

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΜΗΝΗ

Νταντά, σουρρεαλισμός και αφηρημένη τέχνη στον κινηματογράφο*

Η ΣΧΕΣΗ του κινηματογράφου με ορισμένα καλλιτεχνικά κινήματα της ευρωπαϊκής αβάν-γκαρντ των δεκαετιών 1910–1920 — του φουτουρισμού, της αφηρημένης τέχνης, του ντανταϊσμού και του σουρρεαλισμού — είναι συχνά γραμμένη στο περιθώριο της ιστορίας της έβδομης τέχνης. Οι λόγοι είναι αρκετοί. Καταρχάς, ορισμένες ταινίες αβάν-γκαρντ — κυρίως οι ιταλικές φουτουριστικές — δε σώζονται και ό,τι γνωρίζουμε για αυτές προέρχεται από περιγραφές.¹ Δεύτερον, πρόκειται για ταινίες μικρού και σπανιότερα μεσαίου μήκους που δε γνώρισαν ευρεία εμπορική διανομή και που πολλές από αυτές ήταν μέχρι πρόσφατα δύσκολο να εντοπιστούν και να μελετηθούν.² Τρίτον, οι περισσότερες γυρίστηκαν από καλλιτέχνες που δεν είχαν τον κινηματογράφο ως κύρια ενασχόλησή τους αλλά τον είδαν ως προέκταση των αναζητήσεών τους σε άλλες τέχνες και τον εγκατέλειψαν μετά τους πρώτους πειραματισμούς τους, αδυνατώντας έτσι να ασκήσουν οι ίδιοι μακροπρόθεσμα σημαντική επίδραση στην ιστορία του.

Σώζεται μέχρι σήμερα, ωστόσο, ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα ντανταϊστικών, σουρρεαλιστικών και ταινιών αφηρημένης τεχνοτροπίας της δεκαετίας του 1920, η εξέταση των οποίων αυξάνει τη γνώση μας τόσο για

* Ευχαριστώ θερμά την Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, που διάβασε μια πρώτη μορφή του κειμένου και έκανε καίριες παρατηρήσεις, και τον Jim Loter, που μου παραχώρησε αδημοσίευτο άρθρο του, εκπονημένο στο πλαίσιο του σεμιναρίου «French Cinema and Culture» (University of Iowa, 1995).

1 Για τις φουτουριστικές ταινίες βλ. Thompson και Bordwell 2003: 173. Θεοδωράκη 1990: 18.

2 Τα τελευταία χρόνια, πολλές από αυτές τις ταινίες έχουν κυκλοφορήσει στη διεθνή αγορά σε μορφή βίντεο και DVD.

τα συγκεκριμένα κινήματα όσο και για την τέχνη του κινηματογράφου. Στις δημιουργίες αφηρημένης τεχνοτροπίας ανήκουν τα *Lichtspiel Opus 1* (1921), *Lichtspiel Opus 2* (1921), *Ruttmann Opus 3* (1924) και *Ruttmann Opus 4* (1925) του Γερμανού Βάλτερ Ρούτμαν (Walter Ruttmann, 1887-1941) και οι ταινίες των ζωγράφων Χανς Ρίχτερ (Hans Richter, 1888-1976) και Βίκιν Έγγελιν (Viking Eggeling, 1880-1925). Μαζί, ο Ρίχτερ και ο Έγγελιν πραγματοποίησαν το *Rhythmus 21*, ενώ μόνος του ο Ρίχτερ γύρισε ανάλογες ταινίες υπό τον τίτλο *Rhythmus* και ο Έγγελιν τη *Διαγώνιο συμφωνία* (*Symphonie Diagonale*, 1921). Ντανταϊστικές ταινίες συνιστούν τα *Επιστροφή στη λογική* (*Le Retour à la raison*, 1923) και *Emak Bakia* (1926)³ του Αμερικανού φωτογράφου Μαν Ρέι (Man Ray, 1890-1976), το *Ανέμικ σινέμα* (1926) του Μαρσέλ Ντισάν (Marcel Duchamp, 1887-1968), το *Μηχανικό μπαλέτο* (*Ballet mécanique*, 1924) των Φερνάντ Λεζέ (Fernand Léger, 1881-1955) και Ντάντλι Μέρφι (Dudley Murphy, 1897-1968) και το *Διάλειμμα* (*Entr'acte*, 1924) του Ρενέ Κλαίρ (René Clair, 1898-1981). Σουρρεαλιστικά στοιχεία υπάρχουν στο *Filmstudy* (*Κινηματογραφική σπουδή*, 1926) και τα *Πρωινά φαντάσματα* (*Vormittagsspruk*, 1928) του Ρίχτερ, ενώ τυπικά σουρρεαλιστικές θεωρούνται *Ο αστερίας* (*L'Étoile de mer*, 1928) και *Τα μυστήρια του πύργου του ζαριού* (*Les Mystères du château du dé*, 1929) του Ρέι, *Ένας ανδαλουσιανός σκύλος* (*Un chien andalou*, 1929) και *Χρυσή εποχή* (*L'Âge d'or*, 1930) του Λουί Μπουνιουέλ (Luis Buñuel, 1900-1983) και *Το αίμα ενός ποιητή* (*Le Sang d'un poète*, 1930) του Ζαν Κοκτώ (Jean Cocteau, 1889-1963).⁴

Το παρόν κείμενο θα εστιάσει στις παραπάνω ταινίες και τους δημιουργούς τους κατά τη δεκαετία του 1920, κατά την περίοδο, δηλαδή, που τα κινήματα είχαν μια ιστορικά προσδιορισμένη ταυτότητα και οι καλλιτέχνες συμμετείχαν ενεργά σε αυτά. Τα κινήματα που εξετάζονται διέφεραν τόσο ως προς την κοσμοθεωρία όσο και ως προς τα καλλιτεχνικά αποτελέσματά τους και οι διαφορές τους έχουν επισημανθεί με διαφωτιστικό τρόπο στην

3 *Emak Bakia* σημαίνει στα Βασκικά «παράτα με ήσυχο» (Γκαίηλ 1999: 209).

4 Την εποχή που γυρίστηκε το *Αίμα ενός ποιητή*, οι σχέσεις του Κοκτώ με τους σουρρεαλιστές δεν ήταν αγαθές και τόσο ο ίδιος όσο και εκείνοι κράτησαν αποστάσεις μεταξύ τους, σε βαθμό που, χρόνια αργότερα, ο Κοκτώ χαρακτήρισε την ταινία του «πράξη αντίθεσης στη σουρρεαλιστική πολιτική» (Κοκτώ – Φρενιό 1986: 35). Εντούτοις, η ταινία απηχεί σουρρεαλιστικές ιδέες και δίκαια έχει συμπεριληφθεί από μελετητές στις αντιπροσωπευτικές δημιουργίες του κινήματος. Αμφισβητούμενη είναι η σχέση του *Κοχυλιού και του κληρικού* (*La coquille et le clergyman*, 1928) της Ζερμέν Ντιλάκ (Germaine Dulac, 1882-1942) με το σουρρεαλισμό. Η ταινία βασίστηκε σε σενάριο του σουρρεαλιστή Αντονέν Αρτώ (Antonin Artaud, 1896-1948), αλλά μορφικά συνδέεται στενά με τον κινηματογραφικό ιμπρεσιονισμό, τον οποίο υπηρέτησε η σκηνοθέτιδα, και προκάλεσε την έντονη αντίδραση του Αρτώ. Μια σειρά άλλων σουρρεαλιστικών σεναρίων δε γυρίστηκε ποτέ, ενώ μια ταινία που άρχισαν ο Αντρέ Μπρετόν (André Breton, 1896-1966) και ο Πωλ Ελυάρ (Paul Éluard, 1895-1952) στα 1935 δεν ολοκληρώθηκε (Hammond 2000b: 13-15).

ελληνική βιβλιογραφία.⁵ Θα επικεντρωθώ, λοιπόν, εδώ σε ένα ουσιώδες κοινό γνώρισμά τους: το αίτημα για την ανατροπή μιας σειράς καλλιτεχνικών και κοινωνικών συμβάσεων. Στόχος του κειμένου είναι να παρουσιάσει με συστηματικό τρόπο τις εκφάνσεις με τις οποίες εμφανίστηκε το αίτημα αυτό, ξεκινώντας από τις μεθόδους παραγωγής των ταινιών και καταλήγοντας στις απόψεις των καλλιτεχνών για το ρόλο του θεατή.

Οι περισσότερες πρωτοποριακές ταινίες που μας απασχολούν γυρίστηκαν έξω από το πλαίσιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας της εποχής και χρηματοδοτήθηκαν από χορηγούς ή τους ίδιους τους δημιουργούς τους (Σαντούλ χ.χ.: 226. Thompson και Bordwell 2003: 173). Σε ό,τι αφορά το νταντά, πρέπει καταρχάς να τονιστεί ότι οι ταινίες εμφανίστηκαν αργά σε σύγκριση με το ανάλογο καλλιτεχνικό κίνημα. Το κίνημα γεννήθηκε επισήμως στα 1916 στη Ζυρίχη με τη σύμπραξη καλλιτεχνών διαφορετικής προέλευσης και καταγωγής. Μέσα στη δίνη του πρώτου παγκόσμιου πόλεμου, οι ντανταϊστές ένιωθαν να έρχονται αντιμέτωποι με μια υποτιθέμενα λογική κοινωνία που είχε οδηγήσει τον κόσμο στην καταστροφή. Αρνούμενοι το ισχύον κοινωνικό και ηθικό σύστημα, ανανέωσαν το αίτημα των φουτουριστών για την ανατροπή των παραδοσιακών αξιών και πρότειναν την προσέγγιση της ζωής και της τέχνης μέσα από το τυχαίο και το παράλογο εφόσον το λογικό είχε αποτύχει. Το κίνημα εξαπλώθηκε στο τέλος της δεκαετίας του 1910 και τις αρχές της επόμενης — κυρίως στη Γερμανία και τη Γαλλία — με εκθέσεις, εκδόσεις και παραστάσεις, τα γνωστά ντανταϊστικά σουαρέ (soirées) (Biggsby 1984, κεφ. 2-3. Thompson και Bordwell 2003: 177-78).

Χαρακτηριστικός τρόπος έκφρασης και δημιουργίας στο ντανταϊσμό υπήρξε το κολάζ, η αυτοσχεδιαστική και τυχαία συνύπαρξη διαφόρων αντικειμένων σε ένα σύνολο. Αυτός ο τρόπος δημιουργίας μεταφέρθηκε και στον κινηματογράφο. Για την πραγματοποίηση μιας ταινίας για το σουαρέ της *Γενειοφόρου Καρδιάς (Le Cœur à barbe)* το 1923, για παράδειγμα, στο οποίο θα αναφερθώ αναλυτικότερα παρακάτω, δόθηκε στον Ρέι προθεσμία μόλις μιας μέρας, και η έλλειψη προετοιμασίας στάθηκε βασικός παράγοντας στην ολοκλήρωση του έργου, που εμφανίστηκε με τον ειρωνικό τίτλο *Επιστροφή στη λογική*.⁶ Το τυχαίο κυριάρχησε σε όλα τα στάδια υλοποίησης της ταινίας. Με αυτοσχεδιαστικό τρόπο, ο Ρέι ένωσε πλάνα από κινηματογραφημένες

5 Βλ. τη σημαντική μελέτη: Θεοδωράκη 1990. Οι διαφορές των ταινιών επισημαίνονται σε διάφορα σημεία της μελέτης. Επιπλέον, η Θεοδωράκη συσχετίζει τις κινηματογραφικές δημιουργίες με τα καλλιτεχνικά κινήματα και τους φιλοσοφικούς προβληματισμούς της εποχής και παρέχει χρήσιμο εικονογραφικό υλικό.

6 Για τα θέματα αυτά βλ. Thompson και Bordwell 2003: 177. Για διαφωτιστικές πληροφορίες για τον τρόπο που εννόησαν οι ντανταϊστές το τυχαίο και το παράλογο βλ. Richter 1997: 50-64 και 114-18 (και στα Ελληνικά: Ρίχτερ 1983).

ρεϊογραφίες, από τις φωτογραφίες δηλαδή που έβγαζε χωρίς τη μεσολάβηση κάμερας αλλά με το τυχαίο σκόρπισμα αντικειμένων (πινέζων, καρφιών, χαρτιών, αλατιού) πάνω στο φιλμ. Αυτοσχεδιαστική ήταν και η επόμενη ταινία του Ρέι, *Emak Bakia*, που δεν είχε σενάριο και συμπεριελάμβανε και πλάνα από την *Επιστροφή στη λογική* (Ραίυ 1992: 93-96).

Στο σουρρεαλισμό, η μέθοδος κατασκευής ταινιών υπήρξε διαφορετική αλλά εξίσου πειραματική. «Καμιά ιδέα ή εικόνα που θα επέτρεπε λογική εξήγηση οποιουδήποτε είδους δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτή», δήλωσε ο Μπουνιουέλ για τον τρόπο που έγραψε το σενάριο του *Ανδαλουσιανού σκύλου* με τον Σαλβαντόρ Νταλί (Salvador Dalí, 1904-1989). «Έπρεπε να ανοίξουμε όλες τις πόρτες στο μη-λογικό και να κρατήσουμε μόνο εκείνες τις εικόνες που μας εξέπλητταν χωρίς να προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε γιατί», είπε ο σκηνοθέτης (Buñuel 1983: 103). Εξήγησε, επίσης, ότι το σενάριο ολοκληρώθηκε σε έξι μέρες μέσα από διαλόγους ανάμεσα στον ίδιο και τον Νταλί, όπως οι ακόλουθοι: «Τι βλέπει ο άντρας;—Ένα βάτραχο που πετάει—Δεν είναι καλό—Ένα μπουκάλι κονιάκ—Δεν είναι καλό—Εν τοιαύτη περιπτώσει, βλέπω δυο σχοινιά—Εντάξει, αλλά τι ακολουθεί τα σχοινιά;—Ο άντρας τα τραβά και πέφτει γιατί σέρνει κάτι πολύ βαρύ—Ω, ναι, σωστά!—Υπάρχουν δυο μεγάλες ξεραμένες κολοκύθες στα σχοινιά—Τι άλλο;—Δυο καλόγεροι—Και μετά;—Ένα κανόνι—Δεν είναι καλό, πρέπει να 'ναι μια πολυτελής πολυθρόνα—Όχι, ένα μεγαλοπρεπές πιάνο—Τέλεια, και πάνω στο πιάνο ένας γάιδαρος..., όχι δυο γάιδαροι σε σήψη—Φανταστικό!». ⁷ Αν και δεν πρόκειται για το τυχαίο και αυτοσχεδιαστικό στο βαθμό που αυτό συνέβη όταν ο Ρέι έριχνε αντικείμενα στο φιλμ, εντούτοις και στην περίπτωση του Μπουνιουέλ και του Νταλί παρατηρείται μια μορφή δημιουργίας που αντιτίθεται στον καθιερωμένο τρόπο κινηματογραφικής εργασίας και επιδιώκει να μεταφέρει την “αυτόματη μέθοδο” έκφρασης στον κινηματογράφο. Όπως, δηλαδή, οι συγγραφείς και οι ζωγράφοι του σουρρεαλισμού θεώρησαν τον αυτοματισμό ως την πλέον αρμόζουσα μέθοδο για την παραγωγή τέχνης, με το σκεπτικό ότι έτσι ακυρώνονταν οι περιορισμοί της λογικής και αναδύονταν οι εικόνες της φαντασίας και του υποσυνείδητου, έτσι και ο Μπουνιουέλ και ο Νταλί συνέθεσαν το σενάριο σαν συρραφή παράξενων εικόνων που αντανάκλουν έναν κόσμο φαινομενικά παράλογο, αλλά πυκνό σε υπολανθάνοντα νοήματα. Ακόμα και ο διάλογος του Μπουνιουέλ και του Νταλί για την παραγωγή του σεναρίου, έτσι όπως μας τον μεταφέρει ο Μπουνιουέλ, ανακαλεί τις συλλογικές προσπάθειες των σουρρεαλιστών ποιητών, προσπάθειες που δήλωναν αδιαφορία για την εκλογικευμένη

⁷ Παρατίθεται στο Perilli 2002.

ατομική τέχνη και προτίμηση για την ‘καθαρή ποίηση’ που προέκυπτε μέσω αναπάντεχων διαλόγων.⁸

Ξαναγυρνώντας στους ντανταϊστές, πρέπει να τονίσουμε ότι ο τρόπος παραγωγής έργων τέχνης αποτελούσε μέρος μιας γενικότερης αμφισβήτησης για την προγενέστερη και σύγχρονη τους καταξιωμένη τέχνη. Οι ντανταϊστές δεν ήταν οι πρώτοι που επιτέθηκαν σε αυτήν. Οι φουτουριστές είχαν ήδη καταδικάσει την καλλιτεχνική παράδοση, γυρίζοντας ταινίες σαν τη *Φουτουριστική ζωή* (*Vita futurista*, 1916), που περιλάμβανε παράλογες καταστάσεις, όπως ο γάμος του ζωγράφου Τζιάκομο Μπάλα (Giacomo Balla, 1871-1958) με μια καρέκλα (Thompson και Bordwell 2003: 173). Με τον ντανταϊσμό η παρωδία και η απομυθοποίηση της τέχνης έγιναν βασικό μέλημα των καλλιτεχνών. Ο Ντισάν, λόγου χάριν, καθιέρωσε τη μέθοδο του *ready made*, δηλαδή την παρουσίαση ως έργου τέχνης ενός προϋπάρχοντος, κοινότοπου ή και ‘ευτελούς’ αντικειμένου, όπως ένα ουρητήριο ή μια ρόδα ποδηλάτου (Bigsby 1984: 22-23. Thompson και Bordwell 2003: 177-78). Με το *Anémic cinéma* ο Ντισάν προσπάθησε να μεταφέρει στον κινηματογράφο την εντύπωση που προκαλούσαν τα *ready made*, δηλαδή την αδιαφορία απέναντι στο καλλιτεχνικό έργο και την έλλειψη αισθητικής απόλαυσης και συγκίνησης (Judovitz 1987: 46-48. Θεοδωράκη 1990: 120). Όσο για το *Διάλειμμα* του Κλαιρ, ο Πικαμπιά δήλωσε ότι «δε σέβεται τίποτα εκτός από την επιθυμία να σκάσεις στα γέλια» (Κλαιρ 1992α: 60).

Καθώς οι ταινίες έβαλαν στο στόχαστρο την καταξιωμένη τέχνη, αμφισβήτησαν τόσο την έννοια του κατάλληλου για καλλιτεχνικό θέμα όσο και την έννοια του ωραίου.⁹ Όπως είδαμε, θέματα προς κινηματογράφηση για τον Ρέι στάθηκαν, ανάμεσα σε άλλα, μερικές πινέζες και κόκκοι αλατιού. Το *Rhythmus 21* των Ρίχτερ και Έγγελιν απεικονίζει επίπεδα γεωμετρικά σχήματα, συνηθέστερα τετράγωνα και παραλληλόγραμμα. Στα *Πρωινά φαντάσματα* του Ρίχτερ ισότιμο ρόλο με τις ανθρώπινες μορφές έχουν ορισμένα αντικείμενα, όπως καπέλα, φλιτζάνια, κολάρα, λάστιχα ποτίσματος, ρολόγια και πιστόλια. Το θέμα του *Anémic cinéma* δεν είναι άλλο από κινούμενους δίσκους, που φέρουν λογοπαίγνια ή ασύντακτες φράσεις. Στο *Μηχανικό μπαλέτο*, το μπαλέτο — μια τέχνη παραδοσιακά συνδεδεμένη με το ωραίο και το ανθρώπινο σώμα — σχετίζεται με τη μηχανική, ρυθμική κίνηση. Αντικείμενα της ταινίας αποτελούν, ανάμεσα στα άλλα, μερικές αιωρούμενες σφαίρες, ένα καπέλο, κινούμενα εξαρτήματα μηχανών, εναλλασσόμενες εικόνες επίπεδων σχημάτων, μέσα μεταφοράς, μουσικά όργανα και καθημερινά οικιακά σκεύη, ενώ το ανθρώπινο σώμα και, κυρίως, το πρόσωπο σχετίζονται με μηχανές και άλλα αντικείμενα βάσει των μορφικών ομοιοτήτων ανάμεσά τους. Όπως

8 Για τη μέθοδο του αυτοματισμού βλ. Βάλντμπεργκ 1982: 8-9 και 14-15.

9 Δες και Θεοδωράκη 1990: 161-65.

είχε δηλώσει ο Λεζέ, «το Ωραίο είναι παντού· και ίσως είναι περισσότερο στη διάταξη των κατσαρολών στους λευκούς τοίχους της κουζίνας σας από ό,τι στο σαλόνι σας του 18^{ου} αιώνα ή στα επίσημα μουσεία».¹⁰

Οι παραπάνω ταινίες, καθώς και οι ταινίες αφηρημένης τεχνικής, εμφανίστηκαν όχι ως μεμονωμένες δημιουργίες αλλά ως επιμέρους συστατικά καλλιτεχνικών παραστάσεων που από μόνες τους συνιστούσαν μια επίθεση στον καθιερωμένο τρόπο παρουσίασης έργων τέχνης. Στο σουαρέ της *Γενειοφόρου καρδιάς*, όπου προβλήθηκε η *Επιστροφή στη λογική* του Ρέι, περιλαμβανόταν και ντανταϊστική ποίηση — μια σειρά από ακατάληπτες φράσεις, συνοδευόμενες από αστεία που εκτόξευαν ο Μπρετόν, ο Λουί Αραγκόν (Louis Aragon, 1897-1982), ο Ελυάρ, ο Μπενζαμέν Περέ (Benjamin Péret, 1899-1959), ο Φιλίπ Σουπώ (Philippe Soupault, 1897-1990) και ο Τεοντόρ Φρενκέλ (Théodore Fraenkel, 1896-1964) (Ραίυ 1992: 91). Κατά την προβολή, η ταινία κοβόταν λόγω άγνοιας τεχνικών ζητημάτων, ενώ το κοινό αποδοκίμαζε και σφύριζε. Το *Διάλειμμα* του Κλαιρ παρουσιάστηκε στο διάλειμμα ενός άλλου καλλιτεχνικού γεγονότος — του σουαρέ *Το θέατρο αργεί* (*Relâche*) του ντανταϊστή ζωγράφου και ποιητή Φράνσις Πικαμπιά (Francis Picabia, 1879-1953). Το γεγονός γνωστοποιήθηκε ως «ένα άμεσο μπαλέτο σε δύο πράξεις και ένα κινηματογραφικό ιντερλούδριο και η Ουρά του Σκύλου», την οποία κανείς ποτέ δεν είδε. Στην αίθουσα που πραγματοποιήθηκε το σουαρέ, το Θέατρο Σανζ Ελυζέ, υπήρχαν ανακοινώσεις προς το κοινό του τύπου «Αν δεν σας αρέσει, να πάτε στο διάολο». Τα φώτα των προβολών έπεφταν στα μάτια των θεατών που με δυσκολία μπορούσαν να διακρίνουν τα διαδραματιζόμενα, ενώ ο Ρέι, που καθόταν κοντά στη σκηνή, σηκωνόταν και περπατούσε.¹¹ Στην περίπτωση τόσο της *Γενειοφόρου καρδιάς* όσο και του σουαρέ *Το θέατρο αργεί* οι ταινίες έπαψαν να λειτουργούν ως έργα που απαιτούσαν προσήλωση και σοβαρότητα κατά την παρακολούθησή τους, όχι μόνο εξαιτίας των θεμάτων τους, αλλά και του αντισυμβατικού πλαισίου προβολής τους.

Εκτός από την αναθεώρηση της έννοιας της τέχνης, οι ταινίες επετίθεντο κατά του συνόλου των κοινωνικών, ηθικών και θρησκευτικών αξιών. Ακόμα και στις μη-αφηγηματικές ταινίες που συζητώ εδώ, υπεισέρχεται κριτική των ισχυουσών αξιών, συμπεριλαμβανομένης και της γλώσσας σε μια εποχή που ο κινηματογράφος ήταν βωβός. Συγκεκριμένα, στο *Anémic cinéma*, τα λογοπαίγνια και οι ακατάληπτες φράσεις που εμφανίζονται στους περιστρεφόμενους δίσκους δηλώνουν την αποστράγγιση των λέξεων από το αποδεκτό σημασιολογικό νόημά τους και τη χρήση τους ως υλικά με τα

10 Παρατίθεται στο Turvey 2002: 50.

11 Οι πληροφορίες για το *Θέατρο αργεί* προέρχονται από Κλαιρ 1992a: 56-60. Kuenzli 1987b: 4-5. Melzer 1994: 189-90.

οποία μπορεί κανείς να παίξει και να παραγάγει μη-λογικούς ηχητικούς συνδυασμούς. Ακόμα και η λέξη «anémic» του τίτλου της ταινίας είναι αναγραμματισμός της λέξης «cinéma», ενώ ο Ντισάν υπέγραψε το έργο ως Rose Sélavy, παιχνίδι πάνω στη φράση «eros, c' est la vie» (Judovitz 1987: 56). Πιο συστηματική κριτική στις παραδεδεγμένες αξίες συντελείται σε ταινίες που περιέχουν λιγότερα ή περισσότερα στοιχεία αφήγησης. Το *Διάλειμμα*, για παράδειγμα, διακωμωδεί πλήθος θεμάτων, όπως το κλασικό μπαλέτο και οι θρησκευτικές τελετές. Ο Κλαιρ ενσωματώνει σε διάφορα σημεία της ταινίας πλάνα από τα πόδια μιας μπαλαρίνας που χορεύει, καταλήγοντας να δείξει το πρόσωπο ενός γενειοφόρου άντρα. Επιπλέον, η αναπαράσταση μιας κηδείας, που καταλαμβάνει περί τη μισή διάρκεια της εικοσάλεπτης ταινίας, συνιστά σαφή γελοιοποίηση των αστικών τρόπων και τελετών. Το φέρετρο μεταφέρεται από μια καμήλα. Καλοντυμένες αστές και αξιοπρεπείς αστοί με κοστούμια και ημίψηλα καπέλα ακολουθούν χοροπηδώντας. Κάποια στιγμή, η άμαξα με το φέρετρο αποσυνδέεται από την καμήλα και αρχίζει να κυλά μόνη της, ενώ καταδιώκεται από ανθρώπους, αυτοκίνητα, ποδήλατα, ακόμα και πλοία. Έντονα κατά των κοινωνικών, ηθικών και θρησκευτικών συμβάσεων επιτίθεται και ο σουρρεαλισμός. Στη *Χρυσή εποχή* ο Μπουνιουέλ δεν χάνει ευκαιρία να καυτηριάσει τη μεγαλοαστική κοινωνία και τους εκπροσώπους της εκκλησίας, κλείνοντας μάλιστα την ταινία με τρόπο που παραπέμπει βλάσφημα στο Χριστό. Η προβολή της *Χρυσής εποχής* προκάλεσε αντιδράσεις και η δημόσια προβολή της ταινίας απαγορεύτηκε για περισσότερες από τέσσερις δεκαετίες (Thomson και Bordwell 2003: 179). Όσο για τον *Ανδαλουσιανό σκύλο*, παρόλο που ο Μπουνιουέλ έχει αρνηθεί την ύπαρξη κρυφών νοημάτων (Higginbotham 1979: 35), αναπόφευκτα οδηγεί το θεατή στην ερμηνεία συγκεκριμένων σκηνών και εικόνων ως επιθέσεων σε αξίες. Η σκηνή κατά την οποία ο ήρωας τραβά με σκοινιά τους καλόγερους και το πιάνο με τα νεκρά γαϊδούρια, για παράδειγμα, στοχεύει στη γελοιοποίηση τόσο του κλήρου όσο και της καταξιωμένης τέχνης, ενώ η έννοια της ρομαντικής αγάπης αποσυντίθεται ειρωνικά στο τέλος της ταινίας, καθώς από το πλάνο ενός αγκαλιασμένου ζευγαριού δίπλα στη θάλασσα μεταβαίνουμε, μετά από ένα διάτιτλο που δηλώνει «την άνοιξη», στο καταληκτικό πλάνο με τους δύο εραστές μισοθαμμένους στο χώμα.

Ζητώντας να αναθεωρήσουν το σύνολο των αξιών που κληρονόμησαν, οι σκηνοθέτες της αβάν-γκαρντ εντόπισαν έναν ακόμα, πιο άμεσο αντίπαλο: τον συμβατικό κινηματογράφο. «Το φως του κινηματογράφου είναι βολικά ναρκωμένο και αλυσοδομένο. Σε καμιά από τις παραδοσιακές τέχνες δεν υπάρχει τόσο μεγάλη δυσαναλογία ανάμεσα στη δυνατότητα και στην πραγματικότητα όσο στον κινηματογράφο», δήλωνε ο Μπουνιουέλ (1992a: 13). Μαζί του συμφωνούσε και ο Περé, που θεωρούσε τη βιομηχανία του κινημα-

τογράφου υποταγμένη στους νόμους μιας άθλιας αγοράς με μόνο στόχο το κέρδος (Περέ 1992: 36-37).

Οι σουρρεαλιστές δεν αντέδρασαν ενάντια μόνο στον εμπορικό κινηματογράφο, αλλά και στις καλλιτεχνικές ταινίες, κυρίως τις σύγχρονες τους μπρεσιονιστικές (Kuenzli 1987b: 8). Σε υστερότερη εποχή ο σουρρεαλιστής Άδωνις Κύρου (1923-1985) αρνήθηκε «κάθε αξία στην προσφορά των Γκανς, Ντιλάκ, Επστάιν» και δήλωσε πως οι «μεγάλες μηχανές του Γκανς δεν αξίζουν όσο ένα μόνο βλέμμα του Τσάπλιν» (Κύρου χ.χ.: 34). Η αναφορά στον Τσάπλιν είναι ενδεικτική μιας γενικότερης εκτίμησης των ντανταϊστών και των σουρρεαλιστών για τον γνωστό κωμικό, εκτίμησης που κατατέθηκε σε κείμενα, σε μη κινηματογραφικές δημιουργίες (όπως οι παραστάσεις του Κοκτώ) αλλά και στις ίδιες τις ταινίες (το *Μηχανικό μπαλέτο* αρχίζει και τελειώνει με μια συναρμολογούμενη κινούμενη φιγούρα του Τσάπλιν).¹² Η εκτίμηση για τον Τσάπλιν συνοδευόταν από την αγάπη για τη βωβή αμερικάνικη κωμωδία 'σλάπστικ' γενικότερα — π.χ. τον Μακ Σένετ και τον Μπάστερ Κίτον — και για τους επιγόνους της, τους αδελφούς Μαρξ. Σε αυτές τις ταινίες, οι καλλιτέχνες εντόπισαν αναρχική διάθεση και κριτικό πνεύμα. Ο Κλαιρ είδε στο *Σέρλοκ Χολμς Τζούνιορ* (*Sherlock Holmes, Jr.*, 1925) του Κίτον «ένα είδος δραματικής κριτικής παρόμοιο μ' αυτό που υπήρξε για το θέατρο το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Πιραντέλο» (Κλαιρ 1992b: 55), ενώ ο Αρτώ βρήκε στους αδελφούς Μαρξ ένα ποιητικό, σχεδόν επαναστατικό στοιχείο, ορμητική αναρχία και διανοητική ελευθερία (Αρτώ 1992: 84-86). Δίπλα σε αυτούς, οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας ξεχώρισαν τις δημοφιλείς κινηματογραφικές περιπετειώδεις σειρές, όπως εκείνες με τον Φαντομά. Για τους σουρρεαλιστές, αυτές οι ταινίες πήγαιναν ενάντια στο γούστο της αστικής τάξης και συνιστούσαν, χωρίς να είναι πρόθεσή τους, ανατρεπτικά έργα. Ουσιαστικά, οι σουρρεαλιστές προσέγγισαν τις ταινίες με τη μέθοδο της «συνθετικής κριτικής», που πρώτος χρησιμοποίησε ο Αραγκόν για τη συλλογή ποιημάτων του Γκιγιόμ Απολιναίρ (*Guillaume Apollinaire*, 1880-1918) *Calligrammes* (1918) και που έμελλε να σημαίνει την αποκάλυψη της 'κρυφής' ζωής και του λανθάνοντος περιεχομένου μιας ταινίας (Hammond 2000b: 7).

Εκτός από το πνεύμα ελευθερίας των συγκεκριμένων ταινιών, οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες βρήκαν γενικότερα στον κινηματογράφο μια ακόμη, σημαντική για αυτούς, διάσταση: τον έρωτα. Ο Μπρετόν υποστήριξε ότι ο κινηματογράφος μπορούσε «να συγκεκριμενοποιεί τις δυνάμεις του έρωτα», που μένουν ατελείς στα βιβλία, και να αποδίδει «το ξελόγιασμα ή

12 Για απόψεις σουρρεαλιστών για τον Τσάπλιν βλ. ενδεικτικά Aragon 2000: 50-54, και Κρεβέλ 1992: 101-102. Ο Σουπώ, εξάλλου, εμπνεύστηκε από ταινίες του Τσάπλιν τη μυθιστορηματική βιογραφία *Charlot* (Soupault 1931. Και στα Ελληνικά: Σουπώλ χ.χ.). Για αναφορές στον Τσάπλιν στις παραστάσεις του Κοκτώ βλ. Melzer 1994: 186 και 192.

την ανησυχία της ματιάς» (Μπρετόν 1992: 49). Ο Ρομπέρ Ντεσνός (Robert Desnos, 1900-1945) έγραψε ότι ένα από τα πιο αξιοθαύμαστα πράγματα του κινηματογράφου είναι ο ερωτισμός του. «Αυτοί οι άντρες και οι γυναίκες», είπε, «φωτισμένοι στο σκοτάδι, εκτελούν τις χειρονομίες τους μ' έναν αισθησιακό τρόπο... Φιλιά από αμαζόνες μέσα σε λιβάδια, η ξαφνική εμφάνιση της πλάτης κάποιας χορεύτριας, ο όμορφος λαιμός κάποιας τυχοδιώκτριας, ένα λευκό χέρι μακρύ και αδύνατο, που γλυστράει προς κάποιο ρεβόλβερ ή γράμμα, τα μάτια πάνω απ' όλα, πιο όμορφα κάτω από το μυστηριώδες φως του κινηματογράφου...» (Ντεσνός 1992: 116). Η έμφαση που έδωσαν οι καλλιτέχνες στον έρωτα μέσα στα γραπτά τους μας οδηγεί σε ένα από τα κλειδιά για την κατανόηση των ίδιων των πρωτοποριακών ταινιών της περιόδου: στον έρωτα ως θέμα και γενικότερα στον ερωτισμό ως αίσθημα που αναδύεται από αυτές. Ακόμα και σε κάποιες από τις ταινίες αφηρημένης τεχνικής εκπέμπεται ερωτισμός μέσα από τη σύνδεση των εικόνων. Στο *Anémic cinéma* η προς τα μέσα και προς τα έξω κίνηση των σπειροειδών δίσκων ανακαλεί την ερωτική πράξη τόσο του θηλυκού όσο και του αρσενικού φύλου. Όπως έχει μάλιστα υποστηριχτεί, η ταινία στοχεύει να απελευθερώσει το υποσυνείδητο του θεατή και να το οδηγήσει εκεί που δεν υπάρχει σταθερή σεξουαλική ταυτότητα, αλλά αστάθεια στη διάκριση αρσενικού και θηλυκού (Judovitz 1987: 46-57).¹³ Στα *Πρωινά φαντάσματα*, ο Ρίχτερ επιλέγει να κινηματογραφήσει συγκεκριμένα αντικείμενα, όπως ένα πιστόλι ή ένα λάστιχο ποτίσματος, με τρόπο που να υπονοείται η σεξουαλική πράξη. Ο έρωτας κάνει δυναμικότερη εμφάνιση σε ταινίες με στοιχεία αφήγησης. Ο *Αστερίας* του Ρέι εστιάζει στη σχέση ενός άντρα και μιας γυναίκας, εφαρμόζοντας την κατά τον Αραγκόν «συνθετική κριτική» ενός ποιήματος του Ντεσνός μέσα από ερωτικές εικόνες.¹⁴ Το *αίμα ενός ποιητή* του Κοκτώ υπαινίσσεται τον αυτοερωτισμό μέσα από χαρακτηριστικά πλάνα του νάρκισσου ήρωα/ποιητή. Ο *Ανδαλουσιανός σκύλος* απεικονίζει τις σεξουαλικές φαντασιώσεις του ήρωα, όταν, π.χ., αυτός αγγίζει βίαια την ερωμένη του και ο Μπουνιουέλ μεταβαίνει σε πλάνα που δείχνουν το σώμα της γυναίκας γυμνό κάτω από το χέρι του. Η *Χρυσή εποχή*, τέλος, αναφέρεται στο σεξουαλικό ένστικτο και τις κοινωνικές πιέσεις που αυτό δέχεται, περιλαμβάνοντας τολμηρές σκηνές που τονίζουν την ερωτική επιθυμία των δύο ηρώων: από την κοινωνικά ανάρμοστη εκδήλωση του πάθους τους μπροστά στους επισκέπτες του νησιού στο πρώτο μέρος της ταινίας ως τις στιγμές λαγνείας που βιώνουν στον απομονωμένο κήπο της μεγαλοαστικής βίλλας στη συνέχεια.

13 Οι φράσεις που αναγράφονται στους περιστρεφόμενους δίσκους της ταινίας έχουν επίσης ερμηνευτεί ως σεξουαλικά υπονοούμενα, ερμηνεία που, κατά τη Θεοδωράκη (1990: 118), κάποτε ισχύει και κάποτε όχι.

14 Για τη μέθοδο του Ρέι στην ταινία βλ. Hammond 2000b: 9.

Η έμφαση των καλλιτεχνών στον έρωτα και τα σεξουαλικά ένστικτα είναι ιστορικά εξηγήσιμη. Είχε προηγηθεί η χρυσή εποχή της ψυχανάλυσης που έβαλε στο κέντρο του ενδιαφέροντος την ερωτική συμπεριφορά του ανθρώπου και μελέτησε τη σύγκρουση σεξουαλικών ενστίκτων και κοινωνικών συμβάσεων και τις συνέπειες εξαιτίας της καταπίεσης των πρώτων από τις τελευταίες.¹⁵ Ο Μπουνιουέλ δήλωσε ότι ο *Ανδαλουσιανός σκύλος* συνδυάζει το σουρρεαλισμό με τις ανακαλύψεις του Φρόιντ και απηχεί τον ορισμό του κινήματος ως ικανού «να επιστρέψει στο μυαλό την πραγματική του λειτουργία, έξω από κάθε έλεγχο που επιβάλλει η λογική, η ηθικότητα ή η αισθητική». Οι ήρωες της ταινίας, επεσήμανε ο Μπουνιουέλ, κάποιες φορές αντιδρούν αιγιματικά, στο βαθμό που είναι αιγιματικό «ένα παθολογικό ψυχικό σύμπλεγμα» (Μπουνιουέλ 1992b: 18-19).¹⁶

«Παθολογικό ψυχικό σύμπλεγμα», «Φρόιντ», απουσία κάθε ελέγχου «που επιβάλλει η λογική, η ηθικότητα ή η αισθητική» είναι λόγια που φέρνουν στο νου την κατάσταση εκείνη στην οποία τα συμπλέγματα παρουσιάζονται έμμεσα επειδή, όπως λέγεται, απουσιάζει ο έλεγχος της λογικής: το όνειρο. Πράγματι, ο Μπουνιουέλ θεώρησε τον κινηματογράφο ως το καλύτερο μέσο για να εκφραστεί ο κόσμος των ονείρων και των ενστίκτων. Δανειζόμενος την ερμηνεία του σουρρεαλιστή Ζακ Μπ. Μπρούνιους (Jacques B. Brunius, 1906-1967) υποστήριξε ότι το βαθμιαίο σκοτάδι στην αίθουσα αντιστοιχούσε στο κλείσιμο των ματιών, πριν από τη διείσδυση στο υποσυνείδητο. Το φιλμ, θεωρούσε ο Μπουνιουέλ, είναι σαν ακούσια μίμηση ενός ονείρου (Μπουνιουέλ 1992a: 15).

Πώς θα αναπαραγόταν το παράλογο ή το ονειρικό και πώς θα ασκούσαν κριτική κατά της ισχύουσας τέχνης σε επίπεδο κινηματογραφικής μορφής; Πριν από τους σουρρεαλιστές, η κινηματογραφική αβάν-γκαρντ έδωσε μια απάντηση που θα μπορούσε να συνοψιστεί στο εξής: με την ίδια την άρνηση της αφήγησης και την αποκάλυψη των κινηματογραφικών τεχνικών.¹⁷ Στις ταινίες, κριτήριο για τη διαδοχή των εικόνων έπαψε να είναι η αιτιοκρατία ή ο αφηγηματικός ειρμός και έγιναν, αντ' αυτών, οι μορφικές ιδιότητες των πλάνων — τα σχήματα και οι κινήσεις. Επηρεασμένοι από την αφηρημένη ζωγραφική, ο Ρίχτερ και ο Έγγελιν παρουσίασαν τα επίπεδα σχήματα του *Rhythmus 21* να εμφανίζονται, να εξαφανίζονται, να μετακινούνται και να πλησιάζουν ή να απομακρύνονται από την κάμερα, υπακούοντας σε έναν

15 Για το ερωτικό στον σουρρεαλισμό και τις φροϋδικές καταβολές του βλ. Bigsby 1984: 104.

16 Ο ορισμός του σουρρεαλισμού από το Μπουνιουέλ είναι αυτός που έδωσε στο κίνημα ο Μπρετόν στο πρώτο Σουρρεαλιστικό Μανιφέστο στα 1924.

17 Για το ζήτημα αυτό βλ. και Kuenzli 1987b: 7.

εσωτερικό ρυθμό. Τη μέθοδο αυτή συνέχισε ο Ρίχτερ στις ταινίες της σειράς *Rhythmus* και την επεξεργάστηκε παραπέρα στην *Κινηματογραφική σπουδή* όπου συνδύασε κινήσεις διαγώνιων γραμμών με κινήσεις σφαιρικών αντικειμένων, συμπεριλαμβανομένων ανθρώπινων προσώπων και ματιών. Ανάλογη ήταν και η προσέγγιση του Ρούτμαν, που αντιλήφθηκε τις ταινίες του ως κινούμενους «ζωγραφικούς πίνακες» με αφηρημένα σχήματα να μεγαλώνουν, να μικραίνουν και να μετασχηματίζονται (Thompson και Bordwell 2003: 175-76), ενώ στο *Μηχανικό μπαλέτο* του Λεζέ το μοντάζ υπαγορευόταν όχι από κάποια λογική αλληλουχία αλλά από το ρυθμό και τις εικαστικές ποιότητες των πλάνων.¹⁸

Ακόμα και όταν υπήρξε αφήγηση στον ντανταϊστικό κινηματογράφο, απουσίαζε η αιτιοκρατική λογική στην ένωση των πλάνων. Στο *Διάλειμμα*, για παράδειγμα, ανάστροφες εικόνες κτηρίων ακολουθούνται από πλάνα με κούκλες. Αυτά δίνουν τη θέση τους στα πλάνα με τα πόδια της μπαλαρίνας, για να ακολουθήσουν πλάνα χεριών με γάντια του μποξ που παλεύουν με φόντο έναν πολυσύχναστο δρόμο. Η απουσία αιτιοκρατικής σχέσης στην ένωση των πλάνων συνεχίστηκε και πήρε νέες διαστάσεις με το σουρρεαλισμό. Και εδώ απουσιάζει η λογική στην ανάπτυξη της υπόθεσης. Όταν στην αρχή του *Ανδαλουσιανού σκύλου* ένας άντρας σχίζει με ξυράφι το μάτι μιας γυναίκας την οποία θα δούμε να πρωταγωνιστεί στη συνέχεια, είναι σαφές ότι δεν έχουμε να κάνουμε με λογική ανάπτυξη της δράσης (Thompson και Bordwell 2003: 179). Πάντως, σε σύγκριση με το ντανταϊσμό, ο σουρρεαλισμός προχώρησε ένα βήμα παραπέρα, ζητώντας τη δόμηση μιας ταινίας με τρόπο ανάλογο της ανάπτυξης ενός ονείρου. Αυτό έγινε με την καταγραφή του κινηματογραφικού χώρου και του χρόνου, με τρόπους ώστε να μεταδίδεται η ποιότητα του ονείρου. Ενώ, δηλαδή, στον συμβατικό κινηματογράφο, ο χώρος και ο χρόνος υποτάσσονται στην αιτιοκρατία της πλοκής, στο σουρρεαλισμό η δόμηση του χώρου και του χρόνου παραπέμπει στις χαλαρές χωροχρονικές σχέσεις που χαρακτηρίζουν τα όνειρα.

«Η χρονολογική σειρά και οι σχετικές αξίες της χρονικής διάρκειας δεν ανταποκρίνονται πια στην πραγματικότητα», δήλωσε ο Μπουνιουέλ (1992a: 15). Όντως, στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*, η ιστορία ξετυλίγεται με τον τρόπο που θυμάται κανείς ένα όνειρο (Parciak 1993). Όπως έχουν επισημάνει οι μελετητές, η ταινία περιλαμβάνει διάτιτλους («Οκτώ χρόνια αργότερα», «Κατά τις τρεις το πρωί», «Πριν από δεκαέξι χρόνια», «Την άνοιξη») που δεν επιδέχονται λογικής εξήγησης, αλλά που μεταδίδουν τη ρευστή, ονειρική διάσταση του χρόνου (Θεοδωράκη 1990: 128. Thompson και Bordwell 2003: 179). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή όπου ο ήρωας

18 Για λεπτομερή μορφική ανάλυση του *Μηχανικού Μπαλέτου* βλ. Bordwell και Thompson 2006: 177-83, 415-17.

είναι στραμμένος προς την πόρτα του διαμερίσματός του, ενώ μια μορφή πανομοιότυπη με τη δική του βρίσκεται δίπλα του. Ο Μπουνιουέλ διακόπτει τη σκηνή τη στιγμή που η μία από τις δυο ανδρικές φιγούρες στρέφεται προς την κάμερα. Μετά από ένα διάτιτλο που γράφει «Πριν από δεκαέξι χρόνια», ο σκηνοθέτης επιστρέφει ακριβώς στην ίδια σκηνή στο διαμέρισμα, καταγράφοντας την κίνηση της φιγούρας προς την κάμερα σε αργή κίνηση. Μετά από μερικά ακόμα πλάνα σε αργή κίνηση, επανερχόμαστε στη φυσιολογική ροή του χρόνου. Ο μη-λογικός διάτιτλος, η ταυτόχρονη παρουσία δύο όμοιων ανδρών (με διαφορετικά ρούχα) και οι μεταβάσεις από κανονική σε αργή κίνηση (και το αντίστροφο) εγγράφουν τη σύντομη σκηνή σε ένα πλαίσιο που δεν οδηγεί απαραίτητα το θεατή σε συγκεκριμένες ερμηνείες αλλά στην αντίληψη του χρόνου ως ρευστής ποιότητας. Στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*, εξάλλου, η εισαγωγική σκηνή του σχισίματος του ματιού δεν εντάσσεται σε κάποια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, τεχνική που χρησιμοποιείται και από τον Ρέι στα *Μυστήρια του πύργου του ζαριού*, που αρχίζουν και τελειώνουν με το πλάνο ενός χεριού, το οποίο κρατά (στην αρχή) και πετά (στο τέλος) τα ζάρια της τύχης.

Στενά συνδεδεμένη με την ιδιόμορφη απόδοση του χρόνου είναι και αυτή του χώρου. Στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*, ο Μπουνιουέλ ενώνει ανέλπιστα τον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο. Ο ήρωας της ταινίας πυροβολείται μέσα στο δωμάτιό του. Το σώμα του αρχίζει να πέφτει, αλλά η κίνησή του, χάρη στο μοντάζ, ολοκληρώνεται σε ένα πάρκο. Αργότερα, η ηρωίδα της ταινίας ανοίγει μια πόρτα και κοιτά μπροστά της. Ο Μπουνιουέλ δείχνει αυτό που κοιτά η γυναίκα, αποκαλύπτοντας, όχι έναν δρόμο ή ένα ακόμα δωμάτιο, όπως θα περίμενε ο θεατής, αλλά μια παραλία. Παρόμοια χωρική ρευστότητα και ασάφεια αποτυπώνεται στο *Emak Bakia* του Ρέι, όταν ένας άντρας βγάζει το κολλάρο του και αυτό αρχίζει να αιωρείται χορευτικά σε ένα απροσδιόριστο περιβάλλον. Στο *Αίμα ενός ποιητή* του Κοκτώ, ο ήρωας διαπερνά τον καθρέπτη του δωματίου του για να συναντήσει, πίσω από αυτόν, ένα παιδί που μετακινείται πάνω στα ταβάνια και τους τοίχους ενός άλλου δωματίου, ενάντια σε κάθε νόμο λογικής και βαρύτητας.

Οι μέθοδοι που ακολούθησαν οι σουρρεαλιστές και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας καταλήγουν σε έναν κινηματογράφο αυτοαναφορικό, που δεν κρύβει τα υλικά συστατικά του και δε δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας υπαρκτής χωροχρονικής πραγματικότητας. Οι ταινίες, εξάλλου, προβάλλουν τον κατασκευαστικό χαρακτήρα του κινηματογραφικού έργου με κάθε τρόπο: ενσωματώνοντας τη λέξη «κινηματογράφος» στον τίτλο (*Anémic cinéma*), δείχνοντας την κινηματογραφική κάμερα (*Emak Bakia*), διακωμωδώντας την εμφάνιση της λέξης «Τέλος» στην κατάληξη της ταινίας (*Διάλειμμα*) και χρησιμοποιώντας τεχνικές που τραβούν την προσοχή του

θεατή, όπως η αργή και η γρήγορη κίνηση, η χρήση ζελατίνας στο φακό και οι έντονες διπλοτυπίες και τα ντιζόλβ.

Σε τελική ανάλυση, τι επεδίωκαν οι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές όταν ανέτρεπαν την αφήγηση και τον συμβατικό κινηματογραφικό χωροχρόνο, όταν επιτίθεντο στις παραδεδεγμένες αξίες ή όταν αμφισβητούσαν το αποδεκτά ωραίο και τους καθιερωμένους τρόπους παραγωγής και προβολής ταινιών; Στόχος ήταν η δημιουργία μιας νέας εμπειρίας. Με τις ταινίες αφηρημένης τεχνοτροπίας ο Ρίχτερ επιθυμούσε να οδηγήσει το θεατή σε μια εμπειρία πέραν της οπτικής απόλαυσης και κατανόησης, σε ένα πεδίο ανάλογο της μουσικής ακρόασης μέσω ελεύθερων συναισθημάτων (Θεοδωράκη 1990: 43). Στις παραστάσεις των ντανταϊστών, στόχος ήταν η δημιουργία ενός ενεργητικού και οργισμένου κοινού. «Δεν υπάρχει τίποτα πιο επώδυνο», είπε ο Κλαιρ, «από ένα υποταγμένο, πειθαρχημένο κοινό που αισθάνεται υποχρεωμένο να χειροκροτεί σαν ένας άνθρωπος, ακόμα και σε πράγματα που του είναι βαρετά, σε πράγματα που δεν του αρέσουν. Ένα τέτοιο κοινό είναι έτοιμο να τιθασευτεί». Σε ένα τέτοιο κοινό, αντέταξε εκείνο της παράστασης *Το θέατρο αργεί* του Πικαμπιά γιατί «τόλμησε να θυμώσει. Ήταν ένα πραγματικό κοινό, ένα κοινό ζωντανό» (Κλαιρ 1992a: 59). Όσο για το *Μηχανικό μπαλέτο* ο Λεζέ εξήγησε ότι χρησιμοποιώντας ξανά και ξανά το πλάνο μιας γυναίκας που ανεβαίνει μια σκάλα, ήθελε να καταπλήξει τους θεατές αρχικά, να τους φέρει σε αμηχανία στη συνέχεια και να τους εκνευρίσει στο τέλος. Η ταινία, τόνισε ο Λεζέ, αποστραγγίστηκε από κάθε έννοια «θεάματος», ώστε να οδηγηθούν οι θεατές στο σημείο εκείνο που το μάτι και ο νους τους δεν θα αντέχουν άλλο.¹⁹

Στο σουρρεαλισμό, οι απόψεις για την επίδραση που μπορούσε να έχει ο κινηματογράφος στο θεατή υπήρξαν πιο συγκροτημένες θεωρητικά. Στόχος των σουρρεαλιστών δεν ήταν μόνο να προκαλέσουν αλλά και να συμβάλουν στην αλλαγή της ζωής και στην απελευθέρωση των ανθρώπων με το να τους επιτρέψουν να εκφραστούν μέσω των ονείρων. Ο σουρρεαλιστικός κινηματογράφος θέλησε να προκαλέσει σοκ και να λειτουργήσει το σοκ δημιουργικά, να προτείνει μαζί με την άρνηση για το παρελθόν και τη λυτρωτική απελευθέρωση του υποσυνείδητου. Ο Μπουνιουέλ ήλπιζε ότι με την απεικόνιση των διαδικασιών του υποσυνείδητου θα μπορούσε να ταραξει τον οπτιμισμό των αστών και να οδηγήσει το θεατή στην αμφισβήτηση της επικρατούσας τάξης πραγμάτων. Πολεμώντας τα καθιερωμένα διαμέσου του σκανδάλου, θα ερχόταν η μεταμόρφωση ολόκληρης της ζωής. Ο *Ανδαλουσιανός σκύλος* δεν ήθελε απλώς να σοκάρει αλλά και να δηλώσει

¹⁹ Οι απόψεις του Λεζέ παρατίθενται στο Freeman 1987: 39.

την παντοδυναμία της ερωτικής επιθυμίας, συμβάλλοντας έτσι στην ψυχική απελευθέρωση του θεατή.²⁰

Ακόμα παραπέρα, ο Μπουνιουέλ, όπως και άλλοι σουρρεαλιστές της γενιάς του, θεώρησε το σουρρεαλισμό μέσο για επανάσταση. Το σκάνδαλο και το σοκ μπήκαν στην υπηρεσία για τη δημιουργία μιας κοινωνίας, όπου ο άνθρωπος θα ήταν απελευθερωμένος από συμπλέγματα, κοινωνικές διακρίσεις, ταξικές και ηθικές αναστολές και την καταπίεση του ανθρώπου από το συνάνθρωπο.²¹ Ας μην ξεχνάμε ότι από το 1924 ως το 1929 οι σουρρεαλιστές ονόμαζαν το περιοδικό τους *Η σουρρεαλιστική επανάσταση (La Révolution surréaliste)* και από το 1930 του έδωσαν τον ακόμα περισσότερο πολιτικά φορτισμένο τίτλο *Ο σουρρεαλισμός στην υπηρεσία της επανάστασης (Le Surréalisme au service de la révolution)* (Βάλντμπεργκ 1982: 20). Η ίδια η προβολή του *Ανδαλουσιανού σκύλου* χρησιμοποιήθηκε ως μέσο πίεσης, ώστε να πειστεί το κομμουνιστικό κόμμα της Γαλλίας για τη σοβαρότητα των πολιτικών απόψεων των σουρρεαλιστών. Η σύγκλιση τέχνης και ριζοσπαστικής πολιτικής συνεχίστηκε με τη *Χρυσή εποχή*, που πράγματι σκανδάλισε το κοινό, απαγορεύτηκε από το κράτος και χαιρετίστηκε από το Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα για την προσφορά της στους επαναστατικούς στόχους της εργατικής τάξης (Loter 1995).

Σε αυτό το σημείο αναρωτιέται κανείς εάν θα μπορούσε ο σουρρεαλισμός να συνεχίζει να δηλώνει ταυτοχρόνως πίστη στην απελευθέρωση των ενστίκτων και στην κοινωνική, κομμουνιστική απελευθέρωση του ανθρώπου. Ένα μήνα μετά την προβολή της *Χρυσής εποχής* το Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα επιτέθηκε στους σουρρεαλιστές για παρακμή, απόρριψη της λογοτεχνικής παράδοσης και απομάκρυνση από την εργατική τάξη (Loter 1995). Σύντομα, η κοινωνική απελευθέρωση, έτσι όπως την εννόησε ο σταλινισμός, βρέθηκε να είναι σε σύγκρουση με την ατομική απελευθέρωση, όπως τη θέλησε ο σουρρεαλισμός. Η πολυπλοκότητα του ζητήματος γίνεται, ως ένα βαθμό, φανερό αν αναλογιστεί κανείς τις διαφορετικές πολιτικές πορείες που ακολούθησαν οι σουρρεαλιστές στη δεκατία του 1930: από τον Χίτλερ, που θαύμαζε πλέον στα 1933 ο Νταλί, ως το σταλινισμό που επεκύρωσε ο Αραγκόν.²²

Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο εξέπνευσε στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Οι λόγοι είναι πολλοί. Καταρχήν, όπως συμβαίνει με όλα τα κινήματα, διαλύθηκε το ίδιο το κίνημα του σουρρεαλισμού, με τα μέλη του, όπως είδαμε, να ακολουθούν διαφορετικούς ιδεολογικούς δρόμους. Δεύτε-

20 Τα θέματα αυτά συζητούνται στο Parciak 1993.

21 Για το θέμα αυτό βλ. και Bigsby 1984, κεφ. 5, κυρίως σ. 65-70.

22 Το θέμα των πολιτικών διαφωνιών συζητιέται και στο Βάλντμπεργκ 1982: 20-22.

ρον, πρέπει να αναλογιστούμε αυτό που επεσήμανε ήδη στα 1925 ο Κλαιρ: ότι για να μετατραπεί η σουρρεαλιστική σύλληψη σε εικόνες πρέπει να τεθεί κάτω από την κινηματογραφική τεχνική, κάτι που συνεπάγεται τον κίνδυνο να χαθεί μεγάλο μέρος της καθαρότητας του αυτοματισμού (Κλαιρ 1992b: 55). Πράγματι, ο αυτοματισμός που προώθησαν οι σουρρεαλιστές δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί τόσο αποτελεσματικά στον κινηματογράφο όσο στη γραπτή έκφραση, που συντελείται σε συνθήκες σχετικής απομόνωσης, όπου ο καλλιτέχνης μπορεί να αφήσει το υποσυνείδητο να καθοδηγήσει την έμπνευση — εάν, βέβαια, το υποσυνείδητο έρχεται εύκολα στην επιφάνεια και εάν αποσχίζεται φανερά από το συνειδητό.²³ Εξάλλου, η εμφάνιση του ήχου στα τέλη της δεκατίας του 1920 έκανε την κινηματογραφική αγορά ιδιαίτερα πολυδάπανη και περίπλοκη, σχεδόν απρόσιτη για τους δημιουργούς της πρωτοπορίας (Cook 1996: 374).

Επιπλέον, όπως έχει επισημάνει ο Geoffrey Nowell-Smith, στο μαρτυρημένο του σουρρεαλισμού συνέβαλαν και οι πολιτικές εξελίξεις.²⁴ Η εμπειρική πραγματικότητα κάθε τόσο καλεί τους καλλιτέχνες να τη μελετήσουν όχι μόνο ως προς τα λανθάνοντα νόημά της, που σχετίζονται με το υποσυνείδητο, αλλά και ως προς τις περίπλοκες και συχνά καταστροφικές κοινωνικοπολιτικές πτυχές της. Αποχωρώντας από την ομάδα των σουρρεαλιστών στα 1932, ο ίδιος ο Μπουνιούελ γύρισε το ντοκιμαντέρ *Γη χωρίς ψωμί* (*Las Hurdes*), που πάντρεψε τα σουρρεαλιστικά στοιχεία με το αιχμηρό κοινωνικό σχόλιο, σε μια εποχή που άλλοι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας είχαν ήδη στραφεί στην εξωτερική πραγματικότητα για να την καταγράψουν στις ταινίες τους με λυρικό τρόπο και κριτική διάθεση [π.χ., *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*, 1927, του Ρούτμαν· *La Zone*, 1928, του Ζωρζ Λακόμπ (Georges Lacombe, 1902-1990)· *Nogent, Eldorado du dimanche*, 1929, του Μαρσέλ Καρνέ (Marcel Carné, 1906-1996)· *À propos de Nice*, 1929, του Ζαν Βιγκό (Jean Vigo, 1905-1934)]. Με την έναρξη πια του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου, ο Βρετανός Χάμφρι Τζέννινγκς (Humphrey Jennings, 1907-1950), που στα 1936 είχε οργανώσει την πρώτη Διεθνή Σουρρεαλιστική Έκθεση στο Λονδίνο, επίσης στράφηκε στο ντοκιμαντέρ για να υποστηρίξει τις πολεμικές προσπάθειες (Nowell-Smith).²⁵ Η άμεση πραγματικότητα αποδεικνύεται κάποιες φορές τόσο περίπλοκη όσο και η υπερπραγματικότητα του υποσυνείδητου, και η τέχνη και η διανοήση είναι φυσικό να ζητούν, ανάλογα με την

23 Αμφιβολίες για τις δυνατότητες του αυτοματισμού ως προς αυτά τα θέματα εκφράστηκαν από τον ίδιο τον πρωτεργάτη του σουρρεαλισμού, Μπρετόν, στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Βλ. Bigsby 1984: 96-97.

24 Geoffrey Nowell-Smith, "Cinema and Surrealism," όπως δημοσιεύεται στο <http://www.moviemail-online.co.uk/scripts/article.pl?articleID=85> (πρόσβαση: 13.10.2009).

25 Για την καθυστερημένη εμφάνιση του σουρρεαλισμού στην Αγγλία βλ. Bigsby 1984: 81-82.

ιστορική συγκυρία, να αποκαλύψουν και να ερμηνεύσουν μέσα από το έργο τους πότε τη μια και πότε την άλλη. Όπως και να έχει, η γενική στροφή προς την καταγραφή της εμπειρικής πραγματικότητας, που παρατηρήθηκε στη δεκαετία του 1930, δεν ακυρώνει τη σημασία του έργου των πρωτοπόρων της δεκαετίας του 1920, που έθιξαν πρωτοφανέρωτα θέματα με τολμηρό τρόπο και επιδίωξαν τη δημιουργία νέων εμπειριών για το θεατή.



Παναγιώτα Μήνη

Τμήμα Φιλολογίας
Πανεπιστήμιο Κρήτης
mini@phl.uoc.gr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- Αρτώ, Α., 1992 [1932]. “Οι αδελφοί Μαρξ,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 84–86.
- Βάλντμπεργκ, Π., 1982. *Σουρρεαλισμός*, μετ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Υποδομή.
- Γκαίηλ, Μ., 1999. *Νταντά & Υπερρεαλισμός*, μετ. Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Θεοδωράκη, Σ., 1990. *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες: Αφηρημένη Τέχνη, Νταντά, Κυβισμός, Σουρρεαλισμός*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Κλαιρ, Ρ., 1992a. “Διάλειμμα,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 56–60.
- Κλαιρ, Ρ., 1992b [1925]. “Κινηματογράφος και Σουρρεαλισμός,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 55.
- Κοκτώ Ζ. και Α. Φρενιό, 1986. *Κινηματογράφος και ποίηση*, μετ. Μάκης Μωραϊτης. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κρεβέλ, Ρ., 1992 [1924]. “Καλημέρα Σαρλώ,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 101–2.
- Κύρου, Ά., χ.χ. *Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο*, μετ. Ευγενία Χατζίκου. Αθήνα: Κάλβος.
- Μπρετόν, Α., 1992. “Σαν σ’ ένα δάσος,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 48–52.

- Μπουνιουέλ, Λ., 1992a [1953]. “Κινηματογράφος, το όργανο της ποίησης,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 13–15.
- Μπουνιουέλ, Λ., 1992b. “Σύντομη παρουσίαση της σουρρεαλιστικής τριλογίας του Μπουνιουέλ: *Ο ανδαλουσιανός σκύλος, Η χρυσή εποχή, Γη χωρίς ψωμί*,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 18–20.
- Ντεσονός, Ρ., 1992. [1923]. “Ερωτισμός,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 116–17.
- Περέ, Μ., 1992. [1951]. “Ενάντια στον εμπορικό κινηματογράφο,” στο: Σολδάτος (επιμ.) 1992: 36–37.
- Ραίυ, Μ., 1992. [1964]. “Οι ταινίες μου,” στο Σολδάτος (επιμ.) 1992: 93–96.
- Ρίχτερ, Χ., 1983. *Νταντά. Τέχνη και Αντι-τέχνη*, μετ. Ανδρέας Ρικάκης. Αθήνα: Υποδομή.
- Σαντούλ, Ζ., χ.χ. *Η ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, μετ. Αντ. Μοσχοβάκης. Αθήνα: Φέξης.
- Σολδάτος, Γ. (επιμ.), 1992. *Σουρρεαλισμός, Ντανταϊσμός και Κινηματογράφος*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σουπώλ, Φ., χ.χ. *Σαρλό: μυθιστορηματική βιογραφία γραμμένη με βάση τα σενάρια του*, μετ. Γ. Κοτζιούλας. Αθήνα: Λογοτεχνική Γωνιά.
- Aragon, L., 2000 [1918]. “On décor,” στο: Hammond 2000a: 50–54.
- Bigsby, C.W.E., 1984. *Νταντά και Σουρρεαλισμός*, μετ. Ελένη Μοσχονά. Αθήνα: Ερμής (Σειρά: Η γλώσσα της κριτικής αρ. 12).
- Bordwell D. και K. Thompson, 2006. *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μετ. Κατερίνα Κοκκινίδη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Buñuel, L., 1983. *My Last Breath*. Λονδίνο: Jonathan Cape.
- Cook, D., 1996. *A History of Narrative Film*. Νέα Υόρκη: W.W. Norton & Company.
- Freeman, J., 1987. “Bridging Purism and Surrealism: The Origins and Production of Fernand Leger’s *Ballet Mecanique*,” στο: Kuenzli (επιμ.) 1987a: 28–45.
- Hammond, P. (επιμ.), 2000a. *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. San Francisco: City Lights Books.
- Hammond, P., 2000b. “Available Light,” στο: Hammond 2000a: 1–45.
- Higginbotham, V., 1979. *Luis Bunuel*. Βοστώνη: Twayne Publishers.
- Judovitz, D., 1987. “Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade,” στο: Kuenzli 1987a: 46–57.
- Kuenzli, R.E. (επιμ.), 1987a. *Dada and Surrealist Film*. Νέα Υόρκη: Willis Locker & Owens.
- Kuenzli, R.E., 1987b. “Introduction,” στο: Kuenzli 1987a: 1–12.
- Loter, J., 1995. “The Inspired and the Inspiring: The Surrealists’ Cinematic Contemplation and Aesthetic.” Δημοσίευτο άρθρο για το σεμινάριο ‘French Cinema and Culture’, University of Iowa.

- Melzer, A., 1994. *Dada and Surrealist Performance*. Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins University Press.
- Nowell-Smith, G., "Cinema and Surrealism. <http://www.moviemail-online.co.uk/scripts/article.pl?articleID=85> (πρόσβαση: 13.10.2009).
- Papciak, B.M., 1993. "Thank God I'm an Atheist: The Surrealistic Cinema of Luis Buñuel", *Sync: The Regent Journal of Film and Video* 1.1, τώρα στο <http://www.regent.edu/acad/schom/rojc/papciak.html> (πρόσβαση: 13.10.2009).
- Perilli, P., 2002. "Luis Buñuel: The Blank Eyelid of the Screen," *L' Architettura* 48: 193-98.
- Richter, H., 1997 (αναθεωρημένη έκδοση). *Dada. Art and Anti-art*, μετ. David Britt. Νέα Υόρκη: Thames and Hudson.
- Soupault, P., 1931. *Charlot*. Παρίσι: Plon.
- Thompson K. και D. Bordwell, 2003: *Film History: An Introduction* (2^η έκδ.). Νέα Υόρκη: McGraw-Hill.
- Turvey, M., 2002. "The Avant-Garde and the 'New Spirit': The Case of *Ballet mécanique*," *October*, no. 102: 35-58.



PANAYIOTA MINI

Dada, Surrealist and Abstract Cinema

Summary

THIS ESSAY focuses on the dada, surrealist and abstract films of the 1920s and examines the ways in which their creators challenged established social and aesthetic beliefs and practices. The experimental artists of the 1920s (e.g., Man Ray, Hans Richter, Marcel Duchamp, Fernand Léger, René Clair, Luis Buñuel) followed production methods that contrasted their contemporary film industry modes and presented their works in alternative exhibition contexts. Through their writings and films they attacked conventional notions of high art and aesthetic beauty as well as traditional social, moral and religious views, emphasizing, instead, the productive role of irrational thinking and sexual instincts. In their films they challenged the idea of logical causality, created absurd spatial and temporal relationships, and often produced self-reflexive scenes revealing the artificiality of the film images. Their experiments primarily derived from their wish to generate fresh spectatorial effects and lead the films' viewers to unexpected aesthetic experiences, ranging from boredom and irritation (e.g. in dada) to a dream-like state and social emancipation (e.g. in surrealism).