγελία στην *France-Soir* για να βρει ένα αγόρι 13 ετών που θα έπαιζε τον ήρωα των *Τετρακοσίων χτυπημάτων*. Παρουσιάστηκαν μια εξηνταριά παιδιά και έκανε δοκιμαστικά με μηχανή 16mm. Στο κάθε ένα από αυτά έκανε απλές ερωτήσεις, με σκοπό να βρει μια ηθική, παρά μια εξωτερική ομοιότητα με το παιδί που ο ίδιος ήταν κάποτε. Πολλά παιδιά είχαν πάει από περιέργεια ή επειδή τα είχαν σπρώξει οι γονείς τους. Ο Ζαν-Πιέρ Λεό ήταν διαφορετικός από αυτά, ήθελε τον ρόλο με όλη τη ψυχή του, προσπαθούσε να δείχνει άνετος και καλαμπουρτζής, αλλά στην πραγματικότητα είχε πολύ άγχος και τρακ. «Είπανε ότι ψάχνετε για κάποιο πειραχτήρι και γι' αυτό ήρθα», είχε πει ο Ζαν-Πιέρ Λεό μπροστά στην κάμερα στο πρώτο του δοκιμαστικό, το οποίο παραδόξως έμοιαζε με τη σκηνή της εξέτασης από την ψυχολόγο στα *Τετρακόσια χτυπήματα*. Μετά από λίγες μέρες ξανάγιναν δοκιμαστικά, ο Ζαν-Πιέρ Λεό ξεχώριζε καθαρά και έτσι ο Τριφό αποφάσισε να του δώσει το ρόλο του *Αντουάν Ντουανέλ*. Λέει ο Τριφό: «Ο Ζαν-Πιέρ Λεό, που ήταν τότε δεκατεσσάρων ετών, ήταν λιγότερο ύπουλος από τον *Αντουάν Ντουανέλ* που τα έκανε όλα στα κρυφά, που προσποιούταν την υποταγή για να κάνει τελικά του κεφαλιού του. Ο Ζαν-Πιέρ ήταν,

όπως ο *Ντουανέλ*, μοναχικός, αντικοινωνικός, και στα πρόθυρα της εξέγερσης, αλλά είχε σαν έφηβος καλή υγεία και έδειχνε συχνά ξεδιάντροπος. Ο Ζαν-Πιέρ, αντίθετα από τον *Ντουανέλ*, διάβαζε πολύ λίγο, είχε σίγουρα έναν εσωτερικό κόσμο, κρυφές σκέψεις, αλλά ήταν ήδη ένα παιδί των οπτικοακουστικών μέσων, δηλαδή θα έκλεβε ευχαρίστως δίσκους του Ray Charles παρά βιβλία της *Pléiade*».

Όταν ξεκίνησαν τα γυρίσματα, ο Ζαν-Πιέρ Λεό έγινε ένας από τους πιο πολύτιμους συνεργάτες της ταινίας. Αυθόρμητα έβρισκε αληθινές κινήσεις, βελτίωνε το κείμενο και ο Τριφό τον ενθάρρυνε να χρησιμοποιεί φράσεις του λεξιλογίου του. Έβλεπαν μαζί τα δοκιμαστικά γυρίσματα σε μια μικρή αίθουσα που είχε δεκαπέντε με είκοσι καθίσματα, πράγμα που τον έκανε να πιστεύει ότι η ταινία δεν θα προβαλλόταν ποτέ σε κανονικές κινηματογραφικές αίθουσες! Όταν είδε ολοκληρωμένη την ταινία, ο Ζαν-Πιέρ, που δεν είχε σταματήσει να ξεκαρδίζεται στα γυρίσματα, ξέσπασε σε λυγμούς. Αναγνώριζε λίγο τη δική του ιστορία πίσω από αυτή που ήταν ιστορία των παιδικών χρόνων του Τριφό. Από την πρώτη του εμφάνιση, ο νεαρός ηθοποιός προκάλεσε ένα συναίσθημα αμεσότητας με το εφηβικό του πρόσωπο, τον αυθορμητισμό του, τα ευάλωτα σημεία του, τα σκιρτήματα της χαράς ή της αταξίας του. Είχε την ικανότητα να κερδίζει τη συμπάθεια του κόσμου που τον ακολούθησε στις περιπέτειές του μέχρι την ενηλικίωση.

Έτσι γεννήθηκε ο χαρακτήρας του *Αντουάν Ντουανέλ*, και μαζί με αυτόν ένα έπος που αποτελείται από πέντε μέρη (*Τα Τετρακόσια χτυπήματα, Αντουάν και Κολέτ, Κλεμμένα φιλιά, Παράνομο κρεβάτι, Ο έρωτας το βάζει στα πόδια*). Ακολουθούμε την πορεία του, που αποτελεί ένα είδος εξαγνισμού μετά από μια

δύσκολη εφηβεία. Στην τελευταία σκηνή της ταινίας ο *Αντουάν* ανακαλύπτει τη θάλασσα μετά από μια ξέφρενη απόδραση. Στη συνέχεια της γυρίζει την πλάτη και κοιτάζει την κάμερα. Γίνεται μια παύση και η ταινία κλείνει με αυτό το ανοιχτό τέλος. Για τη συνέχεια της ιστορίας, μπορούμε να υποθέσουμε με βεβαιότητα ότι ο ήρωας θα επιστρέψει στην πόλη. Τον ξαναβρίσκουμε στα δεκαεπτά του χρόνια στο *Αντουάν και Κολέτ*: το μοναχικό παιδί που έχει στερηθεί την τρυφερότητα, έχει μεταμορφωθεί σε έναν ιδεαλιστή που αναζητά τον έρωτα.

Ο Τριφό σκεφτόταν συχνά να γυρίσει τη συνέχεια των *Τετρακοσίων χτυπημάτων*, δεν το έκανε όμως φοβούμενος μήπως τον κατηγορήσουν ότι ήθελε να εκμεταλλευτεί την επιτυχία της ταινίας. Μετάνιωσε που υπέκυψε σε αυτό το φόβο και, όταν το 1962 του δόθηκε η ευκαιρία να γυρίσει το γαλλικό σκετς μιας διεθνούς ταινίας, άδραξε την ευκαιρία και επανέφερε τον *Αντουάν Ντουανέλ* στην οθόνη. Η ταινία αυτή είχε τον γενικό τίτλο *Ο έρωτας στα είκοσι* και αποτελείτο από τέσσερις ακόμη ιστορίες που σκηνοθέτησαν οι Ρέντζο Ροσσελίνι (Ιταλία), Μαρσέλ Οφίλς (Γερμανία), Αντρέι Βάιντα (Πολωνία) και Σιντάρο Ιζιμάρα (Ιαπωνία). Το σκετς που σκηνοθέτησε ο Τριφό έχει τίτλο *Αντουάν και Κολέτ* και θεωρείται η τέταρτη μικρού μήκους ταινία του. Σ' αυτό παρακολουθούμε τον πρώτο έρωτα του *Αντουάν* με μια κοπέλα που γνώρισε στη Συναυλία Μουσικών Νεολαιών και την οποία προσπαθεί να πλησιάσει, μη διστάζοντας ακόμα και να μετακομίσει στο απέναντι από αυτή σπίτι. Γίνεται φίλος με τους γονείς της και …χάνει την ίδια! Είναι μια σκληρή ιστορία την οποία ο Τριφό αφηγείται με ελαφρότητα: «Ακόμα κι εκεί, επρόκειτο για αναμνήσεις που είχα μεταφέρει, το πάθος για τη μουσική να αντικαθιστά το πάθος για τον κινηματογράφο και η επίσκεψη

Ο François Truffaut, μετά τα *Τετρακόσια χτυπήματα*, επαναφέρει τον χαρακτήρα του *Αντουάν Ντουανέλ* σε τέσσερις ακόμη ταινίες του: *Αντουάν και Κολέτ*, *Κλεμμένα Φιλιά*, *Παράνομο κρεβάτι*, και *Ο έρωτας το βάζει στα πόδια*.

στις μουσικές αίθουσες να αντικαθιστά την επίσκεψη στις κινηματογραφικές αίθουσες και την Ταινιοθήκη... Όλοι οι γονείς παρατήρησαν ότι τα παιδιά τους δίσταζαν να διαβάζουν τα βιβλία που οι ίδιοι τους πρότειναν: "Διάβασα αυτό το βιβλίο, όταν ήμουν στην ηλικία σου, ήταν το αγαπημένο μου βιβλίο". Αυτό εξηγεί την αποτυχία του *Αντουάν* στο *Ο Έρωτας στα είκοσι*: η *Κολέτ* δεν δίνει δεκάρα για ένα αγόρι που έγινε αγαπητό στους γονείς της»!

Αυτή είναι η πρώτη ερωτική απογοήτευση του *Αντουάν Ντουανέλ* αφού η συγκεκριμένη κοπέλα προτιμά κάποιον άλλον, τον οποίο θα συστήσει στον ήρωά μας ως σύζυγό της σε μια σκηνή της ταινίας *Κλεμμένα φιλιά*. Μολονότι ονειρεύεται με έντονο πάθος, φαίνεται απρόσεκτος, είναι συνεσταλμένος και εγκλωβίζεται στις αδέξιες κινήσεις του. Αυτή η παιδικότητά του τον ακολουθεί και στα *Κλεμμένα φιλιά*, ωστόσο εδώ θα εισπράξει την επιβεβαίωση. Τον βρίσκουμε στη φάση όπου προσπαθεί να προσαρμοστεί στην ζωή του πολίτη, έχοντας μόλις τελειώσει τη στρατιωτική του θητεία, κατά τη διάρκεια της οποίας είχε κλειστεί σε στρατιωτική φυλακή λόγω «αστάθειας χαρακτήρα». Ερωτεύεται την *Κριστίν* (Κλοντ Ζαντ) και δοκιμάζει τις δυνατότητές του σε διάφορα επαγγέλματα. Μετά από ένα σύντομο ειδύλλιο με τη γυναίκα του εργοδότη του (Ντελφίν Σερίγκ), τολμά να εκδηλώσει τον έρωτά του στην *Κριστίν*, η οποία θα γίνει σύζυγός του στην επόμενη ταινία.

«Ο μοχλός της ταινίας, ο λόγος ύπαρξης της – είπε ο Τριφό για τα *Κλεμμένα φιλιά* – ήταν για μια ακόμη φορά ο Ζαν-Πιέρ Λεό. Αν το κοινό των *Κλεμμένων φιλιών* περίμενε μια μαρτυρία για τη νεολαία του σήμερα, θα είχε απογοητευτεί, διότι ο Ζαν-Πιέρ με ενδιαφέρει σε σχέση με τον αναχρονισμό

του και τον ρομαντισμό του: είναι ένας νέος του 19ου αιώνα. Όσο για μένα, είμαι νοσταλγικός, η έμπνευσή μου συνεχώς στρέφεται προς το παρελθόν. Γι' αυτό το λόγο οι ταινίες μου και συγκεκριμένα τα *Κλεμμένα φιλιά* είναι γεμάτες από αναμνήσεις και προσπαθούν να αναστήσουν τις νεανικές αναμνήσεις των θεατών που τις βλέπουν».

Στο τέλος της πρώτης προβολής, που έγινε στην Ταινιοθήκη, ο Ανρί Λανγκλουά του είπε: «Αυτή τη φορά, δεν περιμένω να μας δείξετε τη συνέχεια, θέλω να ξαναδώ αυτό το νεαρό ζευγάρι, παντρεμένο». Ο Τριφό θα το κάνει στην επόμενη περιπέτεια του *Αντουάν Ντουανέλ*, στο *Παράνομο κρεβάτι*. Μολονότι είναι πλέον πιο διαχυτικός, ο νεαρός άνδρας παραμένει πάντα άτυχος και αδέξιος. Η συστολή του μετατρέπεται ολοένα και περισσότερο σε προσβλητική ψυχρότητα και ιδιορρυθμία. Ωστόσο έχει βρει την ισορροπία του στο γάμο: έχει εισπράξει την αναγνώριση και πρόκειται να γίνει πατέρας. Ποιητής και ονειροπόλος όπως πάντα, δεν έχει καμία κοινωνική φιλοδοξία και η δουλειά είναι για αυτόν απλά ένα μέσο που τον βοηθάει να ικανοποιεί τις ανάγκες του. Σε αυτήν την πεποίθηση οφείλονται και οι αλλεπάλληλες αλλαγές επαγγελμάτων. Ένα βασικό στοιχείο του χαρακτήρα του εκδηλώνεται συνεχώς: η ανάγκη της οικογένειας. Ο *Ντουανέλ* έχει εμμονή με το οικογενειακό περιβάλλον, που κάποτε ήταν για τον ίδιο ιδιαίτερα προβληματικό. Εξομολογείται στην *Κριστίν*: «Δεν ερωτεύομαι μόνο τη γυναίκα, ερωτεύομαι ολόκληρη την οικογένεια: τον πατέρα, την μητέρα... Μου αρέσουν πολύ οι γυναίκες που έχουν ευγενικούς γονείς, λατρεύω τους γονείς των άλλων»! Στο τέλος της ταινίας ο *Αντουάν* γίνεται πατέρας του *Αλφόνς*, έχοντας καταφέρει να δημιουργήσει το δικό του οικογενειακό περιβάλλον, να απατήσει τη γυναίκα του και να οδηγηθεί στα πρόθυρα ενός χωρισμού. Θα πεί ο Τριφό: «Στο

Παράνομο κρεβάτι, έχω την εντύπωση ότι ήμουν αυστηρός με τον *Αντουάν Ντουανέλ* και ότι είχα κριτικό μάτι απέναντί του, όπως και στον *Πιέρ Λασενέ* του *Απαλού δέρματος*. Είναι μάλλον επειδή το *Παράνομο κρεβάτι* μας δείχνει όχι πια έναν έφηβο, αλλά έναν ενήλικα – και είμαι λιγότερο τρυφερός με τους ενήλικες παρά με τους έφηβους, ακόμα και αν ο *Πιέρ Λασενέ* ή ο *Αντουάν Ντουανέλ* μοιάζουν πολύ».

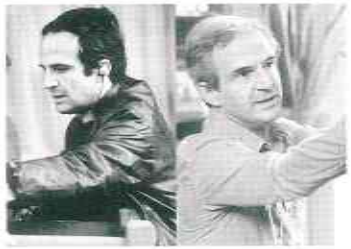
Ο κύκλος κλείνει με την ταινία *Ο έρωτας το βάζει στα πόδια*, όπου ο *Αντουάν* είναι χωρισμένος, βλέπει τακτικά τον γιο του και είναι ερωτευμένος με μια πωλήτρια δίσκων. Έχει εκδώσει το πρώτο βιβλίο του, με τίτλο *Οι Ερωτικές Σαλάτες* και συναντά την *Κολέτ* που έχει γίνει δικηγόρος. Οι ερωτικές συγκρούσεις πολλαπλασιάζονται. Έχει έρθει η ώρα του απολογισμού και γι' αυτό έχουν ενσωματωθεί προσεκτικά διάφορα αποσπάσματα από τις προηγούμενες ταινίες στο παρόν. Σε αυτή την τελευταία ταινία του κύκλου του *Αντουάν Ντουανέλ* παρουσιάζονται κατά κάποιο τρόπο τα συστατικά στοιχεία ενός χαρακτήρα που, ενώ έχει ενηλικιωθεί, ταλαιπωρείται από τα προβλήματα της εφηβείας του· παραμένει κατά βάθος παιδί.

Η ιστορία του *Αντουάν Ντουανέλ* αντλεί όλη της τη συνοχή από τον παραλληλισμό του χαρακτήρα του με τον Φρανσουά Τριφό. Από εκείνον πηγάζουν οι προτιμήσεις του, η συμπεριφορά του, οι εμμονές του, το πάθος του για τον κινηματογράφο. Η όσμωση αυτών των δύο επαληθεύεται απόλυτα, ακόμη και με την ασυνήθιστη ομοιότητα της εξωτερικής τους εμφάνισης, δημιουργώντας ολοένα και περισσότερη σύγχυση σε κάθε ταινία. Εξ άλλου ο Τριφό, δεν αφήνει περιθώρια για αμφιβολίες: «το φανταστικό πρόσωπο προκύπτει από τη σύνθεση δύο πραγματικών προσώπων, του Ζαν-Πιέρ Λεό και του εαυτού μου». Από την άλλη, δεν θα ήταν σωστό

να θεωρήσουμε ότι ο ηθοποιός περιορίζεται σε μια απλή προβολή του δημιουργού. Ο Ζαν-Πιέρ Λεό έχει μια πολύ ισχυρή προσωπικότητα, αναχρονιστική και απόλυτα πρωτοποριακή για τον γαλλικό κινηματογράφο. Η ερμηνεία του εντυπωσιάζει συνδυάζοντας το συναισθηματικό βάθος με την εσκεμμένη αποστασιοποίηση. Οι κινήσεις του, που θυμίζουν παντομίμα, εναλλάσσονται με τον εξαιρετικά πομπώδη και ορμητικό λόγο του. Έχει το ταλέντο να ερμηνεύει τις συγκρούσεις του ύφους και του παραδόξου με τρόπο παιχνιδιάρικο και με πάθος. Ενσαρκώνει αυτόν τον ρομαντικό αντιήρωα, τον ιδιότροπο και μπερδεμένο άνδρα-παιδί, με αριστοτεχνική συνοχή καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του προσωπικού έπους. Γοητευτικός, συγκινητικός ή φανερά εκνευριστικός, αυτός ο ακαταμάχητος ηθοποιός δεν σταμάτησε ποτέ να εκπλήσσει με την πρωτοποριακή ερμηνεία του, εναλλάσσοντας τη θλίψη με την τρέλα.

«Πού είχα βρει το όνομα *Αντουάν Ντουανέλ*;». αναρωτιέται ο ίδιος. «Πίστευα ειλικρινά ότι το είχα επινοήσει, μέχρι που κάποιος μου έκανε την παρατήρηση ότι το είχα δανειστεί από την γραμματέα του Ζαν Ρενουάρ, την Ζινέτ Ντουανέλ! Είναι ακριβώς ο Ζαν Ρενουάρ που μου έμαθε ότι ο ηθοποιός που υποδύεται ένα πρόσωπο είναι πιο σημαντικός από το πρόσωπο ή, αν προτιμάτε, ότι πρέπει πάντα να θυσιάζουμε το αυθαίρετο στο συγκεκριμένο. Δεν είναι λοιπόν παράξενο που ο *Αντουάν Ντουανέλ*, ήδη από τα πρώτα γυρίσματα των *Τετρακοσίων χτυπημάτων*, απομακρύνθηκε από μένα για να πλησιάσει τον Ζαν-Πιέρ». Και καταλήγει: «Όταν μια ταινία έχει τελειώσει εδώ και πολλούς μήνες, δίνουμε την άδεια να καταστραφεί το περιττό υλικό που δεν χρειάστηκε μετά από το τελικό μοντάζ για να μη πιάνει χώρο. Για τις περισσότερες ταινίες μου, δίνω εύκολα αυτή την άδεια, για τον *κύκλο Ντουανέλ* όμως

δεν το αποφασίζω, διότι έχω την εντύπωση ότι το φιλμ, επικεντρωμένο στον Ζαν-Πιέρ Λεό και τοποθετώντας τον κάθε φορά σε ένα διαφορετικό στάδιο της φυσικής του εξέλιξης, είναι κάτι πολύτιμο».



L' Enfant sauvage/Ένα αγρίμι στην πόλη

(1970, διάρκεια 85 λεπτά, ασπρόμαυρο)

ΜΕ ΤΟ *ΕΝΑ ΑΓΡΙΜΙ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ*, Ο ΤΡΙΦΟ ΔΗΜΟΣΙΟΠΟΙΕΙ ΤΟΝ λόγο για τον οποίο υπήρξε ένας σταυροφόρος σε όλη του τη ζωή: τη σωτηρία και την προστασία παιδιών που προέρχονται από επικίνδυνο περιβάλλον. Η ταινία βασίζεται στο ημερολόγιο "Memoire et Rapport sur Victor de l' Aveyron" (1806) του γιατρού Ζαν Ιτάρ, το οποίο ανακάλυψε και δημοσίευσε στο βιβλίο του *Les Enfants Sauvages, Mythe et Realite*, ο καθηγητής κοινωνικής ψυχολογίας Lucien Malson. Η περίπτωση αναφέρεται στο πώς ο γιατρός Ιτάρ υιοθέτησε ένα άγριο παιδί και πώς κατάφερε να το εντάξει στην κοινωνία. Ενθουσιασμένος από την ιστορία που άγγιξε τις ευαίσθητες χορδές του, ο Τριφό αποφάσισε να την κάνει ταινία, προσφεύγοντας σε ντοκουμενταρίστικο ύφος, παρόμοιο με τις ταινίες του Ρομπέρ Μπρεσόν, *Mouchette* και *Au Hazard Balthazar*. Αυτός ήταν και ο λόγος – το αυστηρό και ντοκουμενταρίστικο ύφος της – που αρχικά τον έκανε να πιστεύει πως η ταινία θα αποτύχει εμπορικά. Όταν όμως προβλήθηκε δεν αποτέλεσε μόνο μια μεγάλη επιτυχία ανάμεσα στο κοινό και τους κριτικούς, αλλά επί πλέον ανέδειξε τα προβλήματα της προστασίας των παιδιών, δίνοντας στον ίδιο την ευκαιρία να παρουσιάσει τις απόψεις του γύρω από αυτά.

Ο Τριφό καταφέρνει να δημιουργήσει μια από τις πιο

συναρπαστικές και αξιόλογες δουλειές του, αφηγούμενος μια απλή ιστορία, δίνοντας έμφαση στις πράξεις των ατόμων και χρησιμοποιώντας έναν μικρό αριθμό ηθοποιών. Ο ίδιος εμφανίζεται στο ρόλο του χαρισματικού *Ιτάρ*. Αν και στην αρχή ήταν επιφυλακτικός για το αν έπρεπε να υποδυθεί το ρόλο, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς κάποιον να ερμηνεύει καλύτερα τον αφοσιωμένο δόκτορα. Η ταινία έχει το σημαντικό προνόμιο της φωτογραφίας του Νεστόρ Αλμεντρός, ένα ύφος που ταιριάζει απόλυτα με το στυλ της σκηνοθεσίας του Τριφό. Αυτή ήταν και η αρχή μιας μακράς και επιτυχούς συνεργασίας μεταξύ τους.

Το ντοκιμαντερίστικο ύφος της ταινίας *Ένα αγρίμι στην πόλη* δεν αφήνει περιθώρια στον θεατή να ξεχάσει ότι η ιστορία έχει συμβεί στην πραγματικότητα.

Η ταινία είναι εντελώς διαφορετική από όλες τις προηγούμενες ταινίες του Τριφό. Η εκφραστική λιτότητα, το ευανάγνωστο, η αποστασιοποίηση και το μέγιστο πάθος διαπερνούν το σώμα της ταινίας από το πρώτο ως το τελευταίο καρέ. Οι διάλογοι είναι χτισμένοι με μαεστρία προκειμένου να αντιλαμβάνεται ο θεατής το αίτιο και το αιτιατό και να μην ξεχνά ούτε για μια στιγμή πως η ιστορία που παρακολουθεί δεν είναι γέννημα της φαντασίας του σκηνοθέτη, αλλά έχει συμβεί

Η φωτογραφία του Nestor Almendros στην ταινία *Ένα αγρίμι στην πόλη*, απόλυτα εναρμονισμένη με το ύφος του François Truffaut, εγκαινίασε τη μακρά και δημουργική συνεργασία τους.

πραγματικά. Το θέμα που απασχολεί τον Τριφό είναι η ύψιστη στέρηση αυτού του παιδιού. Με πραγματική δεξιοτεχνία χειρίζεται το ρόλο του *δόκτορα Ιτάρ* προκειμένου να μην κυριαρχήσει στην ταινία η δική του προσωπικότητα. Γι' αυτό σε πολλές σκηνές τον παρουσιάζει κάπως αντιπαθητικό, εμφανίζοντάς τον να ενδιαφέρεται περισσότερο για τα επιστημονικά του επιτεύγματα, παρά για το ίδιο το παιδί, το οποίο εξουθενώνει με πολύ κουραστικές ασκήσεις.

Η τρομερή σκηνοθετική δύναμή του ήταν η αλάνθαστη ικανότητά του να συλλαμβάνει την ένταση των ανθρώπινων σχέσεων, περιγράφοντας όλο το φάσμα τους από την σκληρότητα της απόρριψης μέχρι την τρυφερότητα της πατρικής στοργής, από την επαναλαμβανόμενη αποτυχία μέχρι τη μικρή επιτυχία που λειτουργεί λυτρωτικά γιατί είναι αποτέλεσμα εξαντλητικής προσπάθειας. Καρέ-καρέ, πλάνο-πλάνο, σκηνή-σκηνή, παρακολουθούμε πώς ένα αγρίμι του δάσους, χωρίς συναισθηματικό κόσμο και χωρίς τη λειτουργία βασικών αισθήσεων, εξελίσσεται και οδηγείται στο επίπεδο του ηθικού ανθρώπου, με άμεμπτο χαρακτήρα και τα ευγενέστερα στοιχεία.

Μετά το ζενερίκ, μια μακέτα μας πληροφορεί: *Η ιστορία είναι αληθινή. Ξεκινά σ' ένα δάσος της Γαλλίας το καλοκαίρι του 1798.* Αμέσως βρισκόμαστε στο δάσος, όπου μια γυναίκα μαζεύει

μανιτάρια και αντικρύζει ένα πλάσμα που μοιάζει με άνθρωπο, να σκάβει το έδαφος με τα χέρια του κάνοντας δαιμονισμένο θόρυβο με τα ξερόφυλλα που ξεσηκώνει. Καθώς είναι γυμνό και με μακριά μπλεγμένα μαλλιά, η γυναίκα τρομάζει και φεύγει τρέχοντας, παρατώντας το καλάθι με τα μανιτάρια. Εκείνο πλησιάζει το καλάθι μουγκρίζοντας και τρώει με βουλιμία τα ωμά μανιτάρια. Στη συνέχεια τρέχει ως το ρυάκι και πίνει νερό. Το βλέπουμε να στέκεται στα δυο του πόδια και να "εποπτεύει" το χώρο, αλλά να περπατά και να τρέχει με τα τέσσερα, να καρφαλώνει στα δέντρα σαν αιλουροειδές και να τρώει καρπούς. Η εικόνα μαυρίζει – ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει ότι η πρώτη σεκάνς τελειώνει εδώ.

Στη συνέχεια, σ' ένα γενικό πλάνο βλέπουμε να έρχονται η γυναίκα και μια ομάδα οπλισμένων αγροφυλάκων με τα σκυλιά τους. Το πλάσμα οσμίζεται τον κίνδυνο και τρέχει να κρυφτεί. Τα σκυλιά ζωηρεύουν γιατί οσμίζονται θήραμα. Τότε αρχίζει να τρέχει. Τα σκυλιά το πλησιάζουν. Σκαρφαλώνει σ' ένα δέντρο. Τα σκυλιά γαβγίζουν σαν λυσσασμένα στη ρίζα του δέντρου. Το πλάσμα θέλει να απομακρυνθεί, πετώντας όπως ο *Ταρζάν* από δέντρο σε δέντρο. Το κλαδί σπάζει. Πέφτει στο έδαφος και βρίσκεται αντιμέτωπο με έναν τεράστιο σκύλο. Αρχίζει μεταξύ τους μια άγρια μάχη. Το πλάσμα με τα χέρια του κρατάει ανοιχτά τα σαγόνια του σκύλου. Ύστερα βάζει το ένα χέρι του βαθιά στο λαρύγγι του σκύλου. Στο επόμενο πλάνο το βλέπουμε να τρέχει και στο μεθεπόμενο ο σκύλος είναι ακίνητος ξαπλωμένος στο χώμα. Τελικά φτάνει στο καταφύγιό του – μια τρύπα στο χώμα που σε λίγο το καταπίνει. Αλλά τα σκυλιά οδηγούν εκεί τους φύλακες. Αυτοί ανάβουν δάδες και οδηγούν τον καπνό μέσα στην τρύπα. Το πλάσμα πνίγεται από ασφυξία και αναγκάζεται να βγει. Οι φύλακες πέφτουν πάνω του και το ακινητοποιούν. Κι εδώ τελειώνει η δεύτερη σεκάνς.

Ως εδώ δεν υπάρχει καθόλου διάλογος ή σχόλιο. Αλλά πόσο χρήσιμες πληροφορίες μας έχει δώσει ο Τριφό για το άγριο παιδί! Ζει σε μια τρύπα, τρέφεται με μανιτάρια και καρπούς, μπορεί να πνίγει έναν τεράστιο σκύλο και επομένως να επιβιώνει ανάμεσα στα άγρια ζώα και τους κινδύνους του δάσους... Κι όλα αυτά με απόλυτη αληθοφάνεια. Γιατί το φοβερό τσιγγανάκι που υποδύεται το αγρίμι, ο Ζαν-Πιέρ Καργκόλ, κάνει μια φοβερή ερμηνεία, τρέχει δαιμονισμένα με τα τέσσερα και σκαρφαλώνει με απίστευτη άνεση και ταχύτητα ως τις κορυφές αιωνόβιων δέντρων.

Στην επόμενη σκηνή, βρισκόμαστε στο σπίτι του δόκτορα *Ζαν Ιτάρ* που διαβάζει την εφημερίδα και ακούμε τη φωνή του (voice over): «*Καντόνι του Σεν Σερνέν. Ένα παιδί έντεκα-δώδεκα ετών, ολόγυμνο και σχεδόν κωφάλαλο κι ενώ έψαχνε για ρίζες και καρπούς για να τραφεί, συνελήφθη ενώ σκαρφάλωνε σ' ένα δέντρο για να ξεφύγει. Βρίσκεται σε κοντινό χωριό...*». Ο *Ιτάρ* κόβει μ' ένα ψαλίδι το δημοσίευμα και το τοποθετεί σ' έναν φάκελο. Ακολούθως η φωνή του μας πληροφορεί για τις σκέψεις του: «*Αν έφερνα το παιδί στο Παρίσι θα μπορούσα να μελετήσω τα στάδια της ευφυΐας και τις ιδέες ενός εφήβου εντελώς απαίδευτου*»... Και μ' αυτό το σκηνο-

Ο François Truffaut είχε επιφυλάξεις να υποδυθεί ο ίδιος το ρόλο του *δόκτωρα Ιτάρ* στο *Ένα αγρίμι στην πόλη*, η ερμηνεία του όμως αποδείχθηκε εξαιρετική.

θετικό ρεσιτάλ απλότητας και ουσίας τελειώνει η τρίτη σεκάνς. Ο θεατής είναι τώρα έτοιμος να παρακολουθήσει όλα τα στάδια της εξέλιξης του παιδιού στα χέρια του *Ιτάρ*.

Ο Τριφό ήταν μεγάλος σκηνοθέτης γι αυτό και δεν χειρίστηκε το θέμα σαν μια υπόθεση επιστημονικού εργαστηρίου. Το τοποθέτησε μέσα στον κοινωνικό περίγυρο, κριτικάρισε

Στο *Ένα αγρίμι στην πόλη* ο François Truffaut κατορθώνει να κάνει μεγάλη τέχνη την σχολαστική και επίπονη διαδικασία της μάθησης.

το ρόλο των ιδρυμάτων, ανέδειξε την ευαισθησία των απλών ανθρώπων, απογείωσε την ταινία υμνώντας τη δίψα του ανθρώπου για ελευθερία και δικαιοσύνη. Πέτυχε κάτι μοναδικό στον κινηματογράφο: μετέτρεψε την κατάκτηση της γνώσης σε αισθητική απόλαυση. Είναι μια ταινία που λέει τόσα πολλά για την ευγένεια του ανθρώπινου πνεύματος, κατορθώνοντάς το με την ελάχιστη χρήση γεγονότων και διαλόγου. Μόνο ένας αληθινός δεξιοτέχνης του κινηματογραφικού μέσου θα μπορούσε να πετύχει ένα τέτοιο αποτέλεσμα. Ο Τριφό το καταφέρνει με απλότητα και σοφία.

Στην αρχή το αγρίμι δαγκώνει τους ανθρώπους. Τους φοβάται. Αλλά και οι άνθρωποι καταλαβαίνουν ελάχιστα γι'

αυτό. Στο Εθνικό Ίδρυμα Κωφαλάλων, όπου το οδηγούν για να μελετήσουν τη συμπεριφορά του, οι επιστήμονες διαπιστώνουν πως έχει αντεστραμμένες αισθήσεις, πιο ανεπτυγμένη την όσφρηση κι ακολουθούν η γεύση, η όραση και τέλος η ακοή. Πιστεύουν όμως λανθασμένα ότι το αγρίμι θα γοητευθεί απ' τις ομορφιές του Παρισιού. Κάποιοι το θεωρούν ηλίθιο επειδή δεν γνωρίζει τον κώδικα επικοινωνίας των ανθρώπων. Άλλοι πιστεύουν πως είναι κουφό επειδή δεν αντιδρά στους θορύβους. Θεωρούν πως θα έπρεπε να είναι σε θέση να επικοινωνεί στη νοηματική γλώσσα με τα κωφάλαλα παιδιά του Ιδρύματος, παρ' ότι η νοηματική είναι μια γλώσσα, που για να καλλιεργηθεί προϋποθέτει ειδική εκπαίδευση. Από την πλευρά τους οι Παριζιάνοι με υστερική επιμονή επιζητούν να το δουν από κοντά, δε θέλουν να χάσουν το μοναδικό θέαμα. «Θα πεθάνει εδώ. Τον επιδεικνύουν σαν τέρας στο παζάρι», σχολιάζει ο *δόκτωρ Ιτάρ*.

Ο Τριφό δεν ξεχνά ποτέ την αναγκαιότητα της πλήρους και χωρίς παρερμηνείες κατανόησης της ιστορίας από το

θεατή. Γι' αυτό δεν διστάζει να δημιουργεί μικρές σκηνές όπου συμπυκνωμένα επαναλαμβάνει αυτά που ήδη έχουν αποκαλυφθεί μέσα από τη δράση, προκειμένου ο θεατής να εμπεδώνει την υπόθεση της ταινίας και να επανέρχεται στο σωστό δρόμο, αν τυχόν για οποιοδήποτε λόγο κάτι τον είχε αποπροσανατολίσει. Είναι χαρακτηριστικός ο διάλογος μεταξύ των περίεργων Παριζιάνων και του φύλακα του Εθνικού Ιδρύματος Κωφαλάλων:

– Σας παρουσιάζω το αγρίμι.
– Τι ηλικία έχει;
– Δέκα με δώδεκα.
– Μιλάει;
– Όχι. Μόνο μουγκρίζει.
– Ακούει;
– Αυτό δεν το ξέρουμε.
– Έχει γονείς;
– Το βρήκαν παρατημένο στο δάσος.
– Τι τρώει;
– Μανιτάρια, ρίζες, βελανίδια.
– Τρώει κρέας;
– Ούτε κρέας, ούτε ζάχαρη.
– Μα, άκουσα ότι πάλευε με ζώα...
– Μπορεί.
– Έχει όμως κανονικά δόντια...
– Όλα του κανονικά είναι.
– Μπορεί να είναι επικίνδυνος;
– Μπορεί. Λυπάμαι, η επίσκεψη τελείωσε. Περιμένουν κι άλλοι έξω. Οι εφημερίδες γράψανε υπερβολές πάλι...

Ο Τριφό χτίζει με μαστοριά το θέμα του. Κανένα πιθανό ερώτημα του θεατή δεν αφήνει αναπάντητο. Οι ελάχιστοι διάλογοι που υπάρχουν στην ταινία έχουν ξεχωριστή χρησι-

μότητα. Όπως αυτός του *καθηγητή Πινέλ* με τον *δόκτορα Ιτάρ*:

–Αυτό το παιδί είναι κατώτερο από όλα τα παιδιά αυτού εδώ του ιδρύματος. Είναι κατώτερο κι από ζώο...
–Δεν είναι εκεί το θέμα. Ή μάλλον είναι. Και τα ζώα τα εκπαιδεύουμε.
–Πιστεύετε πως εκπαιδεύεται;
–Δεν ξέρω...
–Εγώ πιστεύω πως είναι ηλίθιος. Είναι το ίδιο με τους βλάκες που έχω στο Μπισέτρ. Πρέπει να έρθετε να τους δείτε...
–Θέλετε να τον κλείσετε εκεί;
–Γιατί όχι;
–Εγώ δεν τον θεωρώ ηλίθιο. Απλώς πέρασε έξι με οχτώ χρόνια στην απομόνωση.
–Εγώ λέω πως τον απομόνωσαν επειδή είχε πρόβλημα. Εσείς λέτε πως το πρόβλημα οφείλεται στην απομόνωση...
–Ίσως έπρεπε να το ξεφορτωθούν επειδή ήταν εξώγαμο.
–Νομίζετε πως θα κάνετε κάτι;
–Θα προσπαθήσω να το διδάξω. Το θέλω από τότε που διάβασα το συμβάν στην εφημερίδα. Αλλά πρέπει να μου δοθεί η πλήρης επιμέλεια.
–Θα τον πάρετε σπίτι σας;
–Μάλιστα.
–Πως θα τα καταφέρετε;
–Θα με βοηθήσει η οικονόμος μου. Ζω έξω από το Παρίσι στο χωριό Μπατινιόλ...

Ένα γοητευτικό στοιχείο της ταινίας είναι πως το παιδί ό,τι κάνει από τότε που συνελήφθη από τους φύλακες, το κάνει για πρώτη φορά. Τον Τριφό συναρπάζει αυτό το γεγονός και του δίνεται η ευκαιρία να εντοπίσει την ουσία που υπάρχει μέσα στα μικρά καθημερινά πράγματα. Την έκπληξη αυτού που βλέπει τον κόσμο πρώτη φορά. Την συναρπαστική

διαδικασία ν' ανακαλύπτεις τη ζωή. Την ομορφιά των ήχων, της βροχής, της φύσης. Την ποίηση των δακρύων κι ενός χεριού έτοιμου να τα σκουπίσει. "*Ο λόγος είναι και μουσική. Μπορεί να το μάθεις κάποτε...*", σχολιάζει ο *Ιτάρ*.

Η εκπαίδευση του παιδιού αρχίζει από πολύ απλά πράγ-

ματα: Να μάθει να τρώει με κουτάλι, να βαδίζει με τα δυο πόδια, να μην πιάνει τη φωτιά... Όλα αυτά επιτυγχάνονται με την επιμονή του *Ιτάρ* και της οικονόμου του της κυρίας *Γκερέν*. Για το αγρίμι αυτό είναι μια διαδικασία που το κουράζει πνευματικά, το εκνευρίζει. Σε κάθε επιτυχία ο *Βικτόρ* επιβραβεύεται με λόγια, χάδια και τροφή.

Αφού κατακτούνται τα μικρά, επιχειρούνται άλλα που έχουν μεγαλύτερο βαθμό δυσκολίας γιατί είναι ποιοτικά ανώτερα: Να αντιλαμβάνεται την εξωτερική θερμοκρασία και κατ' επέκταση τη χρησιμότητα των ρούχων – τον αφήνουν στο δωμάτιό του με το παράθυρο ανοιχτό και δίπλα ρούχα για να τα φορέσει μόνος του.

Μια ενότητα των ασκήσεων του *Ιτάρ* έχει να κάνει με την ανάπτυξη της μνήμης και της παρατηρητικότητας. Αρχικά τις συνδέει με τις διατροφικές ανάγκες του αγριμιού. Βάζει, για παράδειγμα, ένα καρύδι κάτω από μια κούπα. Στη συνέχεια αλλάζει τη θέση της κούπας, μετατοπίζοντάς την με τρεις όμοιες. Όταν το αγρίμι εντοπίζει τη σωστή κούπα, ο *Ιτάρ* το επιβραβεύει δίνοντάς του να φάει το καρύδι. Κι αφού κατακτηθεί αυτό, τη θέση του καρυδιού κάτω από την κούπα παίρνει ένα στρατιωτάκι.

Τεράστιες προσπάθειες γίνονται για την καλλιέργεια της ακοής. Γιατί αρχικά το αγρίμι δεν αντιδρά καθόλου στο θόρυβο μιας πόρτας ή ενός πιάτου που σπάει πέφτοντας στο πάτωμα. Όταν ζούσε στο δάσος η ακοή του είχε εξασκηθεί μόνο για να αντιλαμβάνεται την πτώση κάποιου καρπού ή την ύπαρξη κάποιου άγριου ζώου. Επίσης προσπαθεί να το κάνει να προφέρει κάποια λέξη ή έστω κάποιο φωνήεν, γιατί ό,τι βγαίνει από το στόμα του είναι άναρθρο.

Πρώτη φορά αντιδρά στη λέξη «μπραβό» που του είπε η κυρία *Γκερέν*, όπου γύρισε και την κοίταξε. Ο *Ιτάρ* κατάλαβε πως το φωνήεν «ο» ήταν αυτό που ξεχώριζε περισσότερο κι έτσι του έδωσαν το όνομα *Βικτόρ* που περιείχε αυτό το φωνήεν. Το όνομα έγινε οικείο στο παιδί κι όταν τον φώναζαν γύριζε πάντα προς το μέρος τους.

Επίμονες είναι οι προσπάθειες του *Ιτάρ* για να μάθει το παιδί να λέει «l'eau», όταν θέλει νερό και «l'ait» όταν θέλει γάλα. Κάποτε βγήκε ο πρώτος αρθρωμένος λόγος από το στόμα του *Βικτόρ*. Ήταν η λέξη «l'ait» αλλά την πρόφερε όχι για να ζητήσει το γάλα αλλά για να εκφράσει την απόλαυσή του που το ήπιε. Η κυρία *Γκερέν* ένοιωσε μεγάλη ικανοποίηση

και χαρά από το γεγονός, αλλά ο *Ιτάρ* αντιμετώπισε το συμβάν με σκεπτικισμό. Σημείωσε στο ημερολόγιό του: "*Όχι, τελικά δεν ήταν αυτό που ήλπιζα. Αν η λέξη είχε ειπωθεί πριν την ικανοποίηση της επιθυμίας θα είχε αντιληφθεί τη χρήση του λόγου και θα είχαμε δημιουργήσει μια γέφυρα επικοινωνίας. Τότε θα μπορούσαμε να κάνουμε προόδους. Αντίθετα δεχτήκαμε την έκφραση της ικανοποίησής του που ήταν ασήμαντη για κείνον και άχρηστη για μας...*" Στο μεταξύ ο *Βικτόρ* σημειώνει διαρκώς πρόοδο.. Βοηθά την κυρία *Γκερέν* στο ξεφλούδισμα καρπών, στην τοποθέτηση με τάξη των σερβίτσιων στο τραπέζι...

Σταθερή είναι η προσπάθεια του *Ιτάρ* να τον μάθει να ακούει, να βλέπει και να μιλάει ενώ παράλληλα κάνει τις ασκήσεις για την ανάπτυξη άλλων ικανοτήτων και δεξιοτήτων του όλο και πιο σύνθετες. Ο *Ιτάρ* φτιάχνει με κιμωλία πάνω σ' ένα τραπέζι τα σχέδια κάποιων αντικειμένων, δείχνει κάθε σχέδιο στον *Βικτόρ* και του ζητά να φέρει από το διπλανό δωμάτιο το συγκεκριμένο αντικείμενο. Στη συνέχεια του ζητά να φέρνει τα αντικείμενα δυο-δυο, τρία-τρία...

Μετά τις πρώτες επιτυχίες δυσκολεύει κι άλλο την άσκηση σύγκρισης. Σβήνει τα σχέδια και τα αντικαθιστά με γράμματα... Ο *Βικτόρ* πέφτει στο πάτωμα και χτυπιέται... Η οικονόμος με διακριτικότητα αλλά και σαφήνεια προσπαθεί να επαναφέρει τον *Ιτάρ* στην τάξη: "*Γιατρέ το παιδί είναι εξουθενωμένο. Κοιτάξτε έχει ανοίξει η μύτη του*"!

Πράγματι η οικονόμος έχει δίκιο. Μόλις τρεις μήνες

έχουν περάσει από τότε που ο *Βικτόρ* ζούσε σαν αγρίμι στο δάσος της Αβερόν. Ο *δόκτωρ Ιτάρ* βιαζόταν πάρα πολύ! Ποιο άλλο παιδί αναγκάστηκε να μάθει τόσο πολλά σε τόσο σύντομο διάστημα; Τα μωρά χρειάζονται δώδεκα μήνες για να μάθουν να περπατούν και δεκαοχτώ για να αρθρώσουν τις πρώτες λέξεις. Ναι, τα νεύρα του *Βικτόρ* έχουν γίνει κουρέλι. Και η κυρία *Γκερέν* που έχει αγαπήσει και λατρεύει αυτό το παιδί, καταλαβαίνει κάποια πράγματα καλύτερα από τον εξαιρετικό επιστήμονα *Ιτάρ*: "*Τα νεύρα του γιατρέ είναι εξ αιτίας*

σας! Τον βάζετε να δουλεύει απ' το πρωί ως το βράδυ. Τις μόνες του απολαύσεις τις κάνετε ασκήσεις. Το φαγητό, τη βόλτα, τα πάντα. Θέλετε να καλύψετε μεμιάς την καθυστέρησή του. Το παιδί δουλεύει δέκα φορές περισσότερο από τα υπόλοιπα".

Μερικές φορές ο *Ιτάρ*, όταν ο *Βικτόρ* αρνείται να προσπαθήσει, τον τιμωρεί κλείνοντάς τον σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο. Κάποια μέρα ο *Βικτόρ* βγαίνει από το σκοτεινό θάλαμο δακρυσμένος. Είναι τα πρώτα του δάκρυα. Ούτε στο Ίδρυμα Κωφαλάλων δεν δάκρυσε ποτέ, παρά τα βασανιστήρια που υπέστη. Μετά το κλάμα καταφέρνει κάτι εξαιρετικά δύσκολο: Βάζει στη σειρά τα τέσσερα γράμματα που σχηματίζουν τη λέξη «L'AIT» (γάλα). Είναι ένα τεράστιο βήμα προόδου. Και κάποια από τις επόμενες μέρες κάνει κάτι που συνιστά ποιοτικό άλμα: φτιάχνει από διάφορα υλικά ένα κουτάκι για να τοποθετούν σ' αυτό τις κιμωλίες!

Ο *Ιτάρ* σημειώνει στο ημερολόγιό του: "*Ο Βικτόρ μόλις εφηύρε κάτι. Είναι ένας εφευρέτης! Για να καταλάβει κανείς τη χαρά*

που νιώθω πρέπει να ζήσει όλα τα άγχη μιας τόσο δύσκολης εκπαίδευσης. Πρέπει να έχει ακολουθήσει αυτό το παιδί σ' αυτή την επίπονη πορεία από την πρώτη αντίδραση ως αυτή την πρώτη σπίθα φαντασίας. Τότε μόνο θα δικαιολογούσε το καμάρι μου για κάτι τόσο απλό και συνηθισμένο"...

Ο *Ιτάρ* ζητά όλο και πιο σύνθετα πράγματα από τον *Βικτόρ*. Όταν τα καταφέρνει τον επιβραβεύει κι όταν αποτυγχάνει τον τιμωρεί. Δεν ξέρει όμως αν ο *Βικτόρ* έχει συναίσθηση του δίκιου. Υπακούει και διορθώνεται λόγω του φόβου ή της ελπίδας επιβράβευσης ή επειδή έχει αίσθηση της ηθικής τάξης; Για να το ξεκαθαρίσει κάνει κάτι απεχθές, τον δοκιμάζει με μια μεγάλη αδικία. Αποφασίζει να τον τιμωρήσει ενώ θα έχει επιτύχει στην άσκηση για να δει πώς θα αντιδράσει... Του ζητάει κάτι πολύ απλό, πλέον: του δείχνει τα σχέδια ενός βιβλίου κι ενός κλειδιού και του ζητά να τα φέρει από το διπλανό δωμάτιο. Όταν τα φέρνει, ο *Ιτάρ* τα πετά στο πάτωμα θυμωμένος και του φωνάζει: "*Τι είναι αυτά Βικτόρ; Λάθος! Εμπρός στο σκοτεινό δωμάτιο...*" Ο *Βικτόρ* επαναστατεί. Αντιστέκεται και τον δαγκώνει. Ποτέ δεν το είχε ξανακάνει. Ο *Ιτάρ* ικανοποιημένος, προσπαθεί να τον ηρεμήσει. Του χαϊδεύει τα μαλλιά: "*Έλα... Έλα... Ηρέμησε Βικτόρ. Είχες δίκιο που επαναστάτησες...*" Και ο *Βικτόρ* φωλιάζει στην αγκαλιά του. "*Πόσο θα θέλα να μπορώ να του πω ότι το δάγκωμά του με γέμισε χαρά*", ακούμε τη φωνή του *Ιτάρ*. "*Ήμουν πια σίγουρος πως είχε μέσα του την αίσθηση του δίκιου. Έτσι σίγουρα είχα δημιουργήσει έναν άντρα που έφτανε στο επίπεδο του ηθικού ανθρώπου με άμεμπτο χαρακτήρα και τα ευγενέστερα στοιχεία*".

Χρειάστηκαν μόνο οχτώ μήνες για να παρουσιάσει ο *Βικτόρ* αυτή την εξέλιξη. Χρειάστηκε ένα σπίτι, οι επιστημονικές γνώσεις του *δόκτορα Ιτάρ* και η αγάπη δυο μόνο ανθρώπων, του *Ιτάρ* και κυρίως της κυρίας *Γκερέν*.

Υπάρχει όμως ακόμη ένα ερώτημα: Δεν είναι σαν φυλακή η ζωή σ' ένα σπίτι για ένα παιδί που επί οχτώ χρόνια ζούσε τελείως ελεύθερο μέσα στα δάση; Όλο αυτό το διάστημα ο *Ιτάρ* πήγαινε μαζί με τον *Βικτόρ*, σχεδόν καθημερινά, επίσκεψη στο χτήμα των *Λαμερί*. Αυτό χαροποιούσε τον *Βικτόρ* όσο τίποτα άλλο. Στη διαδρομή με την άμαξα το παιδί δε χόρταινε να κοιτάζει τον απέραντο ορίζοντα, τα ποτάμια, τα δέντρα, τον ήλιο. Η χαρά ζωγραφιζόταν στο πρόσωπό του. Κι όταν έφταναν στο χτήμα έπινε με λαχτάρα το γάλα που του πρόσφερε η κυρία *Λαμερί* κι έπαιζε χαρούμενο με τον συνομήλικο γιο της.

Εδώ και λίγες μέρες αυτοί οι περίπατοι έχουν καταργηθεί γιατί ο *Ιτάρ* είναι κλινήρης λόγω νευραλγικού άλγους. Μάταια ο *Βικτόρ* του πηγαίνει στο δωμάτιό του το καπέλο, το πανωφόρι και το μπαστούνι, έχοντας αποτυπώσει το τυπικό που είχε καθιερώσει ο *Ιτάρ* για την βόλτα τους που άρχιζε πάντα στις 4 το απόγευμα.

Η κατάργηση του περιπάτου έχει κάνει τον *Βικτόρ* νευρικό. Κάθεται με τις ώρες στο παράθυρο ατενίζοντας τον ορίζοντα. Τελικά δραπετεύει. Περιφέρεται στα δάση. Κλέβει μια κότα από κάποιο εξοχικό σπίτι. Οι ιδιοκτήτες τον αντιλαμβάνονται και τον κυνηγούν. Τους ξεφεύγει με μεγάλη άνεση. Ο *Ιτάρ* και η οικονόμος του κυρία *Γκερέν* είναι απαρηγόρητοι. Πιστεύουν πως ο *Βικτόρ* δεν θα ξαναγυρίσει. Πως διάλεξε να επιστρέψει στο δάσος και να ξαναζήσει σαν αγρίμι. Αλλά ένα βράδυ ο *Βικτόρ* χτυπάει το τζάμι του παραθύρου του *Ιτάρ*. Ο δόκτωρ βγαίνει έξω και τον αγκαλιάζει...

–Κυρία Γκερέν... Δείτε, ο Βικτόρ.

–Ποιος τον έφερε;

–Κανείς. Γύρισε μόνος του...

Η κυρία *Γκερέν* αγκαλιάζει τον *Βικτόρ* με λαχτάρα.

–Το αγοράκι μου. Το αγόρι μου γύρισε μόνο του... Κουρελιάστηκες, αλλά γύρισες...

Μπαίνουν στο σπίτι. Ο *Ιτάρ* λάμπει από χαρά.

–Βικτόρ, χαίρομαι που γύρισες στο σπίτι σου. Είσαι στο σπίτι σου. Δεν είσαι πια αγρίμι. Βικτόρ! Είσαι ένας νέος με πολλές ελπίδες. Κυρία Γκερέν, πηγαίνετέ τον στο δωμάτιό του να ξεκουραστεί...

Και καθώς ανεβαίνουν τις σκάλες, ο Ιτάρ λέει την τελευταία φράση της ταινίας: "*Σύντομα θα ξαναρχίσουμε τις ασκήσεις...*"

Ο Τριφό αφιέρωσε αυτή την ταινία στο «δικό του» άγριο παιδί, τον Ζαν-Πιέρ Λεό. Όταν πρωτοσυναντήθηκαν στα *Τετρακόσια χτυπήματα*, ο Ζαν-Πιέρ ήταν ένας περιθωριακός. Ο Τριφό τον μάζεψε από το δρόμο, τον έκανε γιο του και με την δική του καθοδήγηση, έγινε ένας από τους κορυφαίους ηθοποιούς της γενιάς του και μια σημαντική προσωπικότητα. Ζωή και κινηματογράφος αποτελούσαν μια αδιάσπαστη ενότητα για τον Τριφό. Προφανώς ο *δόκτωρ Ιτάρ* που εκπαίδευε το *Βικτόρ*, είχε στοιχεία από τον Τριφό που εκπαίδευε τον Ζαν-Πιέρ Λεό.

L'Argent de poche/Το χαρτζιλίκι

(1976, 105 λεπτά, έγχρωμο)

«*ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΒΑΡΙΟΥΝΤΑΙ ΤΙΣ ΚΥΡΙΑΚΕΣ...*», ΛΕΕΙ ΤΟ ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΚΑ επαναλαμβανόμενο τραγούδι στο *Χαρτζιλίκι*, όπου ο σαραντατετράχρονος πια Φρανσουά Τριφό, κατορθώνει να βρει στη Γαλλία του 1976 ακόμη ζωντανά, όλα εκείνα τα στοιχεία που αποτέλεσαν το μωσαϊκό της δικής του παιδικής ηλικίας. «Όλα αυτά μου έχουν συμβεί πραγματικά. Λέξη προς λέξη, εικόνα προς εικόνα. Ακόμα κι αυτή η παλιά συνήθεια της επίσκεψης στο στάδιο για αγώνες ποδηλάτων πίσω από μοτοσυκλέτες, που αποτελεί στοιχείο "ρετρό", υπάρχει στα χωριά», δήλωσε ο σκηνοθέτης για να μη μας μένει καμιά αμφιβολία ότι η δήλωσή του πως είναι ένας νοσταλγικός σκηνοθέτης ισχύει απολύτως. Η ταινία, μια γοητευτική και συναισθηματική περιπλάνηση στον παιδικό κόσμο, ακολουθεί τις ζωές διάφορων σχολιαρόπαιδων που ζουν σε μια μικρή γαλλική πόλη. Μέσα από μια σειρά από χαλαρά συνδεδεμένες βινιέτες, ο θεατής μαθαίνει να βλέπει τον κόσμο μέσα απ' τα μάτια των παιδιών, έναν κόσμο γεμάτο αθωότητα, ακατανοησία και παιχνίδι.

Το *Χαρτζιλίκι* είναι ο φόρος τιμής του Τριφό στην παιδική ηλικία, κάνοντας στους ενήλικες μια έκκληση να μην κακοποιούν τα παιδιά αλλά να τους προσφέρουν ατέλειωτη αγάπη. Σε μια

προσπάθεια να συλλάβει ένα ρεαλιστικό πορτρέτο της παιδικής ηλικίας, ο Τριφό πέρασε ένα σημαντικό διάστημα της ζωής του μελετώντας και αναλύοντας τα παιδιά-ηθοποιούς που χρησιμοποίησε στη διάρκεια των γυρισμάτων. Αντί να γράψει ένα σενάριο και να ζητήσει από τα παιδιά να το πραγματοποιήσουν, δημιούργησε ένα σενάριο γύρω από τη συμπεριφορά που παρατήρησε. Το αποτέλεσμα είναι μια εξαιρετικά πρωτότυπη και γεμάτη δράση ταινία που συλλαμβάνει την ουσία της παιδικής ηλικίας με έναν εντελώς φυσικό τρόπο. Η ταινία προσφέρει μια σημαντική κινηματογραφική εμπειρία. Μετά την τρομερή αποτυχία της *Ιστορίας της Αντέλ Ουγκό*, προϊόν της πολυτελούς περιόδου του Τριφό, το *Χαρτζιλίκι* αποδεικνύεται μια μεγάλη επιτυχία, στη Γαλλία και στο εξωτερικό, μια υπενθύμιση ότι το περιεχόμενο μπορεί να είναι πολύ πιο σημαντικό από τον προϋπολογισμό μιας ταινίας.

Αντί να γράψει ένα σενάριο και να ζητήσει από τα παιδιά να το παίξουν, ατο *Χαρτζιλίκι* ο François Truffaut δημιούργησε ένα σενάριο γύρω από τη συμπεριφορά των παιδιών ώστε να συλλάβει την ουσία της παιδικής ηλικίας.

Το *Χαρτζιλίκι*, μοναδική έγχρωμη ταινία του Φρανσουά Τριφό για την παιδική ηλικία, προβλήθηκε στην Ελλάδα το 1977. Η παντελής έλλειψη κινηματογραφικής κουλτούρας σχετικά με τον κινηματογράφο που ασχολείται με τα θέματα της παιδικής ηλικίας, είχε σαν αποτέλεσμα την παταγώδη εμπορική αποτυχία της ταινίας – μόνη χώρα που συνέβη κάτι τέτοιο – αλλά και τη μουδιασμένη υποδοχή των κριτικών, ακόμη κι αυτών που θεωρούσαν τον Τριφό κορυφαίο σκηνοθέτη. Χαρακτήρισαν την ταινία νατουραλιστική! Γράφτηκε επίσης πως ο "τρυφερός" Τριφό ξαναπιάνει το κατ' εξοχήν αγαπημένο θέμα του της παιδικής και εφηβικής ηλικίας αλλά εδώ μάλλον για να διασκεδάσει παρέα με τους πιτσιρίκους του, παρά για να το μελετήσει... Είναι προφανές πως διέλαθαν της προσοχής τους πολλά επίπεδα της ταινίας, τα οποία ο Τριφό, λόγω της ηθικής του στάσης απέναντι στην παιδική ηλικία, κινηματογράφησε με διακριτικό τρόπο.

Αξίζει μια εκτενέστερη αναφορά σ' αυτή την ταινία πρώτον διότι είναι η τελευταία του Τριφό για την παιδική ηλικία και δεύτερον διότι όχι μόνο δεν είναι νατουραλιστική, αλλά συναντάμε τον Τριφό στην πιο ώριμη περίοδό του σχετικά με τον κινηματογράφο της παιδικής ηλικίας. Είναι ένα ρεσιτάλ σκηνοθεσίας, που με διακριτικότητα περιγράφει τα θαμπά κι ακαθόριστα αισθήματα των παιδιών, τις συγχυσμένες τους αλήθειες, το ξύπνημα της σεξουαλικότητας, τον πόθο για ό,τι τους λείπει και την άγνοια γι' αυτό που έχουν, τους αποκλεισμούς, τις αποστάσεις, τη μικρή οργή τους που κρύβεται κάτω από μεγάλες σιωπές, τις στερήσεις....

Ο διπλός αποκλεισμός

Πρόκειται για μία ταινία στην οποία, όπως σημειώνει ο Alain Bergala, η απόσταση ανάμεσα στο βλέμμα και το αντικείμενό του παίζει επίμονο ρόλο. Ο *Πατρίκ* που φροντίζει τον ανάπηρο πατέρα του, είναι ερωτευμένος με την όμορφη μητέρα του *Λορέν* – «δεν ξέρει», λέει ο Τριφό, «αν είναι η μητέρα του, η μνηστή του, η ερωμένη του, μάλλον λίγο από όλα ταυ-

τόχρονα». Ζει τον έρωτά του για την κυρία *Ριφλ* μέσα απ' αυτόν τον τρόπο του βλέμματος – μία από τις πιο όμορφες σκηνές της ταινίας είναι η σκηνή όπου εκείνος, που δεν έχει μητέρα, κοιτάζει σαν σε όνειρο την κυρία *Ριφλ* να φιλά το γιο της που φεύγει για το σχολείο. Μέσα σε αυτό το βλέμμα περνά το συναίσθημα του διπλού αποκλεισμού: αυτού που δεν έχει (μια μητέρα για να τον φιλήσει) και αυτού που δεν γνωρίζει διότι είναι πολύ μικρός (μια γυναίκα για να τον αγαπήσει). Αυτή η σκηνή είναι, κατά κάποιο τρόπο, η επανάληψη μιας άλλης σκηνής στις αρχές της ταινίας, εκείνης όπου ο *Πατρίκ* κοίταζε σχεδόν αποσβολωμένος την κυρία *Ριφλ* να σκύβει πάνω από τον γιο της κοντά στο σχολείο και κατόπιν να απομακρύνεται σε έναν ανηφορικό δρόμο. Η άρνηση του *Λοράν* να τον συνοδεύσει η μητέρα του μέχρι την είσοδο του σχολείου, φοβούμενος μήπως τον χαρακτηρίσουν

Στο *Χαρτζιλίκι* ο θεατής μαθαίνει να βλέπει τον κόσμο μέσα απ' τα μάτια των παιδιών.

μαμμόθρεφτο οι συμμαθητές του, περιγράφεται μέσα από την έκφραση του *Πατρίκ* που βλέπει τον συμμαθητή του, ο οποίος δεν γνωρίζει την τύχη του, να αρνείται αυτό που ο ίδιος είχε ανάγκη περισσότερο από οτιδήποτε άλλο.

Η κατάσταση του αποκλεισμού που βιώνει ο *Πατρίκ* είναι και μεταφορικώς παρούσα στην ταινία υπό τη μορφή μιας διαφημιστικής αφίσας για τα βαγκόν-λι που είναι κρεμασμένη στον τοίχο του σπιτιού των *Ριφλ*. Ο *Πατρίκ* ονειρεύεται ξύπνιος κοιτάζοντας αυτή την εικόνα, στην οποία το χαμόγελο της γυναίκας καλεί εμφανώς τον άντρα να μειώσει την ελάχιστη απόσταση που μένει ακόμη μεταξύ τους. Ο *Πατρίκ* προφανώς προτιμά να βρίσκει καταφύγιο στην φανταστική απεικόνιση μιας πραγματικότητας που «συμφωνεί με τις επιθυμίες του» και όταν πια στην σκηνή του σινεμά θα βρεθεί στη θέση να φιλήσει πραγματικά κάποιο από τα δύο κορίτσια, θα αρνηθεί να περάσει στη δράση και να μειώσει την μηδαμινή απόσταση που τον χωρίζει από τις γυναίκες και από την είσοδο στην ενηλικίωση.

Ζιλιέν και *Πατρίκ*: μια μυστηριώδης σχέση

Η σχέση μεταξύ του *Ζιλιέν* και του *Πατρίκ*, μόνο στον κινηματογράφο του Τριφό θα μπορούσε να περιγραφεί μ' αυτό τον τρόπο: να κινδυνεύει να παρεξηγηθεί απ' το θεατή ότι πρόκειται για σεναριακή αδυναμία ανάπτυξης της σχέσης κι όχι σαν ηθελημένη κινηματογραφική προσέγγιση για υπογράμμιση της απόστασης μεταξύ των δυο προσώπων. Είναι προφανές πως σ' αυτή την ταινία ο Τριφό δεν θέλει να διηγηθεί καθόλου την ιστορία μιας φιλίας μεταξύ δύο αγοριών τύπου *Ζιλ* και *Ζιμ* στο δημοτικό σχολείο. Ο *Πατρίκ* και ο *Ζιλιέν*, ένας ανήλικος παραβατικός, προϊόν μιας διαλυμένης οικογένειας και της αποτυχημένης κοινωνικής πρόνοιας, συναντιούνται συνέχεια, σαν να βρίσκονται κάτω από μία μυστηριώδη έλξη. Κάθε ένας τους

είναι κάτι σαν μάρτυρας των κατορθωμάτων του άλλου. Αλλά δεν θα υπάρξει μεταξύ τους πραγματική «ιστορία». Καθένας αναγνωρίζει μάλλον διαισθητικά στον άλλο κάτι από τον εαυτό του: και οι δύο έχουν μόνο ένα γονιό (ο *Ζιλιέν* ζει χωρίς πατέρα, ο *Πατρίκ* χωρίς μητέρα), και οι δύο έχουν ένα "σταυρό" να κουβαλήσουν (τον αλκοολισμό της μητέρας του ο *Ζιλιέν*, την παραλυσία του πατέρα του ο *Πατρίκ*) και οι δύο δυσκολεύονται να παρακολουθήσουν το μάθημα με αναπόσπαστη προσοχή. Ο *Ζιλιέν* είναι επιθετικός, ο *Πατρίκ* έχει μία παθητική αντιδραστικότητα και ο Τριφό εκφράζει πολύ καθαρά με ένα αυθεντικό «παράλληλο μοντάζ» τον παραλληλισμό των δύο χαρακτήρων: ο *Ζιλιέν* βγαίνει από την καλύβα του, ο *Πατρίκ* ασχολείται με τον παράλυτο πατέρα του πριν βγει. Στην φαντασία του Τριφό ο καθένας έχει πάρει ένα "μέρος" του *Αντουάν Ντουανέλ*: ο *Πατρίκ* την ερωτική του ονειροπόληση για μία ενήλικη γυναίκα, πολύ καλά ενταγμένη στο κοινωνικό πλαίσιο. Ο *Ζιλιέν* την επανάσταση, την καπατσοσύνη. Ο Τριφό δεν κρύβει ότι υπάρχουν στοιχεία από τον ίδιο στους δύο χαρακτήρες, «το έργο όμως δεν είναι αυτοβιογραφικό με τη συμβατική έννοια, άλλοτε ταυτίζομαι με τον *Πατρίκ*, άλλοτε με τον *Ζιλιέν*, άλλοτε με τον δάσκαλο...». Υπό μια έννοια θα μπορούσαμε να πούμε πως οι *Ζιλιέν* και *Πατρίκ* είναι κάτι σαν συμβολικός διχασμός ενός πρωτογενούς χαρακτήρα: του παιδιού που υποφέρει, του παιδιού που δεν βρίσκεται σε μια εντελώς φυσιολογική κατάσταση προστατευμένης παιδικής ηλικίας. Στην ουσία όλα γίνονται σαν να νιώθουν αυτή την κοινή προέλευση και αυτή να εκφράζεται με μία αμφίδρομη έλξη που δεν χρειάζεται να πραγματωθεί μέσα στον μύθο με ένα σενάριο συνάντησης και φιλίας. Θα παραμείνει ανείπωτη, ανομολόγητη, μέσα στις συναντήσεις, στα βουβά βλέμματα.

Ένας τρίτος χαρακτήρας, ο *Μπρουνό*, θα αναλάβει ένα

άλλο "μέρος" του *Αντουάν Ντουανέλ*, την πρόωρη σεξουαλικότητα. Μέσα στην περίεργη σκηνή όπου ο *Μπρουνό* προσπαθεί να ανέβει με μία κοπέλα σε ένα κακόφημο μπαρ – πραγματώνοντας τη σκηνή της αποτυχίας την οποία διηγόταν στα *Τετρακόσια χτυπήματα* ο *Αντουάν Ντουανέλ* στον ψυχολόγο όταν ήθελε να ανέβει με μία κοπέλα σε ένα κακόφημο ξενοδοχείο – ο *Ζιλιέν* τον κοιτάζει από το δρόμο, μέσα από το τζάμι, σαν να παρευρίσκεται σε μία εμπειρία που τη ζει το αντίγραφο του εαυτού του. Η σύγκριση μεταξύ των *Τετρακοσίων χτυπημάτων* και του *Χαρτζιλικιού* θα επιτρέψει να πάρουν μορφή οι ομοιότητες και οι διαφορές ανάμεσα στον *Αντουάν Ντουανέλ* και τον *Ζιλιέν Λεκλού*.

Οι ελιγμοί τύπου Ernst Lubitsch

Στην ταινία ο Τριφό αποδίδει φόρο τιμής στον άνθρωπο που ο ίδιος αποκαλούσε πρίγκιπα (ως προς την τέχνη του κινηματογράφου), τον Ερνστ Λιούμπιτς, χρησιμοποιώντας έναν δικό του τρόπο αφήγησης. Αυτός, σύμφωνα με τον Τριφό, συνίστατο στο «να μην αντιμετωπίζεις ποτέ το θέμα άμεσα. Αν μείνουμε πίσω από τις πόρτες των δωματίων όταν όλα διαδραματίζονται μέσα, αν μείνουμε στο διάδρομο όταν όλα διαδραματίζονται στο σαλόνι και στο σαλόνι όταν όλα διαδραματίζονται στη σκάλα και στον τηλεφωνικό θάλαμο όταν όλα διαδραματίζονται στο κελάρι, είναι γιατί ο Λιούμπιτς, ταπεινά, έσπαγε το κεφάλι του επί έξι εβδομάδες γυρισμάτων για να επιτρέψει τελικά στους θεατές να συνθέσουν το σενάριο μόνοι τους, την ίδια στιγμή που η ταινία διαδραματιζόταν στην οθόνη». Από αυτή την άποψη είναι υποδειγματική η σκηνή της ιατρικής επίσκεψης στο σχολείο. Είναι μάλλον η σεμνότητα εδώ, που σπρώχνει τον Τριφό να συνθέσει τη σκηνή του με βάση έναν πολύ περίπλοκο διηγηματικό ελιγμό, χάρη στον οποίο δεν θα παρευρεθούμε σε αυτό που αποτελεί

τον σκληρό διηγηματικό πυρήνα της σκηνής: οι νοσοκόμες ανακαλύπτουν πως ο *Ζιλιέν* έχει σοβαρά σημάδια από χτυπήματα και καψίματα στο σώμα του. Αυτό η κάμερα δεν το δείχνει, ο θεατής ακόμα δεν το ξέρει. Ενώ «όλα διαδραματίζονται» στο ιατρείο, εμείς θα παραμείνουμε έξω, θα ακολουθήσουμε το πανικόβλητο τρέξιμο της νοσοκόμας στην αυλή, που μας οδηγεί στον δάσκαλο ο οποίος – μέσα στην ένταση – φεύγει και πάει σε λάθος μέρος, ενώ η δασκάλα κατευθύνει από το παράθυρο τη νοσοκόμα προς το σημείο όπου βρίσκεται πραγματικά ο διευθυντής, που διασχίζει με τη σειρά του την αυλή για να βρει τελικά τη γιατρό. Αυτό το πανικόβλητο, διστακτικό, πολύ σπασμωδικό τρέξιμο, γεμάτο πήγαινε-έλα, όλη αυτή η "αναμπαμπούλα", είναι για τον Τριφό ο μόνος μη χυδαίος τρόπος για να περιγράψει τη σοβαρότητα της κατάστασης του *Ζιλιέν* χωρίς να δείξει τα τραύματά του.

Με αντίστοιχο τρόπο χειρίζεται και τις σκηνές όπου ο *Ζιλιέν* μπαίνει στο τρισάθλιο σπίτι-παράγκα, όπου κακοποιείται, αλλά η κάμερα μένει πεισματικά απ' έξω. Ούτε τη γενική "υποβάθμιση" της περιοχής μας δείχνει για να μας συγκινήσει. Αρκείται σ' ένα διακριτικό γενικό πλάνο. Και ευφυώς μας έχει προετοιμάσει για τη "γειτονιά" που ζει το παιδί πολύ νωρίτερα: Όταν μετά από ερώτηση του δάσκαλου, ο *Ζιλιέν* λέει το όνομα της περιοχής του, ο δάσκαλος αιφνιδιάζεται και σχολιάζει: "*Μα, εκεί είναι βιομηχανική περιοχή, δε υπάρχουν κατοικίες*". Και τότε ο *Ζιλιέν* του απαντά ξερά: "*Υπάρχουν. Μένω εγώ*".

Το παιχνίδι του σπάγκου και της κουβαρίστρας

Δύο σεκάνς, μάλλον αισιόδοξες, παραπέμπουν στο συναίσθημα αγαλλίασης του εγγονού του Φρόιντ όταν τον πλησιάζει τραβώντας με τον σπάγκο την περιώνυμη κουβαρίστρα στο *Πέραν της Αρχής της Ηδονής*. Οι σεκάνς αυτές θα μπορούσαν σχεδόν να δώσουν την εντύπωση της "προσαρμογής" ως τρικ της διήγησης του Φρόιντ: η μικρή *Σιλβί* απομακρύνει τους γονείς της από την οικογενειακή εστία, επιμένοντας να τους κρατήσει μούτρα λόγω της παλιάς απαίσιας τσάντας. Μόλις φύγουν για να πάνε στο εστιατόριο, κλειδώνεται σχολαστικά, πετά συμβολικά το κλειδί (στο βυθό της γυάλας με τα χρυσόψαρα) και στέλνει στην εσωτερική αυλή το πιο πρωτόγονο παιδικό μήνυμα απελπισίας: "*Πεινάω!*" Και τότε, σαν από θαύμα, όλες οι ανάγκες της θα εκπληρωθούν χάρη στην αγανακτισμένη κινητοποίηση των γειτόνων, που φυσικά θα την δουν με συμπόνια. Όλως περιέργως, αυτή η ταυτόχρονα χειροπιαστή και συμβολική ικανοποίηση των αναγκών περνά μέσα από ένα παιχνίδι με πολύ περίπλοκα σχοινιά. Ένα σύστημα ανάλογο με κάποιο που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε επιχείριση επικίνδυνης αναρρίχισης, θα επιτρέψει, να φτάσει με χάρη ως εκείνη το καλάθι που είναι γεμάτο τρόφιμα. Η απόσταση από τους πραγματικούς γονείς της δημιουργείται ηθελημένα και θα συμπληρωθεί συμβολικά με τους γείτονες στο τέλος της σεκάνς. Ακόμη κι αν το αίτημα που αναγγέλλεται ("*Πεινάω!*") κρύβει στην ουσία μιαν άλλη ανάγκη, πιο ναρκισισιτική, να την κοιτάξει όλος ο κόσμος, να μετανιώσουν οι γονείς της που της κράτησαν μούτρα...

Η άλλη σεκάνς, είναι κατασκευασμένη με δεξιοτεχνία ως μία πολύ όμορφη παραλλαγή, σχεδόν μουσική, γύρω από την απόσταση. Προετοιμάστηκε σεναριακά από μια προηγούμενη σκηνή όπου η μητέρα του *Γκρεκορί* ζητά από ένα άλλο παιδί,

κοντογείτονα του δασκάλου, να πάει το γιο της σπίτι της. Κατά τη διάρκεια αυτής της πρώτης απομάκρυνσης από τη μητέρα, ο *Γκρεγκορί* ανακαλύπτει το διαμέρισμα των δασκάλων, του ζεύγους *Ρισέ*. Η σεκάνς ξεκινά με μία δήλωση: ο ανελκυστήρας, που επιτρέπει να μειωθεί η απόσταση μεταξύ του ισογείου και του επάνω ορόφου όπου ζουν ο *Γκρεγκορί* και η μητέρα του, είναι χαλασμένος. Αυτή η ανωμαλία επιτρέπει στον *Γκρεγκορί* να κάνει μία παράκαμψη από το διαμέρισμα των *Ρισέ*, που το γνωρίζει ήδη χάρη στην οξύνοια του σεναρίου από προηγούμενη σκηνή. Ο Τριφό το εκμεταλλεύεται για να προκαλέσει μία συνάντηση της *Νικόλ*, της μητέρας του *Γκρεγκορί*, και της κυρίας *Ρισέ* και να τεμαχίσει έτσι το σενάριό του σε επεισόδια του ραντεβού της *Νικόλ*, ανύπαντρης εγκαταλειμμένης μητέρας, με τον άντρα από την αγγελία. Όταν φτάνει σπίτι της η *Νικόλ* αντιλαμβάνεται πως έχει χάσει το πορτοφόλι της. Αφήνει τον *Γκρεγκορί* μόνο του στο διαμέρισμα και ξανακατεβαίνει από τις σκάλες προς αναζήτηση του χαμένου αντικειμένου (όπως ο πατέρας του *Γκρεγκορί*, που εξαφανίστηκε πηγαίνοντας να αγοράσει σπίρτα, όπως είπε η ίδια πριν από λίγο στην κυρία *Ρισέ*). Δημιουργεί λοιπόν μία απόσταση, που συνεχώς μεγαλώνει καθώς κατεβαίνει τους ορόφους, ανάμεσα στην ίδια και στο γιο της. Ο *Γκρεκορί* εκείνη την ώρα βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα άλλο πρόβλημα απόστασης που ζητά λύση, το πρόβλημα ανάμεσα στον ίδιο και τη γάτα. Όταν το παιδί τελικά καταφέρνει να στριμώξει τη γάτα στο περβάζι του παραθύρου, παίζει όπως ο εγγονός του Φρόιντ: πετά μακριά αυτή τη ζωντανή κουβαρίστρα. Καθώς δεν καταφέρνει να δει πού έχει πέσει η γάτα (η οποία έχει γαντζωθεί στο περβάζι του παραθύρου του ακριβώς κάτω ορόφου), θα ταλαντευτεί στο κενό υπό το, μάλλον έκπληκτο παρά πραγματικά τρομοκρατημένο, βλέμμα των γειτόνων που έχουν συγκεντρωθεί σιωπηλά ακίνητοι στη βάση του κτιρίου, σαν να κοιτούν τις

ακροβασίες ενός υπνοβάτη που θα ήταν επικίνδυνο να τον ξυπνήσουν φωνάζοντας. Σε δύο δευτερόλεπτα, ο Γκρεγκορί θα μειώσει την απόσταση μεταξύ του ίδιου και της μητέρας του, που έχει επιτέλους φτάσει στο επίπεδο του εδάφους, στη βάση του κτιρίου. Ο ριζοσπαστισμός της λύσης που επιλέγει ο γιος της για να την συναντήσει, δεν τον εμποδίζει να πέσει πάνω στα λουλούδια.

Ακόμη πιο προικισμένος από τον διάσημο εγγονό του Φρόιντ, ο *Γκρεγκορί* επεφύλαξε για τον εαυτό του το ρόλο της κουβαρίστρας. Και βρίσκει έναν μεγαλοφυή τρόπο να συμβολίσει μεμιάς το διάβημά του: Πρώτον θα πει φυσικότατα "*Ο Γκρεγκορί έκανε μπουμ*" και δεύτερον θα απορροφηθεί από ένα παιχνίδι, έξοχο εύρημα του Τριφό, τα φροϋδικά *fort* και *da*, παίζοντας με μία άκρη από συρματόπλεγμα που σέρνεται στο δρόμο: το σπρώχνει με το πόδι, δημιουργώντας απόσταση ενός μέτρου ανάμεσα στο αντικείμενο και στον ίδιο, στη συνέχεια το πλησιάζει, το προσεγγίζει και το απομακρύνει ξανά με μία κλωτσιά. Συμβολίζει έτσι, με μία συναρπαστική επιτομή, αυτό που μόλις διαδραματίστηκε μεταξύ του ίδιου και της μητέρας του.

Περί απόστασης ως επανεμφανιζόμενης μορφής

Θα εντοπίσουμε χωρίς κόπο μέσα στην ταινία και άλλες σεκάνς που συνδέονται με αυτή τη μορφή της απόστασης. Για παράδειγμα αυτή όπου η δασκάλα ανακαλύπτει ότι η απόσταση μεταξύ της ίδιας και ενός ανυπάκουου μαθητή στην ανάγνωση, του επέτρεψε να παίξει θαυμάσια το απόσπασμα του *Αρπαγκόν* από τον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου με κοινό τους συμμαθητές του. Κι ακόμη: εκείνη όπου το μικρό αγόρι, σκαρφαλωμένο στους ώμους ενός άλλου, κοιτάζει με τα κιάλια μια γυμνή γυναίκα που πλένεται. Τη σκηνή όπου ο *Ζιλιέν*, που δεν έχει χαρτζιλίκι για να πληρώσει το σινεμά, αναγκάζεται να

μηχανευτεί τρόπους για να αντιμετωπίσει την απόσταση ανάμεσα στην είσοδο και την έξοδο κινδύνου του σινεμά για να μπει χωρίς να πληρώσει. Τη σκηνή όπου ο *Ζιλιέν* παίζει επικίνδυνα με την απόσταση ανάμεσα στον ίδιο και στα αυτοκίνητα. Τη σκηνή που ο Τριφό την βασίζει στην χωρική απόσταση ανάμεσα στο διαμέρισμα του *Πατρίκ* και την καμπίνα προβολής του σινεμά και σε αυτήν ανάμεσα στον ήχο της ταινίας και την εικόνα της ζωής. Τις σκηνές όπου το "καμάκι" είναι κατ' αρχήν ζήτημα μείωσης της απόστασης μεταξύ αγοριών και κοριτσιών (ο *Μπρουνό*, που είναι πρόωρα ανεπτυγμένος, οργανώνει με έμπειρο χέρι αλλαγές στις θέσεις και χειρίζεται με θαυμαστό τρόπο τόσο τις ψυχολογικές όσο και τις χωρικές αποστάσεις ανάμεσα στον ίδιο και στα δύο κορίτσια). Τη σκηνή όπου ο κύριος *Ρισέ*, που παρίσταται στον τοκετό της γυναίκας του, αποτυγχάνει να τραβήξει τις φωτογραφίες γιατί είναι ανίκανος να πάρει την απαραίτητη απόσταση. Τη σκηνή όπου πάλι ο κύριος *Ρισέ* εξηγεί με στόμφο στη γυναίκα του την σημασία της σωστής απόστασης από το στήθος της μητέρας στο θηλασμό των μωρών, από την οποία θα εξαρτηθεί αργότερα η σχέση τους με τις γυναίκες. Η νυχτερινή περιπλάνηση του *Ζιλιέν*, σε τέσσερις συνεχόμενες σκηνές, είναι η συνέπεια μίας απόστασης που έχει γίνει ανεπανόρθωτη μεταξύ του ίδιου και της μοχθηρής μητέρας του που τον έδιωξε από το σπίτι τους. Τέλος, στην σκηνή του εμβολιασμού, η απόσταση που δημιουργείται από την αναφορά μεταξύ του τόπου δράσης της σκηνής

(το ιατρείο) και αυτού που βλέπουμε από ένα πολύ χαρακτηριστικό ελιγμό της διήγησης (η δράση στην αυλή).

Το ότι η ταινία έχει χτιστεί γύρω από την απόσταση μάλλον επιβλήθηκε στον Τριφό από το ίδιο το θέμα του, την παιδική ηλικία και τη δυσκολία της να βρει τη θέση που της αρμόζει μέσα στον κόσμο και την σωστή απόσταση από τους άλλους (λιγότερο ή περισσότερο αστεία ή επίπονη, ο Τριφό θα μιλήσει και για τους δύο τύπους καταστάσεων). Αυτή η δομική και πανταχού παρούσα μορφή απόστασης στην ταινία επιτρέπει στον Τριφό, να ξεφύγει από τον νατουραλισμό που αποδόθηκε στο *Χαρτζιλίκι* όταν προβλήθηκε στην Ελλάδα. Ο νατουραλισμός συνίσταται στο φιλμάρισμα των πραγμάτων για τα ίδια τα πράγματα ένα προς ένα, στην φυσικότητά τους και λιγότερο στη σχέση αυτών των πραγμάτων μεταξύ τους ή αυτού που συμβαίνει μεταξύ τους, μέσω της απόστασης που τα χωρίζει. Τίποτα τέτοιο δεν συμβαίνει στο *Χαρτζιλίκι*, όπου η αξιαγάπητη, ελαφριά εμφάνιση δεν είναι παρά η κομψότητα του Τριφό που δεν του επιτρέπει να προβάλλει τη βαθιά βιογραφική ρωγμή επάνω στην οποία χτίζει αυτό το έργο, ρωγμή που δεν μαντεύουμε μέσα σ' αυτή την πανταχού παρούσα και θεμελιωδώς αμείωτη απόσταση στο σύμπαν αυτών των παιδιών, αλλά που την απομακρύνει από κάθε στόμφο που εκφράζεται με ένα σεναριακό δέσιμο σχετικά ομαλό και καταφανώς χαμογελαστό. Ο Τριφό αρνήθηκε πριν από όλα να «χρησιμοποιήσει την παιδική ηλικία» για την συναισθηματική φόρτιση της ται-

νίας, ακόμη και αν το θέμα τον συγκινούσε βαθιά και προσωπικά. Για όλους αυτούς τους λόγους κάθε άλλο παρά έκανε μία ταινία για να «διασκεδάσει με τα παιδιά».

Η επιθυμία και η τύχη

Θα πρέπει να περιμένουμε την τελευταία σκηνή της ταινίας, αυτή της κατασκήνωσης, για να βρει επιτέλους ο *Πατρίκ* τη δύναμη να μειώσει την απόσταση μέσα στην πραγματικότητα φιλώντας ένα κορίτσι για πρώτη φορά. Αλλά θα είναι με τους όρους ενός παιχνιδιού «τύπου Λιούμπιτς». Η συνάντησή τους έγινε κατ' αρχήν τρεις φορές με τον τρόπο του βλέμματος από απόσταση, από την απαραίτητη απόσταση μέχρι τη γέννηση του έρωτα: στην αρχή μέσα στο τρένο, ύστερα στις κερκίδες του σταδίου (όπου γίνεται ο αγώνας των ποδηλάτων πίσω από τις μοτοσυκλέτες και όπου οι δύο μηχανές είναι κολλημένες ρόδα με ρόδα μεταξύ τους και κάθε απόσταση θα ήταν μοιραία για τον αθλητή που έχει γλιστρήσει από τη μηχανή του, η οποία σύντομα θα μειώσει ταχύτητα) και, τέλος στη διάρκεια της αναπόφευκτης πεζοπορίας που "λιώνει τις σόλες". Στην τραπεζαρία, θα πρέπει να στηθεί ολόκληρος μηχανισμός, στον οποίο συμμετέχει η κοινότητα των παιδιών, αλλά όπου παίζουν επίσης η επιθυμία και η τύχη, ώστε η επανάληψη της απόστασης που υπάρχει μεταξύ τους να τα κάνει να έρθουν κοντά, σαν μια άρνηση της άρνησης.

Ας ανακεφαλαιώσουμε: βγαίνοντας από την τραπεζαρία, η *Μαρτίν* δημιουργεί μια απόσταση ακόμη μεγαλύτερη μεταξύ της ίδιας και εκείνου, όπου ήταν μέχρι τότε και οι δύο παρόντες στην ίδια τραπεζαρία, αλλά σε χωριστά τραπέζια και υπό τα βλέμματα των άλλων παιδιών που καθιστούσαν αδύνατη κάθε οικειότητα. Για να κάνει μια πλάκα στον *Πατρίκ*, μια φίλη του λέει πως η *Μαρτίν* βγήκε για να την φιλήσει. Σπρωγμένος

από μια επιθυμία πιο δυνατή από το φόβο να αντιμετωπίσει τις κοροϊδίες της ομάδας, ο *Πατρίκ* βγαίνει με τη σειρά του για να αυξήσει την απόσταση ανάμεσα σ' αυτόν και στην ομάδα και να μειώσει αυτή που τον χωρίζει από τη *Μαρτίν*. Εκεί, ο Τριφό θυμάται την ταινία *Η κρουαζιέρα του Navigator*, όπου ο Μπάστερ Κήτον και η νεαρή γυναίκα, παρόλο που είναι μόνοι στο μεγάλο άδειο καράβι, δεν σταματούν να περνούν ξυστά δίπλα από τη συνάντηση, χάνοντάς την για λίγα μέτρα ή για λίγα δευτερόλεπτα κάθε φορά που πλησίαζε η στιγμή να γίνει. Η *Μαρτίν* και ο *Πατρίκ*, που ψάχνουν ο ένας τον άλλον, βλέπουν με τον ίδιο τρόπο τις τροχιές τους που είναι καταδικασμένες να μην διασταυρωθούν στο όριο, σαν να κυβερνούνται από έναν μοχθηρό θεό, κάτω από τα μάτια του θεατή που τους βλέπει μαζί στην εικόνα αλλά χάνονται την τελευταία στιγμή. Η *Μαρτίν* επιστρέφει στην τραπεζαρία, επικυρώνοντας την αποτυχία της συνάντησης, επιβεβαιώνοντας την αδυναμία μείωσης της απόστασης που τους χωρίζει. Ένα αγόρι την στέλνει ξανά σαν μπαλάκι του μπιλιάρδου στον χώρο έξω από την τραπεζαρία όπου ο *Πατρίκ* συνεχίζει να τριγυρίζει. Οι τροχιές τους θα διασταυρωθούν αυτή τη φορά, στη μέση της σκάλας που ακριβώς τους είχε χωρίσει, και μπροστά σε μία τέτοια επιμονή όλων των δυνάμεων που είναι παρούσες (την επιθυμία τους να συναντηθούν, το σύνολο των άλλων παιδιών, τους κινδύνους των διαδρομών τους), καταλήγουν να ανταλλάξουν το πρώτο τους φιλί.

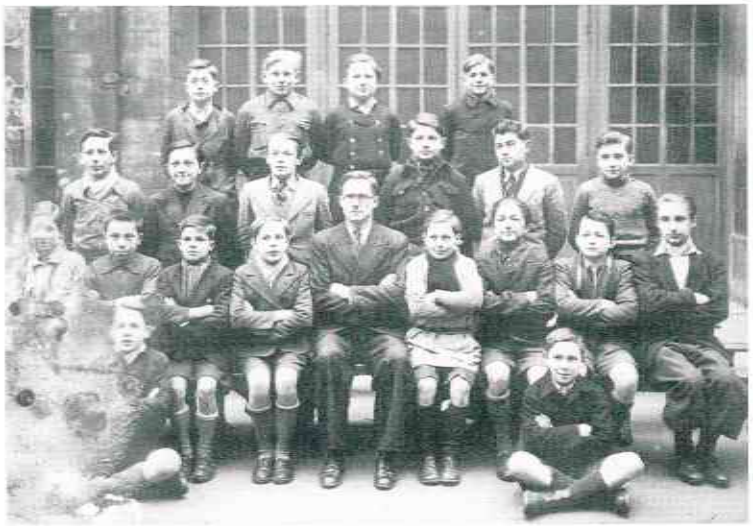
Ένα γράμμα φτάνει πάντα στον παραλήπτη του

Για τον Τριφό ο φετιχισμός της γραφής φτάνει μέχρι την πεποίθηση ότι κάθε ζωή αξίζει να την ζήσει κανείς, αν πρόκειται να καταλήξει σε ένα βιβλίο, σε ένα γραπτό· αυτό δηλώνεται άλλωστε ξεκάθαρα στην επόμενη ταινία του *Ο άντρας που αγαπούσε τις γυναίκες* και στη συνέχεια στο *Ο έρωτας το βάζει*

στα πόδια. Η διήγηση του *Χαρτζιλικιού* πλαισιώνεται από δύο γραπτά της *Μαρτίν*: στην αρχή, μια κάρτα που στέλνει στον ξάδελφό της και στην οποία του ανακοινώνει πως θα πάει κατασκήνωση και, στο τέλος, με ένα γράμμα στο οποίο του διηγείται ό,τι έχει συμβεί: ότι είναι ερωτευμένη με ένα αγόρι που είναι κι αυτό ερωτευμένο μαζί της.

Οι λέξεις έπαιξαν ίσως ένα μαγικό ρόλο σε αυτή την ερωτική συνάντηση: η κάρτα της φτάνει στην τάξη του *Πατρίκ*, που δεν ήταν ο προορισμός της και είναι αυτός ο ίδιος *Πατρίκ*, που δεν τον γνωρίζει και που χάνεται μέσα στο πλήθος των αγοριών, που θα την ερωτευτεί μόλις συναντηθούν τα βλέμματά τους στην κατασκήνωση. Για τον Τριφό η τελική σκηνή του φιλιού σημαδεύει «το πέρασμα του *Πατρίκ* στην πλευρά της ενήλικης ζωής». Αυτό το πέρασμα, που όλα τα παιδιά θα κάνουν κάποια μέρα, έχει την ιδιαιτερότητα ότι υπήρξε "γραπτό", έχει αποτυπωθεί και επικυρωθεί με τη γραφή, τη γραφή της *Μαρτίν*. Ως προς αυτό πρόκειται, στα μάτια του Τριφό, για ένα "εκλεκτό" ζευγάρι από την στιγμή της μοιραίας συνάντησης μετά από

Ο François Truffaut *(τρίτος από αριστερά στην πρώτη σειρά)* **στο δημοτικό σχολείο.**



τη διάδοση ενός γράμματος. Και αν, σύμφωνα με τη φόρμουλα του Lancan, ένα γράμμα φτάνει πάντα στον (πραγματικό) παραλήπτη του, αυτό εδώ είναι κάτι παραπάνω από σύμφωνο με αυτή τη φόρμουλα. Γραμμένη φαινομενικά για τον ξάδελφο, αυτή η κάρτα φέρει στην ουσία την επιθυμία της *Μαρτίν* να συναντήσει τον πρώτο της έρωτα στην περιώνυμη μεικτή κατασκήνωση. Θα φτάσει πραγματικά, στην τάξη του σχολείου στο Τιερ, στον πραγματικό της παραλήπτη, σ'αυτό το αγόρι, τον *Πατρίκ*, που θα είναι ακριβώς ο πρώτος της έρωτας, ακόμα και αν σε συνειδητό επίπεδο εκείνος δεν γνωρίζει τίποτα εκείνη τη στιγμή για τον αποστολέα ή το περιεχόμενό της.

Στο *Χαρτζιλίκι* τα πράγματα στο σχολείο είναι σαφώς διαφορετικά από ότι στα *Τετρακόσια χτυπήματα*. Δέκα εφτά χρόνια μετά το γαλλικό σχολείο έχει αλλάξει...

Ο τελικός λόγος

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Τριφό εμπνεύστηκε τον τελικό λόγο του δασκάλου από το αξιομνημόνευτο κλείσιμο δύο μεγάλων ταινιών από δύο κινηματογραφιστές που ο ίδιος θαύμαζε: τον *Δικτάτορα* του Τσάρλι Τσάπλιν και το *Vivre libre/Ζήσε Ελεύθερος* του Ζαν Ρενουάρ. Η αντιμετώπιση αυτών των δύο "λόγων", εκείνου του ψευτο-Χίτλερ του Τσάπλιν και εκείνου του δασκάλου του Ρενουάρ (στο δικαστήριο, μπροστά στην

κοινότητα του χωριού και ύστερα όταν διαβάζει στους μαθητές του μέσα σε μία τάξη την Διακήρυξη των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων), είναι πολύ μεγαλύτερης ιστορικής σημασίας από εκείνη του δασκάλου του Τριφό αφού και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για τη διεκδίκηση της ελευθερίας και την αντίσταση στη ναζιστική καταπίεση. Η σύγκριση των επιλόγων αυτών των τριών ταινιών είναι διαφωτιστική όσον αφορά τη διατύπωση του λόγου του Τριφό και την έκφραση των βαθύτερων πεποιθήσεών του στο ζήτημα της παιδικής ηλικίας στο *Χαρτζιλίκι*.

Ανάμεσα στο 1959 και στο 1976 το σχολείο άλλαξε

Ο Τριφό εντάσσει στο σενάριό του μία δήλωση για την αλλαγή του σχολείου εν μέσω της δεκαετίας του εβδομήντα: ο διάλογος για τα μεικτά σχολεία που θα προκύψει την επόμενη χρονιά, ο εξοπλισμός της τάξης που άλλαξε στο τέλος της ταινίας, οι συζητήσεις μεταξύ των δασκάλων. Αλλά τη μεγαλύτερη έκπληξη προκαλεί η διαφορά ανάμεσα στο σχολείο του 1959 στα *Τετρακόσια χτυπήματα* και στο σχολείο του 1976 στο *Χαρτζιλίκι*. Μπορούμε να κάνουμε αυτή τη σύγκριση επισημαίνοντας όλα αυτά που άλλαξαν (συμπεριφορά του δασκάλου, παιδαγωγικά συστήματα, ρουχισμός, εξοπλισμός, κ.ά.) από τη μια ταινία στην άλλη. Η εξέγερση του Μάη του 1968, φαίνεται να έχει φέρει μερική δικαίωση των αιτημάτων. Αντίθετα με εκείνους του 1959, που είναι πιο κοντά στην παιδική ηλικία του Τριφό και περισσότερο εμπνευσμένοι από τον Ζαν Βιγκό (*Διαγωγή Μηδέν*), οι άνθρωποι του ιδρύματος «σχολείο» του 1976 είναι γενικά καλοπροαίρετοι. Στο *Χαρτζιλίκι* (οι δάσκαλοι, ο επιστάτης), χαρακτηρίζονται από σταθερή επαγγελματική συνείδηση, αγαπούν τη δουλειά τους. Το πραγματικό κακό βρίσκεται αλλού.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

François Truffaut (1932-1984)

1932. Γεννιέται στο Παρίσι (6 Φεβρουαρίου). Γονείς του ο Ρολάν και η Ζανίν Τριφό. Ο πατέρας του ήταν σχεδιαστής και η μητέρα του γραμματέας στο περιοδικό *L' Illustration*. Τον στέλνουν να μεγαλώσει στη γιαγιά του, όπου και θα παραμείνει επί οχτώ συνεχή χρόνια.

1946. Εγκαταλείπει το σχολείο. Δουλεύει κλητήρας στο Χρηματιστήριο, αποθηκάριος, οξυγονοκολλητής, υπάλληλος γραφείου, ελεύθερος ρεπόρτερ στην εφημερίδα *Elle*.

1947. Με τον παιδικό του φίλο Ρομπέρ Λασενέ, ιδρύει τη Λέσχη των Κινηματογραφόφιλων και γνωρίζεται με τον Αντρέ Μπαζέν.

1950. Ο Αντρέ Μπαζέν τον καλεί να δουλέψει δίπλα του στο κινηματογραφικό τμήμα του συλλόγου *Εργασία και Πολιτισμός* και τον παροτρύνει να γράψει τα πρώτα του άρθρα για τον κινηματογράφο.
Συνεργάζεται με την εφημερίδα *La Gazette du cinéma* που διευθύνει ο Ερίκ Ρομέρ.

1951. Κατατάσσεται στο στρατό. Λιποτακτεί αρνούμενος να πάει στην Ινδοκίνα και στη συνέχεια φυλακίζεται.

Ο François Truffaut στρατιώτης.

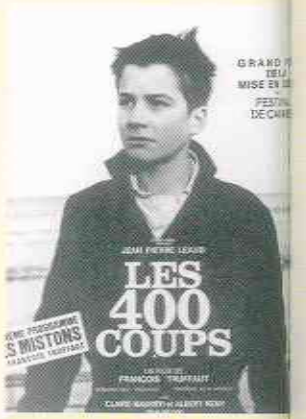
1953. Προσλαμβάνεται στην κινηματογραφική υπηρεσία του υπουργείου Γεωργίας, αλλά μετά από λίγους μήνες απολύεται.
Γίνεται κριτικός κινηματογράφου στο περιοδικό *Cahiers du cinéma* καθώς και στο εβδομαδιαίο περιοδικό *Arts*. Την ίδια χρονιά δημοσιεύει το πολύκροτο άρθρο του "Μια κάποια τάση στον γαλλικό κινηματογράφο".

1954. **Une visite**.

1956-57. Εργάζεται ως βοηθός του Ρομπέρτο Ροσελίνι για τις ταινίες *Carmen* και *La Decision d'Isa* που δεν ολοκληρώθηκαν.

1957. **Les Mistons**.
Εμφανίζεται στην μικρού μήκους ταινία του Ζακ Ριβέτ *Le Coup du berger*.
Παντρεύεται (29 Οκτωβρίου) την Μαντλέν Μόργκενστερν, κόρη του κινηματογραφικού παραγωγού Ινιάς Μόργκενστερν. Κουμπάροι του είναι ο Αντρέ Μπαζέν και ο Ρομπέρτο Ροσελίνι.

1958. **Une Histoire d'eau**.
Ιδρύει την εταιρία παραγωγής Les Films du Carrosse και συμμετέχει στην παραγωγή της πρώτης ταινίας μεγάλου μήκους του Ζακ Ριβέτ *Paris nous appartient/Το Παρίσι μας ανήκει*.



1959. **Les 400 coups**.
Παραγωγή της ταινίας του Ζαν Κοκτό *Testament d'Orphée/Η διαθήκη του Ορφέα*.

Ο François Truffaut με την γυναίκα του Madeleine Morgestern και τα παιδιά τους Ewa και Laura στις αρχές της δεκαετίας του '60.

Παραχωρεί στον Ζακ-Λικ Γκοντάρ το σενάριο της ταινίας *About de souffle/Με κομμένη την ανάσα*.
Γεννιέται η κόρη του Λόρα.

1960. **Tirez sur le pianiste**.

1961. **Zules et Zim**.
Αναλαμβάνει την παραγωγή και την εποπτεία της ταινίας του Claude de Givray *Tire au flanc/Ο κοπανατζής*. Στην ίδια ταινία υποδύεται έναν στρατιώτη που διαβάζει Βέρθερο.
Γεννιέται η κόρη του Εύα.

1962. **Antoine et Colette.**

1963-1964. **La Peau douce.**

Γράφει τους διαλόγους και κάνει την παραγωγή της ταινίας του Ζαν-Λουί Ρισάρ *Mata Hari, agent H21/Μάτα Χάρι, πράκτορας H21.*

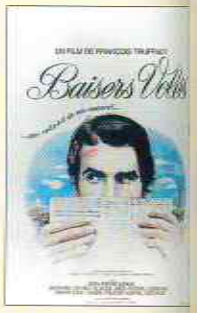
1966. **Fahrenheit 451.**

Εκδίδεται το βιβλίο του *Le Cinéma Selon Hitchcock/Ο Κινηματογράφος Σύμφωνα με τον Χίτσκοκ* (Editions Robert Laffont).
Αναλαμβάνει την παραγωγή της ταινίας του Ζαν-Λικ Γκοντάρ *Deux ou trois choses que je sais d'elle/Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι αυτήν.*

1967. **La Mariée était en noir.**

1968. **Baisers voles.**

Αντιδρά, μαζί με τους Ρενουάρ, Γκοντάρ, Βαλκρόζ και άλλους για την απόλυση του Ανρί Λανγκλουά από τη θέση του διευθυντή της Γαλλικής Ταινιοθήκης, δημιουργώντας επιτροπή για την υπεράσπιση της Ταινιοθήκης και την επαναπρόσληψη του Λανγκλουά. Οι διαμαρτυρίες πήραν πανεθνική και διεθνή διάσταση. Τελικά η κυβέρνηση υπαναχώρησε και ο Λανγκλουά επανήλθε στην Ταινιοθήκη.
Πρωτοστατεί στις κινητοποιήσεις για τη



ματαίωση του Φεστιβάλ των Καννών που συμπίπτει με τα γεγονότα του Μάη. Το Φεστιβάλ δεν πραγματοποιείται.

1969. **La Sirene du Mississipi.**

Αναλαμβάνει την παραγωγή των ταινιών *L'Enfance nue* του Μορίς Πιαλά και *Ma nuit chez Maud* του Ερίκ Ρομέρ.
Εκδίδεται το βιβλίο *Les Aventures d' Antoine Doinel/Οι Περιπέτειες του Αντουάν Ντουανέλ* (Editions Mercure de France), που περιλαμβάνει τα σενάρια των ταινιών *Τα τετρακόσια χτυπήματα, Αντουάν και Κολέτ, Κλεμμένα φιλιά, Παράνομο κρεβάτι.*
Αναλαμβάνει την παραγωγή της ταινίας *La Faute de l'Abbé Mouret* του Ζορζ Φρανζί.

1970. **L'Enfant sauvage.**
Domicile conjugal.

1971. **Les Deux Anglaises et le continent.**
Προλογίζει και παρουσιάζει το βιβλίο του Αντρέ Μπαζέν για τον Ζαν Ρενουάρ, (Editions Champ Libre).

1972. **Une belle fille comme moi.**

1973. **La Nuit americaine.**
Αναλαμβάνει τη παραγωγή της ταινίας του Πιερ-Γουίλιαμ Γκλέν *Le Gheval de fer/Το σιδερένιο άλογο.*

1974. Εκδίδονται το σενάριο της *Αμερικάνικης Νύχτας* (Editions Seghers) και το *Ημερολόγιο γυρισμάτων του Farhrenheit 451* (Editions Seghers).

1975. **L'Histoire d'Adele H.**

Εκδίδονται η συλλογή άρθρων του *Les Films de ma Viel Οι Ταινίες της Ζωής μου*) (Editions Flammarion) και το μυθιστόρημα *L'Argent de poche/Το Χαρτζιλίκι* (Editions Flammarion).
Προλογίζει τα βιβλία του Αντρέ Μπαζέν *Cinéma de l' Occupation et de la Résistance/Ο Κινηματογράφος της Κατοχής και της Αντίστασης* (Editions Collection 10/18) και *Cinéma de la Cruaute* (Editions Flammarion).
Παραγωγή των ταινιών *Les Lolos de Lola* του Μπερνάρ Ντυμπουά και *Ce Gamin-là* του Ρενό Βικτόρ.

1976. **L'Argent de poche.**

Από το Μάιο έως τον Αύγουστο και ενώ βρίσκεται στην Αλαμπάμα για να ενσαρκώσει το ρόλο του επιστήμονα Lacombe στην ταινία *Close encounters of the third kind/Στενές επαφές τρίτου τύπου* του Στήβεν Σπήλμπεργκ, κρατά σημειώσεις προκειμένου να γράψει βιβλίο με θέμα *L'Attente de l'Acteur/Η Αναμονή του Ηθοποιού*. Η έκδοση δεν πραγματοποιείται.

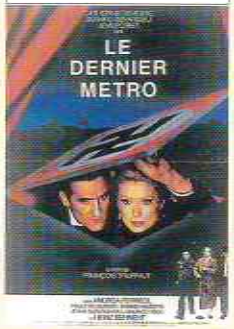
1977. **L'Homme qui aimait les femmes.**
Η υπόθεση της ταινίας *L'Homme qui aimait les femmes* κυκλοφορείται ως μυθιστόρημα (Editions Flammarion).

1978. **La Chambre vert.**

1979. **L'Amour en fuit.**
Το Αμερικάνικο Ινστιτούτο Κινηματογράφου οργανώ-

νει στην Ουάσινγκτον και το Λος Άντζελες ρετροσπεκτίβα των ταινιών του για τα εικοσάχρονα της καριέρας του.

1980. **Le Dernier metro.**
Εκλέγεται πρόεδρος της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών. Τον Μάιο το Ίδρυμα Gulbenkian οργανώνει στη Λισσαβόνα αφιέρωμα στο έργο του.



1981. **La Femme d'à côté.**

Τον Σεπτέμβριο στη Φλωρεντία του απονέμεται το βραβείο David di Donatello/Luchino Visconti για το σύνολο του έργου του.
Αναλαμβάνει τη συμπαραγωγή της ταινίας *Le Beau mariage* του Ερίκ Ρομέρ.
Γνωριμία του με τη Φανί Αρντάν.

1982. **Vivement Dimanche!**
Τον Αύγουστο του απονέμεται το βραβείο La Noisette d'Or στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου για Παιδιά και Νέους του Σαλέρνο.

1983. Δίνει κινηματογραφικά μαθήματα στα πλαίσια μιας σειράς εκπομπών του Εθνικού Ινστιτούτου Οπτικοακουστικών.
Προλογίζει το βιβλίου του Ντάντλεϊ Άντριου *Andre Bazin*

(Γαλλική Ταινιοθήκη & Editions de l' Etoile - Cahiers du Cinéma).
Αποκτά παιδί από τη Φανί Αρντάν.

1984. Τελική έκδοση του βιβλίου *Hitchcock–Truffaut*, αυξημένη κατά ένα κεφάλαιο (Editions Ramsay).
Τον Ιούλιο η Διεθνής Συνάντηση Κινηματογράφου της Prades οργανώνει αφιέρωμα στο έργο του.