



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΝΕΟΤΕΡΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ,
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

Νεκταρία Ειρήνη Μειϊμέτη

Διπλωματική εργασία

«Νεανική αμφισβήτηση και επαναστατικότητα:
Αναπαραστάσεις στον αμερικανικό και ευρωπαϊκό
κινηματογράφο (1960-1980)»

Μέλη τριμελούς επιτροπής:

Επιβλέπων καθηγητής: Φλιτούρης Λάμπρος, Αναπληρωτής καθηγητής, Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

Μανδουλαρά Άννα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Δαλανιούδη Ρενάτα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ιωάννινα 2026



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΝΕΟΤΕΡΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ,
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

Νεκταρία Ειρήνη Μειμέτη

Διπλωματική εργασία

«Νεανική αμφισβήτηση και επαναστατικότητα:
Αναπαραστάσεις στον αμερικανικό και ευρωπαϊκό
κινηματογράφο (1960-1980)»

Μέλη τριμελούς επιτροπής:

Επιβλέπων καθηγητής: Φλιτούρης Λάμπρος, Αναπληρωτής καθηγητής, Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

Μανδουλαρά Άννα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Δαλανιούδη Ρενάτα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ιωάννινα 2026

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
Η δεκαετία του 1960 και η ανάδειξη της νεολαίας σε κοινωνικό πρωταγωνιστή	8
Ο Μάης του 1968	10
Η πολιτισμική επανάσταση και η αντικουλτούρα	11
Η νεολαία ως πολιτικό και κοινωνικό υποκείμενο	13
Από την κοινωνική αμφισβήτηση στην κινηματογραφική έκφραση	14
Μαζική κουλτούρα, μέσα επικοινωνίας και εικόνα	16
Η αναπαράσταση της νεολαίας στον κινηματογράφο	17
Κεφάλαιο 1	19
Ο κινηματογράφος ως μέσο ιστορικής και πολιτικής αναπαράστασης και η εικόνα της νεολαίας	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	24
Ο κινηματογράφος και η αναπαράσταση της νεανικής αμφισβήτησης (1960–1980) ...	24
Ιστορική τοποθέτηση: Από τη Nouvelle Vague στο New Hollywood	24
Κινηματογραφικά ρεύματα και νεανική αμφισβήτηση: από την αισθητική ρήξη στην ιδεολογική αυτοσυνειδησία	32
Η περίπτωση του New Hollywood	33
Ευρώπη και Αμερική: δύο διαφορετικά κινηματογραφικά μοντέλα της νεανικής εξέγερσης	35
Jean-Luc Godard: η αποδόμηση της επαναστατικής εικόνας και η νεολαία ως ιδεολογικό πεδίο	37
Η νεολαία ως πολιτικό υποκείμενο στον κινηματογράφο 1960–1980	39
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	41
Θεματική Ανάλυση Κινηματογραφικών Αναπαραστάσεων της Νεανικής Αμφισβήτησης	41
3.1 Η επανάσταση ως λόγος και ως παράσταση	41
3.2 Η εξέγερση ως φυγή, αντικουλτούρα και αναζήτηση ελευθερίας	52
3.3 Η αποξενωμένη νεολαία και η κρίση της εικόνας	57
3.4 Η πολιτική δράση και το συλλογικό σώμα	60
3.5 Μνήμη, διάψευση και ιστορικός αναστοχασμός του '68	64
3.6 Η ελληνική περίπτωση: νεολαία, αυταρχισμός και πολιτική μετάβαση	65
ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	71
Βιβλιογραφία	74
Φιλμογραφία	78

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη σχέση μεταξύ των επαναστατικών κινημάτων και της νεανικής αμφισβήτησης από τη δεκαετία του 1960 ως τα τέλη της δεκαετίας του 1970. Παράλληλα, διερευνά τον τρόπο με τον οποίο τα φαινόμενα αυτά αποτυπώθηκαν και αναπαραστάθηκαν στον κινηματογράφο της εποχής. Η συγκεκριμένη ιστορική περίοδος αποτελεί σημείο καμπής για τη σύγχρονη κοινωνική και πολιτική ιστορία, καθώς χαρακτηρίζεται από έντονες κοινωνικές μεταβολές, πολιτική ριζοσπαστικοποίηση, μαζικά κινήματα αμφισβήτησης και τη δυναμική εμφάνιση της νεολαίας ως διακριτού κοινωνικού και πολιτικού υποκειμένου¹. Είναι μια εποχή ζυμώσεων, αντιφάσεων, αλλά και δημιουργικής έκρηξης, μία περίοδος στην οποία οι νέοι άνθρωποι στην Ευρώπη και στην Αμερική διεκδίκησαν με πάθος το δικαίωμα να σκεφτούν, να ζήσουν και να εκφραστούν διαφορετικά. Παράλληλα, πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία ο κινηματογράφος μετασχηματίζεται, απομακρυνόμενος από τις κλασικές αφηγηματικές συμβάσεις και αποκτώντας σαφή πολιτική και ιδεολογική διάσταση². Μέσα σε αυτό το πυκνό ιστορικό και πολιτισμικό περιβάλλον, λειτούργησε σαν μια μεγάλη ανοιχτή σκηνή στην οποία δοκιμάστηκαν νέες ιδέες, απορρίφθηκαν παλιές βεβαιότητες και γεννήθηκαν μορφές τέχνης που άλλαξαν για πάντα τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε την εικόνα και τον κόσμο.

Σκοπός της εργασίας είναι να αναδείξει τον κινηματογράφο όχι μόνο ως καλλιτεχνική μορφή έκφρασης αλλά και ως μέσο κοινωνικής και πολιτικής αναπαράστασης, διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι κινηματογραφικές αφηγήσεις της περιόδου 1960–1980 αποτυπώνουν την πολιτική ριζοσπαστικοποίηση και τη νεανική αμφισβήτηση. Η μελέτη εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο οι ταινίες της εποχής ενσωματώνουν τις κοινωνικές συγκρούσεις, εκφράζουν τη ρήξη με τους θεσμούς και αναπαριστούν τη νεανική αμφισβήτηση ως μορφή πολιτικής δράσης, αναλύοντας παράλληλα τις κινηματογραφικές στρατηγικές μέσω των οποίων διαμορφώνεται το πολιτικό νόημα, όπως η αφήγηση, το μοντάζ, η σκηνοθετική γραφή και οι συμβολισμοί. Παράλληλα εξετάζεται η σχέση μεταξύ ιστορικών γεγονότων, όπως λ.χ. ο Μάης του 1968, και των κινηματογραφικών τους αναπαραστάσεων, ενώ μέσα από

¹ Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2006, σ. 1–15.

² Jean-Louis Comolli και Jean Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism», *Screen* 12, no. 1 (1971), σ. 30–38.

συγκριτική προσέγγιση αναδεικνύονται τόσο τα κοινά μοτίβα όσο και οι διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις ευρωπαϊκές και τις αμερικανικές κινηματογραφικές προσεγγίσεις της πολιτικής εξέγερσης και της κοινωνικής αμφισβήτησης.

Η μεθοδολογική προσέγγιση της εργασίας βασίζεται στη βιβλιογραφική έρευνα και στην ποιοτική ανάλυση περιεχομένου επιλεγμένων κινηματογραφικών έργων. Αρχικά πραγματοποιήθηκε εκτενής ανασκόπηση της διεθνούς βιβλιογραφίας σχετικά με το ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της περιόδου, τα κινήματα αμφισβήτησης, τη νεανική κουλτούρα και τη θεωρία του πολιτικού κινηματογράφου. Στη συνέχεια επιλέχθηκαν συγκεκριμένες ταινίες ως μελέτες περίπτωσης, οι οποίες αναλύονται τόσο στο αφηγηματικό επίπεδο ως προς τους χαρακτήρες, τις συγκρούσεις και την ιδεολογική τους διάσταση όσο και στο επίπεδο της κινηματογραφικής μορφής, όπου εξετάζονται στοιχεία όπως το μοντάζ, η χρήση της κάμερας, η διάσπαση της γραμμικής αφήγησης και οι συμβολικές δομές. Η προσέγγιση αυτή επιλέχθηκε διότι η πολιτική διάσταση του κινηματογράφου δεν εκφράζεται αποκλειστικά μέσα από το περιεχόμενο, αλλά και μέσω της ίδιας της κινηματογραφικής γλώσσας. Το υλικό που χρησιμοποιείται στην εργασία περιλαμβάνει τόσο πρωτογενείς όσο και δευτερογενείς πηγές. Ως πρωτογενές υλικό αξιοποιούνται οι ίδιες οι κινηματογραφικές ταινίες, οι οποίες αποτελούν το βασικό αντικείμενο ανάλυσης, καθώς και επιλεγμένες συνεντεύξεις δημιουργών και κινηματογραφικά δοκίμια που συμβάλλουν στην κατανόηση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου παραγωγής τους. Ως δευτερογενείς πηγές χρησιμοποιούνται επιστημονικά βιβλία και άρθρα που αφορούν την ιστορία του κινηματογράφου, την κινηματογραφική θεωρία, τη *Nouvelle Vague* και τα κοινωνικά κινήματα της περιόδου.

Μέρος της παρούσας έρευνας εκπονήθηκε στο Παρίσι στο πλαίσιο του προγράμματος κινητικότητας Erasmus, γεγονός που συνέβαλε ουσιαστικά στη διεύρυνση της βιβλιογραφικής και αρχειακής βάσης της εργασίας. Κατά τη διάρκεια της παραμονής αξιοποιήθηκαν εξειδικευμένες συλλογές και αρχειακό υλικό της *La Cinémathèque Française*, όπου πραγματοποιήθηκε μελέτη πηγών σχετικών με τον γαλλικό κινηματογράφο της περιόδου και το έργο του Godard. Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκαν οι βιβλιογραφικές συλλογές της *Bibliothèque nationale de France*, οι οποίες παρείχαν πρόσβαση σε επιστημονικές μελέτες, ιστορικά τεκμήρια και κινηματογραφικά δοκίμια που αφορούν τα κοινωνικά και πολιτικά κινήματα της περιόδου 1960–1980. Επιπλέον, αξιοποιήθηκε η βιβλιοθήκη του *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*,

όπου εντοπίστηκαν εξειδικευμένες ακαδημαϊκές πηγές σχετικά με τον πολιτικό κινηματογράφο. Η πρόσβαση σε έντυπο και αρχειακό υλικό συνέβαλε σημαντικά στην τεκμηρίωση της ανάλυσης και στην πληρέστερη κατανόηση του πολιτισμικού και ιστορικού πλαισίου.

Οι ταινίες του ευρωπαϊκού, αμερικανικού και ελληνικού κινηματογράφου που επιλέχθηκαν εξετάζονται ως μελέτες περίπτωσης. Συγκεκριμένα, το corpus της εργασίας περιλαμβάνει γαλλικές ταινίες, *La Chinoise* (*Η Κινέζα*) (1967), *Week-end* (1967) και *Pierrot le Fou* (*Ο τρελός Πιερρό*) (1965), τις βρετανικές ταινίες *Blow-Up* (1966) και *If...* (1968), τις αμερικανικές παραγωγές *The Graduate* (*Ο Πρωτάρης*) (1967), *Easy Rider* (*Ξένοιαστός καβαλάρης*) (1969) και *The Strawberry Statement* (*Φράουλες και αίμα*) (1970), καθώς και το μιούζικαλ *Hair* (1979). Επιπλέον, εξετάζονται οι ταινίες *Mourir à 30 ans* (*Πεθαίνοντας στα 30*) (1982) και *Après Mai* (*Μετά τον Μάη*) (2012), οι οποίες προσεγγίζουν αναδρομικά τη μνήμη και την κληρονομιά του Μάη του 1968. Στο ελληνικό πλαίσιο, αναλύονται οι ταινίες *Ο Νόμος 4000* (1962), *Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο* (1979) και *Τα Κουρέλια Τραγουδάνε Ακόμα* (1979), προκειμένου να διερευνηθεί η ιδιαίτερη ελληνική εκδοχή της νεανικής αναπαράστασης και της κοινωνικής σύγκρουσης.

Η επιλογή των ταινιών πραγματοποιήθηκε βάσει συγκεκριμένων κριτηρίων: της άμεσης ή έμμεσης σύνδεσής τους με τα κοινωνικά και πολιτικά κινήματα της περιόδου, της κεντρικής παρουσίας της νεολαίας ως φορέα δράσης, της αναγνώρισής τους από τη διεθνή βιβλιογραφία ως σημαντικών έργων κοινωνικής ή πολιτικής αναφοράς και της δυνατότητας ανάλυσής τους τόσο στο επίπεδο του περιεχομένου όσο και της κινηματογραφικής μορφής. Η συγκριτική προσέγγιση διαφορετικών εθνικών κινηματογραφικών πλαισίων επιτρέπει τη διερεύνηση τόσο κοινών μοτίβων όσο και διαφοροποιήσεων ως προς την αναπαράσταση της εξέγερσης και της νεανικής ταυτότητας.

Κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας προέκυψαν ορισμένες δυσκολίες που σχετίζονται με την πολυπλοκότητα του θέματος και τη διεπιστημονική του φύση. Η σύνδεση ιστορικών και κοινωνικοπολιτικών φαινομένων με κινηματογραφικές αναπαραστάσεις απαιτεί συνδυασμό ιστορικής, κοινωνιολογικής και θεωρητικής προσέγγισης, γεγονός που καθιστά αναγκαία την προσεκτική επιλογή και κριτική αξιολόγηση των πηγών. Επιπλέον, το έργο του Godard παρουσιάζει αυξημένη

ερμηνευτική πολυπλοκότητα, καθώς χαρακτηρίζεται από αποσπασματική αφήγηση, έντονο συμβολισμό και θεωρητικό υπόβαθρο, στοιχεία που οδηγούν σε διαφορετικές προσεγγίσεις στη διεθνή βιβλιογραφία. Επιπρόσθετα, λόγω της φύσης του θέματος η βιβλιογραφία στα ελληνικά είναι περιορισμένη, πράγμα που δυσκόλεψε την έρευνα. Τέλος, η ανάγκη επιλογής περιορισμένου αριθμού ταινιών από ένα ιδιαίτερα ευρύ κινηματογραφικό corpus αποτέλεσε επίσης πρόκληση, προκειμένου να διατηρηθεί η συνοχή και η σαφήνεια της ερευνητικής κατεύθυνσης.

Η εργασία οργανώνεται σε θεματικά κεφάλαια που ακολουθούν πορεία από το ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο προς την κινηματογραφική ανάλυση. Αρχικά παρουσιάζεται η κοινωνικοπολιτική συγκυρία της δεκαετίας του 1960 και η ανάδυση της νεολαίας ως πολιτικού υποκειμένου. Στη συνέχεια εξετάζεται η μετάβαση από την κοινωνική αμφισβήτηση στην κινηματογραφική έκφραση και αναλύονται οι επιλεγμένες ταινίες ανά γεωγραφική και θεματική ενότητα. Η εργασία ολοκληρώνεται με συγκριτικά συμπεράσματα σχετικά με τον ρόλο του κινηματογράφου στη διαμόρφωση και αναπαράσταση της συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός νέου πολιτικού και πολιτισμικού λόγου.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου για την καθοδήγηση, τις ουσιαστικές παρατηρήσεις και τη συνεχή υποστήριξή του κατά τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Ευχαριστώ ξεχωριστά τις καθηγήτριες Ά. Μανδουλαρά και Ρ. Δαλιανούδη για την προθυμία τους να λάβουν μέρος στην εξεταστική επιτροπή. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω επίσης στους διδάσκοντες και στο ακαδημαϊκό περιβάλλον που συνέβαλαν στην ολοκλήρωση αυτής της μελέτης, καθώς και στο πρόγραμμα Erasmus που μου έδωσε τη δυνατότητα πρόσβασης σε σημαντικό αρχειακό και βιβλιογραφικό υλικό.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η δεκαετία του 1960 και η ανάδειξη της νεολαίας σε κοινωνικό πρωταγωνιστή

Η δεκαετία του 1960 αποτελεί μία από τις πλέον καθοριστικές περιόδους κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού μετασχηματισμού στον δυτικό κόσμο. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου παρατηρείται έντονη αναδιάρθρωση των κοινωνικών σχέσεων, ριζοσπαστικοποίηση του πολιτικού λόγου και μεταβολή των πολιτισμικών προτύπων, στοιχεία που διαμόρφωσαν ένα νέο ιστορικό και ιδεολογικό περιβάλλον³. Η περίοδος αυτή δεν συνδέεται μόνο με επιμέρους πολιτικά γεγονότα, αλλά με μια βαθύτερη μετατόπιση των αξιών και των μορφών κοινωνικής οργάνωσης.

Στο πλαίσιο αυτό, η νεολαία αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο στις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις της περιόδου. Η μεταπολεμική οικονομική ανάπτυξη, η διεύρυνση της πρόσβασης στην ανώτατη εκπαίδευση και η μαζικοποίηση του φοιτητικού πληθυσμού συνέβαλαν στη συγκρότηση μιας νέας κοινωνικής κατηγορίας⁴, η οποία δεν οριζόταν πλέον αποκλειστικά από την ηλικία, αλλά από κοινές πολιτισμικές και ιδεολογικές αναφορές⁵. Η νεολαία συγκροτήθηκε ως συλλογικό υποκείμενο με ιδιαίτερη πολιτική και πολιτισμική ταυτότητα. Επίσης, η καθυστέρηση εισόδου στην αγορά εργασίας δημιουργεί ένα ενδιάμεσο κοινωνικό πεδίο όπου οι νέοι συγκροτούν συλλογική ταυτότητα και αναπτύσσουν κριτικό λόγο απέναντι στις κυρίαρχες δομές⁶.

Η ανάδειξη της νεολαίας ως κοινωνικού πρωταγωνιστή συνδέθηκε με την αμφισβήτηση των παραδοσιακών θεσμών και της αυθεντίας. Οι νέοι της δεκαετίας του 1960 αμφισβήτησαν τις ιεραρχικές δομές, τον αυταρχισμό του κράτους και των πανεπιστημίων, καθώς και τις συντηρητικές κοινωνικές αξίες, προβάλλοντας αιτήματα ελευθερίας, ισότητας και συλλογικής συμμετοχής⁷. Η πολιτική αυτή ριζοσπαστικοποίηση δεν περιορίστηκε σε μεταρρυθμιστικές διεκδικήσεις, αλλά σε

³ Puchner, *ό.π.*, σ. 1–20.

⁴ Raymond Williams, *The Long Revolution*, London: Chatto & Windus, 1961, σ. 318-330.

⁵ Williams, *ο.π.*, σ. 57–75.

⁶ Για τους νέους και την αναπαράστασή τους στον κινηματογράφο βλ. γενικά Peter Cowie, *Revolution! The Explosion of World Cinema in the Sixties*, London: Faber & Faber, 2004.

⁷ Χ.Γιοβανόπουλος, (επιμ.), *Οπλισμένες κάμερες*, Αθήνα: Εκδόσεις Α/συνέχεια, 2008, σ. 15–25.

αρκετές περιπτώσεις έλαβε τη μορφή συνολικής αμφισβήτησης της καπιταλιστικής και κρατικής οργάνωσης της κοινωνίας⁸.

Τα φοιτητικά κινήματα αποτέλεσαν κεντρικό φορέα αυτής της κοινωνικής δυναμικής⁹. Μέσα από διαδηλώσεις, καταλήψεις και πολιτικές παρεμβάσεις, οι φοιτητές, κυρίως στη Δύση, διεκδίκησαν εκδημοκρατισμό της εκπαίδευσης και ουσιαστική πολιτική συμμετοχή, ενώ ταυτόχρονα συνδέθηκαν με ευρύτερα κοινωνικά κινήματα, όπως το αντιπολεμικό κίνημα και οι αγώνες για τα πολιτικά δικαιώματα. Η σύνδεση αυτή συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας νέας συλλογικής πολιτικής κουλτούρας.¹⁰

Παράλληλα, η πολιτισμική διάσταση της νεανικής αμφισβήτησης υπήρξε εξίσου καθοριστική. Η ανάδυση της αντικουλτούρας, η κριτική στον καταναλωτισμό και η αναζήτηση εναλλακτικών μορφών ζωής διαμόρφωσαν ένα νέο αξιακό σύστημα, στο οποίο η αυτονομία, η ελευθερία και η άρνηση της αυθεντίας κατείχαν κεντρική θέση. Η πολιτισμική αυτή μεταβολή δεν αποτέλεσε απλώς αισθητικό φαινόμενο, αλλά συνδέθηκε άμεσα με τη διαμόρφωση μιας νέας μορφής πολιτικής συνείδησης.¹¹

Κομβικό σημείο αυτής της ιστορικής περιόδου αποτέλεσε ο Μάης του 1968 στη Γαλλία, ο οποίος δεν υπήρξε απλώς ένα πολιτικό γεγονός, αλλά μία ευρύτερη κοινωνική και πολιτισμική ρήξη που επηρέασε αντίστοιχες κινηματικές εμπειρίες σε ολόκληρο τον κόσμο. Οι φοιτητικές κινητοποιήσεις που ξεκίνησαν από τα πανεπιστήμια, και ιδιαίτερα από τη Σορβόνη, εξελίχθηκαν σε μαζικό κοινωνικό κίνημα, το οποίο οδήγησε σε γενική απεργία και βαθιά πολιτική κρίση¹². Ο Μάης του '68 εξέφρασε την αμφισβήτηση των παραδοσιακών μορφών εξουσίας, της πατριαρχικής κοινωνικής δομής και του συντηρητικού αξιακού συστήματος, προβάλλοντας νέες ιδέες περί ελευθερίας, συλλογικότητας και κοινωνικής αλλαγής.

Παράλληλα, στις Ηνωμένες Πολιτείες, η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίστηκε από την ανάπτυξη του αντιπολεμικού κινήματος ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, καθώς και από την εμφάνιση της αντικουλτούρας, η οποία αμφισβήτησε τον καταναλωτισμό, τον κοινωνικό κομφορμισμό και τις κυρίαρχες πολιτικές δομές. Η νεολαία αναδείχθηκε σε

⁸ D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, ό.π., σ. 12–25.

⁹ D. Matias, “The Estates General of the French Cinema, May 1968”, *Screen*, Vol. 13, no. 4, 1972, σ. 58-65

¹⁰ Drew Casper, *Hollywood Film 1963–1976: Years of Revolution and Reaction*, Wiley-Blackwell, 2010, σ. 3–18.

¹¹ Puchner, ό.π., σ. 45–60.

¹² Puchner, ό.π., σ. 75-82.

κεντρικό φορέα αυτών των κινημάτων, διαμορφώνοντας νέες μορφές πολιτικής και πολιτισμικής έκφρασης που επηρέασαν βαθιά τις κοινωνίες της εποχής¹³.

Η συγκρότηση της νεολαίας ως πολιτικού και κοινωνικού υποκειμένου κατά τη δεκαετία του 1960 συνιστά, επομένως, θεμελιώδες στοιχείο για την κατανόηση των μεταγενέστερων πολιτισμικών και καλλιτεχνικών εκφράσεων της περιόδου. Η ανάδειξη της νεολαίας ως φορέα ιστορικής αλλαγής διαμόρφωσε ένα νέο πλαίσιο μέσα στο οποίο η πολιτική δράση και η πολιτισμική δημιουργία συνδέθηκαν οργανικά, επηρεάζοντας καθοριστικά και την κινηματογραφική παραγωγή των επόμενων ετών.

Ο Μάης του 1968

Ο Μάης του 1968 αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της μεταπολεμικής ευρωπαϊκής ιστορίας, καθώς σηματοδότησε μια βαθιά κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική ρήξη. Δεν επρόκειτο απλώς για φοιτητικές κινητοποιήσεις, αλλά για ένα ευρύτερο κίνημα αμφισβήτησης που επηρέασε τις κοινωνικές σχέσεις, τις πολιτικές δομές και τις πολιτισμικές αξίες της εποχής¹⁴.

Οι πρώτες κινητοποιήσεις εκδηλώθηκαν στα πανεπιστήμια, με επίκεντρο το Παρίσι, όπου οι φοιτητές αμφισβήτησαν τις αυταρχικές μορφές οργάνωσης της εκπαίδευσης και τη γενικότερη ιεραρχική δομή της κοινωνίας. Η κλιμάκωση των συγκρούσεων με τις κρατικές αρχές οδήγησε σε μαζικές διαδηλώσεις, οι οποίες επεκτάθηκαν σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα και κορυφώθηκαν σε γενική απεργία μεγάλης κλίμακας με την συμμετοχή των εργατών. Η ένταση των γεγονότων κατέδειξε την ύπαρξη μιας βαθύτερης κρίσης νομιμοποίησης των θεσμών και της πολιτικής εξουσίας¹⁵. Το 1968 εξέφρασε μία ευρύτερη πολιτισμική επανάσταση, η οποία αμφισβήτησε την παραδοσιακή οικογένεια, την πατριαρχική δομή της κοινωνίας, την αυθεντία των θεσμών και τον κοινωνικό κομπορμισμό. Οι νέοι διεκδίκησαν μεγαλύτερη ατομική ελευθερία, ισότητα και συμμετοχή στη λήψη αποφάσεων, προβάλλοντας νέες μορφές συλλογικής δράσης και πολιτικής έκφρασης¹⁶. Η απόρριψη της ιεραρχίας και η

¹³ Drew Casper, *Hollywood Film 1963–1976: Years of Revolution and Reaction*, Wiley-Blackwell, 2010, σ. 40-55.

¹⁴ Ludivine Bantigny, *1968: De grands soirs en petits matins*, Paris: Seuil, 2018, σ. 32–35.

¹⁵ Daniel Singer, *Prelude to Revolution: France in May 1968*, New York: Hill and Wang, 1970, σ.58.

¹⁶ Jean-Pierre Duteuil, *Mai 68: Un mouvement politique*, Paris: Maspero, 1988, σ. 112.

διεκδίκηση μεγαλύτερης ατομικής και συλλογικής ελευθερίας αποτέλεσαν βασικούς άξονες της ιδεολογίας του κινήματος.¹⁷.

Ο Μάης του '68 δεν μπορεί να κατανοηθεί αποκομμένος από το διεθνές πλαίσιο της εποχής. Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίστηκε από έντονες γεωπολιτικές συγκρούσεις, κοινωνικές διεκδικήσεις και ριζοσπαστικοποίηση της νεολαίας σε πολλές χώρες της Δύσης. Ιδιαίτερα καθοριστικός υπήρξε ο πόλεμος του Βιετνάμ, ο οποίος λειτούργησε ως καταλύτης για την ανάπτυξη ισχυρού αντιπολεμικού κινήματος, κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες¹⁸. Η τηλεοπτική προβολή των πολεμικών εικόνων και η μαζική στρατολόγηση νέων ανθρώπων ενίσχυσαν την αμφισβήτηση της κρατικής πολιτικής και τροφοδότησαν τη γενικευμένη κοινωνική δυσαρέσκεια.

Η διεθνής διάσταση των κινήματων της δεκαετίας του 1960 διαμόρφωσε ένα κοινό ιδεολογικό και πολιτικό πεδίο, στο οποίο η αμφισβήτηση του καπιταλιστικού μοντέλου ανάπτυξης, η κριτική στον ιμπεριαλισμό και η αναζήτηση εναλλακτικών μορφών κοινωνικής οργάνωσης αποτέλεσαν βασικούς άξονες. Ο Μάης του 1968, στο πλαίσιο αυτό, δεν υπήρξε μεμονωμένο γεγονός, αλλά συμπύκνωση μιας ευρύτερης ιστορικής συγκυρίας που επηρέασε βαθιά τις πολιτικές και πολιτισμικές εξελίξεις των επόμενων δεκαετιών¹⁹.



Η πολιτισμική επανάσταση και η αντικουλτούρα

Η δεκαετία του 1960 δεν υπήρξε μόνο περίοδος πολιτικής αναταραχής, αλλά και βαθιάς πολιτισμικής μεταμόρφωσης. Η νεανική αμφισβήτηση εκφράστηκε τόσο μέσα από κοινωνικά κινήματα και πολιτικές διεκδικήσεις, όσο και από μια ευρύτερη

¹⁷ Kristin Ross, *May '68 and Its Afterlives*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, σ. 45.

¹⁸ Todd Gitlin, *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, New York: Bantam, 1987, σ. 189.

¹⁹ Puchner, ό.π., σ. 83–95.

πολιτισμική αναγέννηση, η οποία αμφισβήτησε τις κυρίαρχες αξίες, τους κοινωνικούς ρόλους και τα πρότυπα συμπεριφοράς²⁰. Η έννοια της αντικουλτούρας (counterculture)²¹ περιγράφει αυτή τη συλλογική προσπάθεια δημιουργίας εναλλακτικών τρόπων ζωής, οι οποίοι αντιπαρατέθηκαν στον καταναλωτισμό, τον κοινωνικό κομπορμισμό και την αυθεντία των θεσμών²².

Η μουσική αποτέλεσε έναν από τους βασικότερους φορείς αυτής της πολιτισμικής αλλαγής. Η άνοδος της ροκ μουσικής, της φολκ και των τραγουδιών διαμαρτυρίας συνδέθηκε άμεσα με τα κοινωνικά και πολιτικά κινήματα της εποχής²³. Οι καλλιτέχνες εξέφρασαν την αντίθεση στον πόλεμο, την αμφισβήτηση της εξουσίας και την επιθυμία για κοινωνική ελευθερία, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας νέας συλλογικής ταυτότητας της νεολαίας²⁴. Η μουσική λειτουργούσε όχι μόνο ως μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά και ως πολιτικό εργαλείο που ενίσχυε τη συλλογική δράση και τη συνείδηση της γενιάς του 1960²⁵.

Παράλληλα, η σεξουαλική απελευθέρωση αποτέλεσε κεντρικό στοιχείο της πολιτισμικής επανάστασης²⁶. Η αμφισβήτηση των παραδοσιακών ηθικών κανόνων και των έμφυλων ρόλων συνέβαλε στη διαμόρφωση νέων αντιλήψεων γύρω από το σώμα, τη σεξουαλικότητα και τις κοινωνικές σχέσεις²⁷. Το φεμινιστικό κίνημα διεκδίκησε ισότητα, αυτονομία και αναγνώριση των δικαιωμάτων των γυναικών, αμφισβητώντας τις πατριαρχικές δομές της κοινωνίας και συμβάλλοντας στη συνολική πολιτισμική μεταμόρφωση της εποχής²⁸.

Η αντικουλτούρα εκφράστηκε επίσης μέσα από την καθημερινή ζωή, τη μόδα, την τέχνη και τη συλλογική εμπειρία. Η απόρριψη των συμβατικών μορφών κοινωνικής οργάνωσης και η αναζήτηση εναλλακτικών τρόπων ζωής, όπως οι κοινότητες και οι συλλογικές μορφές δράσης, υπογράμμισαν τη διάθεση της νεολαίας για ριζική κοινωνική αλλαγή²⁹. Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της αυτονομίας και της ατομικής

²⁰ Arthur Marwick, *The Sixties*, Oxford: Oxford University Press, 1998, σ. 17–22.

²¹ Puchner, *ο.π.*, σ. 90-100.

²² Gitlin, *ο.π.*, σ. 86 & Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, Boston: Beacon Press, 1964, σ. 3–20.

²³ Casper, *ό.π.*, σ. 20–35.

²⁴ *Ibid.*, σ.104.

²⁵ Puchner, *ο.π.*, σ. 95–110.

²⁶ Williams, *ο.π.*, σ. 340-352.

²⁷ Williams, *ό.π.*, σ. 120–135 & Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes*, London: Abacus, 1994, σ. 324.

²⁸ Marwick, *ο.π.*, σ. 243 & Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Boston: Beacon Press, 1969, σ. 56–72.

²⁹ Puchner, *ό.π.*, σ. 80–94 & Gitlin, *ο.π.*, σ. 132.

ελευθερίας συνδέθηκε με την πολιτική δράση, δημιουργώντας μία νέα μορφή πολιτικής συνείδησης που δεν περιοριζόταν στα παραδοσιακά κόμματα και θεσμούς³⁰.

Οι πολιτισμικές μεταβολές της δεκαετίας του 1960 έλαβαν διεθνή χαρακτήρα, επηρεάζοντας τόσο την Ευρώπη όσο και τις Ηνωμένες Πολιτείες³¹. Η νεολαία, μέσα από την πολιτική δράση, την πολιτισμική δημιουργία και την κοινωνική αμφισβήτηση, αναδείχθηκε σε βασικό φορέα ιστορικής αλλαγής, διαμορφώνοντας ένα νέο αξιακό σύστημα που συνέχισε να επηρεάζει τις κοινωνίες και τις πολιτισμικές εκφράσεις των επόμενων δεκαετιών³².

Η νεολαία ως πολιτικό και κοινωνικό υποκείμενο

Η έννοια της νεολαίας ως διακριτής κοινωνικής κατηγορίας συγκροτήθηκε ιστορικά κατά τη μεταπολεμική περίοδο και απέκτησε ιδιαίτερη πολιτική σημασία κατά τη δεκαετία του 1960. Η νεολαία δεν οριζόταν πλέον μόνο βιολογικά ή ηλικιακά, αλλά συγκροτήθηκε ως ιδιαίτερη κοινωνική κατηγορία με κοινές πολιτισμικές, ιδεολογικές και πολιτικές αναφορές³³. Η διεύρυνση της ανώτατης εκπαίδευσης δημιούργησε ένα νέο κοινωνικό πεδίο μέσα στο οποίο οι νέοι ανέπτυξαν μορφές συλλογικής δράσης και πολιτικής συνείδησης.³⁴

Τα φοιτητικά κινήματα αποτέλεσαν έναν από τους βασικούς φορείς αυτής της κοινωνικής δυναμικής. Μέσα από καταλήψεις πανεπιστημίων, διαδηλώσεις και πολιτικές παρεμβάσεις, οι φοιτητές εξέφρασαν την αντίθεση τους στην αυταρχική δομή της εκπαίδευσης, στον πόλεμο, στον καπιταλισμό και στις κοινωνικές ανισότητες³⁵. Η πολιτικοποίηση της νεολαίας συνδέθηκε με την ανάπτυξη νέων μορφών συλλογικής δράσης, οι οποίες συχνά λειτουργούσαν εκτός των παραδοσιακών πολιτικών θεσμών και κομματικών δομών³⁶.

³⁰ Rodowick, *ό.π.*, 1996, σ. 40–55.

³¹ Casper, *ό.π.*, σ. 60–75.

³² Ross, *ό.π.*, σέλ.59.

³³ Stuart Hall and Tony Jefferson, *Resistance Through Rituals*, London: Routledge, 1976, σέλ. 9.

³⁴ Marwick, *ό.π.*, σ. 96, Ludivine Bantigny, *1968: De grands soirs en petits matins*, Paris: Seuil, 2018, σ. 55 και Jean-Pierre Duteuil, *Mai 68: Un mouvement politique*, Paris: Maspero, 1988, σ. 134.

³⁵ Daniel Singer, *Prelude to Revolution: France in May 1968* (New York: Hill and Wang, 1970), 88.

³⁶ Gitlin, *ο.π.* σ. 119.

Παράλληλα, η νεολαία διαμόρφωσε ένα νέο πολιτισμικό πρότυπο, το οποίο αντιπαρατέθηκε στον κοινωνικό κομπορμισμό και στις κυρίαρχες αξίες της μεταπολεμικής κοινωνίας. Η έννοια της ελευθερίας, η άρνηση της αυθεντίας και η αναζήτηση εναλλακτικών μορφών ζωής αποτέλεσαν βασικά στοιχεία αυτής της νέας πολιτισμικής ταυτότητας³⁷. Η συγκρότηση της νεολαίας ως πολιτικού υποκειμένου συνδέθηκε στενά με την έννοια της αυτονομίας και της συλλογικής δράσης. Οι νέοι επιδίωξαν τη ριζική αναδιαμόρφωση της κοινωνίας, αμφισβητώντας τις θεμελιώδεις δομές εξουσίας και τις κυρίαρχες μορφές κοινωνικής οργάνωσης³⁸. Με τον τρόπο αυτό, η νεολαία της δεκαετίας του 1960 διαμόρφωσε ένα νέο πρότυπο πολιτικής και κοινωνικής δράσης, το οποίο επηρέασε βαθιά τις κοινωνίες της Δύσης και συνέβαλε στη διαμόρφωση της σύγχρονης πολιτικής και πολιτισμικής πραγματικότητας³⁹.

Από την κοινωνική αμφισβήτηση στην κινηματογραφική έκφραση

Η κοινωνική και πολιτική αμφισβήτηση της δεκαετίας του 1960 δεν περιορίστηκε στο πεδίο της πολιτικής δράσης, αλλά επεκτάθηκε δυναμικά και στον χώρο της πολιτισμικής παραγωγής. Ο κινηματογράφος, ως μαζικό μέσο έκφρασης και αναπαράστασης, αποτέλεσε βασικό χώρο αποτύπωσης των κοινωνικών εντάσεων, των ιδεολογικών συγκρούσεων και των προσδοκιών της νεανικής γενιάς⁴⁰. Η μετάβαση από την παθητική αναπαράσταση της πραγματικότητας προς μία ενεργητική, πολιτικοποιημένη κινηματογραφική γλώσσα συνδέθηκε άμεσα με την ευρύτερη κοινωνική ριζοσπαστικοποίηση της εποχής⁴¹.

Η δεκαετία του 1960 σηματοδότησε την αμφισβήτηση των παραδοσιακών μορφών κινηματογραφικής αφήγησης και της βιομηχανικής παραγωγής του κινηματογράφου. Οι νέοι δημιουργοί επιδίωξαν να αποδομήσουν τις συμβάσεις της κλασικής αφήγησης, να πειραματιστούν με τη μορφή και να μετατρέψουν τον κινηματογράφο σε εργαλείο πολιτικής και ιδεολογικής παρέμβασης⁴². Η αισθητική ανανέωση συνδέθηκε με την

³⁷ Hobsbawm, *ό.π.*, σέλ. 329.

³⁸ Bantigny, *ο.π.*, σ101.

³⁹ Marwick, *ο.π.* σ. 214.

⁴⁰ Marwick, *ο.π.*, σ221

⁴¹ David Bordwell – Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, MIET, 2006, σ. 58-65.

⁴² Comolli Narboni, *ο.π.*, σ. 27-38.

πολιτική στράτευση, καθώς οι κινηματογραφιστές επιδίωξαν να καταστήσουν τον θεατή ενεργό συμμετέχοντα και όχι παθητικό καταναλωτή εικόνων⁴³.

Στη Γαλλία, μετά το 1968, η κινηματογραφική πρακτική συνδέθηκε άμεσα με την πολιτική στράτευση. Η εμπειρία του Μάη και η αμφισβήτηση των πολιτισμικών θεσμών οδήγησαν σε μια ριζική αναθεώρηση του ρόλου του δημιουργού. Ο κινηματογράφος αντιμετωπίστηκε ως μέσο παρέμβασης και όχι ως απλή αναπαράσταση. Η εικόνα και ο ήχος απέκτησαν λειτουργία κριτικής και αποδόμησης των κυρίαρχων ιδεολογικών μηχανισμών⁴⁴.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η επίδραση των φοιτητικών κινημάτων και του πολέμου του Βιετνάμ διαμόρφωσε ένα διαφορετικό αλλά συγγενές κινηματογραφικό τοπίο. Η ανάπτυξη ενός νέου ρεαλισμού, η χρήση φορητής κάμερας, η ενσωμάτωση ντοκιμαντερίστικων τεχνικών και η απομάκρυνση από τα αυστηρά στούντιο-μοντέλα παραγωγής σηματοδότησαν την κρίση του κλασικού Χόλιγουντ και την ανάδυση νέων μορφών κινηματογραφικής έκφρασης⁴⁵.

Ο κινηματογράφος δεν περιορίστηκε στην απλή απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά λειτούργησε ως χώρος μέσα από τον οποίο συγκροτήθηκε και αναδιαμορφώθηκε η εικόνα της νεολαίας⁴⁶. Μέσα από την αναπαράσταση της νεανικής αμφισβήτησης, της σύγκρουσης με την εξουσία και της αναζήτησης νέων μορφών ελευθερίας, ο κινηματογράφος συνέβαλε στη συγκρότηση ενός νέου πολιτικού και πολιτισμικού λόγου. Η μετάβαση αυτή από την κοινωνική αμφισβήτηση προς την κινηματογραφική έκφραση αποτέλεσε το θεμέλιο για την ανάπτυξη ενός πολιτικοποιημένου κινηματογράφου, ο οποίος θα εξεταστεί αναλυτικά στα επόμενα κεφάλαια⁴⁷.

⁴³ David Bordwell and Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2003, σ. 458.

⁴⁴ Jean-Louis Comolli and Jean Narboni, "Cinema/Ideology/Criticism," *Cahiers du Cinéma* (1969), σ.32.

⁴⁵ Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls*, New York: Simon & Schuster, 1998, σ. 74.

⁴⁶ Casper, *Hollywood Film 1963–1976*, ο.π., σ. 70-85.

⁴⁷ Andrew Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984, σ. 96.

Μαζική κουλτούρα, μέσα επικοινωνίας και εικόνα

Η ανάπτυξη των μέσων μαζικής επικοινωνίας έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάδοση της νεανικής αμφισβήτησης. Η τηλεόραση, ο τύπος, η μουσική βιομηχανία και ο κινηματογράφος συνέβαλαν στη δημιουργία μιας διεθνούς νεανικής κουλτούρας, η οποία ξεπερνούσε τα εθνικά όρια και συγκροτούσε μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα⁴⁸. Η μαζικοποίηση της πολιτισμικής παραγωγής συνδέθηκε με τη διαμόρφωση ενός νέου επικοινωνιακού περιβάλλοντος, στο οποίο η εικόνα και ο ήχος απέκτησαν πρωτεύουσα σημασία.

Στο πλαίσιο αυτό, η κριτική θεωρία της Σχολής της Φρανκφούρτης ανέδειξε τον ρόλο της «βιομηχανίας της κουλτούρας»⁴⁹ ως μηχανισμού ιδεολογικής αναπαραγωγής⁵⁰. Σύμφωνα με τον Theodor Adorno και τον Max Horkheimer, η μαζική κουλτούρα δεν λειτουργεί απλώς ως ψυχαγωγία, αλλά ως σύστημα τυποποίησης και ομογενοποίησης της συνείδησης, το οποίο ενσωματώνει και αναπαράγει τις κυρίαρχες κοινωνικές σχέσεις⁵¹. Η πολιτισμική παραγωγή, στο πλαίσιο της καπιταλιστικής οργάνωσης, τείνει να μετατρέπεται σε εμπόρευμα, περιορίζοντας τις δυνατότητες κριτικής σκέψης και αυθεντικής καλλιτεχνικής έκφρασης.

Η εικόνα, επομένως, δεν αποτελεί ουδέτερο φορέα πληροφορίας. Οι εικόνες των διαδηλώσεων, των κοινωνικών συγκρούσεων και των φοιτητικών κινητοποιήσεων κυκλοφόρησαν ευρέως, μετατρέποντας την πολιτική διαμαρτυρία σε ορατό και μαζικό φαινόμενο⁵². Ωστόσο, η ίδια η διαδικασία της μαζικής αναπαραγωγής ενέχει τον κίνδυνο ενσωμάτωσης και εξουδετέρωσης της κριτικής δυναμικής της εικόνας, καθώς η πολιτική εμπειρία μπορεί να μετατραπεί σε θέαμα.

Ο κινηματογράφος, ως κατεξοχήν οπτικό μέσο της εποχής, βρέθηκε στο επίκεντρο αυτής της έντασης. Από τη μία πλευρά, εντάσσεται στη λογική της βιομηχανίας της κουλτούρας και υπόκειται στους μηχανισμούς παραγωγής και διανομής της. Από την

⁴⁸ Drew Casper, *Hollywood Film 1963–1976: Years of Revolution and Reaction*, Wiley-Blackwell, 2010, σ. 20–35.

⁴⁹ Theodor W. Adorno, “Culture Industry Reconsidered”, στο *The Culture Industry*, Routledge, 1991, σ. 85–92.

⁵⁰ Max Horkheimer και Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, New York: Continuum, 1972 (πρώτη έκδ. 1947), σ. 120–167.

⁵¹ Adorno, «Culture Industry Reconsidered», ο.π., σ. 85–92.

⁵² Puchner, ό.π., σ. 83–95.

άλλη, αποτέλεσε πεδίο καλλιτεχνικού και πολιτικού πειραματισμού, ιδίως κατά τη δεκαετία του 1960, όταν πολλοί δημιουργοί επιχείρησαν να αποδομήσουν τις κυρίαρχες αφηγηματικές μορφές και να αναδείξουν τον τρόπο με τον οποίο η κινηματογραφική γλώσσα παράγει και οργανώνει κοινωνικά νοήματα⁵³.

Η κινηματογραφική εικόνα απέκτησε, συνεπώς, διττή λειτουργία: αφενός ως προϊόν της μαζικής πολιτισμικής βιομηχανίας και αφετέρου ως πιθανό μέσο κριτικής και αποσταθεροποίησης των ιδεολογικών μηχανισμών. Η ένταση αυτή μεταξύ ενσωμάτωσης και κριτικής θα αποτελέσει βασικό άξονα για την κατανόηση του πολιτικοποιημένου κινηματογράφου της περιόδου και της αισθητικής ρήξης που θα εξεταστεί στα επόμενα κεφάλαια.

Η αναπαράσταση της νεολαίας στον κινηματογράφο

Η ανάδειξη της νεολαίας ως ιστορικού και κοινωνικού υποκειμένου κατά τη δεκαετία του 1960 συνοδεύτηκε από την αυξανόμενη παρουσία της στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος δεν λειτούργησε απλώς ως καθρέφτης της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά ως πεδίο μέσα από το οποίο συγκροτήθηκε και διαμορφώθηκε η εικόνα της νεολαίας. Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις δεν αποτυπώνουν απλώς τους νέους, αλλά συμβάλλουν ενεργά στη διαμόρφωση της κοινωνικής αντίληψης για τη νεολαία, την εξέγερση και την πολιτική δράση⁵⁴.

Σύμφωνα με τη θεωρία της αναπαράστασης, η εικόνα δεν αντανακλά παθητικά την πραγματικότητα, αλλά την οργανώνει και την ερμηνεύει μέσα από συγκεκριμένους κώδικες και ιδεολογικές επιλογές⁵⁵. Ο κινηματογράφος, ως οπτικοακουστικό σύστημα σημείων, παράγει νόημα μέσα από τη μορφή, τη σύνθεση, το μοντάζ και τη σχέση εικόνας και ήχου. Η αναπαράσταση της νεολαίας, επομένως, είναι αποτέλεσμα αισθητικών και ιδεολογικών επιλογών⁵⁶.

Η νεολαία εμφανίζεται στον κινηματογράφο της περιόδου μέσα από πολλαπλές και συχνά αντιφατικές μορφές. Σε ορισμένες περιπτώσεις παρουσιάζεται ως φορέας επαναστατικής αλλαγής, ως δύναμη που αμφισβητεί την κοινωνική τάξη και επιδιώκει

⁵³ Comolli και Narboniό, .π., σ. 27–38.

⁵⁴ Stuart Hall, “The Work of Representation”, στο *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 15–30.

⁵⁵ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan, 1983, σ. 1–18.

τη ριζική μεταμόρφωση της κοινωνίας. Σε άλλες περιπτώσεις, οι νέοι εμφανίζονται ως αποξενωμένοι, παγιδευμένοι ανάμεσα στην επιθυμία για ελευθερία και στην αδυναμία κοινωνικού μετασχηματισμού. Η διπλή αυτή εικόνα αντανακλά τις αντιφάσεις της εποχής, όπου η επαναστατική προσδοκία συνυπάρχει με την κρίση ταυτότητας και την απογοήτευση.

Η κινηματογραφική μορφή διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της εικόνας. Όπως έχει επισημανθεί στη θεωρία του πολιτικού μοντερνισμού, η ίδια η μορφή της αφήγησης μπορεί να λειτουργήσει ιδεολογικά⁵⁷. Η ρήξη με τη γραμμική αφήγηση, η αποστασιοποίηση του θεατή, η χρήση αποξενωτικών τεχνικών και η διατάραξη της ταύτισης αποτελούν τρόπους μέσω των οποίων ο κινηματογράφος επιχειρεί να καταστήσει ορατές τις κοινωνικές αντιφάσεις. Στο πλαίσιο αυτό, η αναπαράσταση της νεολαίας συνδέεται όχι μόνο με το περιεχόμενο της αφήγησης, αλλά και με τη μορφή της κινηματογραφικής γλώσσας.

Στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, η νεολαία συχνά παρουσιάζεται ως υπαρξιακή μορφή, η οποία αναζητά νόημα μέσα σε έναν κόσμο κοινωνικής και πολιτισμικής κρίσης. Αντίστοιχα, στον αμερικανικό κινηματογράφο, η νεολαία συνδέεται με την αντικουλτούρα, την κοινωνική σύγκρουση και την κρίση των θεσμών. Οι διαφορετικές αυτές αναπαραστάσεις αντανακλούν τις ιδιαιτερότητες κάθε κοινωνικού πλαισίου, αλλά και τις κοινές εμπειρίες μιας γενιάς που αμφισβητεί τις καθιερωμένες μορφές εξουσίας.

Η κατανόηση των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της νεολαίας αποτελεί βασική προϋπόθεση για την ανάλυση των ταινιών που θα εξεταστούν στα επόμενα κεφάλαια. Οι ταινίες της περιόδου 1960–1980 λειτουργούν όχι μόνο ως καλλιτεχνικά έργα, αλλά και ως πολιτισμικά τεκμήρια που συγκροτούν εικόνες της εξέγερσης, της ταυτότητας και της κοινωνικής αλλαγής. Η διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στη μορφή, την ιδεολογία και την αναπαράσταση θα επιτρέψει την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο κινηματογράφος συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση της ιστορικής μνήμης της νεανικής αμφισβήτησης.

⁵⁷ Rodowick, *ό.π.*, σ. 1–20.

Κεφάλαιο 1

Ο κινηματογράφος ως μέσο ιστορικής και πολιτικής αναπαράστασης και η εικόνα της νεολαίας

Ο κινηματογράφος αποτελεί μία από τις σημαντικότερες μορφές πολιτισμικής παραγωγής του 20ού αιώνα, καθώς συνδυάζει καλλιτεχνική έκφραση και μαζική απεύθυνση, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως μέσο διαμόρφωσης ιστορικής μνήμης και κοινωνικής συνείδησης⁵⁸. Η κινηματογραφική εικόνα δεν περιορίζεται στην απλή αναπαράσταση γεγονότων, αλλά συγκροτεί ερμηνευτικά σχήματα, οργανώνει συναισθήματα και διαμορφώνει τρόπους θέασης της κοινωνικής πραγματικότητας⁵⁹. Στο πλαίσιο αυτό, ο κινηματογράφος λειτουργεί ως ενεργός παράγοντας που συμμετέχει στη διαμόρφωση του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνίες αντιλαμβάνονται το παρελθόν και το παρόν τους⁶⁰.

Η περίοδος 1960–1980 συνιστά καθοριστική φάση για τη μελέτη της σχέσης κινηματογράφου και ιστορίας. Πρόκειται για εικοσαετία έντονων κοινωνικών και πολιτικών μετασχηματισμών, κατά την οποία η νεολαία αναδείχθηκε σε κεντρικό κοινωνικό και πολιτικό υποκείμενο⁶¹. Τα φοιτητικά κινήματα, ο Μάης του 1968, οι αντιπολεμικές διαμαρτυρίες στις Ηνωμένες Πολιτείες, η αντικουλτούρα και οι μεταβολές στα ήθη και τις κοινωνικές αντιλήψεις διαμόρφωσαν ένα νέο ιστορικό τοπίο⁶². Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο κινηματογράφος όχι μόνο κατέγραψε τις κοινωνικές εντάσεις, αλλά και συνέβαλε στην ερμηνεία και αναπαράστασή τους.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση της ιστορίας δεν ταυτίζεται με την απλή μεταφορά ιστορικών γεγονότων στην οθόνη. Αντίθετα, η ταινία οργανώνει την αφήγηση, επιλέγει οπτικές γωνίες, εστιάζει σε συγκεκριμένα πρόσωπα και αποκλείει άλλα, δημιουργώντας έτσι μια συγκεκριμένη ιδεολογική οπτική⁶³. Η ιστορία, επομένως,

⁵⁸ Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1976, σ. 10–18 & Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, σ. 3–15.

⁵⁹ David Bordwell – Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2003, σ. 3–10.

⁶⁰ Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990, σ. 1–15.

⁶¹ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 15–25.

⁶² Martin Puchner, *Poetry of the Revolution*, Princeton University Press, 2006, σ. 70–85 & Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, σ. 26–40.

⁶³ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1969, σ. 72–80.

μετατρέπεται σε κινηματογραφικό λόγο, ο οποίος ενσωματώνει αξίες, πολιτικές θέσεις και κοινωνικές αναγνώσεις. Στην περίπτωση της νεολαίας, το σινεμά δεν απεικονίζει απλώς τους νέους· τους εντάσσει σε αφηγηματικά και ιδεολογικά πλαίσια που τους αποδίδουν ρόλο, σημασία και ηθικό φορτίο⁶⁴

Κατά τη δεκαετία του 1960, η πολιτικοποίηση του κινηματογράφου συνδέθηκε άμεσα με την αμφισβήτηση των παραδοσιακών αφηγηματικών μορφών. Η αποδόμηση της κλασικής γραμμικής αφήγησης, η χρήση αποσπασματικών δομών και η ανάδειξη της ίδιας της κινηματογραφικής διαδικασίας ως αντικειμένου στοχασμού συνιστούν στοιχεία ενός κινηματογράφου που επιδιώκει να μετατρέψει την αισθητική μορφή σε φορέα πολιτικής κριτικής⁶⁵. Η κινηματογραφική γλώσσα αποκτά ιδεολογική διάσταση: το μοντάζ, το κάδρο και η οργάνωση του βλέμματος αποτελούν τα μέσα μέσω των οποίων διατυπώνεται μια θέση απέναντι στην κοινωνία⁶⁶.

Η έννοια της «πολιτικής της εικόνας» καθίσταται κεντρική για την ανάλυση της περιόδου. Η εικόνα δεν είναι απλώς φορέας περιεχομένου, αλλά μηχανισμός παραγωγής νοήματος⁶⁷. Μέσα από τη σκηνοθετική επιλογή και τη μορφολογική οργάνωση, η ταινία καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής καλείται να αντιληφθεί τα πρόσωπα και τις κοινωνικές συγκρούσεις. Η μετάβαση από τον παθητικό θεατή του κλασικού κινηματογράφου σε έναν πιο ενεργό και κριτικό θεατή αποτέλεσε βασικό στόχο πολλών δημιουργών της περιόδου, ιδιαίτερα στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, όπου η αισθητική ρήξη συνδέθηκε με την πολιτική αμφισβήτηση⁶⁸.

Στο πλαίσιο αυτό, η νεολαία εμφανίζεται στον κινηματογράφο ως ιστορικό και πολιτισμικό υποκείμενο. Οι νέοι δεν αποτελούν απλώς χαρακτήρες μιας αφήγησης, αλλά συμβολικές μορφές που ενσωματώνουν τις κοινωνικές αντιφάσεις της εποχής⁶⁹. Σε ορισμένες περιπτώσεις παρουσιάζονται ως φορείς επαναστατικής αλλαγής, ως συλλογική δύναμη που αμφισβητεί τις δομές εξουσίας και επιδιώκει τη ριζική

⁶⁴ Marc Ferro, *Cinema and History*, σ. 26–40 & Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 15–25.

⁶⁵ Colin McCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, Manchester: Manchester University Press, 1985, σ. 22–35.

⁶⁶ Comolli –Narboni, ο.π., σ. 12–20.

⁶⁷ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan, 1983, σ. 1–12.

⁶⁸ Βλέπε γενικά Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος. Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939–1990* (Αθήνα: Νεφέλη, 2004) & Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1976, σ. 110–125.

⁶⁹ Ludvine Bantigny, *Le mouvement de jeunesse en France* (Paris: Seuil, 2007) & Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 15–30.

μεταμόρφωση της κοινωνίας. Σε άλλες περιπτώσεις, εμφανίζονται ως αποξενωμένοι και διχασμένοι, εγκλωβισμένοι ανάμεσα στην επιθυμία για ελευθερία και στην αδυναμία να μετασχηματίσουν ουσιαστικά την πραγματικότητα.

Η κινηματογραφική εικόνα της νεολαίας ταλαντεύεται συχνά ανάμεσα στη ρομαντικοποίηση της εξέγερσης και στην κριτική της αποτυχίας της⁷⁰. Η επαναστατική δράση μπορεί να παρουσιαστεί ως πράξη αυθεντικότητας και ηθικής υπεροχής, αλλά και ως αδιέξοδο ή ως συμβολική χειρονομία χωρίς ουσιαστικό αποτέλεσμα. Παράλληλα, η νεανική κουλτούρα, όπως η μουσική, η γλώσσα, η ενδυμασία, οι μορφές συμπεριφοράς, ενσωματώνεται στην κινηματογραφική αφήγηση, αναδεικνύοντας τη σύνδεση πολιτικής και πολιτισμικής ταυτότητας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η διαδικασία εμπορευματοποίησης της νεανικής εξέγερσης. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η βιομηχανία του κινηματογράφου αναγνώρισε τη νεολαία ως σημαντικό κοινό και επιχείρησε να ενσωματώσει την αντικουλτούρα σε εμπορικά προϊόντα⁷¹. Η επαναστατικότητα μετατρέπεται, σε ορισμένες περιπτώσεις, σε αισθητικό ύφος και σε καταναλωτικό σύμβολο. Το ερώτημα που προκύπτει είναι εάν η κινηματογραφική αναπαράσταση της νεολαίας λειτουργεί ως κριτική απέναντι στο σύστημα ή εάν τελικά ενσωματώνεται σε αυτό, εξουδετερώνοντας τη ριζοσπαστική της δυναμική.

Στην Ευρώπη, αντίθετα, η ρήξη εκδηλώνεται συχνά μέσα από την αισθητική μορφή. Η διάσπαση της αφήγησης και η αμφισβήτηση των κινηματογραφικών συμβάσεων αντανakλούν την ευρύτερη κοινωνική αμφισβήτηση της εποχής⁷². Η νεολαία παρουσιάζεται ως μορφή υπό διαμόρφωση, ως υποκείμενο που αναζητά ταυτότητα και νόημα σε έναν κόσμο κοινωνικής κρίσης. Έτσι, ο κινηματογράφος της περιόδου δεν περιορίζεται στη θεματική απεικόνιση της νεανικής εξέγερσης, αλλά μετατρέπει την ίδια τη μορφή σε πεδίο πολιτικής και αισθητικής σύγκρουσης.

Η μελέτη του κινηματογράφου ως ιστορικού και πολιτικού μέσου καθίσταται, επομένως, αναγκαία προϋπόθεση για την ανάλυση των ταινιών που θα εξεταστούν στα επόμενα κεφάλαια. Η αναπαράσταση της νεολαίας δεν είναι απλώς ζήτημα χαρακτήρων ή πλοκής, αλλά αποτέλεσμα σύνθετων ιδεολογικών και αισθητικών

⁷⁰ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1969, σ. 72–80.

⁷¹ Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls*, New York: Simon & Schuster, 1998, σ. 40–55.

⁷² Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*, Paris: Flammarion, 1998, σ. 90–105.

επιλογών. Μέσα από αυτές τις επιλογές, ο κινηματογράφος συμβάλλει στη συγκρότηση μιας συγκεκριμένης εικόνας για τους νέους είτε ως επαναστατικό υποκείμενο είτε ως κοινωνικό πρόβλημα, είτε ως εμπορευματοποιημένη ταυτότητα⁷³.

Η κινηματογραφική εικόνα της νεολαίας κατά την περίοδο 1960–1980 συνδέεται στενά και με την απεικόνιση της βίας. Η βία, είτε ως κρατική καταστολή είτε ως μορφή εξεγερσιακής απάντησης, αποκτά έντονη εικονογραφική παρουσία. Η κινηματογραφική κάμερα καταγράφει διαδηλώσεις, συγκρούσεις με την αστυνομία, συλλήψεις, καταλήψεις πανεπιστημίων, δημιουργώντας μια οπτική μνήμη της σύγκρουσης. Ωστόσο, η βία δεν λειτουργεί πάντοτε ως απλή καταγραφή γεγονότων. Συχνά μετατρέπεται σε αισθητικό γεγονός: το μοντάζ επιταχύνει τον ρυθμό, η μουσική εντείνει τη δραματικότητα, το κοντινό πλάνο εστιάζει στο πρόσωπο του εξεγερμένου νέου. Το ερώτημα που ανακύπτει είναι κατά πόσο αυτή η αισθητικοποίηση της σύγκρουσης ενισχύει την πολιτική της διάσταση ή την αποδυναμώνει, μετατρέποντάς την σε θεαματική εμπειρία⁷⁴.

Παράλληλα, ο δημόσιος χώρος αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Ο δρόμος, το πανεπιστήμιο, η πλατεία, το εργοστάσιο, το κατειλημμένο κτίριο λειτουργούν όχι μόνο ως σκηνικά, αλλά ως τόποι όπου διακυβεύεται η εξουσία. Η παρουσία των νέων σε αυτούς τους χώρους επανασηματοδοτεί το αστικό τοπίο: ο δρόμος δεν είναι πλέον απλώς χώρος κυκλοφορίας, αλλά χώρος πολιτικής διεκδίκησης. Η κινηματογραφική απεικόνιση του σώματος μέσα στον δημόσιο χώρο, το σώμα που τρέχει, που φωνάζει, που αντιστέκεται ή που καταρρέει, καθίσταται φορέας πολιτικού νοήματος. Το νεανικό σώμα μετατρέπεται σε σύμβολο ελευθερίας αλλά και ευαλωτότητας⁷⁵.

Ένα ακόμη ιδιαίτερης σημασίας ζήτημα αφορά τη σχέση συλλογικότητας και ατομικότητας. Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζεται από ισχυρή έμφαση στο «εμείς»: συλλογικές ταυτότητες, κοινές διεκδικήσεις, πολιτική οργάνωση. Ωστόσο, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, ο κινηματογράφος αρχίζει να καταγράφει μια μετατόπιση. Η απογοήτευση από την έκβαση των κινημάτων, η εσωτερική διάσπαση και η επαναφορά πιο ατομικών αφηγήσεων οδηγούν σε ταινίες όπου ο νέος δεν εμφανίζεται πλέον ως μέλος συλλογικού σώματος, αλλά ως μοναχική φιγούρα. Η

⁷³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, σ. 156–170.

⁷⁴ Marc Ferro, *Cinema and History*, σ. 80–95.

⁷⁵ Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990, σ. 1–15.

εξέγερση μετατρέπεται σε προσωπικό δράμα, η πολιτική σε υπαρξιακό ερώτημα. Αυτή η μετάβαση δεν σηματοδοτεί απαραίτητα το τέλος της πολιτικής, αλλά την αλλαγή του τρόπου με τον οποίο αυτή εκφράζεται κινηματογραφικά⁷⁶.

Η ένταση ανάμεσα στη συλλογική δράση και στην ατομική διαδρομή αποτελεί βασικό στοιχείο κατανόησης της περιόδου. Στις πρώιμες αναπαραστάσεις, η νεολαία συχνά προβάλλεται ως ενιαίο σώμα, φορέας ιστορικής ανατροπής. Στις μεταγενέστερες, η έμφαση μετατοπίζεται στον εσωτερικό διχασμό, στην αμφιβολία και στην αποστασιοποίηση. Ο κινηματογράφος, έτσι, δεν καταγράφει μόνο την άνοδο της νεανικής επαναστατικότητας, αλλά και τη σταδιακή της μεταμόρφωση.

Τέλος, δεν πρέπει να παραγνωρίζεται ο ρόλος της μνήμης. Οι ταινίες που παράγονται μετά το 1968 συχνά επανέρχονται στα γεγονότα με διάθεση αναστοχασμού. Η νεανική εξέγερση μετατρέπεται σε αντικείμενο ιστορικής αποτίμησης: άλλοτε με νοσταλγία, άλλοτε με κριτική απόσταση. Έτσι, ο κινηματογράφος λειτουργεί όχι μόνο ως άμεσος καταγραφέας, αλλά και ως χώρος επανερμηνείας του παρελθόντος. Η εικόνα της νεολαίας δεν παραμένει στατική· μεταβάλλεται μαζί με την κοινωνική συγκυρία και τις πολιτικές διαψεύσεις⁷⁷.

Το παρόν κεφάλαιο λειτουργεί ως θεωρητικό θεμέλιο της εργασίας, προσδιορίζοντας το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αναλυθούν οι επιμέρους ταινίες. Στα επόμενα κεφάλαια, η διερεύνηση θα επικεντρωθεί στον τρόπο με τον οποίο συγκεκριμένοι δημιουργοί και κινηματογραφικά ρεύματα αποτύπωσαν τη νεανική αμφισβήτηση, αναδεικνύοντας τις αισθητικές και ιδεολογικές διαστάσεις της κινηματογραφικής αναπαράστασης της εξέγερσης κατά την περίοδο 1960–1980.

⁷⁶ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, σ. 80–95.

⁷⁷ Marc Ferro, *Cinema and History*, σ. 112–120.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ο κινηματογράφος και η αναπαράσταση της νεανικής αμφισβήτησης (1960–1980)

Ιστορική τοποθέτηση: Από τη Nouvelle Vague στο New Hollywood

Κατά την περίοδο 1960–1980 η αισθητική, οι μορφές παραγωγής και η ιδεολογική λειτουργία της κινηματογραφικής εικόνας υφίστανται βαθιές αλλαγές. Η λεγόμενη «έκρηξη» του παγκόσμιου κινηματογράφου στη δεκαετία του 1960 δεν συνιστά απλώς ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο, αλλά συνδέεται άμεσα με τη γενικότερη κοινωνική και πολιτική ριζοσπαστικοποίηση της εποχής και με την ανάδυση νέων πολιτισμικών και κοινωνικών υποκειμένων.⁷⁸

Η γαλλική Nouvelle Vague, η οποία αναδύεται στα τέλη της δεκαετίας του 1950, εγκαινιάζει μια νέα κινηματογραφική συνείδηση. Οι δημιουργοί της, προερχόμενοι από τον χώρο της κριτικής (κυρίως δημοσιογράφοι του περιοδικού Cahiers du Cinéma), προτείνουν την «πολιτική των δημιουργών», αναδεικνύοντας τον σκηνοθέτη σε κεντρικό φορέα νοήματος και ιδεολογικής στάσης. Η κινηματογραφική πράξη παύει να θεωρείται βιομηχανική παραγωγή και μετατρέπεται σε προσωπική και πολιτισμική παρέμβαση⁷⁹.

Οι αισθητικές επιλογές της Nouvelle Vague, όπως η χρήση φορητής κάμερας, τα γυρίσματα σε φυσικούς χώρους, η αφηγηματική ασυνέχεια και η ρήξη με τον ψυχολογικό ρεαλισμό δεν αποτελούν απλώς τεχνικές καινοτομίες. Συνιστούν έκφραση πολιτισμικής αμφισβήτησης και γενεαλογικής ρήξης με την «παράδοση ποιότητας» του γαλλικού κινηματογράφου. Στο πλαίσιο αυτό, η νεολαία δεν εμφανίζεται μόνο ως θεματικό αντικείμενο των ταινιών, αλλά και ως ταυτότητα των ίδιων των δημιουργών, καθώς και ως συμβολική έκφραση μιας κινηματογραφικής εξέγερσης απέναντι στις καθιερωμένες μορφές κινηματογραφικής έκφρασης.⁸⁰

Η αισθητική τομή που εισάγει η Nouvelle Vague δεν μπορεί να ερμηνευθεί αποκλειστικά ως τεχνική ή μορφολογική καινοτομία. Η ρήξη με τη γραμμική αφήγηση,

⁷⁸ Peter Cowie, *Revolution! The Explosion of World Cinema in the Sixties*, London: Faber & Faber, 2004, σ. 11–25..

⁷⁹ Dudley Andrew, *French Cinema: The Major Films and Filmmakers*, New York: Oxford University Press, 1985, σ. 115–130.

⁸⁰ Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*, Paris: Flammarion, 1998, σ. 72–89.

η αποδόμηση της κλασικής ψυχολογικής συνέχειας και η υιοθέτηση αποσπασματικής δομής συγκροτούν μια βαθύτερη πολιτισμική και ιδεολογική πράξη. Η κινηματογραφική μορφή μετατρέπεται σε χώρο αντιπαράθεσης με την ίδια τη λογική της αστικής αναπαράστασης, η οποία βασίζεται στη συνοχή, τη διαφάνεια και την ψευδαίσθηση αντικειμενικότητας⁸¹.

Η χρήση της φορητής κάμερας, των φυσικών χώρων και του φυσικού φωτισμού δεν αποτελεί απλώς αναζήτηση ρεαλισμού, αλλά αποσταθεροποίηση της ελεγχόμενης, στούντιο-κατασκευασμένης εικόνας. Το jump cut, χαρακτηριστικό γνώρισμα της πρώιμης Nouvelle Vague, διακόπτει την αφηγηματική ροή και καταστρέφει την αίσθηση χρονικής συνέχειας, υπονομεύοντας τη ψευδαίσθηση ομαλής εξέλιξης. Η τομή δεν είναι ουδέτερη: λειτουργεί ως διαρκής υπενθύμιση ότι η ταινία είναι κατασκευή, ότι η εικόνα δεν ταυτίζεται με την πραγματικότητα αλλά την οργανώνει μέσα από συγκεκριμένες επιλογές⁸².

Η πρακτική αυτή μπορεί να ιδωθεί υπό το πρίσμα της μπρεχτικής αποστασιοποίησης. Όπως στο θέατρο του Bertolt Brecht η σκηνική ρήξη αποσκοπεί στη διακοπή της συναισθηματικής ταύτισης και στην ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης, έτσι και στον μοντέρνο κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960 η διακοπή της αφηγηματικής συνέχειας επιχειρεί να μετατρέψει τον θεατή από παθητικό δέκτη σε ενεργό ερμηνευτή. Η αισθητική επιλογή μετατρέπεται σε πολιτική στάση, καθώς αμφισβητεί τη φυσικοποίηση των κοινωνικών σχέσεων που παράγει ο κλασικός κινηματογράφος⁸³.

Η έννοια της ιδεολογικής λειτουργίας της εικόνας καθίσταται κεντρική σε αυτό το πλαίσιο. Η κινηματογραφική αφήγηση του κλασικού συστήματος παρουσιάζει τον κόσμο ως συνεκτικό και αναγνώσιμο, εδραιώνοντας μια μορφή οπτικής εξουσίας που καθοδηγεί την ερμηνεία του θεατή. Η μοντέρνα κινηματογραφική ρήξη αντιστρέφει αυτή τη διαδικασία: αντί να αποκρύπτει τους μηχανισμούς παραγωγής της εικόνας, τους καθιστά ορατούς. Η ίδια η μορφή λειτουργεί ως κριτική της ιδεολογικής αυταπάτης της διαφάνειας⁸⁴.

⁸¹ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1969, σ. 98–110.

⁸² Ν. Τερζής, «Οντολογία της κάμερας / Jump cut: ριζοσπαστική σκηνοθετική τεχνική του μοντάζ», *Camera Stylo Online*, 2017.

⁸³ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964, σ. 91–99.

⁸⁴ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, Manchester: Manchester University Press, 1985, σ. 31–46.

Η ρήξη με τη «παράδοση ποιότητας» δεν αφορά μόνο την απόρριψη ενός παρωχημένου αισθητικού μοντέλου, αλλά τη ριζική αμφισβήτηση της σχέσης ανάμεσα στην εικόνα και την εξουσία. Η κινηματογραφική μορφή μετατρέπεται σε πεδίο σύγκρουσης, όπου η ασυνέχεια, η σιωπή, η αποσπασματικότητα και η αυτοαναφορικότητα λειτουργούν ως αντιστάσεις απέναντι στη λογική της κανονικότητας. Η νεότητα, τόσο ως θεματικό αντικείμενο όσο και ως δημιουργική στάση, εγγράφεται σε αυτή τη μορφολογική ρήξη. Η εξέγερση δεν εμφανίζεται μόνο στο επίπεδο της αφήγησης, αλλά διαχέεται στην ίδια τη δομή της ταινίας⁸⁵.

Η αισθητική ανατροπή της Nouvelle Vague, επομένως, δεν είναι απλώς γενεαλογική ανταρσία απέναντι στους προκατόχους της, αλλά πολιτισμική χειρονομία που αμφισβητεί τις σταθερές της αναπαράστασης. Η κινηματογραφική εικόνα παύει να διεκδικεί ουδετερότητα και μετατρέπεται σε χώρο ιδεολογικής αυτοσυνειδησίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η νεολαία δεν αναπαρίσταται ως δεδομένη κοινωνική κατηγορία, αλλά ως μορφή σε διαδικασία συγκρότησης και ως υποκείμενο που, όπως και η κινηματογραφική μορφή, αναζητά νέους τρόπους ύπαρξης και έκφρασης.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η κρίση του στούντιο-συστήματος και η απώλεια του παραδοσιακού κοινού οδηγούν στη σταδιακή ανάδυση του New Hollywood. Η νέα γενιά σκηνοθετών, επηρεασμένη από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, εισάγει θεματικές που αντανακλούν την κοινωνική ένταση της εποχής: βία, αποξένωση, κρίση θεσμών, δυσπιστία απέναντι στην εξουσία⁸⁶. Το New Hollywood δεν συγκροτεί ενιαίο ιδεολογικό πρόγραμμα, αλλά εκφράζει την αποσταθεροποίηση της αμερικανικής κοινωνίας μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ και τα κινήματα των πολιτικών δικαιωμάτων⁸⁷. Η ιστορική αυτή μετάβαση καθιστά τη νεολαία κεντρικό πολιτισμικό σύμβολο. Ο κινηματογράφος της περιόδου δεν απεικονίζει απλώς τους νέους, αλλά συμβάλλει στη διαμόρφωση της κοινωνικής εικόνας της νεολαίας ως φορέα ρήξης, αμφισβήτησης και ιστορικής μετάβασης⁸⁸.

Ο François Truffaut αποτελεί εμβληματική μορφή της Nouvelle Vague, όμως η προσέγγισή του στη νεολαία διαφοροποιείται από τον ρητά πολιτικοποιημένο κινηματογράφο της ύστερης δεκαετίας του 1960. Στο έργο του, η νεότητα

⁸⁵ Comolli – Narboni, ο.π. , σ. 12–20.

⁸⁶ Casper, *Hollywood Film 1963–1976* ο.π. , σ. 3–18..

⁸⁷ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 11–29.

⁸⁸ Thomas Elsaesser – Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold, 2002, σ. 18–26.

παρουσιάζεται κυρίως ως υπαρξιακή εμπειρία, ως περίοδος αναζήτησης ταυτότητας και σύγκρουσης με την αυθεντία⁸⁹.

Η μορφή του νεαρού ήρωα δεν παρουσιάζεται ως οργανωμένο επαναστατικό υποκείμενο, αλλά ως άτομο που βιώνει την κρίση του σύγχρονου κόσμου. Η εξέγερση στον Truffaut δεν είναι συλλογική πολιτική πράξη, αλλά προσωπική ρήξη. Αυτή η διάσταση αντανακλά μια διαφορετική προσέγγιση της νεανικής αμφισβήτησης: λιγότερο ιδεολογική, περισσότερο συναισθηματική και υπαρξιακή⁹⁰.

Παρά τον λιγότερο ιδεολογικά φορτισμένο χαρακτήρα του έργου του, ο Truffaut εντάσσεται οργανικά στη γενεαλογική ρήξη της Nouvelle Vague. Η ίδια η κινηματογραφική μορφή -η ελευθερία της κάμερας, η αποσπασματικότητα, η έμφαση στην εμπειρία- αποτυπώνει την αμφισβήτηση της παραδοσιακής κινηματογραφικής αυθεντίας⁹¹.

Ο Jean-Luc Godard αντιμετωπίζει τη νεανική εξέγερση ως ρητά πολιτικό ζήτημα. Η περίοδος πριν και μετά το 1968 σηματοδοτεί μια σαφή μετατόπιση στο έργο του από την αισθητική ανανέωση της Nouvelle Vague προς έναν ιδεολογικά φορτισμένο κινηματογράφο, ο οποίος επιδιώκει να αποκαλύψει τους μηχανισμούς εξουσίας που διαπερνούν τόσο την κοινωνία όσο και τα ίδια τα μέσα αναπαράστασης. Η κινηματογραφική μορφή μετατρέπεται έτσι σε εργαλείο πολιτικής κριτικής, ενώ η νεολαία εμφανίζεται ως φορέας ριζικής αμφισβήτησης των κυρίαρχων κοινωνικών δομών.⁹²

Αντίθετα, ο Truffaut διαμορφώνει μια διαφορετική εκδοχή νεανικής αμφισβήτησης, η οποία μετατοπίζεται από το πεδίο της συλλογικής πολιτικής δράσης προς εκείνο της προσωπικής εμπειρίας. Στο έργο του, η εξέγερση δεν εκδηλώνεται ως οργανωμένη ιδεολογική αντιπαράθεση με τους θεσμούς, αλλά ως υπαρξιακή σύγκρουση του ατόμου με το οικογενειακό, εκπαιδευτικό και ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον. Η νεανική εμπειρία παρουσιάζεται έτσι μέσα από την οπτική της προσωπικής διαδρομής, της αναζήτησης ταυτότητας και της σύγκρουσης με τις δομές εξουσίας της καθημερινότητας.

⁸⁹ Antoine de Baecque and Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris: Gallimard, 1996, σ. 102–118.

⁹⁰ ό.π., σ. 119–132.

⁹¹ Dudley Andrew, *French Cinema: The Major Films and Filmmakers*, σ. 140–150.

⁹² Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 145–170.

Στα έργα του, και ιδίως στο *Les Quatre Cents Coups* (*Ta 400 χτυπήματα*), η νεότητα παρουσιάζεται ως κατάσταση ασφυξίας μέσα σε ένα πλέγμα θεσμικών περιορισμών. Το σχολείο, η οικογένεια και η κοινωνική ηθική εμφανίζονται ως μηχανισμοί πειθάρχησης, οι οποίοι δεν αφήνουν χώρο για αυτονομία. Ωστόσο, η κινηματογραφική γραφή του Truffaut δεν επιδιώκει να μετατρέψει αυτή την εμπειρία σε συλλογικό πολιτικό κάλεσμα. Η κάμερα ακολουθεί τον ήρωα με συμπάθεια, αλλά χωρίς να τον εντάσσει σε μια ευρύτερη επαναστατική αφήγηση. Η εξέγερση, επομένως, ιδιωτικοποιείται. Δεν συγκροτείται ως πολιτικό πρόγραμμα, αλλά ως προσωπική αναζήτηση ταυτότητας. Η τελική παγωμένη εικόνα του ήρωα Antoine Doinel ,το βλέμμα του προς τον θεατή, δεν λειτουργεί ως επαναστατικό σύνθημα, αλλά ως ερώτημα. Η νεολαία εμφανίζεται μετέωρη, χωρίς σαφή ιδεολογικό προσανατολισμό. Η αμφισβήτηση παραμένει ανοιχτή, ατελής, περισσότερο υπαρξιακή παρά πολιτικά οργανωμένη⁹³.

Η διαφοροποίηση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η νεολαία ως πολιτικό υποκείμενο στον κινηματογράφο της περιόδου. Στο έργο του Godard η νεότητα διατυπώνει ρητά έναν πολιτικό λόγο -έστω μέσα από αντιφάσεις και ιδεολογικές εντάσεις- ενώ στον Truffaut η πολιτική διάσταση παραμένει περισσότερο υπόγεια. Η σύγκρουση με την εξουσία είναι παρούσα, αλλά εκφράζεται κυρίως ως προσωπική εμπειρία και όχι ως διαμορφωμένο ιδεολογικό πρόγραμμα. Η μετατόπιση αυτή μπορεί να ιδωθεί και ως ένδειξη της μεταβατικής φύσης της δεκαετίας του 1960. Πριν η νεολαία συγκροτηθεί ως μαζικό πολιτικό σώμα -όπως θα συμβεί με τις εξεγέρσεις του 1968- η αμφισβήτηση εμφανίζεται συχνά ως κρίση ένταξης, ταυτότητας και κοινωνικής προσαρμογής. Στο πλαίσιο αυτό, η κινηματογραφική γλώσσα του Truffaut, λιγότερο μορφολογικά επιθετική από εκείνη του Godard, ευνοεί τη διαδικασία ταύτισης και τη συναισθηματική εγγύτητα με τους χαρακτήρες. Η νεολαία παρουσιάζεται έτσι ά ως άτομα σε διαδικασία διαμόρφωσης, εκτεθειμένα στις πιέσεις και τις αντιφάσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος.⁹⁴

Η διαφοροποίηση αυτή δεν υποδηλώνει απουσία πολιτικής διάστασης, αλλά διαφορετικό τρόπο εκδήλωσής της. Στον κινηματογράφο του Truffaut η νεότητα εμφανίζεται ως δύναμη αναζήτησης χώρου ύπαρξης. Η αμφισβήτηση δεν μετασχηματίζεται σε συλλογική πολιτική δράση αλλά εκφράζεται κυρίως ως ανοιχτή

⁹³ Baecque - Toubiana, *ο.π.*, σ. 85–101.

⁹⁴ *ό.π.*, σ. 132–140.

και συχνά αβέβαιη προοπτική ζωής. Η πολιτική υποκειμενικότητα παραμένει σε αρχικό στάδιο, προαναγγέλλοντας τις πιο εκρηκτικές μορφές νεανικής κινητοποίησης που θα εμφανιστούν αργότερα στη δεκαετία⁹⁵. Με αυτή την έννοια, ο Truffaut λειτουργεί ως μεταβατική μορφή ανάμεσα στην υπαρξιακή νεανική αμηχανία και στη ριζοσπαστική πολιτικοποίηση που θα ακολουθήσει.

Στον Godard, αντίθετα, η νεολαία δεν εξιδανικεύεται, αλλά εμφανίζεται ως βαθιά αντιφατικό υποκείμενο, παγιδευμένο συχνά ανάμεσα στη ρητορική της επανάστασης και στη δυσκολία πραγμάτωσής της. Η ίδια η κινηματογραφική μορφή λειτουργεί ως μέσο ιδεολογικής κριτικής: η διάσπαση της αφήγησης, η χρήση συνθημάτων, οι παρεμβάσεις στην εικόνα και ο έντονα ρητορικός λόγος υπονομεύουν τη συμβατική ταύτιση του θεατή και τον καλούν σε μια περισσότερο κριτική και αναστοχαστική πρόσληψη της πολιτικής εικόνας.⁹⁶

Εάν στον Truffaut η νεανική αμφισβήτηση ιδιωτικοποιείται, στον Godard μετατρέπεται σε ρητή ιδεολογική διατύπωση. Ωστόσο, η πολιτική στο έργο του δεν εμφανίζεται ως σταθερή βεβαιότητα αλλά αντιθέτως, συγκροτείται μέσα από αλληλοαναιρέσεις, ειρωνεία και αυτοϋπονόμευση. Η νεολαία παρουσιάζεται ως φορέας ενός λόγου που αναζητά ακόμη τη μορφή και τη συνέπειά του⁹⁷.

Στην *La Chinoise*, οι νεαροί πρωταγωνιστές υιοθετούν μαοϊκές θέσεις, αναπαράγουν συνθήματα και επιχειρούν να συγκροτήσουν επαναστατική συλλογικότητα. Ωστόσο, η ταινία δεν λειτουργεί ως προπαγανδιστικό εργαλείο. Η σκηνοθετική στρατηγική αποκαλύπτει τη θεατρικότητα και την επιτελεστικότητα του επαναστατικού λόγου. Οι χαρακτήρες συχνά μοιάζουν να απαγγέλλουν ιδεολογικές θέσεις χωρίς να τις έχουν βιωματικά ενσωματώσει. Η πολιτική γίνεται λόγος και ο λόγος γίνεται αντικείμενο κινηματογραφικής ανάλυσης. Η αποσπασματική δομή, η χρήση έντονων χρωμάτων, η διακοπή της αφήγησης από άμεσες παρεμβάσεις προς τον θεατή και η παρουσία κειμένου στην εικόνα μετατρέπουν την ταινία σε χώρο διαρκούς αποσταθεροποίησης. Ο θεατής δεν καλείται να ταυτιστεί, αλλά να αξιολογήσει. Η επανάσταση δεν

⁹⁵ Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2003

⁹⁶ Richard Brody, *Everything Is Cinema*, σ. 210–230.

⁹⁷ D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley: University of California Press, 1996, σ. 47–61.

παρουσιάζεται ως ολοκληρωμένο σχέδιο, αλλά ως διαδικασία δοκιμής και αμφισβήτησης⁹⁸.

Στο *Week-end*, η κοινωνική διάλυση απεικονίζεται μέσα από μια αλληγορική, σχεδόν αποκαλυπτική αφήγηση. Το διάσημο μακρύ travelling στο μπουτιλιάρισμα λειτουργεί ως οπτική μεταφορά της στασιμότητας και της παρακμής της αστικής κοινωνίας. Η βία, η καταστροφή και η αναρχική αποσύνθεση δεν οδηγούν σε θετικό πολιτικό πρόγραμμα. Αντίθετα, υπογραμμίζουν την αδυναμία του υπάρχοντος συστήματος και ταυτόχρονα την ασάφεια της εναλλακτικής πρότασης.

Η πολιτική στον Godard είναι επομένως ταυτόχρονα διακήρυξη και κρίση. Η νεολαία εκφέρει επαναστατικό λόγο, αλλά ο ίδιος ο κινηματογραφικός μηχανισμός τον υποβάλλει σε διαρκή κριτική. Η εικόνα δεν επιβεβαιώνει τον λόγο αλλά τον εκθέτει. Αυτή η διπλή λειτουργία συνδέεται με την ευρύτερη θεωρητική συζήτηση περί πολιτικού μοντερνισμού, σύμφωνα με την οποία η ριζοσπαστικότητα δεν έγκειται μόνο στο περιεχόμενο αλλά κυρίως στη μορφή⁹⁹. Ο Godard μετατρέπει την κινηματογραφική πράξη σε διαδικασία αποδόμησης της ιδεολογικής διαφάνειας. Έτσι, η εικόνα παύει να λειτουργεί ως αυτονόητη αναπαράσταση και γίνεται αντικείμενο στοχασμού. Η κινηματογραφική γλώσσα, η μορφή, το μοντάζ, η ρήξη με τη θεαματική κανονικότητα, συγκροτεί την ίδια την πολιτική χειρονομία και η επαναστατική ταυτότητα παράγεται μέσα από λόγο, εικόνα και αυτοκριτική, ενώ η κινηματογραφική πράξη καθίσταται χώρος διαπραγμάτευσης της ίδιας της δυνατότητας πολιτικής δράσης.

Στο New Hollywood, η νεολαία συχνά εμφανίζεται ως μορφή κρίσης. Οι νεαροί ήρωες δεν συγκροτούν οργανωμένο πολιτικό λόγο, αλλά βιώνουν την αποδιάρθρωση των αξιών της μεταπολεμικής Αμερικής. Η ελευθερία παρουσιάζεται ως φυγή, περιπλάνηση ή σύγκρουση με την κοινωνική κανονικότητα.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση της νεολαίας στις Ηνωμένες Πολιτείες συνδέεται άμεσα με την κρίση εμπιστοσύνης προς το κράτος μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ. Η αποξένωση, η βία και η αβεβαιότητα λειτουργούν ως βασικά μοτίβα, μέσα από τα οποία αποτυπώνεται η αποσύνθεση της κοινωνικής συναίνεσης¹⁰⁰.

⁹⁸ Richard Brody, *Everything Is Cinema*, σ. 231–248.

⁹⁹ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, σ. 47–58.

¹⁰⁰ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, σ. 31–52.

Η έννοια της αναπαράστασης αποτελεί κεντρικό θεωρητικό εργαλείο για την κατανόηση της σχέσης ανάμεσα στον κινηματογράφο και την κοινωνική πραγματικότητα. Στο πλαίσιο αυτό, ο κινηματογράφος συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνίες αντιλαμβάνονται το παρελθόν και το παρόν τους.¹⁰¹

Η αναπαράσταση δεν συνίσταται μόνο στην απεικόνιση γεγονότων ή χαρακτήρων, αλλά στην επιλογή, οργάνωση και ερμηνεία της πραγματικότητας. Μέσα από την τη σύνθεση του κάδρου, το μοντάζ, τη χρήση ήχου και την αφηγηματική δομή παράγεται ένας συγκεκριμένος τρόπος θέασης του κόσμου. Η έννοια αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν εξετάζουμε τη νεολαία και τη νεανική αμφισβήτηση, καθώς οι κινηματογραφικές εικόνες συμβάλλουν στη διαμόρφωση της κοινωνικής αντίληψης για τη νεολαία ως ιστορικό και πολιτισμικό υποκείμενο¹⁰².

Κατά την περίοδο 1960–1980, η έννοια της αναπαράστασης αποκτά έντονα πολιτικό χαρακτήρα. Η αμφισβήτηση των κοινωνικών δομών και η κρίση της μεταπολεμικής συναίνεσης οδηγούν σε μια ευρύτερη κρίση της αναπαράστασης. Ο κόσμος δεν μπορεί πλέον να παρουσιαστεί ως σταθερός και συνεκτικός. Οι κινηματογραφιστές επιδιώκουν να αποδομήσουν τις συμβάσεις του κλασικού κινηματογράφου, αμφισβητώντας την ψευδαίσθηση αντικειμενικότητας και προβάλλοντας την εικόνα ως πεδίο ιδεολογικής σύγκρουσης¹⁰³.

Η αναπαράσταση της νεολαίας σε αυτή την περίοδο δεν είναι ενιαία. Άλλοτε παρουσιάζονται ως φορείς επαναστατικής αλλαγής και συλλογικής δράσης, ενώ σε άλλες περιπτώσεις εμφανίζονται αποξενωμένοι και διχασμένοι, εγκλωβισμένοι ανάμεσα στην επιθυμία για ελευθερία και στην αδυναμία κοινωνικού μετασχηματισμού. Η πολλαπλότητα αυτή αντανακλά τις αντιφάσεις της ίδιας της εποχής, όπου η επαναστατική ρητορική συνυπάρχει με την αίσθηση ιστορικής αβεβαιότητας¹⁰⁴.

¹⁰¹ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 15–29.

¹⁰² Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan, 1983, σ. 1–18.

¹⁰³ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, στο ίδιο, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York: Monthly Review Press, 1971, σ. 127–140.

¹⁰⁴ Stuart Hall, *Representation and the Media*, Northampton, MA: Media Education Foundation, 1997, σ. 7–14.

Κινηματογραφικά ρεύματα και νεανική αμφισβήτηση: από την αισθητική ρήξη στην ιδεολογική αυτοσυνειδησία

Η εξέταση των κινηματογραφικών ρευμάτων της περιόδου 1960–1980 δεν μπορεί να περιοριστεί σε απλή ιστορική καταγραφή. Τα ρεύματα αυτά δεν συνιστούν μόνο αισθητικές τάσεις, αλλά εκφράζουν μετατοπίσεις στον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος αντιλαμβάνεται τον ρόλο του απέναντι στην κοινωνία. Η νεανική αμφισβήτηση εντάσσεται σε μια ευρύτερη μεταβολή της κινηματογραφικής συνείδησης¹⁰⁵. Η μετάβαση από το κλασικό σύστημα στη μοντέρνα κινηματογραφική μορφή σηματοδοτεί την αποσταθεροποίηση της αφηγηματικής αυθεντίας. Η νεολαία, ως ιστορικό υποκείμενο σε διαδικασία συγκρότησης, λειτουργεί ως ιδανικό πεδίο για την έκφραση αυτής της ρήξης. Η μορφή και το περιεχόμενο αλληλοδιαπλέκονται: η αποδόμηση της αφήγησης αντανακλά την αποδόμηση των κοινωνικών βεβαιοτήτων¹⁰⁶.

Σε αυτό το πλαίσιο, η γαλλική *Nouvelle Vague* μπορεί να ιδωθεί όχι μόνο ως αισθητική καινοτομία αλλά ως γενεαλογική εξέγερση. Οι δημιουργοί της επιχείρησαν να αποσπαστούν από την κινηματογραφική παράδοση και να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση του κινηματογράφου με την πραγματικότητα¹⁰⁷. Η νεότητα, τόσο ως ηλικιακή κατηγορία όσο και ως πολιτισμική στάση, εγγράφεται στο ίδιο το ύφος και την αφηγηματική δομή των ταινιών. Οι ήρωες δεν λειτουργούν ως σταθερές ταυτότητες, αλλά ως ρευστές παρουσίες που αμφισβητούν τους θεσμούς και την κοινωνική κανονικότητα. Η αμφισβήτηση αυτή, αρχικά υπαρξιακή, αποκτά σταδιακά πολιτικό χαρακτήρα μετά το 1968¹⁰⁸.

Η σημασία της *Nouvelle Vague* για τη μελέτη της νεανικής αμφισβήτησης έγκειται στο γεγονός ότι η ίδια η κινηματογραφική πράξη εμφανίζεται ως πράξη ρήξης.¹⁰⁹ Η εμπειρία του Μάη του 1968 οδηγεί σε ριζική επαναξιολόγηση της σχέσης τέχνης και πολιτικής. Πολλοί δημιουργοί αμφισβητούν την επάρκεια της αισθητικής ρήξης και

¹⁰⁵ Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1976, σ. 145–156.

¹⁰⁶ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, σ. 311–325.

¹⁰⁷ Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*, Paris: Flammarion, 1998, σ. 54–72.

¹⁰⁸ Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 180–205.

¹⁰⁹ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1969, σ. 98–110.

προσανατολίζονται προς πιο ρητά πολιτικοποιημένες μορφές κινηματογραφικής έκφρασης¹¹⁰. Η αποδόμηση της αφήγησης αποκτά στρατηγική διάσταση: η ασυνέχεια, η αποστασιοποίηση και η ρήξη με τη συμβατική ταύτιση λειτουργούν ως εργαλεία πολιτικής συνειδητοποίησης. Η νεολαία παρουσιάζεται συχνά ως φορέας επαναστατικής δυναμικής, αλλά ταυτόχρονα αναδεικνύονται οι αντιφάσεις της επαναστατικής ρητορικής¹¹¹.

Η περίπτωση του New Hollywood

Η ανάδυση του New Hollywood στα τέλη της δεκαετίας του 1960 συνδέεται με μια βαθιά θεσμική και πολιτισμική κρίση. Η αποδυνάμωση του στούντιο-συστήματος, η απώλεια του παραδοσιακού κοινού και η πίεση της τηλεόρασης δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για μια ανανέωση της κινηματογραφικής γλώσσας. Ωστόσο, σε αντίθεση με τη γαλλική περίπτωση, όπου η αισθητική ρήξη διατυπώθηκε ως συνειδητή ιδεολογική θέση, στην Αμερική η πολιτική διάσταση εμφανίζεται περισσότερο ως σύμπτωμα κοινωνικής αστάθειας παρά ως θεωρητική αποδόμηση της αναπαράστασης¹¹².

Στο *Easy Rider*, η νεολαία συγκροτείται ως σώμα φυγής. Το road movie μετατρέπεται σε μορφή πολιτικής χειρονομίας: στον χώρο λειτουργεί ως συμβολική άρνηση ένταξης στο κυρίαρχο κοινωνικό πλαίσιο. Η περιπλάνηση δεν οδηγεί σε σαφές επαναστατικό πρόγραμμα· εκφράζει μάλλον την αδυναμία του νεανικού υποκειμένου να βρει θέση μέσα σε μια κοινωνία που βιώνει τον πόλεμο του Βιετνάμ, τις φυλετικές εντάσεις και τη διάψευση του αμερικανικού ονείρου. Η πολιτική εδώ δεν διατυπώνεται ρητά· βιώνεται ως ρήξη με τον κανονιστικό τρόπο ζωής¹¹³.

Στο *The Graduate*, η αμφισβήτηση μετασηματίζεται σε υπαρξιακή αμηχανία. Ο Benjamin δεν οργανώνει επανάσταση, καθώς αδυνατεί να ενταχθεί στο προκαθορισμένο κοινωνικό μονοπάτι. Η κρίση της νεολαίας εκφράζεται ως κενό νοήματος και όχι ως ιδεολογική σύγκρουση. Η πολιτική διάσταση παραμένει υπόγεια

¹¹⁰ Comolli –Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism», *ο.π.*, σ. 12–20.

¹¹¹ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, Manchester: Manchester University Press, 1985, σ. 47–58.

¹¹² Casper, *Hollywood Film 1963–1976: ο.π.*, σ. 3–20.

¹¹³ Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*, New York: Simon & Schuster, 1998, σ. 34–52.

και αφορά την αμφισβήτηση των προσδοκιών της μεσαίας τάξης και του καταναλωτικού προτύπου. Η κάμερα συχνά απομονώνει τον ήρωα μέσα στο κάδρο, υπογραμμίζοντας την αποξένωση ως βασικό χαρακτηριστικό της γενιάς¹¹⁴.

Ακόμη πιο άμεση είναι η πολιτική αναφορά στο *The Strawberry Statement*, όπου το φοιτητικό σώμα εμφανίζεται ως συλλογικό υποκείμενο αντιπαράθεσης με την κρατική βία. Ωστόσο, ακόμη και εδώ, η αφήγηση διατηρεί στοιχεία ρομαντικής ιδεοποίησης και συναισθηματικής έντασης που διαφοροποιούνται από τη μορφολογική αποστασιοποίηση του Godard. Η πολιτική σύγκρουση αποτυπώνεται μέσα από τα συναισθήματα και τις προσωπικές διαδρομές των χαρακτήρων, όχι μέσα από συστηματική αποδόμηση της κινηματογραφικής γλώσσας¹¹⁵.

Η αμερικανική περίπτωση, επομένως, αναδεικνύει μια σημαντική μετατόπιση: από τη συλλογική ιδεολογική εξέγερση προς την υπαρξιακή και πολιτισμική ρήξη. Η αντικουλτούρα, η ροκ μουσική, η σεξουαλική απελευθέρωση και η απόρριψη του κατεστημένου συγκροτούν μια μορφή πολιτικής ταυτότητας που εκφράζεται μέσα από τον τρόπο ζωής. Ωστόσο, η εμπορευματοποίηση αυτών των στοιχείων δεν αργεί να εμφανιστεί. Η ίδια η βιομηχανία του κινηματογράφου ενσωματώνει και αναπαράγει την εικόνα της εξέγερσης, μετατρέποντάς την σε καταναλώσιμο προϊόν¹¹⁶.

Η παρατήρηση αυτή συνδέεται με τη θεωρία της «πολιτισμικής βιομηχανίας», σύμφωνα με την οποία ακόμη και οι μορφές αμφισβήτησης μπορούν να απορροφηθούν από το σύστημα παραγωγής και κατανάλωσης¹¹⁷. Η εξέγερση, ως εικόνα, κινδυνεύει να απογυμνωθεί από τη ριζοσπαστικότητά της και να μετατραπεί σε αισθητικό μοτίβο. Στο πλαίσιο αυτό, η νεολαία ως πολιτικό υποκείμενο εμφανίζεται αντιφατική: είναι φορέας ρήξης, αλλά ταυτόχρονα ενταγμένη σε μηχανισμούς εμπορευματοποίησης¹¹⁸.

Σε σύγκριση με τη γαλλική ριζοσπαστική μορφολογική ρήξη, το New Hollywood διατηρεί μεγαλύτερη αφηγηματική συνοχή και συναισθηματική πρόσβαση. Η πολιτική υποκειμενικότητα συγκροτείται μέσα από ταύτιση και εμπειρία, όχι μέσω αποστασιοποίησης. Αυτή η διαφοροποίηση είναι αποφασιστική για τη συνολική

¹¹⁴ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 82–97.

¹¹⁵ Thomas Elsaesser – Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold, 2002, σ. 41–55.

¹¹⁶ Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls*, New York: Simon & Schuster, 1998, σ. 100–118.

¹¹⁷ Adorno – Horkheimer, «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception», ο.π., σ. 94–136.

¹¹⁸ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Harlow: Pearson, 2006, σ. 91–105.

κατανόηση της περιόδου: ενώ στην Ευρώπη η πολιτική εγγράφεται στη μορφή, στην Αμερική εγγράφεται κυρίως στο βίωμα¹¹⁹. Η νεολαία του New Hollywood δεν είναι απαραίτητα οργανωμένο επαναστατικό σώμα. Είναι συχνά περιπλανώμενη, απογοητευμένη, διχασμένη. Η πολιτική της ταυτότητα παραμένει ανοιχτή και αμφίσημη. Ωστόσο, ακριβώς αυτή η αμφισημία αποτυπώνει τη μετάβαση από την ουτοπική έξαρση της δεκαετίας του 1960 στη σταδιακή απορρόφηση και κρίση της επαναστατικής ενέργειας τη δεκαετία του 1970¹²⁰.

Η ανάδυση του New Hollywood παρουσιάζει μια διαφορετική προσέγγιση στη νεανική εξέγερση: η πολιτική διάσταση εκφράζεται περισσότερο μέσω προσωπικής και πολιτισμικής εμπειρίας παρά μέσω ρητής μορφολογικής ή ιδεολογικής ρήξης. Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτή τη διαφοροποίηση, είναι χρήσιμο να συγκρίνουμε την αμερικανική προσέγγιση με την ευρωπαϊκή, όπου η μορφή και η πολιτική συνδέονται άρρηκτα¹²¹.

Ευρώπη και Αμερική: δύο διαφορετικά κινηματογραφικά μοντέλα της νεανικής εξέγερσης

Η κινηματογραφική αναπαράσταση της νεανικής αμφισβήτησης κατά την περίοδο 1960–1980 διαμορφώνεται μέσα σε δύο διαφορετικά ιστορικά και πολιτισμικά πλαίσια: τον ευρωπαϊκό και τον αμερικανικό κινηματογράφο. Αν και οι δύο αντανακλούν την κρίση της μεταπολεμικής κοινωνικής τάξης και την ανάδυση της νεολαίας ως ιστορικού υποκειμένου, οι αισθητικές και ιδεολογικές τους προσεγγίσεις διαφοροποιούνται σημαντικά¹²².

Στην Ευρώπη, και ιδιαίτερα στη Γαλλία, ο κινηματογράφος συνδέεται στενά με την πολιτική θεωρία και την ιδεολογική κριτική. Η εμπειρία του Μάη του 1968 ενισχύει την αντίληψη ότι η κινηματογραφική μορφή μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο αποδόμησης της εξουσίας και των μηχανισμών αναπαράστασης. Ο κινηματογράφος δεν επιδιώκει να αφηγηθεί μια συνεκτική ιστορία, αλλά να διαταράξει τη διαδικασία

¹¹⁹ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 97–110.

¹²⁰ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York: W. W. Norton, 2004, σ. 675–690.

¹²¹ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, Manchester: Manchester University Press, 1985, σ. 47–60.

¹²² David Bordwell – Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2003, σ. 451–470.

ταύτισης του θεατή, να αποκαλύψει τη δομή της ιδεολογίας και να προκαλέσει κριτική σκέψη¹²³.

Η νεολαία στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο εμφανίζεται συχνά ως συλλογικό πολιτικό υποκείμενο. Η εξέγερση παρουσιάζεται ως ιστορική διαδικασία, συνδεδεμένη με κοινωνικούς αγώνες, ιδεολογικές συγκρούσεις και επαναστατικά οράματα. Ωστόσο, η ίδια η κινηματογραφική αναπαράσταση συχνά αναδεικνύει τις αντιφάσεις της επαναστατικής ρητορικής, αποφεύγοντας την εξιδανίκευση¹²⁴.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, αντίθετα, η κινηματογραφική προσέγγιση της νεολαίας διαμορφώνεται μέσα από την κρίση της ατομικής ταυτότητας και τη διάρρηξη της κοινωνικής συναίνεσης. Το New Hollywood, αν και επηρεασμένο από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, δεν συγκροτεί ένα ενιαίο πολιτικό πρόγραμμα. Η νεολαία εμφανίζεται κυρίως ως άτομο σε κρίση, παγιδευμένο ανάμεσα στην επιθυμία για ελευθερία και στην αδυναμία κοινωνικού μετασχηματισμού¹²⁵. Η εξέγερση στον αμερικανικό κινηματογράφο εκφράζεται συχνά μέσα από μορφές φυγής, περιπλάνησης ή σύγκρουσης με την κοινωνική κανονικότητα. Η συλλογική πολιτική δράση υποχωρεί και αντικαθίσταται από την εμπειρία της αποξένωσης. Η αποτυχία των επαναστατικών οραμάτων, η κρίση εμπιστοσύνης προς το κράτος μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ και η πολιτισμική ρευστότητα της εποχής αντανακλώνται στην κινηματογραφική μορφή¹²⁶.

Παρά τις διαφορές αυτές, τόσο ο ευρωπαϊκός όσο και ο αμερικανικός κινηματογράφος συγκλίνουν σε ένα κρίσιμο σημείο: η νεολαία αναδεικνύεται σε κεντρικό πολιτισμικό σύμβολο. Η κινηματογραφική εικόνα της νεολαίας λειτουργεί ως χώρος όπου εκφράζονται οι αντιφάσεις της εποχής, ανάμεσα στην επαναστατική προσδοκία και στην ιστορική απογοήτευση, ανάμεσα στην επιθυμία για ελευθερία και στην εμπειρία της αποξένωσης¹²⁷.

Η σύγκριση αυτή καθίσταται ιδιαίτερα σημαντική για την κατανόηση του έργου του Godard, ο οποίος συνδυάζει την αισθητική ανανέωση της Nouvelle Vague με έναν ρητά πολιτικοποιημένο κινηματογράφο. Στο έργο του, η νεανική εξέγερση δεν αποτελεί

¹²³ Jean-Louis Comolli – Jean Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism», *Cahiers du Cinéma* 216 (1969), σ. 12–20.

¹²⁴ D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley: University of California Press, 1996, σ. 47–65.

¹²⁵ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 29–45.

¹²⁶ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York: W. W. Norton, 2004, σ. 673–689.

¹²⁷ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 13–25.

απλώς θεματικό μοτίβο, αλλά αντικείμενο θεωρητικής και ιδεολογικής διερεύνησης. Στην επόμενη ενότητα θα εξεταστεί αναλυτικά ο τρόπος με τον οποίο ο Godard αναπαριστά και αποδομεί τη νεανική επαναστατικότητα.

Jean-Luc Godard: η αποδόμηση της επαναστατικής εικόνας και η νεολαία ως ιδεολογικό πεδίο

Στην ιστορία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960, ο Jean-Luc Godard καταλαμβάνει μια ιδιαίτερη θέση, όχι μόνο ως βασικός εκπρόσωπος της Nouvelle Vague, αλλά κυρίως ως δημιουργός που μετατρέπει τον κινηματογράφο σε πεδίο θεωρητικής και ιδεολογικής σύγκρουσης. Στο έργο του, η νεολαία δεν λειτουργεί απλώς ως θεματικό αντικείμενο ή ως κοινωνιολογική κατηγορία· γίνεται το κατεξοχήν πεδίο μέσα στο οποίο δοκιμάζονται οι δυνατότητες της επανάστασης, τα όρια της πολιτικής ρητορικής, αλλά και οι μηχανισμοί με τους οποίους η εικόνα παράγει «αλήθεια» και, ταυτόχρονα, ιδεολογία¹²⁸.

Η κινηματογραφική συμβολή του Godard στη δεκαετία του 1960 συνδέεται άμεσα με αυτό που θα μπορούσε να περιγραφεί ως «επανεγγραφή της γραμματικής του κινηματογράφου». Η ασυνέχεια, η αποσπασματικότητα, η ρήξη με τη συμβατική αιτιοκρατία της αφήγησης, καθώς και η συστηματική υπονόμηση της κινηματογραφικής «διαφάνειας» λειτουργούν ως αισθητικές επιλογές που επιμένουν να δείχνουν στον θεατή ότι βλέπει μια κατασκευή¹²⁹.

Η σχέση μορφής και πολιτικής στον Godard γίνεται ιδιαίτερα εμφανής όταν προσεγγίζουμε τις ταινίες που μας ενδιαφέρουν άμεσα. Στη *La Chinoise* (1967), η νεολαία εμφανίζεται ως συλλογικότητα που μιλά με τη γλώσσα της επανάστασης, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτεται ότι αυτή η γλώσσα είναι συχνά ένα σύστημα παραθεμάτων, συνθημάτων και ιδεολογικών δανείων. Η πολιτική δράση παρουσιάζεται ως επιθυμία για ρήξη, όμως συνυπάρχει με την παιγνιώδη ή θεατρική της διάσταση, σαν η ίδια η επανάσταση να έχει ήδη μετατραπεί σε μορφή αναπαράστασης. Στον πυρήνα της ταινίας βρίσκεται η ένταση ανάμεσα στην «καθαρή

¹²⁸ Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 145–170.

¹²⁹ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1969, σ. 98–110.

εικόνα» και στην «αόριστη ιδέα», μια ένταση που λειτουργεί ως σχόλιο πάνω στη σχέση θεωρίας και πράξης, αλλά και πάνω στη σχέση εικόνας και πολιτικής¹³⁰.

Παράλληλα, στο *Pierrot le fou* (1965) η νεανική αμφισβήτηση δεν οργανώνεται ως πολιτικό πρόγραμμα, αλλά εμφανίζεται ως φυγή, υπαρξιακή ρήξη και αμφισβήτηση του καταναλωτικού κόσμου. Οι ήρωες κινούνται μέσα σε ένα περιβάλλον όπου το «νόημα» κατακερματίζεται, και η εξέγερση μοιάζει άλλοτε με ελευθερία και άλλοτε με αδιέξοδο. Η αφήγηση ακολουθεί μια λογική ρήξης: ο κόσμος γίνεται κολάζ από εικόνες, μουσική, αναφορές, επιθυμίες, ενώ η ίδια η κινηματογραφική επιφάνεια δεν επιτρέπει την άνετη ταύτιση. Αυτό έχει σημασία γιατί μας δείχνει ότι στον Godard η νεολαία συχνά συγκροτείται ως εμπειρία ασυνέχειας μια εμπειρία που αντανακλά την κρίση αξιών και τη ρευστότητα της δεκαετίας¹³¹.

Στο *Week-end* (1967), η κριτική προς τον καταναλωτισμό και τη μικροαστική βία γίνεται ακόμη πιο ριζική και πιο σατιρικά επιθετική. Εδώ η «κοινωνία της αφθονίας» δεν παρουσιάζεται ως υπόσχεση προόδου, αλλά ως δυστοπία όπου η βία, η εμμονή στην ιδιοκτησία και η απανθρωποποίηση είναι οργανικά στοιχεία του κοινωνικού ιστού. Η νεολαία δεν στέκεται απλώς απέναντι σε αυτόν τον κόσμο· η ταινία λειτουργεί σαν να διαλύει την ίδια τη δυνατότητα του κόσμου να παρουσιαστεί ως συνεκτική αφήγηση. Ο θεατής οδηγείται σε μια εμπειρία σοκ, όπου η κλασική κινηματογραφική κατανάλωση (ως «ευχάριστη» πρόσληψη) αποτυγχάνει. Και αυτή η αποτυχία, στον Godard, έχει πολιτική σημασία: δείχνει ότι ο θεατής δεν πρέπει να «καταναλώσει» την εξέγερση ως θέαμα, αλλά να τη σκεφτεί ως πρόβλημα¹³².

Είναι αναγκαίο να παρατηρήσουμε ότι ο Godard δεν συνδέεται με τον Μάη του 1968 μόνο ως ιστορική αναφορά, αλλά ως μετατόπιση στάσης απέναντι στην ίδια τη λειτουργία της τέχνης. Η περίοδος γύρω από το 1967–1968 μπορεί να διαβαστεί ως μεταβατική: από την αισθητική ρήξη προς την πιο ρητά πολιτικοποιημένη αντίληψη της κινηματογραφικής πράξης. Με άλλα λόγια, ο Godard δεν “προσθέτει” πολιτική στο σινεμά του· πολιτικοποιεί τον τρόπο με τον οποίο το σινεμά παράγει νόημα. Ο

¹³⁰ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, Manchester: Manchester University Press, 1985, σ. 47–60.

¹³¹ Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*, Paris: Flammarion, 1998, σ. 154–168.

¹³² Richard Brody, *Everything Is Cinema*, σ. 210–230.

κινηματογράφος δεν αναπαριστά απλώς την εξέγερση, αλλά διαπραγματεύεται τη δυνατότητά της¹³³.

Η νεολαία ως πολιτικό υποκείμενο στον κινηματογράφο 1960–1980

Η εξέταση των κινηματογραφικών ρευμάτων της περιόδου 1960–1980 δεν περιορίζεται σε μια ιστορική ή αισθητική χαρτογράφηση. Η ανάλυση της Nouvelle Vague, του έργου των Truffaut και Godard, καθώς και της ανάδυσης του New Hollywood, κατέδειξε ότι η κινηματογραφική μορφή αποτελεί ενεργό παράγοντα συγκρότησης πολιτικού νοήματος. Η ρήξη με την κλασική αφήγηση, η αποσταθεροποίηση της ταύτισης και η αποδόμηση της ιδεολογικής διαφάνειας της εικόνας συνδέονται άμεσα με τη διαμόρφωση της νεολαίας ως ιστορικού και πολιτικού υποκειμένου¹³⁴.

Η διαφοροποίηση ανάμεσα στις εθνικές περιπτώσεις όπως η μορφολογική ριζοσπαστικότητα της γαλλικής πρωτοπορίας, η υπαρξιακή και πολιτισμική κρίση του αμερικανικού κινηματογράφου, η μεταβατική ιδιωτικοποίηση της εξέγερσης, καταδεικνύει ότι η νεολαία δεν εμφανίζεται ως ενιαία και ομοιογενής κατηγορία. Η κινηματογραφική της αναπαράσταση εξαρτάται από το ιστορικό πλαίσιο, τους ιδεολογικούς συσχετισμούς και τις μορφικές επιλογές των δημιουργών¹³⁵.

Η νεολαία, συνεπώς, δεν αποτελεί απλώς θεματικό αντικείμενο των ταινιών της περιόδου, αλλά συγκροτείται μέσα από τη σχέση μορφής και περιεχομένου. Στον Godard, η πολιτική εγγράφεται στη ρήξη της αφήγησης· στον Truffaut, η αμφισβήτηση παραμένει υπαρξιακή και ανοιχτή· στο New Hollywood, η εξέγερση μετατρέπεται σε εμπειρία αποξένωσης και συχνά εμπορευματοποιείται. Σε κάθε περίπτωση, η κινηματογραφική γλώσσα διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο η νεανική ταυτότητα γίνεται ορατή και νοηματοδοτημένη¹³⁶.

¹³³ D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, σ. 80–95.

¹³⁴ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 25–36.

¹³⁵ Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1976, σ. 180–192.

¹³⁶ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan, 1983, σ. 1–18.

Με βάση τα παραπάνω, καθίσταται αναγκαία η μετάβαση από τη μακροσκοπική εξέταση των κινηματογραφικών ρευμάτων στη μικροανάλυση συγκεκριμένων ταινιών. Εάν τα ρεύματα προσφέρουν το θεωρητικό και ιστορικό πλαίσιο, οι επιμέρους ταινίες επιτρέπουν τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η νεολαία ενσαρκώνεται κινηματογραφικά: ως σώμα διαμαρτυρίας, ως φορέας ιδεολογικού λόγου, ως αποξενωμένο άτομο ή ως μνήμη επαναστατικής εμπειρίας.

Η θεματική ανάλυση που ακολουθεί επιχειρεί να εξετάσει ακριβώς αυτή τη διαδικασία συγκρότησης. Μέσα από τη μελέτη επιλεγμένων ταινιών από τη Γαλλία, τις Ηνωμένες Πολιτείες και την Ελλάδα, θα διερευνηθεί πώς η νεολαία μετατρέπεται από κοινωνική κατηγορία σε πολιτικό υποκείμενο εντός της κινηματογραφικής αφήγησης. Το ενδιαφέρον δεν εστιάζει μόνο στο τι λέγεται για τους νέους, αλλά στο πώς η κινηματογραφική μορφή παράγει το ίδιο το νόημα της εξέγερσης, της αμφισβήτησης και της ιστορικής μνήμης.¹³⁷

¹³⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, σ. 156–170.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Θεματική Ανάλυση Κινηματογραφικών Αναπαραστάσεων της Νεανικής Αμφισβήτησης

3.1 Η επανάσταση ως λόγος και ως παράσταση

Η έννοια της επανάστασης στον κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960 δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί αποκλειστικά ως αναπαράσταση ιστορικών γεγονότων ή ως απεικόνιση κοινωνικών συγκρούσεων. Αντίθετα, ο κινηματογράφος της περιόδου συγκροτεί έναν ιδιαίτερο χώρο όπου η επανάσταση εμφανίζεται ως μορφή λόγου, ως εικόνα και ως ιδεολογική διαδικασία. Η κινηματογραφική εικόνα λειτουργεί ως πεδίο παραγωγής νοήματος και ιδεολογικής διαμάχης.¹³⁸

Το γεγονός αυτό αποκτά ιδιαίτερη ένταση κατά την περίοδο που προηγήθηκε και ακολούθησε τον Μάη του 1968. Η κρίση των κοινωνικών θεσμών και η αμφισβήτηση της μεταπολεμικής συναίνεσης συνοδεύτηκαν από μια ευρύτερη κρίση της αναπαράστασης. Η δυνατότητα της εικόνας να παρουσιάσει έναν συνεκτικό και σταθερό κόσμο τίθεται υπό αμφισβήτηση, ενώ η ίδια η σχέση ανάμεσα στην εικόνα και την πραγματικότητα αποσταθεροποιείται.¹³⁹

Η μετατόπιση αυτή συνδέεται με αυτό που η θεωρία του κινηματογράφου έχει περιγράψει ως «πολιτικό μοντερνισμό». Ο όρος αναφέρεται σε κινηματογραφικές πρακτικές που επιδιώκουν να αποδομήσουν τις συμβάσεις του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου και να καταστήσουν ορατή τη διαδικασία παραγωγής της εικόνας. Η ασυνέχεια, η αποσπασματικότητα, η ρήξη με την αφηγηματική αιτιοκρατία και η αποστασιοποίηση του θεατή συγκροτούν μια μορφή πολιτικής πράξης, καθώς αποσκοπούν στην αποδόμηση της ιδεολογικής «διαφάνειας» της εικόνας¹⁴⁰.

Στο πλαίσιο του πολιτικού μοντερνισμού, η επανάσταση δεν εμφανίζεται ως σταθερό ιστορικό γεγονός, αλλά ως πρόβλημα αναπαράστασης. Ο κινηματογράφος διερευνά τον τρόπο με τον οποίο η εξέγερση συγκροτείται ως εικόνα και ως λόγος. Όπως ήδη αναλύθηκε στο εισαγωγικό κεφάλαιο, η νεολαία συγκροτείται τη δεκαετία του 1960

¹³⁸ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan, 1983, σ. 1–18.

¹³⁹ Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, σ. 26–40..

¹⁴⁰ D.N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley: University of California Press, 1996, σ. 31–46.

ως νέο πολιτικό και πολιτισμικό υποκείμενο. Στον κινηματογράφο της περιόδου, αυτή η συγκρότηση αποκτά ιδιαίτερη μορφή μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση.¹⁴¹

Η προβληματική αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο έργο του Godard, ο οποίος μετατρέπει την κινηματογραφική μορφή σε πεδίο θεωρητικής και πολιτικής διερεύνησης. Στον Godard, η επανάσταση παρουσιάζεται ως γλωσσική και ιδεολογική κατασκευή. Η κινηματογραφική εικόνα οργανώνεται με τρόπο που αναδεικνύει τη δική της υλικότητα, τη διαδικασία της κατασκευής της και την ιδεολογική της λειτουργία. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο κινηματογράφος γίνεται χώρος όπου η επανάσταση εξετάζεται ως μορφή νοήματος.¹⁴²

Η προσέγγιση αυτή διαφοροποιείται ριζικά από την κλασική κινηματογραφική παράδοση, όπου η αφήγηση λειτουργεί ως μηχανισμός ταύτισης και η εικόνα παρουσιάζεται ως διαφανής αναπαράσταση της πραγματικότητας. Στον πολιτικό μοντερνισμό, η εικόνα γίνεται αδιαφανής, αποκαλύπτει τη δομή της και απαιτεί από τον θεατή μια κριτική στάση. Η αποστασιοποίηση δεν αποσκοπεί στην άρνηση της συγκίνησης, αλλά στη μετατροπή της κινηματογραφικής εμπειρίας σε διαδικασία σκέψης¹⁴³.

Η κατανόηση της επανάστασης ως λόγου και ως παράστασης προϋποθέτει την ανάλυση τόσο του περιεχομένου όσο και της μορφής των ταινιών. Η κινηματογραφική μορφή συγκροτεί έναν συγκεκριμένο τρόπο κατανόησης της πραγματικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η εξέγερση εμφανίζεται ως ιστορικό γεγονός, ως ιδεολογική εικόνα, ως πολιτισμική μορφή και ως εμπειρία που διαμεσολαβείται από τον κινηματογράφο.¹⁴⁴

Στη *La Chinoise* (1967), ο Jean-Luc Godard συγκροτεί έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς στοχασμούς πάνω στη σχέση νεολαίας και επανάστασης πριν από τον Μάη του 1968. Η ταινία εστιάζει στη φάση που προηγείται της επαναστατικής πράξης: στη θεωρητική επεξεργασία, στην ιδεολογική διαμόρφωση και στη γλωσσική προετοιμασία της επανάστασης. Η νεολαία εμφανίζεται ως συλλογικό υποκείμενο που

¹⁴¹ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 15–29.

¹⁴² Richard Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 210–230.

¹⁴³ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964, σ. 91–99

¹⁴⁴ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1969, σ. 98–110.

μιλά, διαβάζει, συζητά και παράγει πολιτικό λόγο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η επανάσταση συγκροτείται κυρίως ως γλωσσική διαδικασία.¹⁴⁵

Η οργάνωση του χώρου στην ταινία είναι καθοριστική. Το διαμέρισμα όπου διαμένουν οι νεαροί χαρακτήρες μετατρέπεται σε κλειστό ιδεολογικό εργαστήριο. Οι τοίχοι καλύπτονται από αφίσες, κόκκινα βιβλία, συνθήματα και εικόνες που παραπέμπουν σε επαναστατικά σύμβολα. Η υπερτονισμένη χρήση του κόκκινου χρώματος λειτουργεί ως σημειωτική υπενθύμιση της ιδεολογικής φόρτισης. Η εικόνα μετατρέπεται σε επιφάνεια ιδεολογικών σημείων και αναδεικνύει την επανάσταση ως μορφή εικονικής αναπαράστασης.¹⁴⁶ Οι διάλογοι οργανώνονται συχνά ως αποσπάσματα θεωρητικών κειμένων ή πολιτικών συνθημάτων και όχι ως φυσική συνομιλία. Η αφήγηση διακόπτεται από επιγραφές, εμβόλιμα πλάνα και άμεσες παρεμβάσεις στη ροή της εικόνας. Η διακοπή της αφηγηματικής συνέχειας αποκτά έτσι ιδεολογική λειτουργία και περιορίζει την αίσθηση μιας ενιαίας και κλειστής πραγματικότητας. Ο θεατής καλείται να αναγνωρίσει τη διαδικασία της κινηματογραφικής κατασκευής, ενώ η αποστασιοποίηση ενεργοποιεί έναν μηχανισμό κριτικής σκέψης.¹⁴⁷

Η επανάσταση στην *La Chinoise* παρουσιάζεται ως performance. Οι χαρακτήρες δοκιμάζουν ρόλους, διαβάζουν, απαγγέλλουν, επιχειρηματολογούν και οργανώνουν «ασκήσεις» ιδεολογικής καθαρότητας. Η πολιτική στράτευση εμφανίζεται με στοιχεία ειλικρίνειας και θεατρικότητας. Η ταινία διερευνά το όριο ανάμεσα στη θεωρητική ριζοσπαστικότητα και στη σκηνοθετημένη επαναστατικότητα. Έτσι η επανάσταση συγκροτείται ως λόγος που επιδιώκει να γίνει πράξη και παραμένει κυρίως στο επίπεδο της γλωσσικής του μορφής.¹⁴⁸

Η επιλογή αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία αν τοποθετηθεί στο ιστορικό πλαίσιο. Η ταινία προηγείται του Μάη του 1968 και μοιάζει να προεικονίζει την έκρηξη της φοιτητικής εξέγερσης. Η νεολαία παρουσιάζεται σε φάση ιδεολογικής ωρίμανσης, αλλά και σε φάση αβεβαιότητας. Η πολιτική επιθυμία είναι παρούσα, αλλά η ιστορική πράξη δεν έχει ακόμη συμβεί. Ο Godard δεν προφητεύει την επανάσταση αλλά

¹⁴⁵ Richard Brody, *Everything Is Cinema*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 231–248.

¹⁴⁶ Jean-Louis Comolli – Jean Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism», *Cahiers du Cinéma* 216 (1969), σ. 12–20.

¹⁴⁷ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, Manchester: Manchester University Press, 1985, σ. 47–58.

¹⁴⁸ D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, Berkeley: University of California Press, 1996, σ. 80–95.

αποτυπώνει την προπαρασκευαστική της συνθήκη¹⁴⁹. Η μορφή της ταινίας επιβεβαιώνει την ένταξή της στον πολιτικό μοντερνισμό. Η εικόνα οργανώνεται ως επιφάνεια όπου η ιδεολογία καθίσταται ορατή. Η αποσπασματικότητα, η ρήξη της συνέχειας και η ανάδειξη της υλικότητας της εικόνας αποτελούν αισθητικές επιλογές με σαφή πολιτική σημασία. Με αυτό τον τρόπο η ταινία διαμορφώνει ένα πεδίο προβληματισμού γύρω από τη σχέση θεωρίας και πράξης, εικόνας και ιδεολογίας, νεολαίας και ιστορίας.¹⁵⁰

Στο επίπεδο της αναπαράστασης της νεολαίας, η *La Chinoise* αποφεύγει τόσο την ηρωοποίηση όσο και την απαξίωση. Οι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται ούτε ως ώριμοι επαναστάτες ούτε ως αφελείς ιδεαλιστές. Βρίσκονται σε διαδικασία συγκρότησης πολιτικής ταυτότητας. Η νεολαία εμφανίζεται ως δυναμικό, αλλά και ως ασταθές υποκείμενο. Η επανάσταση δεν είναι αυτονόητη κατάληξη αλλά είναι ένα ενδεχόμενο¹⁵¹. Η ταινία, επομένως, λειτουργεί ως θεωρητικός στοχασμός πάνω στη γλωσσική και εικονική διάσταση της επανάστασης. Ο Godard δεν αναπαριστά μια εξέγερση αλλά αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο η επανάσταση συγκροτείται ως λόγος, ως εικόνα και ως επιθυμία. Η νεολαία καθίσταται το κεντρικό πεδίο αυτής της διερεύνησης, όχι ως σταθερή κοινωνική κατηγορία, αλλά ως ιδεολογικός τόπος όπου διασταυρώνονται η πολιτική φαντασία και η ιστορική δυνατότητα.

Η ανάλυση της επανάστασης ως λόγου και ως παράστασης στον κινηματογράφο του Jean-Luc Godard συνδέεται με τη θεωρητική παράδοση της αποστασιοποίησης που διαμορφώθηκε στο έργο του Brecht. Η μπρεχτική αντίληψη του θεάτρου ως χώρου κριτικής σκέψης επηρέασε βαθιά τις αισθητικές στρατηγικές του πολιτικού μοντερνισμού. Στο πλαίσιο αυτό, η κινηματογραφική εικόνα προβάλλει τη διαδικασία της κατασκευής της και ενθαρρύνει τον θεατή να κινηθεί από τη συγκίνηση προς τη σκέψη.¹⁵²

Η αποστασιοποίηση αποτελεί πολιτική πράξη, καθώς αποδομεί τη φυσικοποίηση της ιδεολογίας. Στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο, η αφήγηση παρουσιάζεται ως φυσική, αυτονόητη και «διαφανής». Ο θεατής καλείται να ταυτιστεί με τους

¹⁴⁹ D. Matias, «The Estates General of the French Cinema, May 1968», *Screen*, Vol. 13, no. 4, 1972, σ. 58–70.

¹⁵⁰ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1969, σ. 110–118.

¹⁵¹ Stuart Hall, *Representation and the Media*, Northampton, MA: Media Education Foundation, 1997, σ. 7–14.

¹⁵² Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964, σ. 121–130

χαρακτήρες και να βιώσει την ιστορία ως συνεκτικό κόσμο. Αντίθετα, στον πολιτικό μοντερνισμό, η αφήγηση διακόπτεται, η εικόνα αποσυντίθεται και η κατασκευή της κινηματογραφικής πραγματικότητας γίνεται ορατή. Η αποστασιοποίηση αποσκοπεί στο να μετατρέψει τον θεατή σε κριτικό υποκείμενο¹⁵³. Στη *La Chinoise*, αυτή η διαδικασία εκδηλώνεται μέσα από την αποσπασματική δομή, τις άμεσες παρεμβάσεις στην εικόνα και την έμφαση στη γλωσσική διάσταση της πολιτικής. Οι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται ως «φυσικά» πρόσωπα, αλλά ως φορείς ιδεών. Η εικόνα έτσι λειτουργεί ως επιφάνεια ιδεολογικών σημείων. Η αποστασιοποίηση επιτρέπει στον Godard να αποκαλύψει ότι η επανάσταση δεν είναι μόνο πράξη, αλλά και αναπαράσταση¹⁵⁴.

Η ιδεολογία της εικόνας δεν αφορά μόνο το περιεχόμενο, αλλά και τη μορφή. Η επιλογή του πλάνου, η διακοπή της συνέχειας, η χρήση του χρώματος και η αποσπασματική αφήγηση λειτουργούν ως μέσα που καθιστούν ορατή τη διαδικασία παραγωγής νοήματος¹⁵⁵. Η αποστασιοποίηση, επομένως, επιτρέπει την ανάδειξη της επανάστασης ως παράστασης. Οι χαρακτήρες δεν «είναι» επαναστάτες με την παραδοσιακή έννοια. Παρουσιάζουν την επανάσταση, τη δοκιμάζουν, την αναπαράγουν. Η πολιτική πράξη εμφανίζεται ως διαδικασία μάθησης, ως ιδεολογική διαμόρφωση και ως επιθυμία. Η νεολαία παρουσιάζεται ως πεδίο διαμόρφωσης πολιτικής ταυτότητας¹⁵⁶.

Η θεωρητική αυτή προσέγγιση συνδέεται άμεσα με την έννοια του πολιτικού μοντερνισμού, όπου η αποδόμηση της μορφής λειτουργεί ως πολιτική χειρονομία. Η ρήξη με την αφηγηματική συνέχεια, η ανάδειξη της υλικότητας της εικόνας και η αποστασιοποίηση του θεατή συγκροτούν μια αισθητική που επιδιώκει να καταστήσει ορατή την ιδεολογική λειτουργία του κινηματογράφου. Η εικόνα δεν αποκρύπτει την ιδεολογία· την αποκαλύπτει¹⁵⁷.

¹⁵³ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, Manchester: Manchester University Press, 1985, σ. 31–46

¹⁵⁴ Jean-Louis Comolli – Jean Narboni, «Cinema/Ideology/Criticism», *Cahiers du Cinéma* 216 (1969), σ. 18–20.

¹⁵⁵ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan, 1983, σ. 15–24.

¹⁵⁶ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 25–36..

¹⁵⁷ D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, Berkeley: University of California Press, 1996, σ. 47–61.

Η προβληματική αυτή μετασηματίζεται στο *Week-end* (1967), όπου η επανάσταση δεν παρουσιάζεται πλέον ως ιδεολογική προετοιμασία αλλά ως σύμπτωμα κοινωνικής αποσύνθεσης. Αν στη *La Chinoise* η επανάσταση εμφανίζεται ως γλώσσα και ως ιδεολογική επιθυμία, στο *Week-end* εμφανίζεται ως αποτέλεσμα μιας βαθύτερης κρίσης της κοινωνικής πραγματικότητας. Η ταινία αποδομεί τις συνθήκες που καθιστούν αναγκαία την ίδια την εξέγερση¹⁵⁸. Η κινηματογραφική μορφή λειτουργεί εδώ ως βασικό εργαλείο αυτής της αποδόμησης. Η αφήγηση χάνει τη συνοχή της, η αιτιοκρατία διαλύεται και η ταινία συγκροτείται ως αλληλουχία επεισοδίων χωρίς σαφή αφηγηματική κατεύθυνση. Η παρατεταμένη σκηνή της κυκλοφοριακής συμφόρησης, με τη σχεδόν στατική κίνηση και τη συσσώρευση κατεστραμμένων αυτοκινήτων, δεν λειτουργεί απλώς ως ρεαλιστική καταγραφή· συγκροτεί μια αλληγορία της κοινωνικής ακινησίας και της κρίσης του καταναλωτικού πολιτισμού¹⁵⁹.

Η κοινωνία που παρουσιάζεται στο *Week-end* εμφανίζεται ως χώρος βίας, ανταγωνισμού και αποξένωσης, οι χαρακτήρες κινούνται μέσα σε έναν κόσμο όπου η ανθρώπινη ζωή υποβαθμίζεται, η ιδιοκτησία αποκτά απόλυτη αξία και η κοινωνική συνοχή έχει διαρραγεί, η αποσπασματική μορφή της ταινίας αποκαλύπτει ότι η κοινωνική πραγματικότητα δεν μπορεί πλέον να παρουσιαστεί ως συνεκτική αφήγηση¹⁶⁰. Στο πλαίσιο αυτό, η επανάσταση εμφανίζεται ως κρίση, η κοινωνική τάξη διαλύεται από τις ίδιες της τις αντιφάσεις και η κινηματογραφική εικόνα θέτει ερώτημα για το κατά πόσο, όταν η κοινωνία καταρρέει, η επανάσταση παραμένει δυνατότητα ή μετατρέπεται σε αναπόφευκτη συνέπεια;¹⁶¹

Η αποστασιοποίηση λειτουργεί εδώ με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με την *La Chinoise*, εκεί ανέδειξε τη γλωσσική διάσταση της επανάστασης ενώ το *Week-end* αποκαλύπτει τη βία της κοινωνικής πραγματικότητας, η υπερβολή, η ειρωνεία και η αποσπασματικότητα δημιουργούν απόσταση όχι μόνο από την αφήγηση αλλά και από την ίδια την ιδέα της κοινωνικής κανονικότητας και ο θεατής καλείται να αναγνωρίσει τη διάλυση της κοινωνικής μορφής χωρίς να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες¹⁶². Η ταινία λειτουργεί, επομένως, ως σημείο μετάβασης στο έργο του Godard. Η επανάσταση

¹⁵⁸ Richard Brody, *Everything Is Cinema*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 248–260.

¹⁵⁹ Theodor W. Adorno – Max Horkheimer, «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception», στο *Dialectic of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press, 2002, σ. 94–108

¹⁶⁰ Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990, σ. 1–15.

¹⁶¹ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism*.

¹⁶² Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964, σ. 136–145.

παύει να εμφανίζεται ως γλωσσική μορφή και αποκτά χαρακτήρα κοινωνικής ρήξης. Ωστόσο, ακόμη και εδώ, η κινηματογραφική μορφή αρνείται να προσφέρει μια ενιαία εικόνα της πραγματικότητας. Η αποσπασματικότητα, η ειρωνεία και η αποστασιοποίηση συνεχίζουν να υπονομεύουν την ιδέα μιας σταθερής αλήθειας. Η επανάσταση παραμένει ερώτημα¹⁶³.

Η ανάλυση του *Week-end* αποκαλύπτει ότι η επανάσταση στον κινηματογράφο του Godard δεν είναι ούτε μύθος ούτε βεβαιότητα. Είναι διαδικασία που αναδύεται μέσα από την κρίση της κοινωνίας και της αναπαράστασης. Η εικόνα δεν παρουσιάζει την επανάσταση ως γεγονός· την καθιστά πρόβλημα σκέψης.

Αν στη *La Chinoise* η επανάσταση εμφανίζεται ως ιδεολογικός λόγος και στο *Week-end* ως κοινωνική κρίση, στο *Pierrot le Fou* (1965) η εξέγερση μετατοπίζεται στο επίπεδο της υπαρξιακής εμπειρίας. Η ταινία προηγείται χρονικά του Μάη του 1968, ωστόσο ενσωματώνει ήδη τα στοιχεία ρήξης και αμφισβήτησης που θα χαρακτηρίσουν τη δεκαετία. Η νεανική αμφισβήτηση δεν εκφράζεται εδώ ως οργανωμένη πολιτική δράση, αλλά ως ριζική απόρριψη της κανονικότητας και ως αναζήτηση ενός διαφορετικού τρόπου ύπαρξης¹⁶⁴.

Η φυγή των δύο κεντρικών χαρακτήρων από την αστική ζωή λειτουργεί ως συμβολική πράξη αποδέσμευσης από τις δομές του καταναλωτικού πολιτισμού. Ωστόσο, η φυγή αυτή δεν συγκροτεί συνεκτικό πολιτικό σχέδιο. Αντίθετα, αποκαλύπτει τη ρευστότητα της ταυτότητας και την αδυναμία σταθεροποίησης του νοήματος. Η αφήγηση διακόπτεται από τραγούδια, εμβόλιμες αναφορές, λογοτεχνικά αποσπάσματα και ξαφνικές αλλαγές τόνου. Η αισθητική ασυνέχεια καθίσταται δομικό στοιχείο της ταινίας¹⁶⁵.

Η εξέγερση στο *Pierrot le Fou* δεν στρέφεται άμεσα εναντίον ενός συγκεκριμένου πολιτικού συστήματος. Στρέφεται εναντίον της ίδιας της εμπειρίας της κανονικότητας. Η αστική ζωή παρουσιάζεται ως ασφυκτική, επαναλαμβανόμενη και απονευρωμένη. Η απόδραση, ωστόσο, δεν οδηγεί σε ελευθερία με την παραδοσιακή έννοια. Ο κόσμος

¹⁶³Richard Brody, *Everything Is Cinema*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 260–268.

¹⁶⁴Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*, Paris: Flammarion, 1998, σ. 140–154.

¹⁶⁵Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, London: Secker & Warburg, 1969, σ. 118–126.

που συναντούν οι χαρακτήρες παραμένει κατακερματισμένος, ασταθής και συχνά βίαιος. Η επανάσταση, επομένως, εμφανίζεται ως άρνηση, όχι ως θετική πρόταση¹⁶⁶.

Η αισθητική ρήξη λειτουργεί ως μορφή πολιτικής χειρονομίας. Η χρήση έντονων χρωμάτων, η αποσπασματική δομή και η συνεχής αυτοαναφορικότητα υπονομεύουν την κλασική αφηγηματική συνοχή. Η εικόνα δεν επιδιώκει να συγκροτήσει έναν ρεαλιστικό κόσμο· αποκαλύπτει τη δική της κατασκευή. Η εξέγερση μετατρέπεται έτσι σε αισθητική στάση, σε μορφή αντίστασης απέναντι στη σταθεροποίηση του νοήματος.

Σε αντίθεση με τη *La Chinoise*, όπου η επανάσταση δοκιμάζεται ως ιδεολογικό πρόγραμμα, στο *Pierrot le Fou* η εξέγερση βιώνεται ως προσωπική ρήξη. Η νεολαία δεν εμφανίζεται ως συλλογικό πολιτικό σώμα, αλλά ως υποκείμενο που αναζητά αυθεντικότητα. Αυτή η μετατόπιση αποκαλύπτει μια άλλη διάσταση της δεκαετίας του 1960: την υπαρξιακή αμφισβήτηση, την επιθυμία αποδέσμευσης από τις κοινωνικές νόρμες και την αναζήτηση ενός διαφορετικού τρόπου ζωής¹⁶⁷. Η υπαρξιακή αυτή εξέγερση συνδέεται με την πολιτισμική επανάσταση της περιόδου. Η μουσική, η λογοτεχνία και οι εικαστικές τέχνες διαμορφώνουν ένα περιβάλλον όπου η αμφισβήτηση δεν περιορίζεται στην πολιτική σφαίρα, αλλά επεκτείνεται στον τρόπο ζωής. Στο *Pierrot le Fou*, η επανάσταση είναι εμπειρία. Η κινηματογραφική μορφή ενσωματώνει αυτή την εμπειρία μέσα από τη ρήξη με τη γραμμική αφήγηση και τη συνεκτική ταυτότητα¹⁶⁸.

Η ανάλυση της ταινίας αποκαλύπτει ότι η επανάσταση ως λόγος και ως παράσταση αφορά όχι μόνο τη συλλογική πολιτική δράση αλλά και τη ρήξη με την καθημερινή εμπειρία της κανονικότητας, η νεολαία εμφανίζεται ως υποκείμενο που επιδιώκει να αναδιαμορφώσει την κοινωνική τάξη και την ίδια τη σχέση με τον κόσμο, η εξέγερση συχνά καταλήγει σε αδιέξοδο και αυτή η αμφισημία αποτελεί βασικό στοιχείο της κινηματογραφικής αναπαράστασης της νεανικής αμφισβήτησης¹⁶⁹. Η ταινία, επομένως, συμπληρώνει τη θεωρητική προβληματική του Godard γύρω από την επανάσταση. Οι τρεις ταινίες συγκροτούν ένα ενιαίο θεωρητικό σύμπλεγμα, όπου η

¹⁶⁶Richard Brody, *Everything Is Cinema*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 118–130.

¹⁶⁷ Colin MacCabe, *Theory and Film: Political Modernism and After*, Manchester: Manchester University Press, 1985, σ. 58–67.

¹⁶⁸Stuart Hall, *Representation and the Media*, Northampton, MA: Media Education Foundation, 1997, σ. 14–19.

¹⁶⁹ D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, Berkeley: University of California Press, 1996, σ. 95–105.

επανάσταση δεν παρουσιάζεται ως σταθερή έννοια, αλλά ως διαρκώς μεταβαλλόμενη μορφή εμπειρίας και αναπαράστασης.

Η προβληματική της επανάστασης ως λόγου και ως παράστασης αποκτά μεγαλύτερη εννοιολογική οξύτητα όταν αντιπαραβληθεί με την κινηματογραφική γραφή του Michelangelo Antonioni στο *Blow-Up* (1966). Στον Antonioni η εικόνα αποκαλύπτει την κρίση της ίδιας της δυνατότητας πρόσβασης στην αλήθεια. Η διαφορά αυτή δεν αφορά μόνο αισθητικές επιλογές· αφορά δύο διαφορετικές μορφές κινηματογραφικής νεωτερικότητας και δύο διαφορετικές προσεγγίσεις της νεανικής συνθήκης¹⁷⁰.

Στο *Blow-Up*, η νεολαία εμφανίζεται ως πολιτισμικό φαινόμενο ενταγμένο στον κόσμο της μόδας, της κατανάλωσης και της αισθητικής επιφάνειας. Ο κεντρικός χαρακτήρας, φωτογράφος μόδας στο Λονδίνο της δεκαετίας του 1960, κινείται μέσα σε ένα περιβάλλον εικόνων που παράγονται και καταναλώνονται διαρκώς. Η ίδια η πράξη της φωτογράφισης καθίσταται συμβολική της εποχής: η πραγματικότητα μετατρέπεται σε εικόνα, και η εικόνα σε αντικείμενο επιθυμίας. Ωστόσο, όταν ο φωτογράφος επιχειρεί να ανακαλύψει την «αλήθεια» μέσα από τη μεγέθυνση (blow-up) μιας φωτογραφίας, διαπιστώνει ότι η εικόνα δεν αποκαλύπτει, αλλά πολλαπλασιάζει την αμφισημία¹⁷¹.

Η διαδικασία της μεγέθυνσης οδηγεί σε αποσύνθεση του νοήματος, όσο περισσότερο μεγεθύνεται η εικόνα τόσο περισσότερο διαλύεται σε κόκκους και σκιές, η αλήθεια διαφεύγει, η κρίση αφορά όχι μόνο την ικανότητα του ήρωα να κατανοήσει το γεγονός αλλά και την ίδια τη σχέση εικόνας και πραγματικότητας, η αναπαράσταση παύει να είναι αξιόπιστο μέσο πρόσβασης στην αλήθεια¹⁷².

Σε αντίθεση με τον Godard, ο οποίος αποκαλύπτει την ιδεολογική λειτουργία της εικόνας μέσω της αποστασιοποίησης, ο Antonioni αναδεικνύει την υπαρξιακή διάσταση της κρίσης της αναπαράστασης. Η νεολαία στο *Blow-Up* δεν εμφανίζεται ως πολιτικό υποκείμενο, αλλά ως γενιά αποξενωμένη, εγκλωβισμένη σε έναν κόσμο επιφανειών. Η επανάσταση απουσιάζει και η κρίση αφορά την εμπειρία του νοήματος και όχι την πολιτική οργάνωση.

¹⁷⁰ Dudley Andrew, *French Cinema: The Major Films and Filmmakers*, New York: Oxford University Press, 1985, σ. 150–162.

¹⁷¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, σ. 1–12

¹⁷² Dudley Andrew, *The Major Film Theories*, ο.π, σ. 156–165.

Η σύγκριση των δύο δημιουργών αποκαλύπτει δύο διακριτές στρατηγικές απέναντι στην κρίση της δεκαετίας του 1960. Στον Godard η αποδόμηση της μορφής λειτουργεί ως πολιτική χειρονομία και η εικόνα αποκαλύπτει την ιδεολογική της συγκρότηση και καλεί τον θεατή σε κριτική στάση. Στον Antonioni η εικόνα αποκαλύπτει την αδυναμία της να παράγει βεβαιότητα, η κρίση είναι υπαρξιακή και γνωσιολογική και η εικόνα αποκαλύπτει τη ρευστότητά της¹⁷³.

Ωστόσο, παρά τις διαφορές, και οι δύο προσεγγίσεις συγκλίνουν σε ένα σημείο: η νεολαία δεν παρουσιάζεται ως σταθερό και ενιαίο υποκείμενο. Στον Godard, η νεολαία βρίσκεται σε διαδικασία ιδεολογικής συγκρότησης· στον Antonioni, βρίσκεται σε διαδικασία αποσύνθεσης της βεβαιότητας. Και στις δύο περιπτώσεις, η νεανική εμπειρία συνδέεται με την κρίση των παραδοσιακών μορφών νοήματος¹⁷⁴.

Η νεολαία, επομένως, στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο της περιόδου εμφανίζεται είτε ως φορέας πολιτικής επιθυμίας είτε ως υποκείμενο υπαρξιακής αβεβαιότητας. Η επανάσταση, ως λόγος και ως παράσταση, δεν είναι ενιαία έννοια· είναι πεδίο στο οποίο διασταυρώνονται η πολιτική, η αισθητική και η εμπειρία της κρίσης.

Η ανάλυση των κινηματογραφικών πρακτικών του Godard και η συγκριτική αντιπαραβολή με το έργο του Antonioni επιτρέπουν τη διαμόρφωση μιας συνολικής θεωρητικής κατανόησης της επανάστασης ως λόγου και ως παράστασης στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960. Η επανάσταση δεν εμφανίζεται ως ενιαίο ιστορικό γεγονός, αλλά ως πολλαπλή μορφή εμπειρίας που διαμεσολαβείται από την εικόνα, τη γλώσσα και την κινηματογραφική μορφή¹⁷⁵.

Στη *La Chinoise* η επανάσταση συγκροτείται ως ιδεολογικός λόγος και η πολιτική επιθυμία εκφράζεται μέσω γλώσσας, συμβόλων και θεωρητικής αναζήτησης, η νεολαία εμφανίζεται ως υποκείμενο σε διαδικασία ιδεολογικής διαμόρφωσης όπου η επανάσταση δεν έχει ακόμη μετατραπεί σε ιστορική πράξη, η εικόνα λειτουργεί ως επιφάνεια ιδεολογικών σημείων αποκαλύπτοντας ότι η επανάσταση είναι ήδη μορφή αναπαράστασης, ο χώρος του διαμερίσματος με τα έντονα χρώματα, τη θεατρική οργάνωση και τη σχεδόν σκηνογραφική σύνθεση υπογραμμίζει την τεχνητότητα της κατασκευής, τα βιβλία του Μάο στοιβάζονται συμμετρικά, τα συνθήματα

¹⁷³ Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990, σ. 28–40.

¹⁷⁴ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 36–42.

¹⁷⁵ Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, σ. 95–112.

προβάλλονται ως οπτικά μοτίβα και η κάμερα απομονώνει συχνά τους χαρακτήρες, η πολιτική εμφανίζεται ως διανοητική άσκηση και η χρήση άμεσου βλέμματος προς την κάμερα διαρρηγνύει τη συμβατική σχέση θεατή–εικόνας, οι χαρακτήρες απευθύνονται και στο κοινό και η ιδεολογία εκφέρεται μπροστά μας ως ρητορική πράξη, υπονομεύοντας την ψευδαίσθηση ρεαλιστικής ταύτισης και μετατρέποντας τον θεατή σε κριτή του λόγου¹⁷⁶.

Ιδιαίτερα αποκαλυπτική είναι η σκηνή όπου η πολιτική συζήτηση διακόπτεται από στιγμές σιωπής ή απότομα άλματα χάρη στο μοντάζ που επιβάλλει ρήξεις. Η μορφή καθρεφτίζει την αμφισημία της ίδιας της επαναστατικής ταυτότητας. Η νεολαία εμφανίζεται παγιδευμένη ανάμεσα στη θεωρία και στην πράξη.

Η κορύφωση της ταινίας, με την απόφαση για πολιτική βία, δεν προσφέρει λύση αλλά θέτει ερωτήματα. Η επανάσταση δεν εξιδανικεύεται. Αντίθετα, η ταινία αναδεικνύει το χάσμα ανάμεσα στον επαναστατικό λόγο και στη δυνατότητα πραγμάτωσής του. Η νεολαία παρουσιάζεται ως υποκείμενο που επιθυμεί τη ρήξη, αλλά δεν έχει ακόμη διαμορφώσει τα ιστορικά και υλικά μέσα για να την επιτύχει¹⁷⁷.

Με αυτή τη διπλή κίνηση παρουσίασης και ταυτόχρονης αποδόμησης ο Godard υποβάλλει τη νεανική στράτευση σε κριτική δοκιμασία, η κινηματογραφική μορφή λειτουργεί ως μηχανισμός αυτοστοχασμού, η επανάσταση παύει να είναι σύνθημα και γίνεται προβληματισμός και η νεολαία ως πολιτικό υποκείμενο συγκροτείται μέσα από αντιφάσεις¹⁷⁸.

Η ταινία δεν απεικονίζει απλώς μια ομάδα ριζοσπαστών νέων αλλά διερευνά το ίδιο το ενδεχόμενο της πολιτικής συγκρότησης, η επανάσταση εμφανίζεται ταυτόχρονα ως προσδοκία και κρίση, επιθυμία και αβεβαιότητα και μέσα από αυτή τη μορφολογική και ιδεολογική αμφισημία η *La Chinoise* αναδεικνύει τη νεολαία ως πολιτικό υποκείμενο σε διαδικασία γένεσης, στο *Week-end* η επανάσταση μετατοπίζεται από τη γλωσσική μορφή στην κοινωνική κρίση, η διάλυση της αφηγηματικής συνοχής αντανakλά τη διάλυση της κοινωνικής πραγματικότητας και η επανάσταση εμφανίζεται ως ενδεχόμενο που προκύπτει από τις αντιφάσεις του ίδιου του κοινωνικού συστήματος, η κινηματογραφική μορφή αποκαλύπτει ότι η κρίση της κοινωνίας είναι

¹⁷⁶ Comolli –Narboni, ο.π., σ. 18–20.

¹⁷⁷ Richard Brody, *Everything Is Cinema*, New York: Metropolitan Books, 2008, σ. 231–248.

¹⁷⁸ Hall, *Representation and the Media*, ο.π., σ. 19–24.

ταυτόχρονα κρίση της αναπαράστασης, ενώ στο *Pierrot le Fou* η εξέγερση μετατρέπεται σε υπαρξιακή εμπειρία, η ρήξη εκφράζεται ως προσωπική αποδέσμευση από την κανονικότητα και η επανάσταση γίνεται εμπειρία ασυνέχειας, αβεβαιότητας και αναζήτησης νοήματος, με την αισθητική ρήξη να λειτουργεί ως μορφή αντίστασης απέναντι στη σταθεροποίηση της πραγματικότητας.

Η έννοια της επανάστασης ως παράστασης δεν υποδηλώνει απλώς ότι η επανάσταση «παρουσιάζεται» στον κινηματογράφο. Υποδηλώνει ότι η επανάσταση συγκροτείται μέσα από μορφές αναπαράστασης. Η εικόνα συμμετέχει στη διαμόρφωσή της. Ο κινηματογράφος λειτουργεί ως χώρος όπου η πολιτική επιθυμία μετατρέπεται σε αισθητική μορφή και όπου η αισθητική μορφή αποκτά πολιτική σημασία. Η νεολαία, στο πλαίσιο αυτό, εμφανίζεται ως δυναμικό και μεταβαλλόμενο υποκείμενο. Η επανάσταση δεν είναι αναπόφευκτη ούτε ενιαία αλλά αποτελεί πεδίο όπου συγκρούονται ιδεολογικές προσδοκίες, κοινωνικές συνθήκες και πολιτισμικές μορφές. Η κινηματογραφική αναπαράσταση αποκαλύπτει αυτή την αμφισημία, μετατρέποντας την επανάσταση από ιστορικό γεγονός σε αντικείμενο θεωρητικής διερεύνησης¹⁷⁹.

3.2 Η εξέγερση ως φυγή, αντικουλτούρα και αναζήτηση ελευθερίας

Η νεανική αμφισβήτηση στη δεκαετία του 1960 δεν εκφράστηκε αποκλειστικά μέσω οργανωμένων πολιτικών κινημάτων ή θεωρητικής επαναστατικής ρητορικής. Παράλληλα με τις φοιτητικές εξεγέρσεις και τα ιδεολογικά ρεύματα, αναπτύχθηκε μια ευρύτερη πολιτισμική δυναμική που αμφισβήτησε τις κοινωνικές νόρμες, τον καταναλωτικό πολιτισμό και τα πρότυπα ζωής της μεταπολεμικής κοινωνίας. Η εξέγερση μετατοπίστηκε από το πεδίο της πολιτικής οργάνωσης στο πεδίο της καθημερινής εμπειρίας. Η έννοια της φυγής -κυριολεκτικής ή συμβολικής- κατέστη κεντρική μορφή αμφισβήτησης¹⁸⁰.

Στον αμερικανικό κινηματογράφο της περιόδου, και ιδιαίτερα στο πλαίσιο του New Hollywood, η νεολαία εμφανίζεται συχνά όχι ως συλλογικό επαναστατικό σώμα, αλλά ως άτομο που επιδιώκει να αποδράσει από την αστική κανονικότητα. Η εξέγερση δεν

¹⁷⁹ D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, Berkeley: University of California Press, 1996, σ. 105–115

¹⁸⁰ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Harlow: Pearson, 2006, σ. 91–105.

οργανώνεται ως πρόγραμμα ανατροπής, αλλά ως απόσυρση από την κοινωνική τάξη. Η φυγή μετατρέπεται σε πολιτισμική χειρονομία¹⁸¹.

Η ταινία *Easy Rider* (1969) του Dennis Hopper αποτελεί εμβληματικό παράδειγμα αυτής της μετατόπισης. Η νεολαία συγκροτείται ως σώμα φυγής. Η ταινία δεν οργανώνει πολιτικό μανιφέστο ούτε παρουσιάζει συγκεκριμένο επαναστατικό πρόγραμμα. Η πολιτική εγγράφεται στον ίδιο τον χώρο και στη διαδρομή. Το road monie μετατρέπεται σε κινηματογραφική μορφή που αντιστοιχεί στη ρευστή ταυτότητα της αντικοουλτούρας¹⁸². Οι δύο πρωταγωνιστές, Wyatt και Billy, ξεκινούν ένα ταξίδι από τη Δυτική Ακτή προς τη Νέα Ορλεάνη, μεταφέροντας χρήματα από εμπόριο ναρκωτικών. Η ελευθερία που αναζητούν δεν είναι θεσμική· είναι υπαρξιακή και πολιτισμική. Η μηχανή, το ανοιχτό τοπίο, η έλλειψη σταθερού προορισμού συγκροτούν ένα φαντασιακό απελευθέρωσης από την αστική κανονικότητα¹⁸³.

Η χρήση της ροκ μουσικής, ιδίως τραγουδιών όπως το “Born to Be Wild”, δεν λειτουργεί απλώς ως ηχητική επένδυση. Η μουσική ενσωματώνεται στη δραματουργία ως έκφραση γενεαλογικής ταυτότητας. Η κουλτούρα της ροκ, η οποία συνδέθηκε με το αντιπολεμικό κίνημα και τη σεξουαλική απελευθέρωση, μετατρέπεται σε στοιχείο κινηματογραφικής αφήγησης. Η νεολαία παρουσιάζεται όχι μέσα από πολιτικά συνθήματα αλλά μέσα από τρόπο ζωής¹⁸⁴.

Ωστόσο, η ταινία δεν εξιδανικεύει τη φυγή. Η αμερικανική κοινωνία εμφανίζεται εχθρική απέναντι στη διαφορετικότητα. Η βία που υφίστανται οι πρωταγωνιστές υποδηλώνει ότι η αντικοουλτούρα δεν μπορεί να συνυπάρξει εύκολα με τις παραδοσιακές αξίες. Η εξέγερση ως φυγή αποκαλύπτει ταυτόχρονα την επιθυμία για ελευθερία και την αδυναμία ενσωμάτωσής της στο κοινωνικό πλαίσιο¹⁸⁵.

Η μορφή της ταινίας ενισχύει αυτή τη θεματική. Η αφηγηματική χαλαρότητα, η έμφαση στη μουσική και οι εκτεταμένες σκηνές δρόμου υπονομεύουν την κλασική δραματουργική κορύφωση. Το ταξίδι δεν οδηγεί σε λύτρωση αλλά σε βίαιο τέλος. Η

¹⁸¹ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 31–45.

¹⁸² Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*, New York: Simon & Schuster, 1998, σ. 34–52.

¹⁸³ Drew Casper, *Hollywood Film 1963–1976: Years of Revolution and Reaction*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, σ. 45–58.

¹⁸⁴ Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*, Princeton: Princeton University Press, 2006, σ. 90–100.

¹⁸⁵ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 45–52.

ελευθερία αποδεικνύεται εύθραυστη και προσωρινή. Η αντικουλτούρα δεν μετατρέπεται σε κοινωνικό μετασχηματισμό¹⁸⁶.

Παρόμοια, στο βρετανικό *If...* (1968), η εξέγερση εμφανίζεται ως ρήξη με τον θεσμικό αυταρχισμό. Το εσωτερικό ενός ιδιωτικού σχολείου μετατρέπεται σε μικρογραφία της ταξικής και πειθαρχικής δομής της κοινωνίας. Η νεολαία εξεγείρεται. Ωστόσο, η εξέγερση αποκτά σχεδόν αλληγορική διάσταση, με στοιχεία σουρεαλισμού και συμβολικής βίας. Η τελική σκηνή ένοπλης σύγκρουσης δεν παρουσιάζεται ως ρεαλιστική πρόταση πολιτικής δράσης, αλλά ως έκρηξη συσσωρευμένης καταπίεσης¹⁸⁷.

Στο *If...* η μορφή εναλλάσσεται μεταξύ ρεαλισμού και φαντασιακής υπερβολής υποδηλώνοντας ότι η εξέγερση είναι ταυτόχρονα ιστορική δυνατότητα και φαντασιακή προβολή, η νεολαία εμφανίζεται ως υποκείμενο που αρνείται την πειθαρχία και την ιεραρχία και η εξέγερση παραμένει πράξη άρνησης χωρίς σαφή πολιτική κατεύθυνση¹⁸⁸.

Η έννοια της αντικουλτούρας αποκτά ακόμη πιο σύνθετη μορφή στο *Hair* (1979), το οποίο αναστοχάζεται τη δεκαετία του 1960 μέσα από το πρίσμα της μουσικής και της συλλογικής εμπειρίας. Εδώ η νεολαία παρουσιάζεται ως κοινότητα που συγκροτείται μέσα από την εναλλακτική κουλτούρα, την απόρριψη του πολέμου και την επιθυμία για ελευθερία του σώματος και της έκφρασης. Η μουσική λειτουργεί ως βασικός φορέας πολιτικής και πολιτισμικής ταυτότητας. Η εξέγερση σε αυτή την περίπτωση, δεν είναι μόνο πολιτική· είναι σωματική και αισθητηριακή. Η χορογραφία, το τραγούδι και η συλλογική εμπειρία του δρόμου μετατρέπουν την αντίσταση σε μορφή ζωής. Ωστόσο, όπως και στο *Easy Rider*, η αφήγηση υπενθυμίζει τα όρια της αντικουλτούρας. Η σύγκρουση με τον πόλεμο του Βιετνάμ και το κρατικό σύστημα επαναφέρει την ιστορική βαρύτητα της πολιτικής πραγματικότητας¹⁸⁹.

Η ανάλυση των παραπάνω ταινιών αποκαλύπτει ότι η εξέγερση ως φυγή και ως αντικουλτούρα διαφοροποιείται από την επανάσταση ως ιδεολογικό λόγο. Εδώ, η

¹⁸⁶ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York: W. W. Norton, 2004, σ. 675–689.

¹⁸⁷ Peter Cowie, *Revolution! The Explosion of World Cinema in the Sixties* & Dudley Andrew, *French Cinema: The Major Films and Filmmakers*, New York: Oxford University Press, 1985, σ. 162–170.

¹⁸⁸ Hall, *Representation and the Media*, π/λ, σ. 14–19.

¹⁸⁹ Casper, *Hollywood Film 1963–1976*, ο.π., σ. 58–70.

πολιτική δεν διατυπώνεται μέσα από θεωρητικά κείμενα ή ιδεολογικά σύμβολα, αλλά μέσα από τον τρόπο ζωής, την κινητικότητα, τη μουσική και την απόρριψη της κανονικότητας. Η νεολαία εμφανίζεται ως πολιτισμικό υποκείμενο που αμφισβητεί την κοινωνία μέσω της καθημερινής πρακτικής¹⁹⁰.

Ωστόσο, η κινηματογραφική αναπαράσταση δεν εξιδανικεύει αυτή τη μορφή εξέγερσης. Η φυγή δεν οδηγεί απαραίτητα σε χειραφέτηση. Η αντικουλτούρα συναντά τα όρια της κοινωνικής βίας και της ιστορικής πραγματικότητας. Η εξέγερση ως τρόπος ζωής αποκαλύπτει τόσο τη δυναμική της ελευθερίας όσο και την ευθραυστότητά της.

Στο *Easy Rider*, η έννοια της φυγής αποκτά υλική μορφή μέσα από την ίδια τη δομή του χώρου και της κίνησης. Η ταινία οργανώνεται ως διαδρομή, όχι ως προορισμός. Τα εκτεταμένα πλάνα ανοιχτού τοπίου, οι μεγάλες διαδρομές με μοτοσυκλέτα και η επαναλαμβανόμενη παρουσία του δρόμου συγκροτούν μια κινηματογραφική γεωγραφία ελευθερίας. Ωστόσο, αυτή η γεωγραφία αποκαλύπτει και τις αντιφάσεις της αμερικανικής κοινωνίας¹⁹¹.

Η σκηνή της κοινότητας των χίπηδων λειτουργεί ως προσωρινή ουτοπία. Η συλλογική εργασία, η απουσία ιεραρχίας και η εναλλακτική μορφή ζωής παρουσιάζουν μια πιθανότητα αντικουλτούρας. Παράλληλα, η αβεβαιότητα και η εύθραυστη δομή της κοινότητας υποδηλώνουν ότι η ουτοπία δεν μπορεί να σταθεροποιηθεί. Η ελευθερία παραμένει επισφαλής¹⁹².

Ωστόσο, η ελευθερία αυτή αποδεικνύεται εύθραυστη. Καθώς οι ήρωες διασχίζουν την αμερικανική επαρχία, συναντούν καχυποψία, εχθρότητα και τελικά βίαιη απόρριψη. Η κοινωνία που συναντούν δεν αναγνωρίζει την εναλλακτική τους ταυτότητα ως πολιτική πρόταση· τη βλέπει ως απειλή. Η σύγκρουση δεν είναι ιδεολογική συζήτηση αλλά πολιτισμική αντιπαράθεση¹⁹³.

Η σκηνή της κοινότητας των χίπις αποκαλύπτει ακόμη περισσότερο την αμφισημία της αντικουλτούρας. Η ουτοπική συνύπαρξη, η κοινοκτημοσύνη και η απόρριψη της ιδιωτικής ιδιοκτησίας εμφανίζονται ως εναλλακτικό κοινωνικό μοντέλο. Ωστόσο, η

¹⁹⁰ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Harlow: Pearson, 2006, σ. 105–118.

¹⁹¹ Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, σ. 80–95.

¹⁹² Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls*, New York: Simon & Schuster, 1998, σ. 100–118.

¹⁹³ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 36–42.

κοινότητα παρουσιάζεται ταυτόχρονα ευάλωτη και επισφαλής. Η επανάσταση δεν έχει υλική βάση· παραμένει πειραματική¹⁹⁴.

Ωστόσο, η ίδια η ταινία αποτελεί προϊόν της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Το *Easy Rider* γνώρισε εμπορική επιτυχία και ενσωματώθηκε γρήγορα στο νέο κινηματογραφικό σύστημα. Εδώ αναδύεται μια κρίσιμη αντίφαση: η εικόνα της εξέγερσης γίνεται εμπορεύσιμη. Η αντικουλτούρα μετατρέπεται σε στυλ, σε αναγνωρίσιμη αισθητική φόρμα, σε πολιτισμικό προϊόν¹⁹⁵. Η παρατήρηση αυτή συνδέεται με τη θεωρητική συζήτηση περί πολιτισμικής βιομηχανίας. Ακόμη και οι μορφές αμφισβήτησης μπορούν να απορροφηθούν από τους μηχανισμούς παραγωγής και κατανάλωσης. Η επαναστατική ενέργεια μετασχηματίζεται σε καταναλωτική εμπειρία. Το *Easy Rider* ενσαρκώνει αυτή τη διπλή λειτουργία: είναι ταυτόχρονα καταγγελία της κοινωνικής κανονικότητας και επιτυχημένο προϊόν της αγοράς¹⁹⁶.

Σε αντίθεση με τον Godard, όπου η μορφή αντιστέκεται στην κανονικότητα, εδώ η μορφή παραμένει αφηγηματικά προσβάσιμη. Η ταύτιση του θεατή με τους ήρωες είναι κεντρική. Η πολιτική υποκειμενικότητα συγκροτείται μέσω συναισθηματικής εμπλοκής και όχι μέσω αποστασιοποίησης. Η νεολαία εμφανίζεται ως ρομαντικό, ελεύθερο, αλλά ευάλωτο σώμα¹⁹⁷.

Η συλλογική χορογραφία και η χρήση του δημόσιου χώρου μετατρέπουν την αντίσταση σε μορφή ζωής. Η εξέγερση δεν εκφράζεται μόνο μέσω πολιτικών συνθημάτων, αλλά μέσω του σώματος, της κίνησης και της κοινότητας. Η αντικουλτούρα εμφανίζεται ως πολιτισμική πρακτική που αμφισβητεί τις κυρίαρχες αξίες μέσω της καθημερινής εμπειρίας¹⁹⁸.

Ωστόσο, η αφήγηση επαναφέρει την ιστορική πραγματικότητα του πολέμου του Βιετνάμ. Η σύγκρουση ανάμεσα στην αντικουλτούρα και την κρατική εξουσία αποκαλύπτει ότι η ελευθερία της κουλτούρας δεν μπορεί να αποσπαστεί από την

¹⁹⁴ Adorno –Horkheimer, «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception», ο.π., σ. 94–108.

¹⁹⁵ Theodor W. Adorno, «Culture Industry Reconsidered», στο *The Culture Industry*, ο.π., σ. 85–92.

¹⁹⁶ Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls*, New York: Simon & Schuster, 1998, σ. 118–130.

¹⁹⁷ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 52–60.

¹⁹⁸ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Harlow: Pearson, 2006, σ. 118–126.

πολιτική βία. Η μουσική και η κοινότητα συγκροτούν έναν χώρο αντίστασης, αλλά όχι έναν χώρο ιστορικής νίκης¹⁹⁹.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η αμερικανική εμπειρία της δεκαετίας του 1960 και των αρχών του 1970 δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα από τον πόλεμο του Βιετνάμ. Ο πόλεμος λειτούργησε ως καταλύτης πολιτικοποίησης της νεολαίας, αλλά και ως παράγοντας απογοήτευσης. Η διάψευση της εμπιστοσύνης προς το κράτος και τους θεσμούς οδήγησε σε κρίση της πολιτικής ελπίδας²⁰⁰. Στον κινηματογράφο, αυτή η κρίση εκφράζεται μέσα από την αμφισβήτηση της εξέγερσης. Η φυγή, η αντικουλτούρα και η άρνηση δεν οδηγούν σε σαφή μετασχηματισμό. Αντίθετα, αποκαλύπτουν τα όρια της πολιτικής φαντασίας.²⁰¹ Η κινηματογραφική μορφή αντικατοπτρίζει αυτή τη μετατόπιση. Η αφήγηση γίνεται πιο ανοιχτή, πιο αποσπασματική, λιγότερο βέβαιη. Η νεολαία δεν εμφανίζεται πλέον μόνο ως φορέας επαναστατικής ελπίδας, αλλά και ως γενιά που βιώνει τη διάψευση. Η αντικουλτούρα παραμένει σημαντική, αλλά δεν αρκεί για να μετασχηματίσει την κοινωνική πραγματικότητα²⁰².

3.3 Η αποξενωμένη νεολαία και η κρίση της εικόνας

Η αναπαράσταση της νεολαίας στον κινηματογράφο της περιόδου 1960–1980 δεν εξαντλείται ούτε στην επαναστατική ρητορική ούτε στην αντικουλτούρα ως τρόπο ζωής. Παράλληλα με τις μορφές συλλογικής εξέγερσης και πολιτισμικής φυγής, αναδύεται μια διαφορετική κινηματογραφική μορφή: η αποξενωμένη νεολαία. Εδώ, η αμφισβήτηση δεν εκφράζεται μέσω ενεργητικής ρήξης, αλλά μέσω κρίσης νοήματος, υπαρξιακής αβεβαιότητας και αμφισβήτησης της ίδιας της εικόνας ως φορέα αλήθειας²⁰³.

Η κρίση αυτή δεν αφορά μόνο το κοινωνικό πεδίο αλλά και τη σχέση υποκειμένου και πραγματικότητας. Η νεολαία εμφανίζεται ως γενιά που βιώνει τη διάλυση των σταθερών σημείων αναφοράς. Ο κινηματογράφος, στο πλαίσιο αυτό, παύει να

¹⁹⁹ Drew Casper, *Hollywood Film 1963–1976: Years of Revolution and Reaction*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, σ. 70–82.

²⁰⁰ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York: W. W. Norton, 2004, σ. 689–700.

²⁰¹ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 60–72

²⁰² Stuart Hall, *Representation and the Media*, Northampton, MA: Media Education Foundation, 1997, σ. 19–24.

²⁰³ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, σ. 13–25.

λειτουργεί ως μέσο αναπαράστασης μιας συνεκτικής πραγματικότητας και μετατρέπεται σε πεδίο διερεύνησης της αστάθειας του νοήματος²⁰⁴.

Στο *Blow-Up* (1966), ο Michelangelo Antonioni αναπτύσσει με οξύτητα την προβληματική της κρίσης της εικόνας. Ο κεντρικός χαρακτήρας, φωτογράφος μόδας, κινείται σε έναν κόσμο όπου η εικόνα παράγεται και καταναλώνεται διαρκώς. Ωστόσο, η πράξη της μεγέθυνσης μιας φωτογραφίας και η προσπάθεια να εντοπιστεί ένα πιθανό έγκλημα αποκαλύπτει ότι η εικόνα δεν εγγυάται την αλήθεια²⁰⁵. Όσο περισσότερο η εικόνα μεγεθύνεται, τόσο περισσότερο αποσυντίθεται. Η πραγματικότητα δεν αποκαλύπτεται· διαλύεται σε κόκκους και σκιές. Η αλήθεια μετατρέπεται σε υπόθεση. Η αναπαράσταση δεν λειτουργεί ως διαφανές παράθυρο προς τον κόσμο, αλλά ως επιφάνεια που παράγει αμφισημία²⁰⁶. Η νεολαία στο *Blow-Up* δεν εμφανίζεται ως πολιτικό σώμα. Είναι ενταγμένη στον κόσμο της μόδας, της κατανάλωσης, της επιφάνειας. Η κρίση δεν αφορά τη σύγκρουση με την εξουσία· αφορά τη σχέση με την πραγματικότητα. Η αποξένωση προκύπτει από την αδυναμία σταθεροποίησης του νοήματος²⁰⁷.

Η κινηματογραφική μορφή ενισχύει αυτή τη συνθήκη. Τα μεγάλα πλάνα, οι σιωπές, η έλλειψη δραματικής κορύφωσης δημιουργούν μια αίσθηση κενότητας. Η αφήγηση δεν οδηγεί σε λύση. Η εικόνα δεν αποκαθιστά την τάξη. Ο θεατής παραμένει σε κατάσταση αμφιβολίας. Η κρίση της εικόνας γίνεται κρίση της βεβαιότητας²⁰⁸.

Ο πρωταγωνιστής κινείται σε ένα περιβάλλον έντονης οπτικής υπερδιέγερσης: στούντιο, μοντέλα, περιοδικά, διαφημιστικές εικόνες. Η νεολαία εδώ συνδέεται με την κουλτούρα της μόδας και της μουσικής, όχι με την οργανωμένη πολιτική δράση. Η ελευθερία φαίνεται να έχει μετατραπεί σε αισθητικό στυλ. Η κάμερα του Antonioni επιμένει σε μακρά, σχεδόν αποστασιοποιημένα πλάνα, που δημιουργούν αίσθηση κενού και απομόνωσης²⁰⁹.

²⁰⁴ Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, σ. 95–112.

²⁰⁵ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, σ. 1–12.

²⁰⁶ Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990, σ. 28–40.

²⁰⁷ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan, 1983, σ. 15–24.

²⁰⁸ Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1976, σ. 156–165.

²⁰⁹ Dudley Andrew, *French Cinema: The Major Films and Filmmakers*, New York: Oxford University Press, 1985, σ. 162–170.

Η κεντρική δραματοουργική ιδέα και η πιθανότητα ενός φόνου που αποκαλύπτεται μέσω της μεγέθυνσης μιας φωτογραφίας εισάγει το ζήτημα της αλήθειας της εικόνας. Καθώς ο ήρωας μεγεθύνει το αρνητικό, η υποτιθέμενη βεβαιότητα της φωτογραφικής απόδειξης διαλύεται σε κόκκους και αφηρημένες μορφές. Η εικόνα, αντί να αποκαλύπτει, αποσταθεροποιεί. Η νεολαία, που ζει μέσα στις εικόνες, δεν μπορεί πλέον να διακρίνει την πραγματικότητα από την αναπαράστασή της²¹⁰.

Σε αντίθεση με τη ρητορική πολιτικοποίηση του Godard, ο Antonioni επιλέγει τη σιωπή και την αποξένωση. Η κρίση δεν εκφράζεται ως σύνθημα αλλά ως αμφιβολία. Ο κόσμος του *Blow-Up* είναι κοσμοπολίτικος, μοντέρνος, φαινομενικά ελεύθερος, αλλά βαθιά αποπολιτικοποιημένος. Η απουσία σαφούς ιδεολογικής κατεύθυνσης δεν σημαίνει απουσία πολιτικού σχολίου· αντιθέτως, αποκαλύπτει μια κοινωνία όπου η πολιτική έχει απορροφηθεί από την αισθητική κατανάλωση²¹¹.

Ιδιαίτερα αποκαλυπτική είναι η τελική σκηνή με τους μίμους που παίζουν τένις χωρίς μπάλα. Ο πρωταγωνιστής, αφού αρχικά παρακολουθεί αμήχανα, τελικά συμμετέχει στο παιχνίδι, «ακούγοντας» τον ανύπαρκτο ήχο της μπάλας. Η σκηνή λειτουργεί ως μεταφορά της συμβατικής αποδοχής μιας κατασκευασμένης πραγματικότητας. Η νεολαία ενσωματώνεται στο παιχνίδι της αναπαράστασης, ακόμη και όταν γνωρίζει ότι αυτό είναι ψευδές. Η πολιτική διάσταση έγκειται στην αποδοχή της εικόνας ως μοναδικής μορφής πραγματικότητας²¹².

Σε αυτό το πλαίσιο, το *Blow-Up* προτείνει μια διαφορετική εκδοχή νεανικής αμφισβήτησης: όχι τη ριζική ανατροπή των θεσμών, αλλά τη διάχυτη δυσπιστία απέναντι στην ίδια τη δυνατότητα γνώσης. Η νεολαία εμφανίζεται αποσυνδεδεμένη από συλλογική πολιτική δράση και εγκλωβισμένη σε έναν κόσμο σημείων. Η κρίση της εικόνας αντανάκλα κρίση υποκειμενικότητας²¹³.

Η ταινία, επομένως, δεν απεικονίζει την εξέγερση αλλά την προϋπόθεσή της: την απώλεια σταθερού νοήματος. Η νεολαία του Antonioni περιπλανιέται μέσα σε αμφιβολίες. Σε σύγκριση με τον Godard, όπου η μορφή γίνεται εργαλείο ιδεολογικής ρήξης, εδώ η μορφή αποκαλύπτει τη διάλυση κάθε βεβαιότητας. Η πολιτική

²¹⁰ Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, ο.π., σ. 16–24

²¹¹ Adorno –Horkheimer, «The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception», ο.π., σ. 108–120.

²¹² Hall, *Representation and the Media*, ο.π., σ. 7–14.

²¹³ Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, 1990, σ. 40–48.

υποκειμενικότητα δεν συγκροτείται ως συλλογικό σώμα, αλλά ως ρήγμα στην εμπιστοσύνη προς την αναπαράσταση²¹⁴.

Με αυτόν τον τρόπο, το *Blow-Up* συμπληρώνει το παζλ της περιόδου 1960–1980. Εάν σε άλλες περιπτώσεις η νεολαία εμφανίζεται ως φορέας επαναστατικού λόγου ή αντικουλτουρικής ρήξης, εδώ εμφανίζεται ως υποκείμενο κρίσης: αποξενωμένο, σιωπηλό, εγκλωβισμένο σε ένα σύστημα εικόνων που δεν μπορεί πλέον να εγγυηθεί αλήθεια. Η πολιτική δεν απουσιάζει· μετατρέπεται σε ερώτημα για την ίδια τη δυνατότητα πρόσβασης στο πραγματικό²¹⁵.

Στον αμερικανικό κινηματογράφο η αποξενωμένη νεολαία εκφράζεται διαφορετικά, στο *The Graduate* η κρίση δεν αφορά την αδυναμία της εικόνας να αποδώσει την αλήθεια αλλά την αδυναμία του υποκειμένου να ενταχθεί σε ένα προκαθορισμένο κοινωνικό σχήμα, ο κεντρικός χαρακτήρας βρίσκεται σε μεταίχμιο μετά τις σπουδές του χωρίς σαφή κατεύθυνση, η κοινωνία του προτείνει επιτυχία, καριέρα και σταθερότητα ενώ ο ίδιος βιώνει κενότητα, η αποξένωση εκφράζεται μέσα από την αδυναμία ταύτισης με το κοινωνικό πρότυπο²¹⁶, η χρήση της μουσικής των Simon & Garfunkel λειτουργεί ως συναισθηματικό και πολιτισμικό σχόλιο πάνω στην αίσθηση μελαγχολίας και στασιμότητας²¹⁷, η επανάσταση εμφανίζεται ως σιωπηλή άρνηση χωρίς ενεργή πολιτική ρήξη, η τελική σκηνή με τους πρωταγωνιστές στο λεωφορείο υπονομεύει τη ρομαντική κορύφωση και επαναφέρει την αμφιβολία²¹⁸, η νεολαία δεν επαναστατεί συλλογικά αλλά αμφισβητεί εσωτερικά και η κρίση αφορά την ταυτότητα και την προσδοκία, η αποξένωση δεν οδηγεί σε βίαιη ρήξη αλλά σε αμηχανία²¹⁹.

3.4 Η πολιτική δράση και το συλλογικό σώμα

Φοιτητικά κινήματα, σεξουαλική απελευθέρωση και γυναικεία παρουσία

Η κινηματογραφική αναπαράσταση της νεολαίας δεν περιορίζεται στην υπαρξιακή αποξένωση ή στην ατομική φυγή. Σε ορισμένες ταινίες, η νεολαία εμφανίζεται ως ενεργό πολιτικό σώμα. Η πολιτική δράση δεν είναι πλέον ιδεολογική συζήτηση ούτε

²¹⁴ Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: ο.π.*, 1996, σ. 95–105.

²¹⁵ Ferro, *Cinema and History*, ο.π., σ. 112–120.

²¹⁶ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 72–82.

²¹⁷ Thomas Elsaesser – Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold, 2002, σ. 26–34.

²¹⁸ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York: W. W. Norton, 2004, σ. 662–668

²¹⁹ Hall, *Representation: ο.π.*, σ. 36–42.

ατομική αμφιβολία· είναι συλλογική εμπειρία²²⁰. Το σώμα βρίσκεται στον δρόμο, στην κατάληψη, στη σύγκρουση.

Φοιτητική εξέγερση και συλλογική ταυτότητα στο *Φράουλες και Αίμα* (The Strawberry Statement, 1970)

Η ταινία τοποθετείται σε πανεπιστημιακό περιβάλλον κατά τη διάρκεια φοιτητικών κινητοποιήσεων ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ και στην κρατική πολιτική, η νεολαία συγκροτείται ως συλλογικό σώμα²²¹ και ο πρωταγωνιστής, που δεν είναι εξ αρχής πολιτικοποιημένος, αναπτύσσει πολιτική συνείδηση μέσα από την εμπειρία της κοινότητας, η συμμετοχή στις συνελεύσεις, στις καταλήψεις και στις συγκρούσεις με την αστυνομία μετατρέπει την ατομική εμπειρία σε συλλογική ταυτότητα²²², η κάμερα συχνά τοποθετείται μέσα στο πλήθος²²³ συμμετέχοντας και όχι παρατηρώντας από απόσταση, οι σκηνές καταστολής γίνονται σωματική εμπειρία και το συλλογικό σώμα δέχεται τη βία ενώ ταυτόχρονα αποκτά πολιτική ορατότητα, η ταινία καταγράφει τη μετάβαση από τον έρωτα στην πολιτικοποίηση, η ερωτική σχέση δεν λειτουργεί ως απόδραση αλλά συνυπάρχει με τη συλλογική δράση και το προσωπικό και το πολιτικό διαπλέκονται. Σε αντίθεση με τη *La Chinoise*, όπου η επανάσταση παραμένει σε επίπεδο λόγου, στο *Φράουλες και Αίμα* η πολιτική παίρνει υλική μορφή. Η κατάληψη των πανεπιστημιακών κτιρίων, η αντιπαράθεση με τις αρχές και η μαζική παρουσία μετατρέπουν το σώμα σε φορέα πολιτικής δύναμης.

Η εικόνα του πλήθους λειτουργεί ως αντίστιξη στην ατομική αποξένωση που είδαμε στο υποκεφάλαιο 3.3. Εδώ δεν υπάρχει υπαρξιακή αμηχανία. Υπάρχει ένταση, ρίσκο, σύγκρουση. Ωστόσο, η ταινία δεν παρουσιάζει τη συλλογική δράση ως θριαμβευτική. Η καταστολή και η βία υπενθυμίζουν τα όρια της πολιτικής δυνατότητας. Η νεολαία εμφανίζεται ταυτόχρονα ως φορέας ελπίδας και ως σώμα εκτεθειμένο στην κρατική ισχύ²²⁴.

Η σύγκρουση με την αστυνομία αποτελεί υλική υπενθύμιση ότι η πολιτική δράση έχει κόστος, το σώμα εκτίθεται, δέχεται χτυπήματα, πέφτει και σηκώνεται, η πολιτική

²²⁰ Charles Tilly, *Social Movements, 1768–2004*, Boulder: Paradigm Publishers, 2004, σ. 1–15.

²²¹ Hobsbawm, *Age of Extremes: ο.π.*, σ. 295–305.

²²² Alain Touraine, *The May Movement: Revolt and Reform*, New York: Random House, 1971, σ. 60–74.

²²³ David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2010, σ. 187–195.

²²⁴ Jean-Pierre Duteuil, *Mai 68: un mouvement politique* & Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, σ. 95–105.

γίνεται σωματική εμπειρία, η αναπαράσταση της βίας αποκαλύπτει την ασυμμετρία δύναμης, το κράτος εμφανίζεται οργανωμένο και ένοπλο, η νεολαία ευάλωτη και αποφασισμένη, το συλλογικό σώμα αποκτά ορατότητα μέσα από την έκθεση στη βία, στο Φράουλες και Αίμα το πανεπιστήμιο λειτουργεί ως μικρογραφία της κοινωνικής εξουσίας, οι διοικητικές αρχές, η αστυνομική παρουσία, η απαγόρευση πολιτικής δραστηριότητας και η πειθαρχία συγκροτούν πεδίο όπου η νεολαία συγκρούεται με τον θεσμικό μηχανισμό, η πολιτικοποίηση προκύπτει μέσα από εμπειρία αδικίας, το πανεπιστήμιο μετατρέπεται από ουδέτερο χώρο μάθησης σε πεδίο ιδεολογικής αντιπαράθεσης και η συλλογική συνέλευση, η κατάληψη και η διαδήλωση λειτουργούν ως μορφές αυτοοργάνωσης²²⁵.

Η κάμερα προβάλλει πλήθος και όχι ηγέτες, το πολιτικό υποκείμενο εμφανίζεται ως συλλογικό σώμα, η μετατόπιση αυτή διαφοροποιεί την ταινία από τα φιλμ της αποξενωμένης νεολαίας και η αμφιβολία αντικαθίσταται από δράση, η σεξουαλική απελευθέρωση συνδέεται με την πολιτική δράση, οι σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων δεν διέπονται από παραδοσιακές ιεραρχίες, η ελευθερία του σώματος αποτελεί μέρος της συνολικής αμφισβήτησης και της ρήξης με την πατριαρχική ηθική, η απόρριψη της συντηρητικής οικογενειακής δομής και η διεκδίκηση ελευθερίας στην επιθυμία συνδέονται με την ευρύτερη αμφισβήτηση της εξουσίας²²⁶. Η πολιτισμική επανάσταση και η πολιτική δράση διασταυρώνονται²²⁷. Η νεολαία διεκδικεί τόσο το δικαίωμα στη δημόσια διαμαρτυρία όσο και το δικαίωμα στον αυτοπροσδιορισμό της επιθυμίας²²⁸.

Η σύνδεση της πολιτικής με την καθημερινότητα, τις σχέσεις και τη σεξουαλικότητα είναι χαρακτηριστική της δεκαετίας του 1960, η ταινία καταγράφει τη συλλογική δράση ενώ η γυναικεία παρουσία παραμένει εν μέρει διαμεσολαβημένη μέσα από την ανδρική οπτική, η πολιτικοποίηση του γυναικείου χαρακτήρα συνδέεται συχνά με τη σχέση της με τον πρωταγωνιστή και αυτό αποκαλύπτει ένα ευρύτερο ζήτημα της περιόδου, καθώς ενώ η φεμινιστική θεωρία αναπτύσσεται και η γυναικεία αυτονομία διεκδικείται, ο κινηματογράφος δυσκολεύεται να αποδεσμευτεί πλήρως από το ανδρικό βλέμμα²²⁹.

²²⁵ Judith Butler, *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 1993, σ. 1–12..

²²⁶ Tony Judt, *Postwar: A History of Europe Since 1945*, London: Penguin, 2005, σ. 407–420.

²²⁷ Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*, Oxford: Oxford University Press, 1998, σ. 412–430.

²²⁸ Michel Foucault, *The History of Sexuality, Vol. 1*, New York: Vintage, 1978, σ. 92–105.

²²⁹ Ό.π., σ. 92–105 & Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16(3), 1975, σ. 6–18.

Στο *The Strawberry Statement* η νεολαία δεν εμφανίζεται πλέον ως περιπλανώμενη αντικουλτούρα ούτε ως αποξενωμένο άτομο, αλλά ως συγκροτημένο συλλογικό σώμα²³⁰. Το πανεπιστήμιο μετατρέπεται σε πεδίο αντιπαράθεσης²³¹. Οι συνελεύσεις, οι καταλήψεις και οι διαδηλώσεις συγκροτούν ένα ορατό πολιτικό υποκείμενο. Η νεολαία δεν είναι διάχυτη πολιτισμική δύναμη· είναι οργανωμένη κοινότητα με αιτήματα και στόχους.

Η κινηματογραφική γραφή διατηρεί σε μεγάλο βαθμό την αφηγηματική συνοχή του αμερικανικού κινηματογράφου, επιτρέποντας την ταύτιση με τον πρωταγωνιστή. Ωστόσο, καθώς η ταινία εξελίσσεται, το ατομικό βλέμμα ενσωματώνεται στο συλλογικό. Η κάμερα συχνά τοποθετείται εντός του πλήθους, δημιουργώντας την αίσθηση συμμετοχής. Το σώμα των φοιτητών παρουσιάζεται ως μια ασαφής πολιτική δύναμη που καταλαμβάνει χώρο και χρόνο.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η αναπαράσταση της καταστολής. Η αστυνομική βία, τα δακρυγόνα, η εισβολή στον πανεπιστημιακό χώρο διαμορφώνουν ένα κλίμα έντασης που κορυφώνεται δραματουργικά. Η κρατική εξουσία εμφανίζεται ως ως απτή, υλική παρουσία²³² και το νεανικό σώμα γίνεται στόχος. Σε αυτή τη στιγμή, η πολιτική υποκειμενικότητα αποκτά τραυματική διάσταση.

Η ταινία ωστόσο διατηρεί και στοιχεία ρομαντικής εξιδανίκευσης. Η επανάσταση παρουσιάζεται ως ηθικά δικαιολογημένη, σχεδόν αναπόφευκτη αντίδραση στην αδικία. Η μουσική επένδυση, η χρήση επιβραδυνόμενων πλάνων και η έμφαση στη συναισθηματική ένταση ενισχύουν την αίσθηση ηρωισμού. Έτσι, η εξέγερση αποκτά δραματική καθαρότητα²³³.

Αυτή η ρομαντικοποίηση δεν αναιρεί την πολιτική σημασία της ταινίας. Τη μετατοπίζει προς μια διαφορετική κατεύθυνση από εκείνη της ευρωπαϊκής μοντερνιστικής προσέγγισης. Η πολιτική συγκρότηση της νεολαίας εμφανίζεται εδώ πιο άμεση και λιγότερο αυτοκριτική. Η συλλογική δράση παρουσιάζεται ως αναγκαία πράξη αντίστασης και όχι ως αντικείμενο θεωρητικής δοκιμασίας..

²³⁰ Sidney Tarrow, *Power in Movement: Social Movements and Contentious Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, σ. 3–20.

²³¹ Tony Judt, ό.π.

²³² David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York: W. W. Norton, 2004, σ. 683–690.

²³³ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, σ. 120–130.

Σε σύγκριση με το *La Chinoise*, όπου η ιδεολογία λειτουργεί ως αντικείμενο ανάλυσης, στο *The Strawberry Statement* η ιδεολογία βιώνεται ως εμπειρία. Η διαφορά αυτή είναι σημαντική για τη συγκριτική διάσταση της εργασίας. Στη γαλλική περίπτωση, η πολιτική εγγράφεται στη μορφή και στη ρήξη της αναπαράστασης. Στην αμερικανική περίπτωση, η πολιτική εγγράφεται στο σώμα και στην εμπειρία της σύγκρουσης²³⁴.

Η ταινία αποτυπώνει μια στιγμή όπου η νεολαία συγκροτείται πράγματι ως συλλογικό πολιτικό υποκείμενο. Ωστόσο, όπως και στο *Easy Rider*, η επαναστατική ενέργεια δεν οδηγεί σε θεσμικό μετασχηματισμό. Η καταστολή λειτουργεί ως υπενθύμιση των ορίων της εξέγερσης²³⁵. Η νεολαία εμφανίζεται δυναμική αλλά ταυτόχρονα ευάλωτη.

Το *The Strawberry Statement* συμπληρώνει έτσι το αμερικανικό παζλ της περιόδου 1960–1980: από την υπαρξιακή αποξένωση του *The Graduate*, στην περιπλανώμενη αντικουλτούρα του *Easy Rider*, και τέλος στη συλλογική πολιτική σύγκρουση²³⁶.

3.5 Μνήμη, διάψευση και ιστορικός αναστοχασμός του '68

Η μετάβαση από τις ταινίες της άμεσης πολιτικής δράσης σε ταινίες όπως το *Mourir à 30 ans* (Romain Goupil, 1982) και το *Après Mai* (Olivier Assayas, 2012) σηματοδοτεί μια ουσιώδη μετατόπιση. Η επανάσταση δεν παρουσιάζεται πλέον ως εν εξελίξει δυνατότητα, αλλά ως παρελθόν γεγονός που απαιτεί ερμηνεία²³⁷.

Η κινηματογραφική ματιά γίνεται αυτοαναφορική και το ερώτημα μετατοπίζεται από το πώς εξηγείται η νεολαία στο τι απέγινε η γενιά της εξέγερσης. Η μνήμη λειτουργεί ως εργαλείο αναστοχασμού και ταυτόχρονα ως πεδίο απομυθοποίησης²³⁸. Το ντοκιμαντέρ του Romain Goupil δεν επιχειρεί να εξιδανικεύσει το '68 και καταγράφει τη ζωή και τον θάνατο του φίλου του Michel Recanatì, ενεργού μέλους της επαναστατικής αριστεράς. Η προσωπική μαρτυρία συνδέεται με τη συλλογική ιστορία και η ταινία αποκτά τον χαρακτήρα πολιτικού μνημοσύνου. Η επανάσταση

²³⁴ Thomas Elsaesser – Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film*, London: Arnold, 2002, σ. 54–60.

²³⁵ Eric Hobsbawm, *Age of Extremes*, London: Abacus, 1994, σ. 306–310.

²³⁶ Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, London: I.B. Tauris, 2002, σ. 85–102.

²³⁷ Pierre Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, 26 (1989), σ. 7–24.

²³⁸ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago: University of Chicago Press, 2004, σ. 87–100.

παρουσιάζεται ως εμπειρία που αφήνει τραύματα και η ιδεολογική ένταση της νεότητας συναντά την ιστορική φθορά.²³⁹.

Η χρήση αρχειακού υλικού, προσωπικών εικόνων και αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο δημιουργεί έναν κινηματογραφικό χώρο όπου το ιδιωτικό και το πολιτικό διασταυρώνονται²⁴⁰ και το '68 παύει να εμφανίζεται ως αφηρημένη ιδέα και γίνεται εμπειρία που σημάδεψε ζωές. Η διάψευση παρουσιάζεται ως ιστορική συνθήκη και η ουτοπία δεν πραγματοποιείται πλήρως, όμως η μνήμη της παραμένει ενεργή²⁴¹. Στο *Après Mai* ο Olivier Assayas τοποθετεί την αφήγηση στις αρχές της δεκαετίας του 1970, σε μια περίοδο που ακολουθεί την κορύφωση του '68²⁴². Οι νεαροί χαρακτήρες συμμετέχουν σε πολιτικές ομάδες, συζητούν, διαφωνούν και αναζητούν κατεύθυνση. Η ταινία αναπαριστά την καθημερινότητα μετά την έκρηξη των γεγονότων²⁴³ και η πολιτική δράση συνυπάρχει με την καλλιτεχνική αναζήτηση, τον έρωτα και την αβεβαιότητα. Η επαναστατική προοπτική εμφανίζεται ως ενδεχόμενο που σταδιακά αποδυναμώνεται και οι ιδεολογικές συγκρούσεις μεταξύ οργάνωσεων, οι διαφωνίες για τη στρατηγική και η κόπωση υποδηλώνουν μια διαδικασία ιστορικής ωρίμανσης²⁴⁴. Η μνήμη του '68 λειτουργεί ως σημείο αναφοράς χωρίς να προσφέρει βεβαιότητες και οι χαρακτήρες στρέφονται προς νέες μορφές έκφρασης, ενώ η πολιτική μετακινείται από τον δρόμο προς την τέχνη²⁴⁵. Η επαναστατική εμπειρία δεν εξαφανίζεται αλλά μετασχηματίζεται και ο κινηματογράφος λειτουργεί ως χώρος επεξεργασίας αυτού του ίχνους.²⁴⁶

3.6 Η ελληνική περίπτωση: νεολαία, αυταρχισμός και πολιτική μετάβαση

Η ελληνική κινηματογραφική αναπαράσταση της νεολαίας κατά την περίοδο 1960–1980 διαφοροποιείται ουσιαδώς από τις αντίστοιχες εξελίξεις στη Γαλλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Η ιδιαιτερότητα του ελληνικού ιστορικού πλαισίου, η βαριά σκιά

²³⁹ Kristin Ross, *May '68 and Its Afterlives*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, σ. 1–18.

²⁴⁰ Michael Renov, *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, σ. 92–110.

²⁴¹ Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914–1991*, London: Abacus, 1994, σ. 301–310

²⁴² Tony Judt, *Postwar: A History of Europe Since 1945*, London: Penguin, 2005, σ. 421–435.

²⁴³ Geoffrey Nowell-Smith, *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*, London: Continuum, 2008, σ. 201–210.

²⁴⁴ Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*, Oxford: Oxford University Press, 1998, σ. 689–705.

²⁴⁵ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum, 2004, σ. 12–20.

²⁴⁶ Marc Ferro, *Cinema and History*, Detroit: Wayne State University Press, 1988, σ. 160–170.

του Εμφυλίου, ο μετεμφυλιακός αντικομμουνισμός, η αυταρχική κρατική συγκρότηση και η επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών διαμόρφωσε διαφορετικούς όρους συγκρότησης της νεανικής ταυτότητας και διαφορετικές μορφές κινηματογραφικής αναπαράστασης²⁴⁷. Σε αντίθεση με τη Γαλλία του Μάη του '68 ή την Αμερική του αντιπολεμικού κινήματος, όπου η νεολαία εμφανίζεται ως ορατό και διεκδικητικό πολιτικό υποκείμενο, στην Ελλάδα η νεανική αμφισβήτηση συναντά θεσμικά και ιδεολογικά εμπόδια που επηρεάζουν καθοριστικά τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται στο κινηματογραφικό πεδίο²⁴⁸.

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν εξελίχθηκε όπως ο ευρωπαϊκός ή ο αμερικάνικος, καθώς οι πολιτικές συνθήκες δεν το επέτρεψαν, αλλά ούτε και το επίπεδο της ποτιστικής ανάπτυξης της χώρας. Παρόλα αυτά κατά την περίοδο από το 1955 ως και το 1970 παρατηρείται μία μαζική παραγωγή ταινιών²⁴⁹. Τα προηγούμενα χρόνια ο κινηματογράφος στην Ελλάδα απλά προσπαθούσε να βρει την υπόστασή του. Μετά από αυτή τη μαζική παραγωγή, στις δεκαετίες 1970-1980 η κινηματογραφική παραγωγή εμφανίζεται πιο ανεξάρτητη και σταδιακά παρακαμάζει η μαζική παραγωγή.²⁵⁰ Αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην εμφάνιση της τηλεόρασης, στο ότι το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Ε.Κ.Κ.) ανέλαβε τα ηνία της ελληνικής κινηματογραφίας όσον αφορά τη χρηματοδότηση και τη διανομή, αλλά και στην κόπωση του κοινού από τις ταινίες που αν και ήθελαν να δείξουν ότι είναι λαϊκές δεν απέφυγαν την θεματολογική επανάληψη και δεν ξέφυγαν από την ποιοτική μετριότητα. Επίσης η πτώση της δικτατορίας, το 1974, συνέβαλε στο να αρχίσει η προβολή ταινιών πολιτικού στοιχείου²⁵¹. Η νέα κινηματογραφική παραγωγή που εμφανίζεται, λοιπόν, βασίζεται περισσότερο στην αισθητική του δημιουργού και όχι στην κυριαρχία του παραγωγού.

Η μελέτη της ελληνικής περίπτωσης κινηματογραφικά είναι πιο δύσκολο να αποτυπωθεί και χρειάζεται ξεχωριστή μελέτη, καθώς τα χρονικά όρια στην παραγωγή ταινιών δεν είναι σαφή, όπως συμβαίνει στην Ευρώπη και στην Αμερική, όπου ήδη

²⁴⁷ Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece: The Experience of Occupation, 1941–44*, New Haven: Yale University Press, 1993, σ. 386–400.

²⁴⁸ Antonis Liakos, *How the Past Becomes History*, Budapest: Central European University Press, 2019, σ. 152–165.

²⁴⁹ Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, New York: Continuum, 2012, σ. 96–110.

²⁵⁰ Νίκος Κολοβός, *Κινηματογράφος, Η τέχνη της βιομηχανίας*, εκδ. Καστανιώτη Αθήνα 1999, σελ. 20-21 & Dimitris Kolioidimos, *The Greek Filmography*, Jefferson: McFarland, 1999, σ. 212–220.

²⁵¹ Karalis, *ο.π.*, σ. 147–160.

υπήρχε μία μαζική παραγωγή ταινιών που αποτύπωνε τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Παρόλα αυτά έχει ενδιαφέρον να δούμε και τρεις ελληνικές περιπτώσεις ταινιών, που αποτυπώνουν την επαναστατικότητα της εποχής²⁵².

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Ο Νόμος 4000*, η οποία ενσωματώνει την επίσημη κρατική στάση των αρχών απέναντι στη νεολαία²⁵³ της δεκαετίας του 1960. Η ταινία γυρίστηκε το 1962 και αφορά στο νόμο «4000/1958», που τέθηκε σε ισχύ και αφορούσε την τιμωρία των «τετιμπίδων» με πολύ σκληρούς τρόπους, όπως κούρεμα με την ψιλή ή σκίσιμο των παντελονιών τους. Η ταινία είναι πολύ τολμηρή για την εποχή της, αφού παρουσιάζει τη νεολαία, η οποία είναι επηρεασμένη από τις εξελίξεις στην δύση και ταυτόχρονα πολύ καταπιεσμένη. Στην ταινία παρουσιάζονται οι ανησυχίες των νέων, ο έρωτας και η εξέγερση, καθώς επίσης και η υποκρισία μιας κοινωνίας που εστιάζει στην εξωτερική εμφάνιση και την ηθική, ενώ κρύβει τα δικά της προβλήματα. Ο Γιάννης Δαλιανίδης, σκηνοθέτης της ταινίας, θέλει να καταδείξει το χάσμα μεταξύ της αυστηρής παλαιότερης γενιάς του καθωσπρεπισμού και της νεολαίας που ζητά ελευθερία καταφεύγοντας σε ακραίες συμπεριφορές.

Συγκεκριμένα η ιστορία προβάλλει έναν σκληρός και αυστηρός καθηγητής σε γυμνάσιο αρρένων (Βασίλης Διαμαντόπουλος), με «χαλύβδινη» ηθική που θέλει με κάθε τρόπο να διώξει από την πολυκατοικία, στην οποία διαμένει, μια πόρνη (Κατερίνα Χέλμη). Ένας επιμελής μαθητής του είναι ερωτευμένος με την κόρη του (Ζωή Λάσκαρη). Όταν εκείνη θα μείνει έγκυος και θα κάνει έκτρωση, με επιπλοκές που θα την στείλουν στο νοσοκομείο, ο πατέρας της θα αντιδράσει βίαια. Τελικά όμως θα αποδεχτεί τη σχέση των δύο νέων και θα τους αντιμετωπίσει με κατανόηση και στοργή.

Συνοπτικά, ο «Νόμος 4000» είναι μια τολμηρή, για την εποχή της, απεικόνιση της κοινωνικής καταπίεσης και της ανάγκης για αλλαγή, που σήμερα θεωρείται κλασική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου.

Στην ταινία η νεανική παραβατικότητα παρουσιάζεται όχι ως κοινωνικό σύμπτωμα ή πολιτική ένδειξη αμφισβήτησης, αλλά ως ηθική παρεκτροπή που απαιτεί παραδειγματική τιμωρία. Το σώμα του νεαρού παραβάτη εκτίθεται δημόσια, ταπεινώνεται και πειθαρχείται μέσα από τελετουργίες διαπόμπευσης. Η εικόνα αυτή

²⁵²Yannis Tzioumakis – Claire Molloy, *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, London: Routledge, 2016, σ. 221–230.

²⁵³ Karalis, *ο.π.*, σ. 102–104.

απέχει ριζικά από το συλλογικό σώμα της φοιτητικής εξέγερσης που είδαμε σε αμερικανικά ή γαλλικά συμφραζόμενα. Εδώ, το σώμα δεν συγκροτεί πολιτική κοινότητα· μετατρέπεται σε αντικείμενο κρατικού ελέγχου. Η νεολαία δεν αναγνωρίζεται ως ιδεολογικός φορέας· αντιμετωπίζεται ως κοινωνική απειλή που πρέπει να ελεγχθεί²⁵⁴. Συνοπτικά, ο «Νόμος 4000» είναι μια τολμηρή, για την εποχή της, απεικόνιση της κοινωνικής καταπίεσης και της ανάγκης για αλλαγή, που σήμερα θεωρείται κλασική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου.

Η επιβολή της δικτατορίας το 1967 εντείνει αυτή τη συνθήκη. Η λογοκρισία, ο έλεγχος της πολιτισμικής παραγωγής και η γενικευμένη πολιτική καταστολή περιορίζουν δραστικά τη δυνατότητα άμεσης κινηματογραφικής αναπαράστασης της νεανικής αμφισβήτησης²⁵⁵. Σε αντίθεση με τη Γαλλία, όπου ο κινηματογράφος συνομιλεί σχεδόν ταυτόχρονα με τα γεγονότα του '68, στην Ελλάδα η πολιτική ένταση δεν μπορεί να καταγραφεί ευθέως. Η απουσία ανοιχτών κινηματογραφικών αναφορών σε εξέγερση ή φοιτητική κινητοποίηση δεν συνεπάγεται απουσία πολιτικής έντασης· αντανακλά τους περιορισμούς που επιβάλλει το καθεστώς. Η νεολαία, ως πολιτικό σώμα, παραμένει σε μεγάλο βαθμό αόρατη στο κινηματογραφικό πεδίο της περιόδου²⁵⁶.

Η ταινία *Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο* είναι μια παραγωγή του 1979 με σκηνοθέτη τον Νίκο Ζερβό. Στην περίοδο της μεταπολίτευσης πλέον η νεανική ταυτότητα διαμορφώνεται μέσα σε ένα κλίμα ιδεολογικής κόπωσης και υπαρξιακής αβεβαιότητας²⁵⁷. Η ταινία στρέφεται γύρω από το καλοκαίρι της αγάπης, τα παιδιά των λουλουδιών, τον Μάιο του 1968. Η ταινία βγάζει μια νοσταλγία για το παρελθόν καλύπτοντάς της με μια δόση θλίψης. Ο πρωταγωνιστής, ο οποίος είχε ζήσει τα γεγονότα της επανάστασης στο Παρίσι το '68 τα θυμάται με θλίψη, καθώς καμιά πολιτική ομάδα δεν τον εκφράζει ιδεολογικά πια. Αποστρέφεται τους πάντες και τα πάντα. Φεύγει από το κοινόβιο που ζει, βγαίνει στο δρόμο, συναντιέται με παλιούς αγωνιστές και με την παλιά του ερωμένη που συνάπτει πάλι σχέση. Αποστρέφεται το ίδιο το σύστημα που έχει παράγει και τον ίδιο. Πρωταγωνιστής της ταινίας ο Κώστας Φέρρης, ο οποίος ουσιαστικά δεν υποδύεται κάποιον ρόλο, αφού κουβαλάει ο ίδιος τα βιώματά του, ζει τον ίδιο του τον εαυτό παίζοντας.

²⁵⁴ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage, 1977, σ. 170–185.

²⁵⁵ Dimitris Eleftheriotis, *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Bristol: Intellect, 2001, σ. 122–135.

²⁵⁶ Ferro, *Cinema and History*, ο.π. σ. 112–120.

²⁵⁷ Tony Judt, *Postwar: A History of Europe Since 1945*, London: Penguin, 2005, σ. 580–595.

Ακόμη πιο χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της ταινίας *Τα Κουρέλια τραγουδανε Ακόμα του Νίκου Νικολαΐδη*, η οποία είναι μια cult ελληνική ταινία-σταθμός, που αναλύει την αποσύνθεση μιας παρέας πρώην φίλων στις μεταπολεμικές δεκαετίες. Μέσα από έντονο rock n' roll ύφος, απεικονίζει την προσπάθεια επιβίωσης απέναντι στην κοινωνική συμβατικότητα, την πλήξη και τον επικείμενο θάνατο, αποτελώντας ένα «αντίο» στις χαμένες ψευδαισθήσεις²⁵⁸. Η ταινία εστιάζει στη ζωή πέντε ατόμων που, αρνούμενοι να ενταχθούν στην «κανονικότητα» της μεταπολεμικής Ελλάδας, απομονώνονται σε ένα σπίτι, ζώντας στο περιθώριο. Ο πρώτος έρχεται από τη φυλακή, όπου μπαινοβγαίνει χρόνια, ο δεύτερος από μια σειρά τυχαίων φόνων, ο τρίτος αφήνοντας πίσω γυναίκα και παιδιά, ο τέταρτος από το τρελοκομείο, που είχε καταλήξει. Είναι πρόσωπα που έχουν φτάσει στο σημείο «μηδέν» ή «μη επιστροφής», αναζητώντας απεγνωσμένα έναν σκοπό, ενώ ταυτόχρονα παρασύρονται από την αυτοκαταστροφή τους. Η κάμερα περιφέρεται χωρίς ουσία αποτυπώνοντας τη ματαιότητα της ζωής τους, απλά γεμίζοντας τον κινηματογραφικό χρόνο. Ο τίτλος της ταινίας δεν είναι τυχαίος, καθώς ένα κουρέλι είναι άχρηστο και δεν μπορεί να προσφέρει πια τις υπηρεσίες του. Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί ένα σχεδόν ντοκιμαντερίστικο, αλλά υποκειμενικό στυλ, με έμφαση στην ατμόσφαιρα, τη μουσική (rock 'n' roll) και την αισθητική των 50s-60s. Τα κουρέλια τραγουδούν ακόμα είναι μια ταινία που λατρεύτηκε από το κοινό, ως ύμνος στην ατομική ελευθερία και στην άρνηση συμβιβασμού²⁵⁹.

Η σύγκριση με τα προηγούμενα κεφάλαια αναδεικνύει τη διαφορά. Στη Γαλλία, η νεολαία εμφανίζεται ως συλλογικό σώμα που αμφισβητεί ριζικά τους θεσμούς. Στην Αμερική, ως αντικουλτούρα που αντιτίθεται στον πόλεμο και στον κοινωνικό κομφορμισμό. Στην Ελλάδα, η νεολαία περνά από τη φάση της πειθαρχικής καταστολής στη φάση της σιωπηλής πολιτικοποίησης και τελικά στη μεταπολιτευτική αναστοχαστική επανεξέταση. Η κινηματογραφική αναπαράσταση δεν ακολουθεί γραμμική πορεία εξέγερσης και θριάμβου· διαμορφώνεται μέσα από ιστορικές ρήξεις και πολιτικά τραύματα²⁶⁰.

²⁵⁸ Karalis, *ο.π.*, σ. 170–178.

²⁵⁹ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού Κινηματογράφου, Β τόμος (1967-1990)*, Αιγόκερω 1999, σέλ. 194-195 & Dimitris Eleftheriotis, *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, σ. 165–175.

²⁶⁰ Mark Mazower, *After the War Was Over: Reconstructing the Family, Nation, and State in Greece 1943–1960*, Princeton: Princeton University Press, 2000, σ. 290–305.

Η ελληνική περίπτωση, επομένως, δεν αποτελεί απλώς περιφερειακό παράδειγμα του ευρωπαϊκού '68. Αποκαλύπτει πώς η νεανική αμφισβήτηση διαμορφώνεται διαφορετικά όταν το πολιτικό σύστημα περιορίζει δραστικά τη δημόσια έκφραση. Ο κινηματογράφος, λειτουργώντας άλλοτε ως φορέας πειθάρχησης και άλλοτε ως πεδίο αναστοχασμού, καταγράφει τη μετατόπιση της νεολαίας από αντικείμενο ελέγχου σε υποκείμενο ιστορικής εμπειρίας²⁶¹.

²⁶¹ Antonis Liakos, *How the Past Becomes History*, σ. 210–220

ΕΠΙΛΟΓΟΣ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η νεολαία ως πολιτικό υποκείμενο στον κινηματογράφο 1960–1980

Η παρούσα μελέτη επιχείρησε να εξετάσει τη νεανική αμφισβήτηση και την επαναστατικότητα όπως αναπαραστάθηκαν στον αμερικανικό, ευρωπαϊκό και ελληνικό κινηματογράφο κατά την περίοδο 1960–1980. Το κεντρικό ερώτημα που διατρέχει την εργασία δεν αφορά μόνο την καταγραφή κινηματογραφικών θεμάτων. Αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος συνέβαλε στη συγκρότηση της νεολαίας ως πολιτικού υποκειμένου.

Η δεκαετία του 1960 σηματοδοτεί μια ιστορική τομή. Η νεολαία παύει να αποτελεί απλώς βιολογική ή ηλικιακή κατηγορία και αναδεικνύεται σε διακριτό κοινωνικό σώμα με ιδεολογική, πολιτισμική και πολιτική αυτοσυνειδησία. Η κινηματογραφική εικόνα λειτουργεί ως παράγοντας αυτής της μετάβασης και συμμετέχει στη διαμόρφωσή της. Μέσα από τη γλώσσα της εικόνας, της αφήγησης και της μορφής, η νεολαία αποκτά ορατότητα, λόγο και συμβολικό βάρος. Στον γαλλικό κινηματογράφο της περιόδου, και ιδιαίτερα στο έργο του Jean-Luc Godard, η νεολαία εμφανίζεται ως ιδεολογικό υποκείμενο που επιχειρεί να αναμετρηθεί με τη δομή της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Η επαναστατική διάθεση εκδηλώνεται και στο επίπεδο της κινηματογραφικής γλώσσας. Η αποδόμηση της αφήγησης, η ρήξη με τη δραματουργική συνέχεια και η έντονη πολιτική ρητορική μετατρέπουν το νεανικό υποκείμενο σε φορέα θεωρητικής αμφισβήτησης. Η νεολαία στρέφεται προς τις μορφές εξουσίας και προς τις καθιερωμένες σημασίες, επιδιώκοντας να διαταράξει τη σταθερότητα του ίδιου του νοήματος. Στον αμερικανικό κινηματογράφο, η συγκρότηση της νεολαίας ως πολιτικού υποκειμένου λαμβάνει διαφορετική μορφή. Η αντικουλτούρα, το αντιπολεμικό κίνημα και η κρίση του αμερικανικού ονείρου δημιουργούν ένα πεδίο όπου η νεολαία εμφανίζεται ως σώμα που αμφισβητεί την κανονικότητα και τον καταναλωτισμό. Στο *Easy Rider*, η φυγή μετατρέπεται σε πολιτική χειρονομία· στο *The Graduate*, η υπαρξιακή αμηχανία αποκαλύπτει το κενό των κοινωνικών προσδοκιών· στο *The Strawberry Statement*, το φοιτητικό σώμα συγκροτείται ως συλλογική πολιτική παρουσία απέναντι στην κρατική βία. Η πολιτική διάσταση δεν εκδηλώνεται πάντοτε ως θεωρητική ριζοσπαστικότητα αλλά συχνά εκφράζεται ως πολιτισμική ρήξη και κοινωνική διαμαρτυρία.

Στην ευρωπαϊκή μοντερνιστική εκδοχή, όπως στην ταινία *Blow-Up* του Michelangelo Antonioni, η νεολαία εμφανίζεται αποξενωμένη και εγκλωβισμένη σε έναν κόσμο εικόνων όπου η αλήθεια παραμένει ασταθής. Η πολιτική εμπειρία συνδέεται με μια κρίση της αναπαράστασης και με την αμφισβήτηση της ίδιας της δυνατότητας βεβαιότητας. Το νεανικό υποκείμενο βιώνει τη διάλυση των σταθερών που είχαν θεμελιώσει τη μεταπολεμική κοινωνία. Η αμφισβήτηση αποκτά έτσι έναν έντονα γνωσιολογικό χαρακτήρα. Η ελληνική περίπτωση αναδεικνύει μια διαφορετική διαδρομή. Η νεολαία αρχικά αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο πειθάρχησης και κοινωνικού ελέγχου, όπως καταδεικνύει ο *Νόμος 4000*. Η πολιτική διάσταση της νεανικής ταυτότητας δεν αναγνωρίζεται· καταστέλλεται. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, η δυνατότητα άμεσης κινηματογραφικής αναπαράστασης της εξέγερσης περιορίζεται δραστικά. Μετά τη Μεταπολίτευση, η νεολαία εμφανίζεται σε συνθήκη αναστοχασμού και ιδεολογικής κόπωσης. Η πολιτική εμπειρία μετατρέπεται σε μνήμη, ειρωνεία και επανεκτίμηση. Η συγκρότηση της νεολαίας ως πολιτικού υποκειμένου στην Ελλάδα δεν ακολουθεί τη γραμμική πορεία της γαλλικής ή της αμερικανικής περίπτωσης· διαμορφώνεται μέσα από αυταρχικές τομές και ιστορικά τραύματα.

Από τη συγκριτική εξέταση των παραπάνω περιπτώσεων προκύπτει ότι η νεολαία ως πολιτικό υποκείμενο δεν αποτελεί σταθερή ή ομοιογενή κατηγορία. Συγκροτείται ιστορικά και αναπαριστάται κινηματογραφικά μέσα από πολλαπλές μορφές: ως ιδεολογικός φορέας, ως αντικουλτούρα, ως αποξενωμένο άτομο, ως συλλογικό σώμα, ως μνήμη. Η πολιτική της διάσταση άλλοτε εκφράζεται μέσω μαζικής κινητοποίησης και άλλοτε μέσω υπαρξιακής κρίσης.

Ο κινηματογράφος της περιόδου 1960–1980 δεν περιορίζεται στην απεικόνιση της νεανικής επανάστασης αλλά συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση του φαντασιακού της. Η εικόνα παράγει ταυτότητα και η επανάσταση γίνεται ορατή μέσα από τη σκηνή της διαδήλωσης, τη ρήξη της αφήγησης, τη σιωπή του αποξενωμένου ήρωα και τη μνήμη της διάψευσης. Η νεολαία συγκροτείται ως πολιτικό υποκείμενο στο όριο ανάμεσα στην ιστορική εμπειρία και την κινηματογραφική αναπαράσταση. Η εξέταση της περιόδου δείχνει ότι η πολιτική υποκειμενικότητα της νεολαίας μετασχηματίζεται με το πέρασμα από την έκρηξη του '68 στη δεκαετία του 1970 και στον αναστοχασμό των επόμενων χρόνων. Η επανάσταση επιβιώνει ως εμπειρία που διαμορφώνει τη συλλογική μνήμη και η νεολαία αναδεικνύεται σε φορέα ιστορικής αλλαγής, ακόμη και όταν αυτή η αλλαγή παραμένει ατελής ή αντιφατική. Η πολιτική υποκειμενικότητα

συγκροτείται μέσα από αγώνες, εικόνες και αφηγήσεις και ο κινηματογράφος, ως χώρος αισθητικής και ιδεολογικής διαπραγμάτευσης, υπήρξε βασικό πεδίο όπου η νεολαία διεκδίκησε τη θέση της στην ιστορία.

Βιβλιογραφία

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Andrew, Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Andrew, Dudley. *French Cinema: The Major Films and Filmmakers*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Αθανασάτου, Γιάννα. *Ελληνικός κινηματογράφος (1950–1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*. Αθήνα: Finatec, 2001.
- Bantigny, Ludivine. *Jeunesse oblige: histoire des jeunes en France XIX–XXI siècle*. Paris: PUF, 2009.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 3rd ed. New York: McGraw Hill, 1990.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.
- Capdevielle, Jacques & Mouriaux, René. *Mai 68: L'entre-deux de la modernité*. Paris: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1988.
- Combe, Sonia. *Archives interdites: Les peurs françaises face à l'histoire contemporaine*. Paris: Albin Michel, 1994.
- Cook, David A. *A History of Narrative Film*. New York: W. W. Norton, 2004.
- Cowie, Peter. *Revolution! The Explosion of World Cinema in the Sixties*. London: Faber and Faber, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Eleftheriotis, Dimitris. *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*. Bristol: Intellect Books, 2001.
- Epsztajn, Didier & Silberstein, Patrick. *La France des années 1968*. Paris: Syllepse, 2008.

- Farber, Stephen. "End of the Road?" *Film Quarterly*, Vol. 23, No. 2, 1969.
- Ferro, Marc. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1977.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Volume 1*. New York: Vintage Books, 1978.
- Giannetti, Louis. *Understanding Movies*. 8th ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.
- Hobsbawm, Eric. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914–1991*. London: Abacus, 1994.
- Judt, Tony. *Postwar: A History of Europe Since 1945*. London: Penguin Books, 2005.
- Karalis, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. New York: Continuum, 2012.
- Kashner, Sam. "Here's to You, Mr. Nichols: The Making of The Graduate." *Vanity Fair*, 2008.
- King, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London: I.B. Tauris, 2002.
- Kokonis, Michalis. "Hollywood's Major Crisis and the American Film 'Renaissance'." *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, Vol. 16, No. 1, 2008.
- Kolioudimos, Dimitris. *The Greek Filmography*. Jefferson: McFarland, 1999.
- Kolker, Robert. *A Cinema of Loneliness*. New York: Oxford University Press, 1980.
- Κολοβός, Νίκος. *Κινηματογράφος: Η τέχνη της βιομηχανίας*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1999.
- Layerle, Sébastien. *Caméras en lutte en Mai 68*. Paris: Nouveau Monde Editions, 2008.

- Liakos, Antonis. *How the Past Becomes History*. Budapest: Central European University Press, 2019.
- Lennon, E. “Riding the New Wave: The Case of Bonnie and Clyde.” *Senses of Cinema*, 2006.
- Loyer, Emmanuelle. *L'événement 68: Retour aux sources*. Paris: Flammarion, 2018.
- Mahoney, J. “‘Bonnie and Clyde’: THR’s 1967 Review.” *The Hollywood Reporter*.
- Marwick, Arthur. *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- McRobbie, Angela. *Feminism and Youth Culture*. Houndmills: Macmillan, 2000.
- Metz, Christian. *Psychoanalysis and Cinema*. London: Macmillan, 1983.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, Vol. 16, No. 3, 1975.
- Nelmes, Jill. *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge, 1996.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.” *Representations*, 1989.
- Nowell-Smith, Geoffrey. *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. London: Continuum, 2008.
- Nystrom, Derek. “Hard Hats and Movie Brats: Auteurism and the Class Politics of the New Hollywood.” *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 2, 2004.
- Παραδείση, Μαρία. *Ιστορία του Κινηματογράφου II: Ο μεταπολεμικός κινηματογράφος*. Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Ramonet, Ignacio. *Σιωπηρή προπαγάνδα: Μάζες, τηλεόραση, κινηματογράφος*. Αθήνα: Πόλις, 2021.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Ross, Kristin. *May '68 and Its Afterlives*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Scheurer, Timothy E. (ed.). *American Popular Music: The Age of Rock*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1989.

Singer, Daniel. *Prelude to Revolution: France in May 1968*. New York: Hill and Wang, 1970.

Stam, Robert. *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης, 2006.

Tarrow, Sidney. *Power in Movement: Social Movements and Contentious Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

TIME Staff. "Hollywood: The Shock of Freedom in Films." *Time Magazine*, 1967.

Touraine, Alain. *The May Movement*. New York: Random House, 1971.

Tzioumakis, Yannis. *New Hollywood Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Φιλμογραφία

La Chinoise (Η Κινέζα, 1967)



Σκηνοθεσία: Jean- Luc Godard

Χώρα: Γαλλία

Η ταινία ακολουθεί μια ομάδα φοιτητών που ζουν σε ένα διαμέρισμα στο Παρίσι και πειραματίζονται με μαοϊκές ιδέες και επαναστατική θεωρία. Ο Godard χρησιμοποιεί αποσπασματική αφήγηση και μπρεχτική αποστασιοποίηση για να διερευνήσει τη σχέση ιδεολογίας, νεολαίας και πολιτικής δράσης πριν από τον Μάη του 1968.

Week-end (1967)



Σκηνοθεσία: Jean-Luc Godard

Χώρα: Γαλλία

Σατιρική και πολιτικά φορτισμένη ταινία που παρουσιάζει την κατάρρευση της αστικής κοινωνίας μέσα από ένα ταξίδι γεμάτο χάος, βία και ειρωνεία. Ο Godard αποδομεί την κλασική κινηματογραφική αφήγηση και παρουσιάζει την κοινωνία της κατανάλωσης ως κόσμο σε αποσύνθεση.

Pierrot le Fou (Ο τρελός Πιερό, 1965)



Σκηνοθεσία: Jean-Luc Godard

Χώρα: Γαλλία

Η ταινία αφηγείται την ιστορία ενός άνδρα που εγκαταλείπει τη συμβατική ζωή και ταξιδεύει με μια μυστηριώδη γυναίκα. Συνδυάζει στοιχεία ποπ αισθητικής, υπαρξιακής αμφισβήτησης και πολιτικής ειρωνείας, παρουσιάζοντας την εξέγερση ως προσωπική και πολιτισμική φυγή.

Blow-Up (1966)



Σκηνοθεσία: Michelangelo Antonioni

Χώρα: Ηνωμένο Βασίλειο / Ιταλία

Η ταινία ακολουθεί έναν φωτογράφο μόδας στο Λονδίνο που πιστεύει ότι έχει καταγράψει έναν φόνο σε μια φωτογραφία. Μέσα από τη διαδικασία της μεγέθυνσης της εικόνας, ο Antonioni εξερευνά την κρίση της αναπαράστασης και την αδυναμία της εικόνας να εγγυηθεί την αλήθεια.

If... (1968)



Σκηνοθεσία: Lindsay Anderson

Χώρα: Ηνωμένο Βασίλειο

Η ταινία παρουσιάζει την εξέγερση μαθητών σε ένα αυστηρό βρετανικό οικοτροφείο. Μέσα από στοιχεία ρεαλισμού και σουρεαλισμού, αποτυπώνει την αντίδραση της νεολαίας απέναντι στον αυταρχισμό και την κοινωνική ιεραρχία.

The Graduate (Ο Πρωτάρης, 1967)



Σκηνοθεσία: Mike Nichols

Χώρα: Ηνωμένες Πολιτείες

Η ταινία ακολουθεί τον Benjamin Braddock, έναν νεαρό απόφοιτο που βιώνει υπαρξιακή κρίση μέσα σε μια κοινωνία προσδοκιών και καταναλωτισμού. Η ταινία αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αποξενωμένης νεολαίας στον αμερικανικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960.

Easy Rider (Ξένοιαστος Καβαλάρης, 1969)

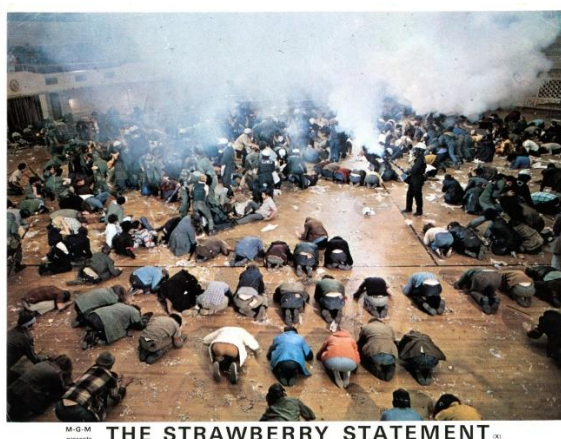


Σκηνοθεσία: Dennis Hopper

Χώρα: Ηνωμένες Πολιτείες

Δύο μοτοσικλετιστές ταξιδεύουν στις Ηνωμένες Πολιτείες αναζητώντας ελευθερία. Η ταινία έγινε σύμβολο της αντικουλτούρας και της νεανικής αμφισβήτησης της δεκαετίας του 1960.

The Strawberry Statement (Φράουλες και Αίμα, 1970)



Σκηνοθεσία: Stuart Hagmann

Χώρα: Ηνωμένες Πολιτείες

Η ταινία απεικονίζει φοιτητικές διαμαρτυρίες σε αμερικανικό πανεπιστήμιο κατά τη διάρκεια του πολέμου του Βιετνάμ. Παρουσιάζει τη μετάβαση ενός φοιτητή από την πολιτική αδιαφορία στη συλλογική δράση.

Hair (1979)



Σκηνοθεσία: Miloš Forman

Χώρα: Ηνωμένες Πολιτείες

Μιούζικαλ που παρουσιάζει την κουλτούρα των χίπις, την αντίθεση στον πόλεμο του Βιετνάμ και την αναζήτηση ελευθερίας μέσα από μουσική και συλλογική εμπειρία.

Mourir à 30 ans (Πεθαίνοντας στα 30, 1982)



Σκηνοθεσία: Romain Goupil

Χώρα: Γαλλία

Ντοκιμαντέρ που αναστοχάζεται τη γενιά του Μάη του 1968 μέσα από προσωπικές μαρτυρίες και αρχειακό υλικό.

Après Mai (Μετά τον Μάη, 2012)

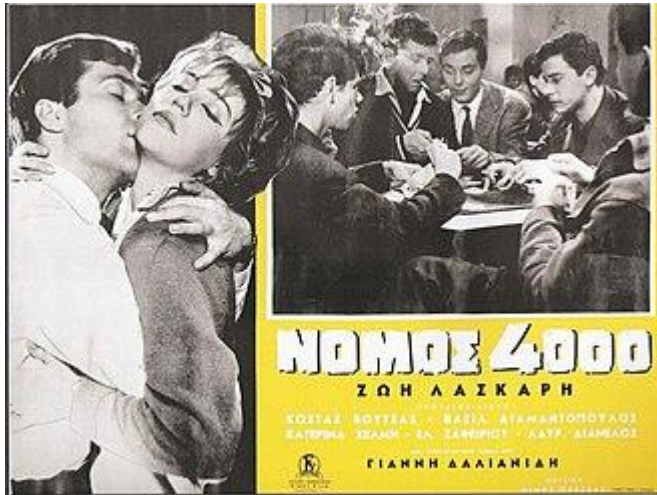


Σκηνοθεσία: Olivier Assayas

Χώρα: Γαλλία

Η ταινία εξετάζει τη ζωή νέων ακτιβιστών μετά τα γεγονότα του Μάη του 1968 και την ιδεολογική τους πορεία στις αρχές της δεκαετίας του 1970.

Ο Νόμος 4000 (1962)



Σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης

Χώρα: Ελλάδα

Η ταινία πραγματεύεται τη νεανική παραβατικότητα και τον αυστηρό νόμο που τιμωρούσε τους «τεντιμπόηδες», αποκαλύπτοντας το χάσμα μεταξύ νεολαίας και συντηρητικής κοινωνίας.

Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο (1979)



Σκηνοθεσία: Νίκος Ζερβός

Χώρα: Ελλάδα

Η ταινία εξετάζει τη μνήμη της επαναστατικής εμπειρίας του 1968 μέσα από έναν χαρακτήρα που αναστοχάζεται το παρελθόν του και την απογοήτευση της γενιάς του.

Τα Κουρέλια Τραγουδάνε Ακόμα (1979)



Σκηνοθεσία: Νίκος Νικολαΐδης

Χώρα: Ελλάδα Η ταινία παρουσιάζει μια παρέα νέων που ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας, εκφράζοντας την απογοήτευση και την αποσύνθεση της μεταπολιτευτικής γενιάς.

