

## Η «ρεαλιστική» οπτική του σουρεαλιστικού κινηματογράφου: τα όρια του κινηματογραφικού θεάματος

«**Ο**ι ταινίες μου είναι ρεαλιστικές στο βαθμό που δείχνουν τα πράγματα αντί να τα υποδηλώνουν με λέξεις...

Το προνόμιο του κινηματογράφου είναι ότι δίνει τη δυνατότητα σε έναν μεγάλο αριθμό ατόμων να ονειρεύονται μαζί το ίδιο όνειρο, και ότι μας δείχνει, εκτός των άλλων, με την ακρίβεια του ρεαλισμού, τα φαντάσματα του εξωπραγματικού...»

Όταν έφτιαχνα *Το αίμα του ποιητή* (παρακάτω ενός ποιητή) δεν σκεφτόμουν πως έκανα μια ταινία. Προσπαθούσα απλώς να εκφραστώ μέσα από ένα όχημα που στο παρελθόν ήταν απλησίαστο για τους ποιητές. Έτσι, χωρίς να το έχω συνειδητοποιήσει, αυτό που έφτιαχνα ήταν ένα πορτρέτο του εαυτού μου, κάτι που συμβαίνει σε όλους τους καλλιτέχνες που προφασίζονται ότι τάχα χρησιμοποιούν μοντέλα<sup>1</sup>.

Θεωρώ πως οι παραπάνω φράσεις του Ζαν Κοκτώ (Jean Cocteau), αν και ο ίδιος δεν έγινε ποτέ αποδεκτός από τον επίσημο κύκλο των σουρεαλιστών<sup>2</sup>, παρουσιάζουν ενκρινώς το εγχείρημα του σουρεαλισμού στο πεδίο του κινηματογράφου στο τέλος της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930, και, ταυτόχρονα, τα όριά του. Αλλά ας δούμε τα πράγματα τόσο μέσα από την καλλιτεχνική όσο και από την ιστορική και ιδεολογική τους διάσταση.

Όταν δημιουργείται ο κινηματογράφος στα τέλη του 19ου αιώνα, ως αποτέλεσμα μιας μακράς διαδικασίας τεχνολογικών επιτευξέων, αναζητήσεων και κοινωνικοϊδεολογικών προταγμάτων (κρίση στην αναπαριστατική ζωγραφική, εφεύρεση της φωτογραφίας και κυριαρχία της ρεαλιστικής αντίληψης στην κοινωνία, ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής), γίνεται σαφές πως πρόκειται για ένα καινούριο μέσο που καταγράφει με μεγάλη ακρίβεια –σημειολογικά θα λέγαμε αναλογία– τον φυσικό κόσμο, δημιουργώντας την αίσθηση της τέλει αναπαράστασης της πραγματικότητας. Ο δρόμος, ωστόσο, για το πέρασμα από την τεχνική στην τέχνη και το λαϊκό θέαμα ήταν ακόμη μακρύς. Στα πρώτα χρόνια της ζωής του, ο κινηματογράφος, διαμέσου των ζουρνάλ, λειτούργησε ως ένα τεχνολογικό αξιοπεριεργό που συμπλήρωνε τη μικροαστική ψυχαγωγία, αποτυπώνοντας τη ζωή εντός ενός οικείου για τον καθένα πλαισίου. Στη συνέχεια, όμως, για αρκετά χρόνια,

---

Ο Χρήστος Δερεμντζόπουλος διδάσκει Ανθρωπολογία της Τέχνης και Ιστορία-Θεωρία του Κινηματογράφου στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

παρέμεινε στο πεδίο της ανυποληψίας, αφού η αστική τάξη και οι διανοούμενοι της εποχής περιφρόνησαν το μέσο αυτό, θεωρώντας το ανάξιο λόγου και συνώνυμο της λαϊκής και φτηνής διασκέδασης<sup>3</sup>. Καθόλου τυχαία, επίσης, οι τεχνολογικές καινοτομίες, όπως το χρώμα και ο ήχος, αν και ήταν γνωστές ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, άργησαν να εισαχθούν στον κινηματογράφο, εφόσον για το μέσο αυτό και την εμπορική και βιομηχανική του εκμετάλλευση δεν ενδιαφέρθηκαν εξ αρχής οι κυρίαρχες ελίτ, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως η Ιταλία. Έτσι, στις αρχές του 20ού αιώνα ο κινηματογράφος λειτούργησε αποκλειστικά στο πεδίο του λαϊκού θεάματος για τα υποτελή κοινωνικά στρώματα<sup>4</sup>, μέσα από ένα πανηγυριώτικο θέαμα το οποίο ανακαλούσε για τους ξεριζωμένους κατοίκους των πόλεων, πρώην αγρότες, μνήμες των λαϊκών τους τελετουργιών και παραδόσεων. Είναι η περίοδος του σινέ-βαριετέ.

Όμως, από το 1910 περίπου και μετά, η διαμόρφωση συνθηκών κατάλληλων για την οικονομική και εμπορική εκμετάλλευση του κινηματογράφου, σε συνδυασμό με τη δημιουργία ενός νέου αστικού κοινού, θα οδηγήσει στη διαμόρφωση των μοντέλων λαϊκού θεάματος, τα οποία θα συγκεράσουν ταυτόχρονα τις διαφορετικές παραδόσεις του νέου μέσου: το μπουρλέσκ, το θαυμαστό και το φανταστικό, από τη μία πλευρά, προερχόμενα άμεσα από τις παραδοσιακές μορφές ψυχαγωγίας, και τα μοντέλα ρεαλιστικού θεάματος, από την άλλη πλευρά, όπως η ταινία συνέχειας (serial), το περιπετειώδες, το γουέστερν και το αστυνομικό, προερχόμενα άμεσα από τις νέες συνθήκες ρεαλιστικής αντίληψης και πρακτικής<sup>5</sup>. Η επικράτηση και κυριαρχία του χολιγουντιανού αφηγηματικού κινηματογράφου των ειδών (genres) ξεκινάει στην ουσία στη διάρκεια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου και τυπικά με την προβολή της ταινίας του Γκρίφιθ *Η γέννηση ενός έθνους* το 1915. Είναι ακριβώς η εποχή εκείνη που οι διάφορες ευρωπαϊκές πρωτοπορίες θα ξεκινήσουν την αμφισβήτηση της παραδοσιακής και ακαδημαϊκής τέχνης μέσα από μια έντονη πολεμική, πιστεύοντας πως η δική τους πρόταση –πολλοί αναφέρονταν σε αυτήν με τον όρο αντι-Τέχνη– θα μπορούσε να λειτουργήσει ως όργανο συνειδητοποίησης και αλλαγής της κοινωνικής πραγματικότητας. Στις πρωτοπορίες αυτές οφείλεται άλλωστε –κυρίως στη γαλλική διάνοηση της εποχής– η συγκρότηση ενός επαρκούς θεωρητικού και κριτικού λόγου για τον κινηματογράφο, όπως, επίσης, και η διαμόρφωση των εκφραστικών του μέσων· αυτό που πολλοί ονόμασαν λανθασμένα «γλώσσα» του κινηματογράφου. Ωστόσο, η διαμόρφωση των κινηματογραφικών κωδικών είχε ήδη συντελεστεί εντός της πρακτικής διαδικασίας παραγωγής των ταινιών τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής (για παράδειγμα, η περίπτωση του Γκρίφιθ) όσο και στη μετεπανάστατική Ρωσία (η περίπτωση των Αϊζενστάιν, Κουλεσόφ, Βερτόφ, Μπουντόβκιν, Ντοβζένκο και άλλων). Η δυτικοευρωπαϊκή διάνοηση άργησε να προσεγγίσει τον κινηματογράφο, ενώ στην αρχή εμφανώς τον περιφρόνησε. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Σαντούλ: «Η αβανγκάρντ παρουσιάστηκε στον κινηματογράφο γύρω στο 1925, με δέκα ή είκοσι χρόνια καθυστέρηση απέναντι στη ζωγραφική ή στην ποίηση. Πριν απ' το 1914, ο Απολλιναίρ, ο Πικάσο ή ο Μαξ Ζακόμπ είχαν δώσει σε ορισμένες ταινίες την ίδια ευδιάθετη προσοχή που παραχωρούσαν και στις προσόψεις των καπηλειών ή στον *Φαντομά των Σουβέρτρε* και *Αλλαίν*»<sup>6</sup>. Έτσι, ενώ στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία, στη μουσική και στην αρχιτεκτονική ο αναβρασμός και η αναζήτηση ξεκινούν από τις αρχές του πρώτου παγκόσμιου πολέμου<sup>7</sup>, οι πρώτες ταινίες της αβανγκάρντ (νταντά, αφηρημένη τέχνη, φουτουρισμός) εμ-

φρανίζονται μόλις στα μέσα του 1920<sup>8</sup>. Οι ταινίες αυτές προβάλλονται σε περιορισμένο κοινό, παρουσιάζουν διαφορετική προσέγγιση στον τρόπο παραγωγής και διανομής τους (επιχορηγήσεις φίλων, λέσχες, προβολή σε μικρούς κινηματογράφους τέχνης, ταυτόχρονες εκθέσεις και διαλέξεις) και επιχειρούν να αντιπαρατεθούν στον αφηγηματικό κινηματογράφο, απορρίπτοντας το στόρυ και την πλοκή, αποδιαρθρώνοντας τις αφηγηματικές σταθερές, χτυπώντας την αστική ηθική και αισθητική, προβάλλοντας το όνειρο και επιδιώκοντας, τέλος, έναν «καθαρό» κινηματογράφο ως αυτόνομη τέχνη<sup>9</sup>. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο ζωγράφος Χ. Ρίχτερ: «Η σύνδεση με το θέατρο και τη λογοτεχνία κόπηκε εντελώς. Ο Κιβισμός, ο Εξπρεσιονισμός, ο Ντανταϊσμός, η Αφηρημένη τέχνη, ο Σουρεαλισμός βρήκαν στον κινηματογράφο όχι μόνο την έκφρασή τους, αλλά επίσης μια νέα εκ πλήρωσης σε ένα νέο επίπεδο»<sup>10</sup>. Η θεωρία της Σχετικότητας του Αϊνστάιν, το σπάσιμο των απόλυτων κατηγοριών του χώρου και του χρόνου και η συνέχεια του χωροχρόνου, η φιλοσοφία του Μπερξόν σχετικά με την ενόραση και τη δύναμη της ζωικής ορμής (*élan vital*<sup>11</sup>), ο Φρόιντ και οι έρευνες για το υποσυνείδητο, επηρεάζουν άμεσα τους καλλιτέχνες της εποχής. Ωστόσο, πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως οι περισσότεροι από τους εκπροσώπους της αφανγκάρντ στα πρώτα τους βήματα στον χώρο του κινηματογράφου ήταν κυρίως ζωγράφοι, όπως ο Έγκελινγκ, ο Ρίχτερ, ο Λεξέ, και πειραματίστηκαν με το νέο μέσο για να επιλύσουν, στην ουσία, αισθητικές αναζητήσεις και προβληματισμούς σε συνάρτηση με τον στατικό χώρο της ζωγραφικής. Επιχείρησαν, έτσι, να περάσουν από τις τέχνες του χώρου, για να θυμηθούμε τον κλασικό διαχωρισμό των τεχνών από τον Λέσινγκ, σε αυτές του χρόνου. Οι ταινίες αυτές ήταν «κινούμενη ζωγραφική, ζωντανεμένα σχέδια. Αλλά οι αφηρημένες συνθέσεις των Έγκελινγκ και Ρίχτερ δεν εγκαινίασαν πάρα μόνο μία από τις τάσεις που αποτελούν την αφανγκάρντ. Αυτό το πολυσύνθετο κίνημα που είχε έδρα του το Παρίσι επηρεάστηκε επίσης έντονα από τον σουρεαλισμό στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική»<sup>12</sup>.

Εντός του παραπάνω πλαισίου, ο σουρεαλισμός στον κινηματογράφο εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και, όπως εύστοχα σημειώνει ο Ε. Χόμπσμπωμ, «... σε αντίθεση με τις περισσότερες προγενέστερες δυτικές πρωτοπορίες γονιμοποίησε ουσιαστικά την κύρια τέχνη του αιώνα μας, την τέχνη του κινηματογράφου»<sup>13</sup>. Αν και άλλες ταινίες νωρίτερα<sup>14</sup>, λόγω χάρη του Μαν Ρέν ή του Χανς Ρίχτερ, ή αργότερα οι ταινίες του Ζαν Κοκτώ, ιδιαίτερα αυτές που συγκροτούν, μαζί με το *Αίμα ενός ποιητή*, την τριλογία του Ορφέα (*Ορφέας*, 1950, και *Η Διαθήκη του Ορφέα*, 1960)<sup>15</sup>, έχουν σουρεαλιστικά στοιχεία, στην ουσία η παραγωγή του αμιγώς σουρεαλιστικού κινηματογράφου κατά τη δεκαετία στην οποία αναφερόμαστε περιλαμβάνει τρεις μόνο ταινίες: *Το κοχίλι και ο κληρικός* της Ζερμαίν Ντυλάκ (*La coquille et le clergyman*, 1927)<sup>16</sup>, *Ένας ανδαλουσιανός σκύλος* (*Un chien andalou*, 1928) των Σαλβαντόρ Νταλί και Λουίς Μπουνιουέλ και *Η χρυσή εποχή* (*L'âge d'or*, 1930) του Μπουνιουέλ. Οι δύο τελευταίες άσκησαν τεράστια επίδραση τόσο στο αισθητικό όσο και στο κοινωνικό και ιδεολογικό πεδίο της εποχής, αλλά και για πολλά χρόνια αργότερα σε ποικίλες πρωτοποριακές οπτικές, όπως λόγω χάρη στις ταινίες της Μάγια Ντέρεν ή στον αντεργκράουντ κινηματογράφο του 1960 στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής (Κένεθ Άνγκερ, Κέρις Χάρινγκτον, Γκρέγκορ Μαρκόπουλος)<sup>17</sup>.

Αν και συχνά ο σουρεαλισμός συγχέεται με το προγενέστερο κίνημα του ντανταϊσμού (άλλωστε πολλά από τα ιδρυτικά του μέλη προέρχονται από τον τελευταίο), ωστόσο είχε

ευρύτερη εμβέλεια και, σε αντίθεση με τον μηδενισμό του ντανταΐσμού, πρόβαλε μια θετικότερη οπτική του κόσμου. Για τους σουρεαλιστές, το φιλμ, όπως εξάλλου και για όλους τους καλλιτέχνες της αφανγκάρντ, δεν ήταν μια απλή αντανάκλαση του πραγματικού κόσμου, αλλά μια δυνατότητα φορμαλιστικής μεταφοράς σε αυτό που περισσότερο τους ενδιέφερε: το όνειρο, ο απόλυτος έρωτας, η σεξουαλικότητα, η κριτική στην αστική ηθική και υποκρισία της εποχής τους, η εξερεύνηση του ασυνειδήτου, ο εσωτερικός κόσμος. Σε αντίθεση, όμως, με τους παλαιότερους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες<sup>18</sup>, οι σουρεαλιστές μεταπηδούν από τη ρυθμικότητα και την αφαιρετικότητα του *cinéma pur* στο περιεχόμενο και την αναπαράσταση του πραγματικού, που δεν αντιστρατεύονται. Ο Μπουνιουέλ, σε ένα κείμενό του το 1927, κριτικάρει έντονα τον «καθαρό» κινηματογράφο τονίζοντας πως, «αν ο κινηματογράφος είναι πάνω απ' όλα κίνηση, πρέπει να είναι και ρυθμός, για να γίνει κινηματογραφικός». Έχοντας παρουσιάσει τις μοντέρνες τάσεις στον κινηματογράφο της εποχής του, ο οποίος μπορεί να ονομαστεί και «φωτο-κινηματογράφος», «ψυχολογικός» κινηματογράφος, «καθαρός» κινηματογράφος, αναφέρεται «σε μία παραλλαγή αυτού του τελευταίου τύπου, που είναι ο απόλυτος κινηματογράφος του Έγκελινγκ, όπως το *Diagonal Symphony*, ή του Ρούτμαν, όπου τα μόνα αντικείμενα του καλλιτέχνη είναι το φως και η σκιά σε διάφορους τόνους, παρεμβολές και αντιπαραθέσεις όγκων, κινήτες γεωμετρίες. Εδώ τα πάντα είναι απανθρωποποιημένα. Ο αποχωρισμός από τη φύση δεν θα μπορούσε να πάει μακρύτερα. Είναι παράξενο να επισημάνουμε ότι όλες αυτές οι προσπάθειες –που δεν ήταν και πολύ επιτυχείς– ανάγονται πίσω στο 1919»<sup>19</sup>.

Αν δούμε τον Ανδαλουσιανό σκύλο ή τη Χρυσή εποχή, θα θεωρήσουμε πως πρόκειται για ταινίες με τυχαίες συρραφές εικόνων, λέξεων και μορφών που θα ερμηνεύαμε μέσω της φροϋδικής ψυχανάλυσης και κυρίως της ερμηνείας των ονείρων και του υποσυνειδήτου<sup>20</sup>. Ο ίδιος ο Μπουνιουέλ έλεγε πως «Η θβήνη είναι ένα επικίνδυνο και μαζί θαυμάσιο όργανο αν τη χρησιμοποιεί το λεύτερο πνεύμα. Είναι ο υπέρτατος τρόπος για να εκφράσεις τον κόσμο των ονείρων, των αισθημάτων, των ενστίκτων. Ο κινηματογράφος φαίνεται πως εφευρέθηκε για να εκφραστεί το υποσυνειδήτο, τόσο βαθιά είναι ριζωμένος στην ποίηση. Κι όμως σχεδόν ποτέ δεν μεταχειρίζεται αυτά τα μέσα»<sup>21</sup>. Κατά συνέπεια, τα συναισθήματα που προκαλούσαν οι ταινίες αυτές στους ανυποψίαστους θεατές, αν θεωρήσουμε πως υπήρχαν τέτοιοι σε αυτού του είδους τις προβολές, ήταν η σύγχυση, η περιέργεια, η απέχθεια, ο φόβος. Στην ουσία, οι δημιουργοί επιχείρησαν να σπάσουν την ωραιοποίηση της αφήγησης, να επιτεθούν με δριμύτητα στις κατηγορίες του ωραίου στην τέχνη της εποχής τους και, ταυτόχρονα, να διαλύσουν τους μηχανισμούς της ταύτισης στα αφηγηματικά μοντέλα. Ο κινηματογράφος ως συνολική τέχνη και τεχνική τούς έδινε αυτό το πλεονέκτημα. Όμως ο Ανδαλουσιανός σκύλος, λόγω χάρη, δεν είναι μια αντι-αφηγηματική ταινία, αλλά μια ταινία που «παίζει» με την αφήγηση και την αναδομεί, δηλώνοντας ξεκάθαρα τις αναπαραστατικές της καταβολές και προθέσεις. Γι' αυτό, άλλωστε, η εναρκτήρια σεκάνς της με το κόψιμο του ματιού από ένα ξυράφι, ευθεία μεταφορά με το σκίσιμο του φεγγαριού από ένα σύννεφο σε παράλληλη δράση, προκαλεί, ακόμα και σήμερα, σοκ, ταραχή και ανησυχία, ενώ θεωρείται από τις πιο σκληρές και βίαιες σκηνές στην ιστορία του κινηματογράφου. Ο Μπουνιουέλ αργότερα αντέδρασε έντονα σε μερίδα του Τύπου και των θεατών που βρήκαν την ταινία ποιητική και ωραία, αφού ο ίδιος τη χαρακτηρίζει «ως μία κατά βάθος απελπισμένη και παθιασμένη πρό-

κλήση για δολοφονία»<sup>22</sup>. Γίνεται σαφές πως οι προθέσεις των δημιουργών δεν συμβαδίζουν πάντα με τις προθέσεις του κοινού, αλλά ούτε και με τις προθέσεις του ίδιου του καλλιτεχνικού δημιουργήματος, το οποίο έχει τη δική του σχετικά αυτόνομη πορεία<sup>23</sup>. Δεν θα αναφερθώ στις αναλογίες ανάμεσα στον *Ανδαλουσιανό σκύλο* και τη ζωγραφική του Νταλί<sup>24</sup>, ή σε άλλες λεπτομέρειες από το περιεχόμενο των ταινιών οι οποίες έχουν αναλυθεί ενδελεχώς από τις ιστορίες και τις αισθητικές του κινηματογράφου. Για την ιστορία και μόνο θα αναφέρω πως *Η χρυσή εποχή* ήταν απαγορευμένη στη Γαλλία μέχρι το 1981!

Θα τελειώσω συνοψίζοντας, ως ένα βαθμό, τα περί σουρεαλιστικού εγχειρήματος στον κινηματογράφο και καταδεικνύοντας τα όριά του στο πεδίο της κινηματογραφικής έκφρασης.

Ως κίνημα ο σουρεαλιστικός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1920 επικεντρώνεται εξίσου σε δύο πεδία: ένα αισθητικό και ένα ιδεολογικό-κοινωνικό. Ως κινηματογραφική γραφή επιχειρεί, όπως και ο πρόδρομός του ντανταϊσμός, να τορπιλίσει την παρατακτική ευθύγραμμη αφήγηση η οποία έχει καθιερωθεί την εποχή εκείνη ως η κυρίαρχη αντίληψη στον εμπορικό κινηματογράφο του θεάματος, μέσω της καθιέρωσης των κινηματογραφικών ειδών, χωρίς ωστόσο να αναδεικνύει σε αυτοσκοπό την καταστροφή της αναπαράστασης. Όμως, η αναπαράσταση του φυσικού χώρου μετατρέπεται εδώ σε εσωτερική αναπαράσταση και πραγματικότητα<sup>25</sup>. Από την άλλη πλευρά, επιχειρεί να ασκήσει μια έντονη κοινωνική κριτική μέσα από έναν θεωρητικό και ιδεολογικό εκλεκτικισμό (Φρόντ, Μαζ<sup>26</sup>, Ντε Σαντ, φυσικές επιστήμες, Μπερξόν κ.ά.). Δεν πρέπει να ξεχνάμε, όμως, πως «απ' όλα τα πρωτοποριακά κινήματα του 20ού αιώνα, ο υπερρεαλισμός είναι αναμφιβόλως αυτός που ανήγαγε στην ανώτερη έκφρασή του το ρομαντικό ιδανικό της εκμάγευσης, εκ νέου, του κόσμου. Είναι επίσης εκείνο που ενσάρκωσε με τον πιο ριζικό τρόπο την επαναστατική διάσταση του ρομαντισμού»<sup>27</sup>. Ο λόγος, λοιπόν, του προσανατολισμού κάποιων σουρεαλιστών προς τον κινηματογράφο, όπως και πολλών άλλων πρωτοπόρων καλλιτεχνών της εποχής, «ήταν η ρήξη με την κυρίαρχη συμβατική κουλτούρα και η δυνατότητα κατάληψης ενός πεδίου το οποίο ήταν παρθένο και ελεύθερο από την ηγεμονία της ελίτ»<sup>28</sup>. Είναι το πεδίο όπου διαμορφώνονται, αναπαράγονται ή αναιρούνται οι κοινωνικές αναπαραστάσεις και τα κοινωνικά στερεότυπα. Συγκεκριμένα:

**I.** Οι σουρεαλιστές δημιουργοί, σε αντίθεση με άλλους αφανγκαρντίστες της εποχής, φαίνεται να κατανοούν τη σημασία του κινηματογράφου στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, δηλαδή το ζήτημα της αναλογίας, καθώς και τη σύμφυτη σχέση του ρεαλισμού και της αληθοφάνειας με τον κινηματογράφο από τη στιγμή της γέννησης του νέου μέσου. Γι' αυτό και έρχονται σε αντίθεση με τις αφηρημένες ταινίες. Όπως το δηλώνει χαρακτηριστικά ο Α. Αρτό: «όσο ικανή και αν είναι η αφαίρεση να συλλάβει και να κατατάξει το ανθρώπινο πνεύμα, δεν μπορεί κανείς παρά να μείνει αδιάφορος μπροστά στις σκέτες γεωμετρικές φόρμες, τις χωρίς δική τους αυτόνομη σημασία»<sup>29</sup>. Κατά συνέπεια, οι σουρεαλιστές δείχνουν να κατανοούν, επίσης, πως η συνειδησιακή ροή, διαμέσου της συγκίνησης ταυτίζεται με τη φιλμική ροή της ταινίας. Έτσι, «το αίσθημα κατοχής πάνω στο αντικείμενο χάρη στη μίμηση και την εσωτερικότητά του μέσω της εικόνας του (M. Taussig) συντελείται, ιδιαίτερα στον κινηματογράφο, διαμέσου του συντονισμού της παθητικής ροής της συνεί-

δησης με τη φιλική ροή<sup>30</sup>. Γι' αυτό και θεωρούν πως ο κινηματογράφος είναι το μέσον που θα μπορούσε να αναπαραστήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα όνειρα και τη λειτουργία του ασυνειδήτου<sup>31</sup>. «Στο ασυνειδήτο σκεφτόμαστε με εικόνες και, αφού η τέχνη διαμορφώνει εικόνες, είναι το πιο κατάλληλο μέσο για να έλθουν στην επιφάνεια τα βαθύτερα περιεχόμενα του ασυνειδήτου... Το ασυνειδήτο δεν είναι μόνο μια ψυχική διάσταση που η τέχνη εξερευνά πιο εύκολα χάρη στην οικειότητά της με την εικόνα, αλλά η διάσταση της αισθητικής ύπαρξης και, συνεπώς, η ίδια η διάσταση της τέχνης»<sup>32</sup>.

**II.** Σε αντίθεση με τις άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική λόγω χάρη, στον κινηματογράφο εισάγεται το μερικό διαμέσου του χρόνου, ο οποίος αναδιατάσσεται, συστέλλεται ή διαστέλλεται χάρη στην τεχνική του μοντάζ. Το κλασικό αφηγηματικό φιλμ είναι λοιπόν «ολοκληρωτικά καθορισμένο από χωροχρονικούς καταναγκασμούς. Ο αιχμαλωτισμένος στο γύρισμα χωροχρόνος δεν θα μεταπλαστεί σε καμιά κατοπινή στιγμή: θα παραμείνει σε μια καθαρή σχέση αναλογίας με τον πραγματικό χωροχρόνο. Ολόκληρη η μαγεία που εξασκείται από το φιλμ εδρεύει σε μια ψεύτικη σχέση αναλογίας που προσπαθεί να εισαγάγει: φυσικοποιώντας την καλλιτεχνική δημιουργία, ο κλασικός κινηματογράφος της αφαιρεί κάθε αξία: το έργο δεν είναι μια συνειδητοποίηση μιας ορισμένης πραγματικότητας, είναι αυτή η ίδια η πραγματικότητα. Η κοινωνική σημασία του έργου τέχνης δεν εδρεύει πια πάνω στην απόσταση που παίρνει σε σχέση με το πραγματικό, αλλά στην ακρίβεια με την οποία αποδίδει (αντιγράφει) αυτό το πραγματικό. Να η βαθύτερη ιδεολογία κάθε κινηματογράφου που θεμελιώνεται πάνω στη μαγεία του θεατή, πάνω στο θέαμα, ταυτισμένο με μυθολογητικό τρόπο με ένα βλέμμα»<sup>33</sup>. Είναι το βλέμμα το οποίο, μέσα από μια εξαιρετική χρήση της μεταφοράς, θα σκιστεί στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*<sup>34</sup>. Όπως, επίσης, και η χρονικότητα η οποία θα σπάσει από τα συνεχή πηγαϊνάκια των δεικτών της ταινίας: Ήταν μια φορά, οκτώ χρόνια μετά, τρεις η ώρα το πρωί, δεκαέξι χρόνια πριν κ.λπ. Αν δεχτούμε πως κάθε ταινία, για να μπορέσει να λειτουργήσει, στήνει μια παγίδα στο βλέμμα του θεατή με τη βοήθεια της αίσθησης πραγματικότητας που παράγει, τότε με το σκίσιμο του ματιού ο Μπουνιουέλ «καταργεί αυτή την παγίδα, και την εντύπωση πραγματικότητας, δημιουργήμα του αμφιβληστροειδούς που αρνείται το κόψιμο, δηλαδή το μοντάζ, θεμέλιο λίθο κάθε ταινίας. Μ' αυτό τον τρόπο, το μοντάζ, σχεδόν δίχως να παρεμβαίνει στον φωτογραφικό ρεαλισμό κάθε πλάνου, γίνεται μια ψυχανάλυση του βλέμματος και της πραγματικότητας, μια άποψη της πραγματικότητας η οποία εκλαμβάνεται ως υπέρ-πραγματικότητα και πραγματικότητα της εικόνας»<sup>35</sup>. Παρά τις ασυνέχειες της αφήγησης ή, καλύτερα, της μη αφήγησης, «οι αντιφάσεις παράγονται η μία μετά την άλλη αλλά προβάλλονται με τρόπο που φαίνονται ταυτόχρονες, χάρη σε μια ψευδαίσθηση του αφηγηματικού μοντάζ. Οι στρατηγικές της μεταφοράς, της συνεκδοχής και της μετωνυμίας, οι οποίες στηρίζουν αυτή την ταυτοχρονία, γίνονται τα δομικά μοντέλα για τη σχηματική ανάπτυξη του φιλμ»<sup>36</sup>.

**III.** Για τον Jean Goudal<sup>37</sup>, το σημαντικό στοιχείο έχει να κάνει «με τους μηχανισμούς που ρυθμίζουν την όραση του θεατή». Αναφέρεται σε «συνειδητή παραίτηση», «αναστολή της εξέτασης της πραγματικότητας», «καταστροφή του αναγωγικού μηχανισμού της εικόνας», «καθεστώς των ομοιωμάτων», «βασιλείο των γεγονότων και όχι των αφαιρέσεων». Ο

κινηματογράφος προσλαμβάνεται από τους καλλιτέχνες ως το «όργανο της νέας αισθητικότητας»<sup>38</sup>. Ωστόσο, όπως τονίζει εύστοχα: «Η εφαρμογή της σουρεαλιστικής άποψης στην κινηματογραφική τεχνική μάς εντυπωσιάζει για την ακριβεία και τη γονιμότητά της. Η αντίρρηση για τη μέθοδο (δυσκολία να βάλουμε στο ίδιο πλάνο το συνειδητό και το ασυνείδητο) δεν μετράει για τον κινηματογράφο που το θέμά του συνίσταται ακριβώς σε μια συνειδητή παραίσθηση»<sup>39</sup>.

Η κύρια αντίφαση, λοιπόν, είναι πως στη βάση του ο κινηματογράφος παραμένει βαθύτατα αναπαραστατικός και γι' αυτό προβάλλει επιτακτικά στους κύκλους των πρωτοποριών το αίτημα για έναν λαϊκό κινηματογράφο, και γι' αυτό οι νεαροί ποιητές Μπρετόν, Αραγκόν, Βασέ το 1915-16 αγκάλισαν με τόση θέρμη, αλλά και αρκετή σύγχυση, τις ταινίες σε συνέχειες και τον επεισοδιακό κινηματογράφο (τις ταινίες του Λ. Φεγιάντ και κυρίως τον *Φαντομά*, τις *Περιπέτειες της Πολίν* κ.ά.). «Στον κινηματογράφο, η ταχύτητα παρουσιάζεται στη ζωή και η Περγλ Γουάιτ δεν δρα για να υπακούσει στη συνείδησή της, αλλά για τα σπορ. Δρα για να δράσει... δεν υπάρχει εδώ θέση παρά μόνο για κατορθώματα. Η δράση δεν μας συναρπάζει παρά μόνο σαν υπερνίκηση δυσκολιών και κινδύνων. Να το θέμα που ταιριάζει σε αυτόν τον αιώνα»<sup>40</sup>.

Στον κινηματογράφο, κατά συνέπεια, δεν αναπλάθουμε μια εικόνα στην φαντασία κατά το δοκούν, η εικόνα είναι εκεί έτοιμη, και είναι υποχρεωμένη να μοιάζει με την πραγματικότητα για να θεωρηθεί ως πραγματική. Όπως εύστοχα το δηλώνει ο J. Mitry: «Μπορεί η πλέον ρεαλιστική ταινία να μην είναι ποτέ η εικόνα του κόσμου, αλλά οφείλει να έχει δομηθεί κατ' εικόνα αυτού του κόσμου»<sup>41</sup>. Στη φιλική εικόνα η θέαση γίνεται αφήγηση. Ίσως λοιπόν για πολλούς ο κινηματογράφος να μην είναι απόδραση από την πραγματικότητα, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Στην ουσία έχουμε να κάνουμε με μια πιο αμιγή από τα λαϊκά μυθιστορήματα, αλλά και γι' αυτό πιο διεισδυτική στον κοινό νου, «παρηγορητική των μαζών», σύμφωνα με την έκφραση του Έκο<sup>42</sup>, που όμως δεν σημαίνει αυτονομία και χειραγώγηση των μαζών.

Ο κινηματογράφος έχει γίνει για το μοντέρνο κόσμο ο σύλλογικός καθεδρικός ναός μιας πρωτόγονης συμμετοχικής λατρείας. Είναι ο οίκος του φιλετικού ονείρου του σύγχρονου πολιτισμού... Πράγματι, ο κινηματογράφος είναι το θέατρο της ζωής, η οθόνη της ανθρώπινης ύπαρξης που ρίχνει φωτεινές σκιές στον τοίχο της φιλετικής συμμετοχής... Αν ο Marshall McLuhan έχει δίκιο όταν υποστηρίζει ότι το κάθε μέσο μας είναι προέκταση του εαυτού μας και ότι το μέσο είναι το μήνυμα, τότε αυτό το επιχείρημά του θα μπορούσε να υποστηρίξει την υπόθεση ότι το φιλμ δεν είναι παρά μια προέκταση της πιο ενδόμυχης και αρχαϊκής μας συνείδησης... Το σκοτεινό σπηλαιο του κινηματογράφου θυμίζει την τελετουργική στοά, το υπόγειο της μύησης, τη σκοτεινή νύχτα της ψυχής, την κοιλιά του κήτους, τον αλχημικό ταφο ή την ερημιά του νυχτερινού ταξιδιού... Είναι η κρήνη της βύπτισης όπου ο σκεπτικισμός μας καταποντίζεται σε μια μητρική θάλασσα δέους και θαυμασμού<sup>43</sup>.



Σάβαντορ Νταλί και Λουίς Μπουνιουέλ, *Ένας ανδαλουσιανός σκύλος*, Παρίσι 1928

## Σημειώσεις

1. Για την ιδιαίτερη περίπτωση του Ζαν Κοκτώ ως κινηματογραφιστή, βλ. κυρίως του ίδιου, *Du cinématographe, Entretiens sur le cinématographe* και *La belle et la bête, journal d'un film*, Edition du Rocher, Paris 2003. Επίσης, René Gilson, *Jean Cocteau cinéaste*, Editions des quatre vents, Paris 1989, Jean-Marc Lalanne et Philippe Azoury, *Cocteau cinéaste*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003, F. Nemer, *Cocteau, sur le fil*, Découvertes Gallimard, Paris 2003 και C. Arnaud, *Jean Cocteau*, Gallimard, Paris 2003.

2. Αν και η ταινία του Ζαν Κοκτώ (1931) αποδοκιμάστηκε από μέρος του κύκλου των σουρεαλιστών και ο ίδιος δήλωνε πως η ταινία του δεν είχε σχέση με τον σουρεαλισμό, ωστόσο ανήκει στην ίδια οπτική η οποία συνενώνει τις πολλαπλές εκφράσεις του κινηματογράφου της αβανγκάρντ, κυρίως των δεκαετιών 1910 και 1920, με το κίνημα του σουρεαλισμού. Βλ., επίσης, S. Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απειλή/θέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, Κάλβος, Αθήνα 1983, σ. 274, και H. Agel, *Αισθητική του κινηματογράφου*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα χ.χ., σ. 35-36.

3. Θυμίζω πως στην Ελλάδα η περιφρόνηση αυτή έφτασε μέχρι και τη δεκαετία του 1950 (εκφράζεται, λόγω χάρις, στην αφορογραφία του Α. Τετζάκη ενάντια στον κινηματογράφο, ο οποίος «καλλιεργεί τις αδυναμίες, κολακεύει την αμάθεια, την ατλοϊκότητα και, ακόμα σιγνότερα, την ανοησία. Είναι παιγνίδι εκπληρτικό και επικίνδυνο, δοσμένο στο εκπληρτικό κι επικίνδυνο παιδί που είναι ο λαός», Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Α', Ανόγκερος, Αθήνα 1988, σ. 128), ενώ η μόνη υποστήριξη του μέσου προήλθε, καθόλου τυχαία, από τον Ελύτη, τον Εμπειρίκο και τον Κάλας, ήδη από τη δεκαετία του 1930. Βλ. επίσης, Γ. Σολδάτος, ό.π., σ. 42-55 και σ. 127-128, και του ίδιου, *Ο ελληνικός κινηματογράφος – Ντοκιμμένα 1 – Μεσοπόλεμος*, Ανόγκερος 1994, σ. 127-132.

4. «Ο κινηματογράφος είχε εγκαταλειφθεί απ' την καλή κοινωνία στα παιδιά και στο φτωχολιά», Ζ. Σαντουλ, *Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Δαμιανός-Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 54.

5. Για τον ρεαλισμό ως μια αντίληψη, και όχι μόνο ως μια μορφή καλλιτεχνικής κατηγορίας και τρόπον αναπαράστασης στην τέχνη και το θέαμα, που κυριαρχεί στην αστική βιομηχανική κοινωνία της εποχής και κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, βλ. Σ. Δημητρίου, *Μύθος, κινηματογράφος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής*, Άλμα, Αθήνα, 1973. Βλ., επίσης, Ch. Williams, *Realism and the cinema*, Routledge & Kegan Paul, London 1980 και J.-L. Bourget, J. A. Gili, J.-P. Jeancolas, *Cinema et Realismes*, Les Cahiers du 7e Art, No 5, 7 και 8, Mairie de Paris, 1988 – 1989. Για μια γενικότερη σύλληψη της σχέσης πραγματικότητας και κινηματογράφου βλ. P. Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου* (εισαγωγή-επιστημονική επιμέλεια: Χ. Δερμεντζόπουλος), Μεταίχμιο, Αθήνα 2006.



6. Ζ. Σαντουϊν, ο.π., σ. 218.

7. Έχει εμφανώς σημειωθεί και πολλαπλώς μελετηθεί η στενή σχέση του σουρεαλισμού, αλλά και ενυπνίου των διαφόρων κινημάτων της αφανγκάρντ, με τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Βλ. ενδεικτικά, M. Nadeau, *Ιστορία του σουρεαλισμού*, Πλέθρον, Αθήνα 2004, σ. 17-48, και Anette Becker, «The Avant-garde, Madness and the Great War», στο *Journal of Contemporary History*, Vol. 35 (1), 2000, σ. 71-84.

8. Σ. Θεοδοράκη, *Κινηματογραφικές Προτοπορίες*, Νεφέλη, Αθήνα 1990, σ. 10. Βλ. και R. Abel, *French Cinema, The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton 1984, και V. Pinel, *Σχολές, κινηματα και ειδη στον κινηματογράφο* (εισαγωγή - επιστημονική επιμέλεια: Χ. Δερμεντζοπούλου), Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σ. 274-276.

9. Για την έννοια του «καθαρού κινηματογράφου» βλ., S. Kracauer, ο.π., σ. 257-262. «Οι καλύτερες της αφανγκάρντ ξεκοπάνε από τον εμπροχικό κινηματογράφο όχι μόνον εξαιτίας της χαμηλής ποιότητας των πολλών διασκευών θεατρικών έργων και μυθιστορημάτων, που κατέβλυζαν την οθόνη, αλλά, πράγμα ακόμα πιο σημαντικό, εξαιτίας της πεποίθησης τους ότι η υπόθεση, ως κύριο στοιχείο των μυθοπλαστικών ταινιών, είναι κάτι ξένο προς τον κινηματογράφο, κάτι που επιβάλλεται από έξω. Ήταν μια εξέγερση εναντίον της μυθοπλαστικής ταινίας αυτής καθαυτήν, μια συντονισμένη προσπάθεια ν' αυτοσυστοιχούν τα δεσμά της πλοκής για χάψη ενός αποκαθαρμένου κινηματογράφου. Η βιβλιογραφία εκείνης της εποχής είναι γεμάτη από διακηρύξεις που εμφανίζονται στο αυτό το πνεύμα», ο.π., σ. 261-262. Βλ. επίσης, Ε. Στάθη, *Θεωρίες του κινηματογράφου. Η διαμορφώση του κινηματογραφικού θεωρητικού λόγου στην Ευρώπη, 1895-1927*, Ανόγκωρος, Αθήνα 2002, σ. 79-80.

10. H. Richter, «Ο κινηματογράφος ως πρωτότυπη μορφή τέχνης», στο *Κινηματογράφος: από το Ρομαντισμό στο Σουρεαλισμό και ως την Επαναστασία*, Καθρέφτης, Αθήνα, σ. 138.

11. Σύμφωνα με τον H. Bergson «ο μηχανισμός της συντηθιομένης γνώσης μας έχει κινηματογραφική φύση» (*Η δημιουργική εξέλιξη* [επιμ.-επιμέτρω Γ. Πρελορετζος], Πόλις, Αθήνα 2005, σ. 289, βλ. κυρίως σ. 288-291). Βλ. και G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris 1983. Το κείμενο του Μπερζόν χρησιμοποιήθηκε ως βάση για το πρωτοποριακό φιλμ του Β. Εγκέλινγκ *Διαγώνια συμφωνία* (1920). Ο Μπερζόν αναφερείται στο πρωτότυπο της όρασης-θέασης (vision), της αισθαντικής γνώσης, όπου προβάλλει ο διασθητισμός ή εννοιατισμός (intuitionnisme) και η ζωική ορμή (élan vital). Έτσι, «θεωρεί την κινηματογραφική μέθοδο ως τη μονή πρακτική που ανταποκρίνεται στο χαρακτήρα τον οποίο έχει η γνώση μας για τα πράγματα, εφόσον συνιστάται στο να κανονίζει την πορεία της γνώσης πάνω στην πράξη, αλλά και προσδοκώντας κάθε λεπτομέρεια της πράξης να κανονίζεται από τη γνώση», Ε. Στάθη, ο.π., σ. 32. Βλ. και Σ. Θεοδοράκη, ο.π., σ. 11 και σ. 25-27.

12. S. Kracauer, ο.π., σ. 260.

13. E. Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων, ο σίντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, 5η έκδοση, Θεμέλιο, Αθήνα 2002, σ. 234. Βλ. και V. Pinel, ο.π., σ. 280-282.

14. Αν και δύσκολη στην αποδοχή της, έχει το δικό της ενδιαφέρον η οπτική του Α. Κγτου (*Ο σουρεαλισμός στον Κινηματογράφο*, Κάλβος, Αθήνα χ.χ.) πως ο κινηματογράφος συνολικά, ανεξάρτητα από τα είδη και τις μορφές του, είτε ως θέαμα είτε ως τέχνη, είναι από τη φύση του σουρεαλιστικός.

15. Βλ. L. Schifano "Orphée" de Jean Cocteau, Atlante, Paris 2002.

16. Η ταινία της Ντυλάκ, σε σενάριο του ποιητή Αντονέν Αρτό, αν και πολεμήθηκε από τον κυκλό των σουρεαλιστών και αποδοκιμάστηκε από τον σεναριογράφο της, ήταν η πρώτη που εντάχθηκε σε αυτό το κίνημα. Η Ντυλάκ έμεινε άδικα στο περιθώριο, ίσως εξαιτίας του μαχητικού φεμινισμού της, αλλά ο ρόλος της στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής θεωρίας υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικό. Βλ. Σ. Θεοδοράκη, ο.π., σ. 125-126.

17. Βλ. κυρίως *Une histoire du cinéma*, Centre National d' Art et de Culture, Musée National d' Art Moderne, Paris 1976, σ. 7-65, κείμενα των P. Kudelka, P. Adams Sitney, A. Michelson, D. Noquez, J. Mekas, C. Eizykman, G. Fihman, M. Mazé. Επίσης, M. Le Grice, *Abstract Film and beyond*, Studio Vista, London 1976 και P. Adams Sitney, *Visionary film. The American Avand-garde 1943-1978*, Oxford Univ. Press, New York 1979.

18. «Τα ρεαλιστικά πλάνα στις ρυθμικές ταινίες της Avant-garde είναι ενυπνώσιμα. Αντί να υποδηλώνουν το συνεχές της φυσικής υπαρξης, από το οποίο προέρχονται, λειτουργούν ως στοιχεία συνθέσεων που, σχεδόν εξ ορισμού, αποκλείουν τη φύση στην πρωτογενή μορφή της». S. Kracauer, ο.π., σ. 271.

19. Α. Μπουινιουέλ, «Η κινηματογραφική λήψη», στο *Σουρεαλιστικά κείμενα και Κινηματογράφος*, Καθρέφτης, Αθήνα, σ. 93-94.

20. Ο Μπουινιουέλ, σχετικά με τη δημιουργία του *Ανδalousιανού σκνίλου*, αναφέρει σε ένα σημειώμά του τα εξής: «Στην επεξεργασία του σεναρίου, κάθε ιδέα λογιικής, αισθητικής ή άλλης τεχνικής μορφής την απορριπταμε ως ακατάλληλη. Το αποτέλεσμα είναι ένα φιλμ σπινειδητά αντί-πλαστικό, αντικαλλιτεχνικό με βάση τους παραδοσιακούς κανόνες. Η πλοκή είναι το αποτέλεσμα ενός ψυχικού αυτοματισμού και το φιλμ δεν επιχειρεί να διηγηθεί ένα όνειρο, αν και οφείλεται σε ένα μηχανισμό που είναι ανάλογος με αυτόν του ονείρου... Πρέπει να σημειωθεί

ότι, όταν στο γράφημο του σεναρίου μία εικόνα ή μια ιδέα φαινόταν να έχει κάποια συνειδητή σχέση με την προηγούμενη, ή να πηράζει από την ανάμνηση και την κοιλότητα γενικά, την ατοφρίζαμε αμέσως. [...] Οι εικόνες του φιλμ είναι τόσο μυστηριώδεις και ανεξήγητες για μας τους δύο, όσο και για τους θεατές. Δεν υπάρχει τίποτα στο φιλμ που να συμβολίζει κάτι. Η μοναδική μέθοδος για μια έρευνα των συμβόλων είναι ίσως αυτή της ψυχανάλυσης», Μ. Μοραϊτίης, *Κείμενα για τον κινηματογράφο*, Καθρέφτης, Αθήνα, σ. 20.

21. L. Bunuel, «Μια δήλωση», *Film Culture*, 21, 1960, σ. 41-42, όπως αναφέρεται στο H. Geluld (επιμ.), *Από τον Λιμέρ στον Μπέργμαν*, Κάλβος, Αθήνα χ.χ., σ. 229-230.

22. Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Σουρεαλισμός, Ντανταϊσμός και Κινηματογράφος*, Αγόκερος, Αθήνα, σ. 8.

23. Βλ. κυρίως U. Eco κ.ά., *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1993, σ. 41-42.

24. Βασικά θέματα και μοτίβα που εμφανίζονται τόσο στους πίνακες του Νταλί όσο και στον *Ανδάλουσιανό σκίλο* είναι ο ερωτισμός, το όνειρο, ο θάνατος, η αποσύνθεση. Το θέμα με τον γάιδαρο σε αποσύνθεση έχει εμφανιστεί και σε πίνακες που προηγούνται της ταινίας, όπως *Το μέλι είναι πιο γλυκό από το αίμα*, και ξαναπαρουσιάζεται στους πίνακες *Senicitas* (1926-7), *Αποσυνθέμενος γάιδαρος* (1928), *Η Επιμονή της μνήμης* (1931), *Η Μεταμόρφωση του Νάρκισσου* (1934). Βλ. και T. Raquejo, *Dali: Metamorphoses*, Edilupa Ediciones, S.L., 2004, σ. 25-29.

25. «Οι σουρεαλιστές του τέλους της δεκαετίας του '20 ήξεραν πολύ καλά ότι ασχολούνταν με το περιεχόμενο μάλλον παρά με τη μορφή. ...βασίζονται στην πεποίθηση ότι η εσωτερική πραγματικότητα είναι ασύγκριτα ανώτερη από την εξωτερική πραγματικότητα. ... Έτσι λοιπόν, για τους σουρεαλιστές κινηματογραφιστές, η πραγματικότητα της κάμερας είναι κάτι σαν τον προθάλαμο της κόλασης: ασχολούνται με τα εξωτερικά φαινόμενα μόνο και μόνο για να αναπαράστησουν τον εσωτερικό κόσμο στη συνέχειά του, αυτή είναι η μόνη πραγματικότητα που τους ενδιαφέρει», S. Kracauer, *ό.π.*, σ. 275-276.

26. Ο εναλλακτικός τίτλος της *Χρυσής εποχής* είναι η πρόταση από το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο των Μαυξ* και *Ένγκελς*: «Τα παγιομένα νερά του εργοστασίου υτολογισμού».

27. M. Löwy / R. Sayre, *Εξέγερση και Μεταγχολία. Ο Ρομαντισμός στους αντίποδες της Νεωτερικότητας*, Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2η έκδοση, Αθήνα 1999, σ. 314-315. Βλ., επίσης, R. Vaneigem, *Η αντι-ιστορία του υπερρεαλισμού*, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1985, και M. Löwy, *Το άστρο του πρωινού. Υπερρεαλισμός και Μαυξισμός*, Ερτώ, Αθήνα 2004.

28. Σ. Δημητρίου, «Ο θεωρητικός λόγος στον κινηματογράφο», *Κριτική κινηματογράφου*, ΠΕΚΚ, Αθήνα 2001, σ. 70.

29. A. et O. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers, Paris, 1976, σ. 34. Βλ. και A. Artaud, «Η μαγική τέχνη και ο κινηματογράφος», στο *Από το Ρομαντισμό...*, *ό.π.*, σ. 118-120. «Ο εξωτερικός φλοιός των πραγμάτων, η επιδερμίδα της πραγματικότητας... είναι η πρώτη ύλη του κινηματογράφου», A. Artaud, όπως αναφέρεται στο S. Kracauer, *ό.π.*, σ. 276.

30. Σ. Δημητρίου, *ό.π.*, σ. 70.

31. «Το ασυνείδητο που η σουρεαλιστική τέχνη αποκαλύπτει με φαινομενική αντικειμενικότητα, αλλά στην πραγματικότητα κάτω από ένα ομιχλώδες φως βίτσιου και ενοχής, είναι προφανώς ένα ταξικό ασυνείδητο: η άλλη όψη της ορθολογικής διαύγειας, της αποτελεσματικότητας, της καθαρότητας απόψων ιθύνοντος αστού. Επιζητείται, με λίγα λόγια, να αποδειχθεί πως οι εξαιρετές αρετές της τάξης που βρισκεται στην εξουσία είναι σκέτη πρόσοψη: τέρα απ' αυτήν, οι μύθοι μιας ταξικής λίμαντο πιέζουν πάνω στη συνείδηση παραμορφώνοντάς την και μετατρέποντάς τη λογική, ακόμη και την επιστήμη και την τεχνική, σε εργαλεία ενός πάθους ισχύος», Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, 3η έκδοση, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2002, σ. 400.

32. Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *ό.π.*, σ. 398.

33. Π. Κανέ, «Πάνω στη σχέση θέαμα – θεατής», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 23, (Σεπτέμβριος), 1972, σ. 10.

34. «Σιωπηλό σαν παράδεισος, εμπνευστικό και απαραίτητο όσο η θρησκεία, το θαυμάσιο βλέμμα του φακού εξανθρωπίζει όντα και αντικείμενα. "Στην οθόνη δεν υπάρχει νεκρή φύση, τα αντικείμενα έχουν συμπεριφορές" λέει ο Εποστάν, ο πρώτος που μίλησε για την ψυχαναλυτική ποιότητα του φακού», Λ. Μπουλιουέλ, «Η κινηματογραφική λήψη», *ό.π.*, σ. 95.

35. Y. Ishagpour, *Το σινεμα*, Dominos, Π. Τραυλός-Ε. Κωσταράκη, Αθήνα 1997, σ. 38.

36. P. Adams Sitney, «Tableau historique», στο *Une histoire du cinéma*, *ό.π.*, σ. 15. «Ο χρόνος και ο χώρος γίνονται ενέλικτοι, συρρικνώνονται και επεκτείνονται κατά βούληση. Η χρονική σειρά και η σχετική διάρκεια του χρόνου δεν αντιστοιχούν πλέον στην πραγματικότητα. Οι δράσεις διαγράφουν πλήρη κύκλο, είτε διαρκούν πέντε λεπτά είτε μερικούς αιώνες. Οι κινήσεις ξεπερνούν τις επιβραδύνσεις. Ο κινηματογράφος μοιάζει να εφευρέθηκε για να εκφράσει τη ζωή του υποσυνείδητου, οι ρίζες του οποίου φτάνουν τόσο βαθιά στην ποίηση...», Λ. Μπουλιουέλ, «Ο κινηματογράφος όργανο της ποίησης», στο *Σουρεαλιστικά κείμενα...*, *ό.π.*, σ. 70.

37. J. Goudal, «Surréalisme et cinéma» (*Revue Hebdomadaire*, 21 Φεβρουαρίου 1925), στο A. et O. Virmaux, ό.π., σ. 306-307. Βλ. και J. Goudal, «Surrealism and Cinema», στο Richard Abel (επιμ.) *French Film Theory and Criticism*, Princeton UP, Princeton New Jersey 1988.

38. E. Στάθη, ό.π., σ. 90.

39. Όπως αναφέρεται στο Σ. Θεοδοράκη, ό.π., σ. 132.

40. Ζ. Σαντούλ, ό.π., σ. 134-135. Ο Η. Agel, (ό.π., σ. 31) αναφέρει πως «ο Φαντομάς, οι Βοηκόλακες διακηρύσσουν την αληθινή μαγεία του κινηματογράφου». Ο Ουμπ. Έκο (*Ο ιεπεράνθρωπος των μαζών*, Γνώση, Αθήνα 1988, σ. 126) με τη σειρά του πολύ εύστοχα παρατηρεί σχετικά: «Κι όταν οι σουρρεαλιστές κι ο Κοκτώ Ξετρελαίνονται από χαρά με τις σελίδες του Ροκαμβόλ και του Φαντομά, του Σύη και του Δουμά, ξεχνούν την άβυσσο που χώριζε τις δύο εποχές του «λαϊκού» μυθιστορήματος. Σαν αληθινοί εστέτ, εφαρμόζουν στην αγάπη τους τον ίδιο οικουμενισμό που επιδεικνύουν στο μίσος τους οι ρηθολόγοι εχθροί της αφηγηματικής των μαζών». Πρβλ. με την αντιμετώπιση του ρεμπέτικου τραγουδιού, του θεάτρου σκιών, των κειμένων του Μακρινιάννη, των πινάκων του Θεόφιλου κ.ο.κ. από την ονομαζόμενη γενιά του '30 καταρχήν και, κατόπιν, από την αριστερή διανόηση του '50 και '60. Επίσης, πρβλ. με τον ελληνικό κινηματογράφο (βλ. Δ. Κούρτοβικ, *Η ελληνική διανόηση στον κινηματογράφο*, Διογένης, Αθήνα, 1979). Βλ., τέλος, Χ. Δεμεντζόπουλος, *Το ληστροικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, Πλέθρον, Αθήνα 1997.

41. Όπως αναφέρεται στο V. Pinel, ό.π., σ. 253. Βλ. επίσης, J. Mitry, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, 7Art, Ed. du Cerf, Paris 1987, κυρίως σ. 47-68 και του ίδιου, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 7Art, Ed. du Cerf, Paris 2001, σ. 171 - 174.

42. U. Eco, ό.π., σ. 23-26.

43. Geoffrey Hill, *Illuminating Shadows: The Mythic Power of Film*, Shambhala Publications, Boston 1992, σ. 28.



Léonor Fini, *Η Εγγείωση*, 1939



*Dorothea Tanning (Αμερικανίδα, 1912-), Παλαιόστρα, 1949*