

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ**

**ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΣΚΥΛΟΣ ΚΑΙ ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ: ΑΝΑΦΟΡΕΣ,
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ, ΦΙΛΟΔΟΞΙΕΣ**

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ
(Α.Μ.: 38303)

*Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του
Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στις «Πολιτισμικές και
Κινηματογραφικές Σπουδές»*

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Εύα Στεφανή

ΑΘΗΝΑ, Αύγουστος 2020



ΠΡΟΛΟΓΟΣ -σε προσωπικό ύφος-

Την εποχή που είχα μόλις ξεκινήσει την έρευνά μου σχετικά με την κινηματογραφική συνεργασία των Μπουνιουέλ και Νταλί, κι ενώ μελετούσα σε μια βιβλιοθήκη -αν δεν κάνω λάθος, ήμουν στη Βιβλιοθήκη της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών-, έτυχε να συναντήσω μια παλιά μου φίλη, τελειόφοιτο τότε ενός από τα εργαστήρια ζωγραφικής. Διάβαζε, θυμάμαι, για τη μεγάλη Ρωσίδα ποιήτρια -και κατά σύμπτωση, παιδική φίλη της Γκαλά- Marina Tsvetaeva (1892-1941). Με ρώτησε για ποιο θέμα μελετούσα εγώ. Της είπα ότι είχα μόλις ξεκινήσει την έρευνά μου για τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο* και τη *Χρυσή Εποχή*. «Ωραίο θέμα!», θυμάμαι, μου είχε πει, αλλά προσέθεσε: «εξαντλείται όμως γρήγορα. Δεν θα βρεις πολλά πράγματα.» Τώρα πια -περίπου έναν χρόνο μετά από αυτή τη συζήτηση- μπορώ πια να πω μ' απόλυτη σιγουριά πως η φίλη μου είχε άδικο. Ενδεχομένως σε θεωρητικό επίπεδο το πεδίο που ανοίγουν αυτές οι ταινίες να μην είναι ανεξάντλητο, αλλά αν τις προσεγγίσει κανείς ως καλλιτέχνης, θα δοκιμάσει τη γεύση της πιο αγνής κι ολοκάθαρης έμπνευσης. Οπωσδήποτε, τεράστια έμπνευση, θα του προκαλέσει η αισθητική και κινηματογραφική ιδιοφυία αυτών των δύο ταινιών. Εδώ όμως δεν αναφέρομαι σ' αυτή την έμπνευση. Μιλώ για την έμπνευση που θα του προκαλέσει η γενναιότητα των δημιουργών τους. Ο Λουίς Μπουνιουέλ και ο Σαλβαδόρ Νταλί τόλμησαν να ανατρέψουν τους κανόνες του κινηματογράφου, όταν ακόμα δεν είχαν καλά-καλά τεθεί. Όπως ο Ρεμπώ και ο Λωτρεαμόν τους οποίους θαύμαζαν, αδιαφόρησαν για το *σωστό τρόπο που γίνονται τα πράγματα*. Προσέγγισαν τον κινηματογράφο σαν εξερευνητές ή σαν κατακτητές¹ και ανταμείφθηκαν. Πιστεύω πως το παράδειγμά τους πρέπει να αποτελέσει πρότυπο για κάθε νέο καλλιτέχνη που πασχίζει· για εμένα πάντως αποτέλεσε πρότυπο και μπορώ μάλιστα να πω πως δεν βρέθηκα χαμένος. Ακολούθησα το δρόμο που εκείνοι ανοίξαν. Τόλμησα. Δεν ξέρω αν νίκησα κιόλας, όπως λέει η παροιμία -αυτό άλλωστε θα κριθεί εκ του αποτελέσματος. Πάντως έκανα το πρώτο βήμα. Και γι' αυτό τους χρωστώ ευγνωμοσύνη.

¹ «Conquistador» επιγράφουν τον Νταλί στον κατάλογο της μεγάλης του αναδρομικής έκθεσης από το Centre Pompidou, το 1979-1980.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ.

Ο Luis Buñuel (1900-1983) και ο Salvador Dalí (1904-1989) είναι δύο κορυφές για την Τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Πρόκειται για δυο καθαρά ιδιοσυγκρασιακούς δημιουργούς, κατόχους ενός απολύτως προσωπικού ύφους. Προερχόμενοι και οι δύο από τον Υπερρεαλισμό, διακρίνονται από ένα χαρακτηριστικό εικονοκλαστικό χιούμορ, μια τολμηρή προκλητικότητα, που όμως δεν τους στερεί το ποιητικό τους βάθος. Μεταξύ τους είναι βεβαίως στενοί πνευματικοί συγγενείς: εξετάζουν αμφότεροι το ζήτημα του τραύματος· ο Μπουνιουέλ καταπιάνεται με το σισύφειο μαρτύριο της αδυναμίας εκπλήρωσης των επιθυμιών. Ο Νταλί ασχολείται με τη λεπτομερή χαρτογράφηση ενός ολόκληρου σύμπαντος γεμάτου εμμονές, φοβίες, επιθυμίες και τραύματα.

Στην παρούσα μελέτη, θ' ασχοληθούμε με τη μοναδική τους συνεργασία: τις δύο ταινίες *Ανδaluσιανός Σκύλος* και *Χρυσή Εποχή*, που δημιούργησαν από κοινού το διάστημα 1929-1930. Στόχος είναι να εξεταστεί η πρόθεσή τους να κάνουν ποιητικό κινηματογράφο, παίζοντας ταυτόχρονα με τα όρια του νέου τότε αυτού μέσου και τελικά δημιουργώντας μια συγκεκριμένη κινηματογραφική γλώσσα: τον υπερρεαλιστικό κινηματογράφο.

Θα ξεκινήσουμε την έρευνά μας από τον Υπερρεαλισμό. Θα δούμε πως προέκυψε αυτός ως καλλιτεχνικό κίνημα, κυρίως όμως πως αντιμετωπίστηκε από τους δημιουργούς του, ως ένα νέο ηθικό σύστημα, ένας τρόπος ζωής δηλαδή κι όχι ως μια απλή αισθητική τάση. Θα εξετάσουμε τις ρίζες του στην ρομαντική φιλοσοφία και ποίηση του 19^{ου} αιώνα· την έμπνευσή του από ποιητές όπως ο Ρεμπώ και ο Λωτρεαμόν, αλλά και τις συνθήκες μέσα στις οποίες ωρίμασε εντός των ντανταϊστικών κύκλων στα πρώτα μεσοπολεμικά χρόνια. Ακόμα θα εντοπίσουμε και τις επιρροές του από τον διαλεκτικό υλισμό, τις σχέσεις του με τον μαρξισμό και τον ανθρωπισμό και, τέλος, την φροϊδική του βάση. Θα μιλήσουμε για την τεχνική της αυτόματης γραφής και για την έννοια του υπερρεαλιστικού σκανδάλου.

Προχωρώντας στο κεντρικό ζήτημα της μελέτης μας, θα προσεγγίσουμε τις προσωπικότητες των Μπουνιουέλ και Νταλί μέσα από τις δικές τους αφηγήσεις. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινίσουμε πως τόσο η *Τελευταία πνοή* του Λουίς Μπουνιουέλ, όσο και η *Μυστική ζωή του Σαλβαδόρ Νταλί* του Σαλβαδόρ Νταλί αποτελούν πρωτογενείς πηγές και όχι ιστορικές καταγραφές.

Περισσότερο ως αντικείμενο, παρά ως εργαλείο μελέτης μπορεί να τις δει κανείς: πράγματι εκφράζουν ιδανικά τις πεποιθήσεις των συγγραφέων τους, τη δική τους, προσωπική, αντίληψη της πραγματικότητας και ανασύνθεση των γεγονότων. Όπως παρατηρεί ο Τζωρτζ Όργουελ στην κριτική του² για την *Κρυφή ζωή*, ο Νταλί είναι ένας «καθ' ομολογίαν νάρκισσος» και η αδιαμφισβήτητη υψηλή αξία της αυτοβιογραφίας του, εντοπίζεται ακριβώς στην ιδιότητά της ως μιας «φανταστικής καταγραφής, ενστικτωδώς διαστρεβλωμένης, ικανής να προκύψει μόνον χάρις στις ιδιαιτερότητες της μηχανικής μας εποχής».

Αντιστοίχως, στον πρόλογο της *Τελευταίας Πνοής*, είναι ο ίδιος ο Μπουνιουέλ που μας προειδοποιεί: «το πορτραίτο που προτείνω είναι, όπως και να 'χει, το δικό μου, με τα κενά μου, με τις αλήθειες μου και τα ψέματά μου, για να το πω με μια λέξη: τη μνήμη μου». Από αυτή την άποψη, τα κείμενα αυτά αποκτούν δίπλα στην γοητεία τους ως αναγνώσματα,

² Orwell George, 1944, σελ.: 1.

μια βαρύτητα ιστορική, ως μαρτυρίες από μια εποχή που αν και κοντινή χρονολογικά στη δική μας, ανήκει σ' έναν εντελώς άλλο κόσμο, θυμίζοντας μια αντίστοιχη, εξαιρετικά γοητευτική -και επίσης αρκετά ανειλικρινή- καλλιτεχνική αυτοβιογραφία· την συναρπαστική Ζωή του Μπενβενούτο Τσελλίνι.

Η αντίθεση ανάμεσα στις δύο αφηγήσεις θα μας απασχολήσει στο βαθμό που παρεμβαίνει στην πορεία των γεγονότων, δεν σκοπεύουμε όμως να εστιάσουμε παραπάνω σ' αυτήν. Παρ' όλα αυτά, πεπεισμένοι για την αξία τους ως πρωτοπρόσωπης καταγραφής, χρησιμοποιούμε τις δύο αφηγήσεις για την παρουσίαση των προσωπικών απόψεων των δύο καλλιτεχνών για τα διάφορα γεγονότα.

Από τα θεωρητικά κείμενα που μελετήσαμε κατά την έρευνά μας, προτιμήσαμε να συμπεριλάβουμε στη μελέτη μας κυρίως εκείνα που έγραψαν είτε οι ίδιοι οι θεωρητικοί του Υπερρεαλισμού, είτε σύγχρονοί τους. Όπως οι αφηγήσεις των Μπουνιουέλ και Νταλί, έτσι και τα δοκίμια και οι μελέτες των Μπρετόν, Αραγκόν, Μπίρντσλεϋ, Μπένγιαμιν κ.λπ., θεωρούμε πως μεταφέρουν το ακριβές πνεύμα της εποχής -αποκτώντας έτσι και ιστορική πέραν της θεωρητικής τους αξίας-, ενώ ταυτοχρόνως είναι απαλλαγμένα από την διαμεσολάβηση τρίτων, αποκτώντας έτσι μια ιδιαίτερη καθαρότητα.

Κλείνοντας αυτή τη σύντομη εισαγωγή, θεωρούμε πως είμαστε υποχρεωμένοι να δηλώσουμε ότι η έρευνά μας επ' ουδενί δεν κατόρθωσε να συγκεντρώσει το σύνολο των στοιχείων που υπάρχουν διαθέσιμα για το θέμα. Για τις δύο αυτές ταινίες, αλλά φυσικά και για τους δυο καλλιτέχνες έχουν γραφτεί τόσο πολλά κείμενα, που μόνο ο εντοπισμός τους θ' αποτελούσε πεδίο έρευνας από μόνος του. Επιλέξαμε να σταθούμε σ' αυτά που θεωρήσαμε ως απαραίτητα. Τέλος, δεν διστάσαμε να εκφράσουμε την κριτική μας σκέψη, όπου υπήρχε χώρος γι' αυτήν. Ελπίζουμε πως καταφέραμε να υπερβούμε την επανάληψη ήδη διατυπωμένων απόψεων.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	0
-σε προσωπικό ύφος-	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.	4
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	6
A	8
Υπερρεαλισμός: ένα πρωτίστως ηθικό σύστημα	8
B.....	12
Η Γενεαλογία του Υπερρεαλισμού	12
Γ	23
Μπουνιουέλ και Νταλί: φίλοι/εχθροί, δημιουργοί.....	23
Δ.....	29
Ο Ανδαλουσιανός Σκύλος (1929)	29
Ε.....	42
Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ.....	42
ΣΤ.	59
Μπουνιουέλ και Νταλί: η αποξένωση και η σύγκρουση.	59
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	61
ΕΠΙΜΕΤΡΟ	62
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	74



Εικόνα 1: ορισμένα από τα μέλη της Υπερρεαλιστικής Ομάδας, το 1930 (τα ονόματα αναγράφονται).

A

Υπερρεαλισμός: ένα πρωτίστως ηθικό σύστημα

Είναι αδύνατον να ορίσουμε μια ακριβή ημερομηνία για τη γέννηση του Υπερρεαλισμού. Η ονομασία επινοήθηκε το 1917 από τον ποιητή Γκιγιόμ Απολλιναίρ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918). Το 1919 πάλι, ο Αντρέ Μπρετόν (André Breton, 1896-1966), σε συνεργασία με τους Λουί Αραγκόν (Louis Aragon, 1897-1982), Φιλίπ Σουπώ (Philippe Soupault, 1897-1990) και Πωλ Ελυάρ (Paul Éluard, 1895-1952), ίδρυσε το περιοδικό *Littérature*, το πρώτο ουσιαστικά υπερρεαλιστικό όργανο, όπου εκεί δημοσιεύτηκαν και τα πρώτα δείγματα αυτόματης γραφής. Από το 1919 μέχρι το 1924 σε συνομιλία με διανοούμενους όπως ο Τριστάν Τζαρά (Tristan Tzara, 1896-1963) ή ο Φράνσις Πικάμπια (Francis Picabia, 1879-1953), ο Υπερρεαλισμός απέκτησε μια σαφέστερη σκιαγράφηση, τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο. Τοποθετούμε ως καταληκτική ημερομηνία το 1924, γιατί τότε θέσπισε ο Μπρετόν τους όρους του Υπερρεαλισμού, δημοσιεύοντας το *Μανιφέστο* του Κινήματος αρχικά σε αυτοτελή έκδοση τον Οκτώβριο εκείνης της χρονιάς και στη συνέχεια, δύο μήνες αργότερα, στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *La Révolution surréaliste*.

Όπως ορθά παρατήρησε ο Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin 1892-1940)³, οι όροι αυτοί θεμελιώνονταν στις προσαγή των δύο κορυφαίων επαναστατικών πνευμάτων του 19^{ου} αιώνα: του Καρόλου Μαρξ (Karl Marx, 1818-1883), «ας αλλάξουμε τον κόσμο» και του Αρθούρου Ρεμπώ (Arthur Rimbaud, 1854-1891), «ας αλλάξουμε τη ζωή». Γίνεται λοιπόν αντιληπτό -και είναι σημαντικό να καταστεί απολύτως σαφές- πως ο Υπερρεαλισμός

³ Benjamin Walter, 1929, σελ.: 1. Ας σημειωθεί πως οι δύο αυτές φράσεις αποτέλεσαν στην πράξη συνθήματα των υπερρεαλιστών, καθ' όλη την πορεία της δράσης τους.

καταρχήν δεν ήταν ένα αισθητικό κίνημα, αλλά πρωτίστως ένα νέο ηθικό σύστημα, το οποίο εκφράστηκε συν τοις άλλοις και μ' αισθητικό ή καλύτερα καλλιτεχνικό τρόπο, μην χάνοντας όμως ποτέ τον ηθικό, κοινωνικό και πολιτικό του χαρακτήρα.

Άλλωστε, στο ξεκίνημα του Υπερρεαλισμού ήταν ρητή η αντιαισθητική του τοποθέτηση: «Δεν έχουμε γούστο, αλλά απέχθεια. (...) Κανείς δεν μπορεί να αγνοήσει το γεγονός πως δεν υπάρχει καμιά υπερρεαλιστική ζωγραφική. (...) Υπάρχουν [αντιθέτως] θεάματα (...). Οι δρόμοι, τα περίπτερα, τα αυτοκίνητα, τα φανάρια του δρόμου που υψώνονται προς τον ουρανό», διεκήρυττε ο πρώτος εκδότης του *La Révolution surréaliste* (εφεξής LRS), Πιέρ Ναβίλ (Pier Naville, 1903-1993), ήδη από το τρίτο τεύχος του περιοδικού (1925), και φρόντιζε να μην εικονογραφεί το περιοδικό, παρά μόνον με φωτογραφίες, συχνά τυχαίες ή ανώνυμες⁴. Αυτή βέβαια η κατάσταση επρόκειτο, όπως θα δούμε, ν' αλλάξει ριζικά μέσα στα επόμενα χρόνια⁵.

Η αδυναμία να τοποθετηθεί χρονολογικά ένα και μόνο στίγμα για την απαρχή του Υπερρεαλισμού δεν πρέπει να μας αποπροσανατολίσει: αδιαμφισβήτητα, η κεντρική μορφή, ο ενορχηστρωτής και συνδετικός κρίκος σ' όλα αυτά ήταν ο ποιητής και ηγέτης του κινήματος, Αντρέ Μπρετόν. Αυτός ήταν που ξεκίνησε τις επαφές με τον Τζαρά και τους άλλους Ντανταϊστές κι αυτός ήταν που, όταν ήρθε ο κατάλληλος καιρός, τις έληξε⁶. Έχοντας σπουδάσει Ιατρική και Ψυχιατρική στο Παρίσι, ο Μπρετόν ήταν, θα λέγαμε, αρκετά εξοικειωμένος με τον Φροϊδισμό, οι ανακαλύψεις του οποίου, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αποτέλεσαν κεντρικό εφαλτήριο όχι μόνον της υπερρεαλιστικής αντίληψης για τον κόσμο, αλλά και της υπερρεαλιστικής πρακτικής. Κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου, εργάστηκε ως νοσοκόμος σε διάφορες κλινικές, ανάμεσα στις οποίες και σ' έναν θάλαμο νευροπαθών τραυματιών πολέμου στο παρισινό νοσοκομείο Val de Grâce, όπου και ήρθε σε άμεση, απτική σχεδόν, επαφή με το *ψυχικό τραύμα*, καθώς και με τον απόλυτο παραλογισμό και την ματαιότητα της ζωής, ζητήματα που ήδη τον απασχολούσαν και που δεν επρόκειτο ποτέ να πάψουν να τον απασχολούν.

Αυτό άλλωστε το δεδομένο προκύπτει ασφαλώς αν κανείς στοχαστεί τον τρόπο που ο Μπρετόν δημιούργησε τον Υπερρεαλισμό, ή μάλλον, την οδό που ακολούθησε και της οποίας ο Υπερρεαλισμός δεν μπορούσε παρά ν' αποτελεί την αποκλειστική πιθανή κατάληξη. Στην πορεία αυτή, πέραν της εμπειρίας από τον Πόλεμο, δηλαδή της μελέτης των επιπτώσεων του στους επιζώντες των μαχών, καταλυτική υπήρξε η γνωριμία του Μπρετόν με τον Ζακ Βασέ (Jacques Vaché, 1895-1919).

Ο Μπρετόν θεωρούσε τον Βασέ ως τον φυσικό ενσαρκωτή πρώτα του Νταντά κι έπειτα του Υπερρεαλισμού. Το δηλώνει άλλωστε κατηγορηματικά στο *Μανιφέστο* του 1924⁷. Προλογίζοντας τις *Επιστολές από τον Πόλεμο* του Βασέ οι οποίες εκδόθηκαν το 1919 από τον ίδιο τον Μπρετόν, γράφει: «αποτελούν [οι επιστολές αυτές] μια θαυμάσια εισαγωγή προς

⁴ Παπανικολάου Μιλτιάδης, 2013, σελ.: 196.

⁵ Το 1925 ανέλαβε το περιοδικό ο Μπρετόν, ο οποίος ήταν εξαιρετικά φιλότεχνος (είχε εργαστεί μάλιστα σποραδικά αλλά επιτυχώς ως έμπορος έργων τέχνης), ξεκίνησε να δημοσιεύει τμηματικά το πολύ σημαντικό του δοκίμιο, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, όπου ανίχνευσε τις συγγένειες του Υ. με καλλιτέχνες όπως ο Πάμπλο Πικάσο και ο Τζόρτζιο Ντε Κίρικο.

⁶ Ο Μπρετόν, θεωρώντας το Νταντά πλέον νεκρό, επιτέθηκε ανοιχτά στον Τζαρά τον Φεβρουάριο του 1922 με άρθρο του στο *Journal de Peuple*. Τον Ιούνιο του ίδιου έτους προκήθηκε σκάνδαλο, όταν ο Μπρετόν διέκοψε την παράσταση ενός έργου του Τζαρά, ανεβαίνοντας στη σκηνή και χτυπώντας τους ηθοποιούς, περιστατικό που έμεινε γνωστό ως τα *Γεγονότα της μουσάτης καρδιάς* (6/6/1922).

⁷ «Ο Ζακ Βασέ είναι ο υπερρεαλιστής μέσα μου».

όλα όσα υπάγονται (...) στον όρο Νταντά (...). Εδώ βρίσκονται, αδιαμφισβήτητα, όλα μας τα Μανιφέστα.⁸».

Ο Βασέ ήταν ένας καλλιεργημένος νεαρός *esthète*, θαυμαστής του συμβολιστή Αλφρέ Ζαρρύ (Alfred Jarry, 1873-1907), και «μόνιμος *révolté*»⁹. Αντιλαμβάνόταν τη ζωή ως έναν απόλυτο παραλογισμό και μύησε τον Μπρετόν σε κάτι που ο ίδιος αποκαλούσε *humour* (εκ του *humour*, αλλά χωρίς το αρχικό *h*) και το οποίο ισχυριζόταν πως «ήταν ο μόνος νόμος στον οποίο υπάκουε»¹⁰.

Ας θυμηθούμε σ' αυτό το σημείο τον *Σταυρόγκιν*, από τους *Δαιμονισμένους* του Ντοστογιέφσκι, έναν χαρακτήρα, η ηθική τοποθέτηση του οποίου πέραν των εννοιών του *Καλού* και του *Κακού*, τον κατατάσσει θετικά ανάμεσα στους συγγενείς και τους προγόνους του Υπερρεαλισμού:

«Δεν μπορούσα να νιώσω, ούτε ήξερα ποιο είναι το καλό και ποιο το κακό κι όχι μονάχα είχα χάσει την αίσθηση του καλού και του κακού, μα ήταν σάμπως το καλό και το κακό να μην υπήρχαν καθόλου (κι αυτό μ' ευχαριστούσε), σα να μην ήταν τίποτ' άλλο από μια πρόληψη»¹¹.

Η παραπάνω δήλωση εμπεριέχει μια ηθική τοποθέτηση, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως υπερρεαλιστική *avant la lettre*. Όπως αναφέραμε, κεντρική ιδέα του υπερρεαλισμού αποτελεί το αξίωμα πως η ζωή είναι παράλογη. Αναπτύσσοντας το αξίωμα αυτό, συνεπάγεται πως εξίσου παράλογες είναι και οι ηθικές αρχές και οι αξίες, το σύστημα που κάθε κοινωνία δομεί στην προσπάθειά της να ερμηνεύσει και να εκ-λογικεύσει έναν φύσει παράλογο κόσμο. Τη σημασία που είχε για τους υπερρεαλιστές αυτή η τοποθέτηση, αποδεικνύει το ακόλουθο απόσπασμα από ένα κείμενο που έγραψε ο Νταλί την εποχή της ένταξης του στην ομάδα:

«Μόνο η ηλιθιότητα και ο κρετινισμός, συνώνυμα της πλειονότητας των διανοούμενων, καθώς και η κατεξοχήν χρησιμοθηρική εποχή [ενν. την εποχή του] έκαναν πιθανή την πίστη πως τα πραγματικά γεγονότα είναι προικισμένα με ένα καθαρό νόημα, [πως επιδέχονται] φυσιολογικής, εύληπτης και ακριβούς ερμηνείας. Εξ ου η κατεστημένη καταπίεση προς την έννοια του *μυστηρίου*, η αναζήτηση της λογικής στις ανθρώπινες πράξεις κλπ. Το γεγονός ότι τα συμβάντα που συγκροτούν την πορεία της ζωής εμφανίζονται ως λογικά, είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αυθαίρετης προσαρμογής, πολύ παρόμοιας προς την διαδικασία, η οποία κάνει τη σκέψη να φαίνεται λογική, την ίδια στιγμή που η ελεύθερή της λειτουργία είναι το ίδιο το παράλογο»¹².

Την ουσία του Υπερρεαλισμού ως κατά βάση ηθικού συστήματος, την οριοθετεί μ' εξαιρετική σαφήνεια ο Μπουνιουέλ στην *Τελευταία πνοή*¹³: «Ο πραγματικός στόχος του Υπερρεαλισμού δεν ήταν να δημιουργήσει ένα νέο λογοτεχνικό ή ζωγραφικό ή ακόμη και φιλοσοφικό κίνημα, αλλά να προκαλέσει την έκρηξη της κοινωνίας, να αλλάξει τη ζωή».

Οι υπερρεαλιστές βέβαια δεν ήταν ούτε ομάδα πολιτικής δράσης, ούτε 'thinktank' - όπως θα λέγαμε σήμερα. Ήταν πρωτίστως όλοι τους, αλλά και ο καθένας ξεχωριστά από αυτούς, καλλιτέχνες. Έτσι, δεν πρέπει να μας προκαλεί έκπληξη που τα μέσα τα οποία μετέλθαν στην προσπάθειά τους να *αλλάξουν τη ζωή*, ήταν κατά κύριο λόγο, καλλιτεχνικά μέσα. Θα μπορούσε, μάλιστα, κανείς να ισχυριστεί πως η καλλιτεχνική τους ιδιότητα, υπήρξε

⁸ Breton André, 1940, σελ.: 376.

⁹ Παπανικολάου Μιλτιάδης, 2013, σελ.: 196.

¹⁰ Breton André, 1940, σελ.: 375.

¹¹ Ντοστογιέφσκι Φιοντόρ, 1953, σελ.: 234.

¹² Dalí Salvador, 1979-1980, σελ.: 68.

¹³ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 143.

ένα σημείο των καιρών: το Zeitgeist στο Παρίσι του Μεσοπολέμου έρεπε περισσότερο προς τον δανδισμό, παρά τον ακτιβισμό.

Η κάπως λεπτή αυτή ισορροπία μεταξύ πρόθεσης και πράξης βρίσκεται στο επίκεντρο της κρίσης του Μπένγιαμιν για το Υπερρεαλισμό στο μικρό του δοκίμιο που φέρει τον ευφάνταστο τίτλο: *Υπερρεαλισμός -το τελευταίο στιγμιότυπο της Ευρωπαϊκής Διανόησης*. Εκεί με μάλλον σαρκαστική διάθεση ταυτόχρονα όμως και με χαρακτηριστική πνευματική ενάργεια, παρατηρεί πως οι υπερρεαλιστές επιτέθηκαν μεν στο μυστικισμό της θρησκείας, τον αντικατέστησαν όμως ταυτόχρονα, μ' έναν νέο, παράξενο, bohème μυστικισμό: των ουσιών, του υπνωτισμού, του ονείρου και του φετιχισμού. Παραθέτει άλλωστε μια σχετική αποστροφή του Μπρετόν: «Βουβά- Θέλω να πάω στο μέρος εκείνο όπου ακόμα κανείς δεν έχει πάει· βουβά! -Μετά από εσένα, αγαπητή μου Γλώσσα»¹⁴. Θα λέγαμε πως η μικρή αυτή φράση προχωρά αρκετά βαθύτερα απ' όσο η προφανής της σκωπτικότητα μας επιτρέπει ίσως να υποθέσουμε.

Εκών άκων ο άνθρωπος είναι υποχρεωμένος να χρησιμοποιεί τη γλώσσα -και το ερμηνευτικό σύστημα του οποίου αυτή αποτελεί θεμέλιο- σε κάθε περίπτωση και για κάθε περίπτωση, ακόμα και όταν επιχειρεί να προσεγγίσει το κατ' εξοχήν α-γλωσσικό περιβάλλον: τη σιωπή. Θα λέγαμε πως σ' αυτήν ακριβώς την εγγενή αντίφαση εντοπίζονται τα ακρότατα όρια της ανθρώπινης αντίληψης, όρια τα οποία ο Υπερρεαλισμός κατόρθωσε να αγγίξει, αλλά των οποίων η υπέρβαση ξεπέρασε τις δυνατότητές του, τόσο ως ηθικού συστήματος, όσο και ως αισθητικού κινήματος.

Αξίζει εδώ να παραθέσουμε μια πολύ ωραία σχετική διαπίστωση του Μπένγιαμιν: «Η χαλάρωση της δομής του εαυτού μέσω των καταχρήσεων, ήταν ακριβώς η καρποφόρα, η ζώσα εμπειρία που επέτρεψε σ' αυτούς τους ανθρώπους [ενν. τους υπερρεαλιστές] να ξεπεράσουν τα όρια των καταχρήσεων»¹⁵. Και μπορεί εν προκειμένω, ο Μπένγιαμιν αναφέρεται συγκεκριμένα στο όπιο, το χασίς και το αλκοόλ που κατανάλωναν σε γενναίες ποσότητες οι υπερρεαλιστές στην διάρκεια της δημιουργικής τους εξερεύνησης, θα λέγαμε ωστόσο πως η διαπίστωση ισχύει εξίσου για την αναζήτηση από αυτούς της αλήθειας πέρα από τα όρια της αντίληψης.

«Μια βραδιά κάθισα στα γόνατά μου την Ομορφιά. -Και την βρήκα φαρμάκι. -Και την καταράστηκα»¹⁶. Οι εναρκτήριοι στίχοι της *Εποχής στην Κόλαση* περιγράφουν την ανάγκη από την οποία προέκυψε ο Υπερρεαλισμός με απόλυτη καθαρότητα. Δεν είναι τυχαίο το όνομα: -surréalisme (-sur la réalité, πάνω από την πραγματικότητα). Αυτό που κυριολεκτικά περιγράφεται εδώ είναι η ύπαρξη μιας πραγματικότητας *πιο πραγματικής*, πιο αληθινής, θα μπορούσαμε να πούμε, απ' αυτήν που είμαστε ικανοί να αντιληφθούμε «με γυμνό μάτι» - όπως θα έλεγε κι ο Νταλί.

Όπως είναι γνωστό, ο Μπρετόν ορίζει τον Υπερρεαλισμό ως: «...Ψυχικό αυτοματισμό στην αγνή του κατάσταση, δια μέσου του οποίου φιλοδοξεί κανείς να εκφράσει λεκτικά - ούτως ειπείν με γραπτά μέσα ή και με κάθε άλλο έλλογο τρόπο, την αληθή λειτουργία της σκέψης. [Ο Υπερρεαλισμός] υπαγορεύεται από τη σκέψη, με απουσία κάθε ελέγχου που η λογική θα μπορούσε να επιβάλλει, και εξαιρείται από κάθε αισθητική ή ηθική επιταγή»¹⁷.

Για πολλούς αιώνες η καλλιτεχνική δραστηριότητα και τα αποτελέσματά της αντιμετωπίζονταν κατά κύριο λόγο ως ζήτημα Αισθητικής: άλλοτε ως περισσότερο ή λιγότερο ψευδείς αναπαραστάσεις· άλλοτε ως προϊόντα αλλά και μήτρες συγκίνησης·

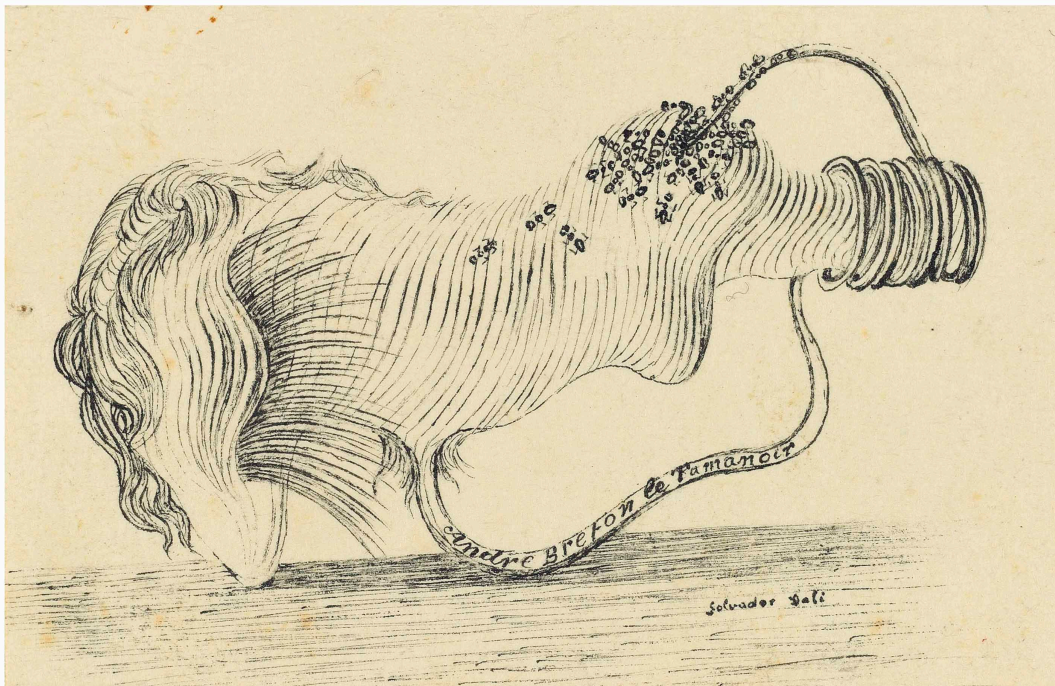
¹⁴ Benjamin Walter, 1929, σελ.: 48.

¹⁵ Benjamin Walter, 1929, σελ.: 48.

¹⁶ Ρεμπώ Αρθούρος, 2013, σελ.: 17.

¹⁷ Breton André, 1969, σελ.: 26.

άλλοτε ως έκφραση του Ωραίου ή του Καλού· σχεδόν ποτέ όμως ως ζήτημα Ουσίας. Αυτό ακριβώς επεδίωξε ο Μπρετόν ορίζοντας τον Υπερρεαλισμό, ως *ψυχικό αυτοματισμό*, ως κάτι δηλαδή το ανάλογο προς άλλους αυτοματισμούς, όπως είναι φέρ' ειπείν οι πέντε αισθήσεις, τα ένστικτα ή η αντίληψη του περιβάλλοντος. Τοποθετώντας τον Υπερρεαλισμό σ' αυτό το προ-γνωσιακό θα λέγαμε επίπεδο, τον ξεχωρίζει από τον κανόνα της Αισθητικής.



Εικόνα 2: Salvador Dalí, Αντρέ Μπρετόν, ο μυρμηγκοφάγος. Μελάνι σε χαρτί. Διαστάσεις άγνωστες. Ιδιωτική Συλλογή.

B

Η Γενεαλογία του Υπερρεαλισμού

Όπως είναι γνωστό, η Ρώμη δεν χτίστηκε μέσα σε μια ημέρα. Οφείλει λοιπόν κανείς να παρατηρήσει πως αρκετά πριν την εμφάνιση του Υπερρεαλισμού, διάφορες αισθητικές θεωρίες αξίωσαν ν' αποδώσουν στην τέχνη, τις δάφνες του εργαλείου της αλήθειας.

Πέραν του Ρεμπώ, ο οποίος αποκήρυξε την Ομορφιά ως ψεύτρα, και αφοσιώθηκε στην αναζήτηση της «σκληρής πραγματικότητας»¹⁸, η συζήτηση περί Τέχνης και Αλήθειας, είναι εξαιρετικά ευρεία.

Αποτελεί βασικό σημείο της γερμανικής ρομαντικής και μεταρομαντικής φιλοσοφικής παράδοσης. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα εντοπίζεται στις ιδέες του Σοπενχάουερ (Arthur Schopenhauer, 1788-1860): «η τέρψη που προσφέρει η τραγωδία δεν

¹⁸ Ενδιαφέρον έχει ένα σχετικό απόσπασμα από το ποίημα *Αποχαιρετισμός*: «Πρέπει να θάψω τη φαντασία και τις αναμνήσεις μου! (...) Εγώ! Εγώ ο αυτοαποκαλούμενος μάγος ή άγγελος, απαλλαγμένος από κάθε ηθική, επιστρέφω στη γη να επιτελέσω ένα χρέος, και να αγκαλιάσω τη σκληρή πραγματικότητα.», καθώς και αλλού, ως απάντηση σε λυρικούς στίχους: «Πάνε αυτά! Σήμερα μπορώ να χαιρετίσω την Ομορφιά.» (Παραληρήματα II), μτφρ: Χριστόφορος Λιοντάκης.

ανήκει στην αίσθηση του ωραίου, αλλά στην αίσθηση του υπέροχου, γιατί μας φέρνει αντιμέτωπους με την αθλιότητα της ζωής· μας δείχνει τη ζωή σ' όλη της τη φρίκη και τη ματαιότητα, αφαιρώντας μας το πέπλο της αυταπάτης».¹⁹

Ανάλογες υπήρξαν οι αντιλήψεις και του Νίτσε (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900), επηρεασμένες τόσο από τον Σοπενχάουερ, όσο και από τις απόψεις του Βάγκνερ (Richard Wagner, 1813-1883) περί του *συνολικού έργου τέχνης* (Gesamtkunstwerk). «Η τέχνη δεν είναι απλώς μίμηση της φυσικής πραγματικότητας», γράφει ο Νίτσε, «αλλά ένα μεταφυσικό συμπλήρωμα της φυσικής πραγματικότητας, που τοποθετείται πλάι της με σκοπό να την κατακτήσει»²⁰. Οι απόψεις αυτές, όπως και οι προγενέστεροι ιδεαλιστικοί και εμπειριοκρατικοί στοχασμοί περί της αξίας της τέχνης ως έκφρασης του ιδεώδους ή του υψηλού, αλλά και ως γνωσιακής εμπειρίας αφ' εαυτής, οπωσδήποτε προλείαναν με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο τον δρόμο για τον ορισμό του Υπερρεαλισμού από τον Μπρετόν ως εργαλείου αντίληψης μιας αλήθειας πάνω από την αλήθεια.

Διαβάζοντας τα μανιφέστα, αλλά και άλλα υπερρεαλιστικά κείμενα²¹, παρατηρούμε πως ο Υπερρεαλισμός γινόταν αντιληπτός -ή τουλάχιστον υπήρχε η επιθυμία να φαίνεται πως γίνεται αντιληπτός- από τα μέλη της Ομάδας, ακριβώς ως επιστημονικό και φιλοσοφικό εργαλείο ή μέθοδος, και όχι ως αισθητικό δόγμα. Αυτή η επιστημονική -ή επιστημονικοφανής- διάσταση του Υπερρεαλισμού είναι ένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά του και μάλιστα είναι ένα στοιχείο που κατά μία έννοια κληροδότησε σχεδόν σ' όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα του 20^{ου} αιώνα -τουλάχιστον στο επίπεδο των θεωρητικών κειμένων.

Πως προέκυψε όμως αυτή η διάσταση στο Υπερρεαλισμό; -Μα από τις δύο βασικές του μη-ποιητικές επιρροές: τον Μαρξισμό και την Ψυχανάλυση.

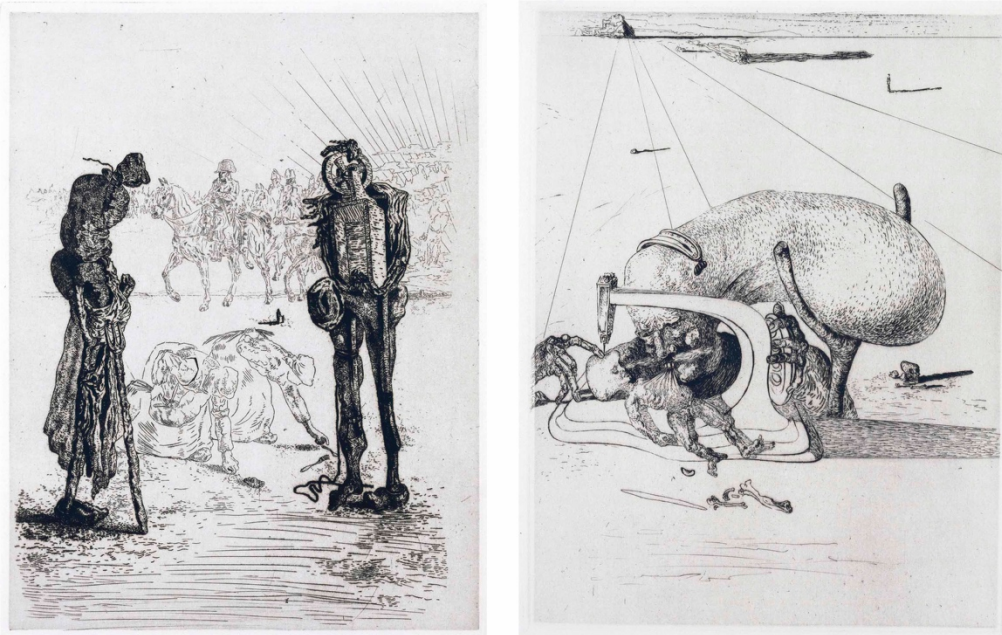


Εικόνα 3: Salvador Dalí, *Σπουδή για πορταίτο του Φρόιντ*. Μολύβι σε χαρτί. Διαστάσεις άγνωστες. 1938. Ιδιωτική συλλογή.

¹⁹ Μπίρντσλεϋ Μονρόε, 1989, σελ.: 259.

²⁰ Μπίρντσλεϋ Μονρόε, 1989, σελ.: 265.

²¹ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα: *Un Vague de rêves* (1924) του Λουί Αραγκόν· τη *Nadja* (1928) του Μπρετόν· το *Μανιφέστο των Σουρεαλιστών για τη Χρυσή Εποχή* (1930)· το κείμενο του Νταλί για τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο* (βλέπε σημείωση νο.7) κ.α.



Εικόνα 4: Salvador Dalí, *Εικονογράφηση για την έκδοση των «Ασμάτων του Μαλντορόρ»* από τις εκδόσεις Albert Skira. Λιθογραφίες. Διαστάσεις: 359 X 279 X 76 mm. 1936. Ιδιωτική συλλογή.

B1

ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Ξεκινώντας από τον Μαρξισμό, είναι ουσιώδες να τονίσουμε πως, παρ' ότι φιλότεχνος ο ίδιος, ο Μαρξ ουδέποτε ανέπτυξε κάποια αισθητική θεωρία. Εντούτοις μπορούμε να πούμε πως γενικά στο σύστημα του διαλεκτικού υλισμού, όχι μόνον περιλαμβάνονται στοιχεία αισθητικής, αλλά και υποδείξεις για τη διαμόρφωσή της. Η κεντρική ιδέα της ορθόδοξης μαρξιστικής άποψης είναι πως η τέχνη πάντοτε αποτελεί αντανάκλαση της πραγματικότητας, θέση η οποία αποτυπώνεται και στην αντίληψη της τέχνης από το Λένιν (Vladimir Illyich Lenin, 1870-1924), ως τρόπου γνώσης²². Κοντά σ' αυτά, αν τοποθετήσουμε την άποψη του Λέοντος Τρότσκι (Leon Davidovich Trotsky, 1879-1940): «[η τέχνη] είναι απόκλιση, αλλαγή και μετασηματισμός της πραγματικότητας, σύμφωνα με τους νόμους που προσιδιάζουν στην καλλιτεχνική δημιουργία»²³. Είναι σαφές πως αυτές οι αρχές επέδρασαν στην διαμόρφωση του Υπερρεαλισμού -ιδίως στο αξίωμα ότι εφόσον η πραγματικότητα είναι παράλογη, παράλογο οφείλει να είναι και το έργο τέχνης που αναφέρεται σ' αυτήν.

Παρ' όλα αυτά, η κύρια μαρξιστική επιρροή στον Υπερρεαλισμό, δεν εντοπίζεται σε κριτικό ή θεωρητικό επίπεδο: είναι καθαρά πολιτική. Οι υπερρεαλιστές ανήκαν στην Αριστερά, κι έθεσαν εαυτούς «στην υπηρεσία της επανάστασης» ευθύς εξαρχής. Η επαναστατική τους τοποθέτηση δεν έγινε δεκτή χωρίς μια ορισμένη δυσπιστία από πλευράς των οργάνων του γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος· άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε πως οι υπερρεαλιστές ήταν, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μπουνιουέλ: «αστοί που

²² Μπίρντσλεϋ Μονρόε, 1989, σελ.: 343.

²³ Μπίρντσλεϋ Μονρόε, 1989, σελ.: 345.

εξεγείρονταν ενάντια στην αστική τάξη»²⁴, και η καταγωγή τους, σε συνδυασμό με την ιδιοσυγκρασιακή φύση των έργων τους, αλλά και τη θερμή υποδοχή τους από θεσμούς, φορείς και προσωπικότητες του *κατεστημένου*, ποτέ δεν τους επέτρεψε να ενσωματωθούν απολύτως στην ορθόδοξη λενινιστική Αριστερά. Είτε όμως ήταν επιθυμητοί, είτε ήταν ανεπιθύμητοι στους κύκλους της Αριστεράς, οι υπερρεαλιστές ήταν ένθερμοι φορείς των ιδεών της. «Οι υπερρεαλιστές μάχονταν ενάντια σε μια κοινωνία που μισούσαν. Ενάντια στις κοινωνικές ανισότητες, την εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο, την αποκτηνωτική επίδραση της θρησκείας, τον βάρβαρο και αποικιοκρατικό μιλιταρισμό...», διακηρύσσει ο Μπουνιουέλ²⁵.

Στην ίδια περίπου ηλικία που η Παρισινή Κομμούνια (1871) βρήκε το Ρεμπώ καθώς και τον έτερο μεγάλο προφήτη του Υπερρεαλισμού, τον Λωτρεαμόν, για τον οποίον θα μιλήσουμε πιο αναλυτικά παρακάτω, τους υπερρεαλιστές τους βρήκε η Οκτωβριανή Επανάσταση (1917). Την 1^η Ιουνίου 1934, ο Αντρέ Μπρετόν θα δώσει στις Βρυξέλλες, προσκεκλημένος από τους Βέλγους υπερρεαλιστές, μια διάλεξη με θέμα «Τί είναι ο Υπερρεαλισμός;»²⁶, το περιεχόμενο της οποίας θα κυκλοφορήσει ευρέως ως φυλλάδιο στη συνέχεια. Δεν πρόκειται για το πλέον θεμελιώδες ή πρωτότυπο από τα κείμενά του, εντούτοις θα λέγαμε πως περιγράφει εύληπτα και με σαφήνεια το ηθικό, αλλά ιδίως το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο γεννήθηκε και από το οποίο προήλθε ο Υπερρεαλισμός. Άλλωστε το κείμενο αυτό, δεκαέξι χρόνια μετά την ανεπίσημη σύσταση του Υπερρεαλισμού και δέκα από την δημοσίευση του πρώτου Μανιφέστου, είναι προικισμένο, αν μη τι άλλο, με την καθαρότητα που προσφέρει η απόσταση.

Εκεί ο Μπρετόν απορρίπτει τον ανθρωπισμό, ως κάτι το υποκριτικό: «περιλαμβάνει», λέει, «αδιανόητους συμβιβασμούς και ανακωχές με την αντίληψη της επικράτησης του ισχυρότερου», αντίληψη την οποία με εξαιρετική οξυδέρκεια είναι σε θέση να ιχνηλατήσει στην πολιτική κατάσταση της εποχής του, στην άνοδο του φασισμού, και στην κυνική εγκατάλειψη εκ μέρους του καπιταλισμού, όλων των μεσοπολεμικών προφάσεων που συγκρατούσαν ως τότε, έστω κι υποτυπωδώς μια ισόνομη κοινωνία. Αδυνατεί, καταλήγει ο Μπρετόν, να νοηθεί τον κόσμο γύρω του, χωρίς να ριγεί σκεπτόμενος την ήδη διαφανόμενη κατάληξη της πορείας των πραγμάτων. Σ' αυτή τη ζοφερή πραγματικότητα, ο Υπερρεαλισμός, λειτούργησε, θα λέγαμε, με τρόπο που θυμίζει τη γνωστή ρήση του Όσκαρ Ουάιλντ (Oscar Wilde, 1854-1900) για τους καλλιτέχνες: «όλοι είμαστε βυθισμένοι στα σκατά, απλά κάποιιοι κοιτάζουμε τ' αστέρια». Για την ακρίβεια, ο Υπερρεαλισμός επαναδιατυπώνει αυτή τη φράση, κατά τρόπο μάλλον πιο πλατωνικό: «όλοι είμαστε βυθισμένοι στα σκατά, απλά κάποιιοι κοιτάζουμε τ' αστέρια -και τα δείχνουμε και στους υπόλοιπους».

Η τοποθέτηση, λοιπόν του Υπερρεαλισμού στην υπηρεσία της Επανάστασης θεωρούνταν αναγκαία από τους θεμελιωτές του, πρωτίστως ως εκπλήρωση του ιστορικού τους καθήκοντος απέναντι στην εποχή τους. Πως να επέλθει η απελευθέρωση του νου, διερωτάται ο Μπρετόν, αν δεν συνοδευτεί από την απελευθέρωση του ανθρώπου; Και απαντώντας, τοποθετείται: «σήμερα, περισσότερο από ποτέ άλλοτε, οι υπερρεαλιστές βασίζονται απολύτως και προσδοκούν ολόθερμα ένα και μόνο πράγμα: την απελευθέρωση του ατόμου μέσα από την προλεταριακή Επανάσταση».

Αναφερθήκαμε παραπάνω στα συνθήματα του Μαρξ: «ας αλλάξουμε τον Κόσμο», και του Ρεμπώ: «ας αλλάξουμε ζωή» και στην αξία που απέκτησαν για τον Υπερρεαλισμό. Αν

²⁴ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 141.

²⁵ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 141.

²⁶ Μπρετόν Αντρέ, 1934.

λοιπόν, αυτός ήταν ο στόχος του κινήματος, τον τρόπο για την επίτευξή του μας τον παρέχουν οι δύο άλλοι προφύτες: ο Λωτρεαμόν (comte de Lautreamont, 1846-1870) και ο Φρόιντ (Sigmund Freud, 1856-1939). Ας ξεκινήσουμε από τον Λωτρεαμόν.

Ο κόμης Λωτρεαμόν -λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Ισίδωρου Ντουκάς- είναι μια αινιγματική μορφή του γαλλικού πολιτισμού. Για τη σύντομη ζωή του (πέθανε σε ηλικία 24 ετών) δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα, όσο για το έργο του, αυτό αφορά εκτός από μια σειρά αδημοσίευτων επιστολών, που λέγεται πως διακρίνονται από υψηλή λογοτεχνική και κριτική αξία, τα εξής δύο κείμενα: *Τ' άσματα του Μαλντορόρ* και την αναίρεσή τους, τα *Στιχουργήματα*, έργα και τα δυο μοναδικής βαρύτητας, που τα είχε μάλιστα ολοκληρώσει πριν τα 22 του χρόνια. Χιμαιρικό πνεύμα, αρκετά συγγενικό προς εκείνο του Ρεμπώ, αποπειράθηκε και κατόρθωσε να ερευνήσει την ζωή ως καθαρό φαινόμενο, πέραν των ηθικών ορίων, έχοντας ως ιχνηλάτη του την ποίηση, και εκκινώντας από μια ρομαντική απέχθεια προς τη συμβατική ζωή, προς το, κατά Μπωντλαίρ, «αστικό πνεύμα».

Από τους πρώτους μελετητές του έργου του Λωτρεαμόν, ο λογοτέχνης και κριτικός Εντμόν Ζαλού (Edmond Jaloux, 1878-1949), συνδέει με μεγάλη οξυδέρκεια τη συγγραφή του *Μαλντορόρ*, με την λυτρωτική διαδικασία που γέννησε τον *Βέρθερο* του Γκαίτε²⁷. Η σύνδεση αυτών των έργων δεν είναι καθόλου αμελητέα: σαν τις ματριόσκες, τις ρωσικές κούκλες που η μία βρίσκεται μέσα στην άλλη, το πνεύμα εκείνο που τελικά γέννησε τον Υπερρεαλισμό διαπερνάει τους αιώνες, ακολουθώντας μια εξελικτική διαδικασία: από την μανιακή *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, που ισορροπεί μεταξύ τιμωρίας και λύτρωσης, νοσταλγίας και τραύματος, μέχρι τη νέα ηθική που ευαγγελίζεται ο *Βέρθερος*²⁸. από την αιματηρή εφηβική ονειροπόληση του Μαρκησίου Ντε Σαντ, μέχρι την συναναστροφή με το σκοτάδι, στον Πόε ή στον Μπωντλαίρ· και βεβαίως από την καθαρά ρομαντική προσταγή του Λωτρεαμόν: «Ποίηση για όλους!» καθώς και από την συντετριμμένη ολόθερμη ευχή του Ρεμπώ: «σε μια μόνο ψυχή, σ' ένα σώμα, να είμαι κάτοχος της αλήθειας», μέχρι την αναζήτηση του διαλεκτικού υλισμού για μια «τέχνη που θ' αντανακλά την πραγματικότητα» και την φροϊδική διαβεβαίωση πως το όνειρο είναι μια κατάσταση εξ ίσου υπαρκτή με το βίωμα, μέσα λοιπόν σ' όλον αυτόν τον κήπο αναφορών, ο Υπερρεαλισμός ξεπερνάει κατά πολύ τα στενά όρια εντός των οποίων γίνεται συνήθως αντιληπτός, ως καλλιτεχνική έκφραση του μεσοπολεμικού τραύματος και της γοητείας που ασκούσαν η ψυχανάλυση και ο τοτεμισμός, και καθίσταται πια το αποκορύφωμα μιας τάσης που διατρέχει σχεδόν το σύνολο της πορείας του *Δυτικού Κανόνα*.

Κλειδί στην κατανόηση του περίπλοκου αυτού συστήματος εκλεκτικών συγγενειών, αποτελεί το στοιχείο του *σκανδάλου*, μια κεντρική ιδέα και πρακτική του Υπερρεαλισμού. Γράφει σχετικά ο Μπουνιουέλ: «Οι υπερρεαλιστές δεν θεωρούσαν τους εαυτούς τους τρομοκράτες, ένοπλους ακτιβιστές (...), επομένως χρησιμοποιούσαν σαν κύριο όπλο το σκάνδαλο, [το οποίο] τους φαινόταν για πολύ καιρό σαν παντοδύναμο μέσο, που θα μπορούσε να φέρει στην επιφάνεια τα κρυφά και βδελυρά κίνητρα του συστήματος που έπρεπε να πολεμήσουν»²⁹. Μπορεί αυτή να υπήρξε η πρώτη φορά στην Ιστορία που διεκήρυττε κάποιος, πολύ περισσότερο, ένα ολόκληρο κίνημα, τόσο απροσημάτιστα την επιθυμία του να δράσει ως agent-pronocateur, αλλά ως στάση δεν ήρθε από το πουθενά· είχε προηγηθεί όλη η λαμπρή παράδοση προκλητικών και σκανδαλωδών έργων και καλλιτεχνών που μνημονεύσαμε παραπάνω.

²⁷ Λωτρεαμόν, 1986, σελ.: 18.

²⁸ Ας θυμηθούμε εδώ τη γνωστή ρήση του ήρωα: «συμπεριφέρομαι στην καρδιά μου σαν σε κακομαθημένο παιδάκι· της κάνω όλα της τα χατήρια». (Βέρθερος, σελ.: 164)

²⁹ Μπουνιουέλ, 1983, σελ. 141.

«Μια επανάσταση πραγματικά απλωμένη σ' όλους τους τομείς της δραστηριότητας, απίθανα ριζοσπαστική, στον απόλυτο βαθμό μη-πρακτική, και τραγικά αυτοαναιρούμενη, καταπνίγοντας την συναίσθησή της τόσο ως κάτι του ευκαίσιου, όσο και του κραυγαλέου»³⁰. Έτσι ορίζει ο Μπρετόν το σκάνδαλο ειδικά και τη δράση των υπερρεαλιστών γενικά. Αντιλαμβάνεται ότι οι δυνατότητες του σκανδάλου ως κυριολεκτικού μοχλού επαναστατικής πίεσης είναι περιορισμένες, αλλά αυτό δεν τον απασχολεί. Όσο κι αν προέρχεται από τον πραγματικό κόσμο, επιστρέφοντας ταυτόχρονα πάλι σ' αυτόν, η επανάσταση του Υπερρεαλισμού είναι κυρίως μια πράξη ποιητική. Άλλωστε, συμπληρώνει ο Μπρετόν: «Ευθύς εξαρχής, η υπερρεαλιστική ιδιοσυγκρασία μοιράστηκε με τον Λωτρεαμόν και τον Ρεμπώ ένα αίσθημα πολεμικής ηττοπάθειας, που τη συνέδεσε μ' αυτούς αδιάρρηκτα». Κατανοούμε λοιπόν, πως όντας πιστοί υποστηρικτές της προλεταριακής Επανάστασης, οι υπερρεαλιστές με το σκάνδαλο, με τη δική τους, ποιητική επανάσταση, υπηρετούν έναν διπλό ρόλο: πρώτον αποσυντονίζουν το κατεστημένο, φανερώνοντας τα σαθρά του θεμέλια, και δεύτερον δημιουργούν μια ακόμα καθαρότερη και ταυτόχρονα πιο συναισθηματική αντίληψη του κόσμου, μια, θα λέγαμε, παραμυθία για τις ευαίσθητες ψυχές που καταδυναστεύονταν από τον κυνισμό, τη μοχθηρία και την υποκρισία του κυρίαρχου κοινωνικού συστήματος της εποχής τους.

Κλείνοντας, θεωρούμε πως αξίζει να συμπεριλάβουμε στην σύντομη αναφορά μας στη λειτουργία του σκανδάλου στον Υπερρεαλισμό -μια πλήρης διερεύνηση της οποίας ξεπερνά κατά πολύ τόσο τις δυνατότητες, όσο και τις φιλοδοξίες της παρούσας μελέτης-, το ρέκβιεμ αυτής της πρακτικής, όπως τουλάχιστον το αφηγείται ο Μπουνιουέλ:

«Γύρω στα 1955, στο Παρίσι, συνάντησα τον Μπρετόν, ενώ πηγαίναμε και οι δυο στο σπίτι του Ιονέσκο. Επειδή ήταν ακόμα νωρίς, καθίσαμε κάπου να πιούμε ένα ποτό. Τον ρώτησα τότε γιατί διαγράφηκε από την ομάδα ο Μαξ Ερνστ, με την κατηγορία ότι πήρε το μεγάλο βραβείο στη Μπιενάλε της Βενετίας. -Τι τα θέλετε, καλέ μου φίλε, μου απαντάει. Χωριστήκαμε από τον Νταλί που έγινε ένας άθλιος έμπορος, και να που τώρα ο Μαξ κάνει τα ίδια. Μένει για λίγο σιωπηλός, ύστερα προσθέτει -και στο πρόσωπό του βλέπω μια βαθιά, μια πραγματική θλίψη: -Είναι λυπηρό που το λέω, αγαπητέ μου Λουίς, αλλά το σκάνδαλο δεν υπάρχει πια.»

Πάνω σ' αυτό, θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει την ακόλουθη άποψη: η αποδοχή των υπερρεαλιστών από τον *Κόσμο της Τέχνης* και ακόμα περισσότερο η πρωτοκαθεδρία που σταδιακά απέκτησαν σ' αυτόν ακριβώς τον κόσμο, σίγουρα τους απομάκρυνε από την αρχική τους επαναστατική τοποθέτηση. Κι όμως, η απομάκρυνση αυτή δεν ήταν παρά επιφανειακή· διότι τελικά ο υπερρεαλισμός ίσως πέτυχε τον στόχο του, ακόμα κι αν τον πέτυχε εν μέρει: μπόρεσε να διαρρήξει τα κατεστημένα ήθη και τελικά, με τη συνέργεια πολλών και διαφορετικών παραγόντων να τα ξεχαρβαλώσει, πράξη αληθινά επαναστατική.

³⁰Breton André, 1934.



Εικόνα 5: Salvador Dalí, *Το θλιβερό άθλημα (Καταστροφικό παιχνίδι)*, Ελαιογραφία και κολλάζ. 44,4 X 30,3 cm. 1929. Ιδιωτική συλλογή.

Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Le Surréalisme au service de la Révolution*, βρίσκουμε ένα κείμενο του Νταλί με τίτλο, *L'âne pourri* (δλδ *Ο αποσυντιθέμενος γαίδαρος*). Εκεί παρουσιάζει τις αρχές της «παρανοϊκής-κριτικής μεθόδου», ένα κράμα διαλεκτικής και ψυχανάλυσης. Την περιγράφει ως εξής: «αυθόρμητη μέθοδος άλογης γνώσης, που βασίζεται στην κριτική και συστηματική αντικειμενοποίηση των συνειρμών και των ερμηνειών παραληρηματικών φαινομένων»³¹. Η υποδοχή αυτής της μεθόδου από τους υπόλοιπους υπερρεαλιστές φαίνεται πως υπήρξε ενθουσιώδης. Συγκεκριμένα, ο Μπρετόν την χαιρέτησε ως το πιο αξιοθαύμαστο εργαλείο που είχε ποτέ στη διάθεση του ο Υπερρεαλισμός, κι αυτό επειδή ήταν δυνατόν να εφαρμοστεί άμεσα στη ζωγραφική, στην ποίηση, στον κινηματογράφο και εν τέλει σ' οποιαδήποτε απόπειρα προσέγγισης και ερμηνείας της πραγματικότητας. Η παρανοϊκή-κριτική μέθοδος έγινε με τον καιρό συνώνυμο σχεδόν της υπερρεαλιστικής σκέψης. Ο λόγος γι' αυτό είναι ότι μετέτρεψε τα ψυχαναλυτικά διδάγματα -που υπήρξαν ζωτικής σημασίας για τον Υπερρεαλισμό- σε μια λιγότερο ή περισσότερο σαφή, αλλά πάντως σαφώς οριοθετημένη δημιουργική, αλλά πρωτίστως κριτική μέθοδο. Για να αντιληφθούμε την επικράτησή της, πρέπει να ανατρέξουμε στην απαρχή του Υπερρεαλισμού και στην αντίληψη της παράλογης φύσης της ζωής, υπό τη σκιά του Φροϊδισμού.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, καταλυτική για την επινόηση του Υπερρεαλισμού από τον Μπρετόν, πέραν της γνωριμίας του με τον Ζακ Βασέ, υπήρξε η εμπειρία του ως νοσοκόμου σε μια σειρά νευρολογικών κλινικών κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου. Εκεί ο Μπρετόν παρατήρησε έννοιες που στη συνέχεια έμελλε να διαδραματίσουν κεντρικό ρόλο στον ορισμό της πραγματικότητας από τον Υπερρεαλισμό. Οι έννοιες αυτές ήταν πρωτίστως το ασυνείδητο, καθώς φυσικά και η εκφραστική δύναμη του συμπτώματος και των ονείρων, αλλά ταυτόχρονα και η αρχή της ηδονής, ο φόβος του ευνουχισμού και η παρόρμηση του θανάτου.

Στην *Ερμηνεία των Ονείρων*, κείμενο του 1900, ο Φρόιντ ορίζει το όνειρο, ως ένα ψυχικό φαινόμενο, τ' οποίο εκκινεί από την επιθυμία και οδηγείται στην εκπλήρωσή της. Ταυτόχρονα, προβαίνει στον διαχωρισμό μεταξύ συνειδητού και ασυνειδήτου, χαρτογραφώντας τα φαινόμενα της μεταξύ τους επικοινωνίας. Δεν πρέπει να δημιουργείται η παρανόηση πως οι ιδέες αυτές είχαν προλάβει να καταστούν δημοφιλείς εκείνα τα πρώτα χρόνια μετά τον Πόλεμο, όταν δηλαδή χρησιμοποιήθηκαν από τον Μπρετόν στην προσπάθειά του να συστήσει ένα *modus operandi* για τον Υπερρεαλισμό· αντιθέτως, ήταν ακόμα μάλλον άγνωστες έξω από το ιατρικό και ψυχιατρικό περιβάλλον. Άλλωστε, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ήταν εκεί ακριβώς μέσα σ' αυτό το περιβάλλον, όπου τις γνώρισε κι ο Μπρετόν: «(...) τον καιρό εκείνο ήμουν υπό την επιρροή του Φρόιντ και οι ερευνητικές του μέθοδοι μου ήταν οικείες, τις είχα μάλιστα κατά καιρούς εφαρμόσει και οι ίδιοι στους ασθενείς κατά τη διάρκεια του Πολέμου»³². Ένα ενδεικτικό και εξαιρετικά σημαντικό συμβάν -η απαρχή, θα μπορούσαμε να πούμε της εργασίας του Μπρετόν ως υπερρεαλιστή- είναι το ακόλουθο, τ' οποίο παραθέτει ο ίδιος στη γνωστή του διάλεξη:

³¹Dalí Salvador, 1979-1980, σελ. 55.

³²Breton André, 1934.

«Ήταν το 1919, όταν σ' απόλυτη μοναξιά και λίγο πριν κοιμηθώ, διάφορες περισσότερο ή λιγότερο ολοκληρωμένες προτάσεις κέντρισαν την προσοχή μου και εισέβαλαν στο νου μου, χωρίς εγώ να μπορώ να ανακαλύψω -ακόμα και μέσα από την πλέον επισταμένη ανάλυση- την προέλευσή τους. Θυμάμαι ένα συγκεκριμένο βράδυ, καθώς μ' έπαιρνε ο ύπνος, συναισθάνθηκα μια πρόταση ολοκληρωμένη σε τέτοιον βαθμό, ώστε ν' αποκλείει κάθε πιθανότητα αλλοίωσης, ούσα ταυτόχρονα απολύτως ελεύθερη από κάθε φωνητικό ήχο· μια πρόταση αρκετά παράξενη, που έφτασε σ' εμένα, χωρίς να κουβαλάει - το λέω αυτό μ' απόλυτη ειλικρίνεια- ούτε ένα ίχνος συσχετισμού με οποιοδήποτε από τα περιστατικά της ζωής μου εκείνο τον καιρό. Ήταν μια πρόταση επίμονη, όπως μου φαινόταν· μια πρόταση, θα έλεγα, που μου χτυπούσε το παράθυρο. Δεν θα της έδινα περισσότερη σημασία, αν ξαφνικά δεν μ' εμπόδιζε [ενν. να την ξεχάσω] ο οργανικός της χαρακτήρας. Είχα καθηλωθεί. Δυστυχώς τόσα χρόνια μετά δεν μπορώ να θυμηθώ την πρόταση επακριβώς, αλλά πήγαινε περίπου ως εξής: «ένας άντρας κόβεται στα δυο από το παράθυρο». Αυτό που την έκανε καθαρότερη, ήταν το γεγονός πως συνοδευόταν από μια θολή εικονική αναπαράσταση ενός άντρα να κάνει περίπατο, ο οποίος ξαφνικά κόβεται στη μέση, από ένα παράθυρο, που βρίσκεται κάθετα στον άξονα του σώματός του. Οπωσδήποτε, ήταν εκεί παρούσα μια δεύτερη μορφή, τοποθετημένη κάθετα στο χώρο, ενός άντρα που έσκυβε έξω από ένα παράθυρο. Αλλά το παράθυρο ακολουθούσε την κίνηση του άντρα, κι εγώ αντιλαμβανόμουν πια πως είχα να κάνω με μια εικόνα μεγάλης σπανιότητας. Αυτοστιγμεί μου γεννήθηκε η ιδέα να χρησιμοποιήσω την πρόταση αυτή, ως υλικό ποιητικής σύνθεσης. Πριν όμως καλά-καλά προλάβω να την εμπλουτίσω με μια ποιητική ποιότητα, η αρχική πρόταση έδωσε τη θέση της σε μια ακολουθία νέων και κάθε άλλο παρά αλληλοσυνδεόμενων προτάσεων, που όχι μόνο μ' εξέπληξαν, αλλά μ' άφησαν, θα έλεγα, σε μια κατάσταση ακραίας αποστασιοποίησης».

Μερικές μέρες αργότερα, επηρεασμένος από τα παραπάνω, ο Μπρετόν προσκαλεί στο σπίτι του τον Φίλιπ Σουπώ, και μαζί ξεκινούν ένα πείραμα. Ευρισκόμενοι σε κατάσταση απόλυτης συγκέντρωσης, κάθονται και γράφουν, γεμίζοντας πενήντα περίπου κόλλες χαρτί ο καθένας. Εκεί καταγράφουν σκέψεις εντελώς ελεύθερες, ασύνδετες φαινομενικά, άκριτα βαλμένες η μια πίσω από την άλλη. Η ομοιότητα, αναφέρει ο Μπρετόν, ανάμεσα στη δουλειά τη δική του και στου Σουπώ ήταν χαρακτηριστική: παρόμοια δομή, παράλληλο ύφος, παρεμφερή αποπήματα, αλλά και μια συγκεκριμένη, άρρητη, μα σαφώς εννοούμενη κοινή «αύρα», όπως θα έλεγε ο Μπένγιαμιν, συνέδεαν τα δύο κείμενα. Αυτό ήταν το ξεκίνημα της κατεχοχόν υπερρεαλιστικής μεθόδου: της αυτόματης γραφής.

Βλέπουμε πως η ψυχανάλυση (γιατί -όπως άλλωστε ομολογεί ο ίδιος ο Μπρετόν- η διαδικασία της αυτόματης γραφής εν πολλοίς προσιδιάζει σε διάφορες ψυχαναλυτικές θεραπευτικές μεθόδους) προίκισε τον Υπερρεαλισμό όχι μόνο μ' έναν τρόπο δουλειάς, όπως αναφέραμε πιο πάνω, αλλά και μ' έναν τρόπο αντίληψης της ζωής και της πραγματικότητας. «Esse est percipi³³» έλεγε ο επίσκοπος Μπέρκλεϋ και αυτή του η φράση, συνδυασμένη με την προερχόμενη από το Φρόιντ πεποίθηση πως τα όνειρα, το υποσυνείδητο και το φανταστικό, συγκροτούν μια αλήθεια, αντίστοιχη προς εκείνη που αντιλαμβανόμαστε μέσω των αισθήσεών μας, οδήγησαν τον Μπρετόν στη σύλληψη μιας ανώτερης πραγματικότητας (μιας *υπέρ-πραγματικότητας*), η οποία εντοπίζεται σ' ορισμένες καταστάσεις συσχέτισης (βλέπε ασυνείδητο, όνειρα κλπ), ξεχασμένες από τη συνειδητότητα. Ο Υπερρεαλισμός αποτέλεσε δοχείο έκφρασης, κι επομένως κατανόησης, αυτής ακριβώς της υπέρ-πραγματικότητας.

³³ Λατινικά για: «Είναι σημαίνει αντιλαμβάνεσθαι».

Είναι σαφές πως η διασύνδεση αυτή ανάμεσα σε δύο διαφορετικές πραγματικότητες, καθώς και η διερμηνευτική του λειτουργία, αποδίδουν στον Υπερρεαλισμό μια πολύ συγκεκριμένη αισθητική ποιότητα, που ακολουθώντας το παράδειγμα του Νταλί, θα την ονομάσουμε «αντι-καλλιτεχνική». Στην προσπάθειά μας να την αντιληφθούμε καλύτερα, μας εξυπηρετούν δυο κείμενα: Ο *Σουρεαλισμός και Ζωγραφική* του Μπρετόν, η δημοσίευση του οποίου στο *LRS* ολοκληρώθηκε το 1928, καθώς και το δοκίμιο *Κινηματογραφική Τέχνη, μια ίνα αντι-καλλιτεχνική*, το οποίο εξέδωσε ο Νταλί το 1927 στην *Gaceta Literaria*, μ' αφιέρωση στο Λουίς Μπουνιουέλ.

Ξεκινάμε από τον Μπρετόν:

«Όλα όσα αγαπώ, όλα όσα σκέπτομαι κι αισθάνομαι, με οδηγούν προς μια συγκεκριμένη φιλοσοφία της εμμένειας, σύμφωνα με την οποία, η υπέρ-πραγματικότητα θα κατοικήσει στην ίδια την πραγματικότητα και δεν θα είναι ούτε ανώτερη, ούτε ξεχωριστή απ' αυτήν. Και αντιστρόφως (ενν. η πραγματικότητα θα κατοικήσει εντός της υπέρ-πραγματικότητας), διότι όλα τα αντικείμενα που χαρακτηρίζονται την ιδιότητα του περιέχειν, περιέχονται και τα ίδια εντός των εαυτών τους. Θα τολμούσε κανείς ακόμα να πει πως η σύνδεση πραγματικότητας και υπέρ-πραγματικότητας, είναι μια οδός επικοινωνίας ανάμεσα στο περιέχον και το περιεχόμενο. Μ' αυτό εννοώ πως θα αντισταθώ μ' όλες μου τις δυνάμεις στους πειρασμούς που, στην ζωγραφική και στη λογοτεχνία, θα μπορούσαν να έχουν την άμεση τάση να αποσύρουν τη σκέψη από τη ζωή, καθώς και να κουκουλώσουν τη ζωή με την αιγίδα της σκέψης»³⁴.

Αντίστοιχα, ο Νταλί σημειώνει:

«Γνωρίζουμε πως οι μεγάλοι Έλληνες τραγικοί γράψανε ο ένας μετά τον άλλο, μ' έξοχη ικανότητα, τραγωδίες που πραγματεύονταν τα ίδια ακριβώς θέματα η μία με την άλλη. Το κοινό τους δεν αποζητούσε να συγκινηθεί από το θέαμα μη-αναμενόμενων συμβάντων· αντιθέτως, αναζητούσε την τέρψη του, την συναισθηματική του παίδευση, στη μη-αναμενόμενη εξέλιξη συμβάντων αναμενόμενων, δεδομένων που ήδη ήταν γνωστά.

»Στον ίδιο δρόμο, ο αντικαλλιτεχνικός κινηματογράφος δημιουργεί ένα ολόκληρο, χαρακτηριστικό και ιδιαίτερα πολυποίκιλο κόσμο συναισθημάτων και αρχετυπικών εικόνων, καθαρών και απολύτως σαφών, αναφερόμενων σε καταστάσεις κοινές στους χιλιάδες ανθρώπους που συγκροτούν το μεγάλο κινηματογραφικό κοινό. Επιπροσθέτως, το σύνολο αυτής της δημιουργίας είναι μια οργανική και ομογενής δημιουργία, προϊόν πολλών κι ανώνυμων δημιουργικών συντελεστών, καθώς και μιας προόδου που έχει προκληθεί διαμέσου της τυποποίησης.

»Η μάσκα του κακού ήρωα, η κινησιολογία του, η σκευή του, το χέρι που χτυπά στην πόρτα, όλα αυτά είναι βουτηγμένα στο δραματικό και το οπτικό συναίσθημα· όλα αυτά βρίσκονται σε μια διαδικασία βελτίωσης και διαρκούς ολοκλήρωσης από ταινία σε ταινία. Καθίστανται ωραία, μέσω μιας διαδικασίας, όλο και πιο βουερής, ανάλογης προς τη διαδικασία μέσω της οποίας βελτιώνονται και καλύτερεύουν τα αεροπλάνα. Αυτά για τον αντικαλλιτεχνικό κινηματογράφο· ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος, απ' την άλλη, δεν έχει επιτύχει στη σύσταση κανενός παγκόσμιου αισθηματικού τύπου· αντιθέτως, κάθε καινούργια ταινία συμβάλει στην επαυξανόμενη απομάκρυνση, στον απόλυτο διαχωρισμό, στην πιο ανεξέλεγκτη αποδιοργάνωση»³⁵.

³⁴ Breton André, 2002, σελ.: 87.

³⁵ Dalí Salvador, 1979-1980, σελ.: 63-65.

Κλείνοντας αυτή την καθ' όλα επιγραμματική κι οπωσδήποτε όχι πλήρη σκιαγράφησή μας του θεωρητικού συστήματος του Υπερρεαλισμού, θα πρέπει να αναφερθούμε στην εγγενή αντίφαση πάνω στην οποία οικοδομήθηκε το σύστημα αυτό.

Από τη μία έχουμε έναν απόλυτο ιδεαλισμό, βασισμένο σ' ένα αρκετά αόριστο ποιητικό credo. Η «υπέρ-πραγματικότητα», ο «αντί-καλλιτεχνικός καλλιτέχνης», η προσταγή του Ρεμπώ ν' αλλάξουμε ζωή και του Λωτρεαμόν ν' αναζητήσουμε την αλήθεια στα πιο απίθανα μέρη, η μελέτη των ονείρων και του ασυνείδητου, στην ουσία τους, αποτελούν όλα πτυχές ενός ιδεαλισμού, συνδεόμενου -όπως είδαμε- από καθαρά ρομαντικές, νιτσεικές απόψεις. Πάνω σ' αυτά κτίστηκε η υπερρεαλιστική μέθοδος.

Από την άλλη, έχουμε τις προσταγές του διαλεκτικού υλισμού, πως η τέχνη οφείλει ν' αντανακλά την πραγματικότητα, καθώς και ν' αποτελεί μια ολομέτωπη επίθεση στο κατεστημένο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως αυτές ακριβώς οι προσταγές έδωσαν στον Υπερρεαλισμό, έναν λόγο ύπαρξης.

Στο τέλος η σύνθεση ιδεαλισμού και υλισμού κατέστη επείγουσα για τη συνέχεια της ύπαρξης του κινήματος. Τελικά δεν μπόρεσε ποτέ να επιτευχθεί, όπως φάνηκε στη διάσπαση της Υπερρεαλιστικής Ομάδας εν μέσω ιδεολογικών συγκρούσεων και πολιτικών αντεγκλήσεων.

Έχει ιστορική αξία σχετικά μ' αυτό η μαρτυρία του Μπουνιουέλ: «Με ρωτούν αρκετά συχνά τι απέγινε ο υπερρεαλισμός. (...) Λέω μερικές φορές ότι θριάμβευσε στο επουσιώδες και απέτυχε στο ουσιώδες. (...) Το υπερρεαλιστικό κίνημα λίγο νοιαζόταν να εισέλθει ένδοξα στις ιστορίες της λογοτεχνίας κι της ζωγραφικής. Αυτό που πάνω απ' όλα επιθυμούσε, επιθυμία υψηλή κι ανέφικτη, ήταν να μεταμορφώσει τον κόσμο και ν' αλλάξει τη ζωή. (...) Αναλίσκόμενοι σε όνειρα τεράστια όσο η γη, δεν ήμαστε τίποτε περισσότερο από μια μικρή ομάδα αλαζονικών διανοούμενων, που φλυαρούσαν σ' ένα καφενείο κι έβγαζαν ένα περιοδικό. Μια χούφτα ιδεαλιστές που γρήγορα διχάζονταν όταν ήταν να πάρουν άμεσα και βίαια μέρος στη δράση. (...) Ωστόσο, αυτό που μου έμεινε από το πέρασμά μου από τις ενθουσιώδεις και άτακτες γραμμές του Υπερρεαλισμού, αυτό είναι πρώτα απ' όλα η ελεύθερη πρόσβαση στα βάθη του είναι, που για μας ήταν απεγνωσμένη και επιθυμητή, αυτή η επίκληση του παράλογου, του σκοτεινού, όλων των παρορμήσεων που πηγάζουν από το βαθύτερο εγώ μας. Επίκληση που για πρώτη φορά αντηχούσε με τέτοια δύναμη, τέτοιο κουράγιο, και που συνοδευόταν από μια σπάνια αυθάδεια, από μια αγάπη για το παιχνίδι, από μια ζωηρή εμμονή στον αγώνα ενάντια σ' ό,τι μας φαίνεται απαράδεκτο. Απ' όλα αυτά τίποτε δεν έχω απαρνηθεί»³⁶.

Από τότε έχουν περάσει σχεδόν εκατό χρόνια. Τον επαναστατικό πυρετό του υπερρεαλισμού διαδέχτηκε μια πρωτοφανής σύγχυση: είδαμε πολιτικά ενεργούς καλλιτέχνες – ενίοτε ακόμα και ακτιβιστές, εξαιρετικά ριζοσπαστικούς να συνυπάρχουν με θεωρητικούς που διεκήρυτταν σ' όλους τους τόνους την αποσύνδεση της τέχνης από την ζωή³⁷ και τελικά φτάσαμε να παρατηρούμε το οξύμωρο της δεξίωσης έργων -εκ προθέσεως τουλάχιστον- καθαρά αντισυστημικών, ριζοσπαστικών κι αναρχικών από φορείς φύσει και θέσει συστημικούς, όπως μουσεία, μπιενάλε, ιδρύματα, κρατικές και μεγάλες ιδιωτικές

³⁶ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 163.

³⁷ Δεν έχει καμία σημασία για την παρούσα μελέτη, αλλά όποιος ενδιαφέρεται μπορεί να παρατηρήσει την αν μη τι άλλο ενδιαφέρουσα σύμπτωση απόψεων πάνω σ' αυτό το ζήτημα σε κείμενα κατά τ' άλλα μάλλον άσχετα μεταξύ τους, όπως *Η πολιτιστική μας κατάσταση* (1950) του Κλίμεντ Γκρίνμπεργκ, οι *Παράγραφοι για την Εννοιολογική Τέχνη* (1967) του Σολ Λε Ουίτ, και *Η μεταμόρφωση του κοινότοπου* (2004) του Άρθουρ Ντάντο.

συλλογές κ.λπ. Λένε ότι όταν έφτιαχνε τη γνωστή του σειρά από σφυροδρέπανα στα μέσα της δεκαετίας του '70, ο Άντι Γουόρχωλ συνήθιζε να αστειεύεται πως ένα σφυροδρέπανο αγορασμένο από τον γενικό διευθυντή μιας πετρελαϊκής εταιρείας και αναρτημένο στον τοίχο του σπιτιού του, αποτελεί οπωσδήποτε πράξη κατευνασμού. Τι συνέβη λοιπόν; Πέθανε όντως το σκάνδαλο, όπως λυπημένα ομολόγησε ο Μπρετόν στον Μπουνιουέλ το 1955; Διαθέτει η τέχνη, επαναστατική δύναμη; -Κι αν ναι, πως την εξασκεί; Ιδού κάποια απλά ερωτήματα που αναζητούν περίπλοκες απαντήσεις. Χωρίς να προτίθεται κανείς να μπει σ' αυτή την μεγάλη συζήτηση, θα μπορούσε να παρατηρήσει πως η αξία του Υπερρεαλισμού, ο λόγος ίσως που δεν παύει έπειτα από περίπου έναν ολόκληρο αιώνα να συναρπάζει και να εμπνέει, είναι ακριβώς ότι έφερε θριαμβευτικά αυτές τις αντιφάσεις στην επιφάνεια -που φυσικά δεν είναι φαινόμενο αποκλειστικά της δικής μας εποχής- με σφριγηλό χιούμορ και ευφυή αυθάδεια.

Γ

Μπουνιουέλ και Νταλί: φίλοι/εχθροί, δημιουργοί.

Ο Λουίς Μπουνιουέλ και ο Σαλβαδόρ Νταλί έζησαν από κάθε άποψη, βίους παράλληλους και μάλιστα κοινούς -τουλάχιστον μέχρι ενός ορισμένου σημείου. Κατ' αρχάς, υπήρξαν φίλοι: η φιλία τους ξεκίνησε την εποχή που ήταν φοιτητές και διήρκεσε αρκετά χρόνια, μέχρι να επέλθει σταδιακά η αποξένωση. Όπως συχνά συμβαίνει σε τέτοιες περιπτώσεις ανάμεσά τους αναπτύχθηκε η πικρία και η δυσπιστία. Διαβάζοντας την *Τελευταία πνοή* του Μπουνιουέλ, ο αναγνώστης θα συναντήσει ανάμεικτη μ' ειλικρινή θαυμασμό, ξανά και ξανά μια σταθερή, ανοιχτή αντιπάθεια του σκηνοθέτη προς τον άλλοτε καλό του φίλο. Ανάλογες αναφορές -αντιπάθειας- ο Νταλί δεν εκφράζει τον παραμικρό θαυμασμό για οποιονδήποτε άλλον εκτός του εαυτού του- είναι βέβαια πιο περιορισμένες στην *Κρυφή ζωή του Σαλβαδόρ Νταλί*, γεγονός που θ' απέδιδε κανείς περισσότερο στην επιθυμία του να δοξάσει με το βιβλίο αυτό τον εαυτό του, παρά σε κάποιο αίσθημα μεγαθυμίας.

Η φιλία των Μπουνιουέλ και Νταλί εκκινεί, όπως αναφέραμε, από αρκετά νεαρή ηλικία. Γνωρίστηκαν το 1921 στην Φοιτητική Εστία, ένα αμερικανικού τύπου κολλέγιο που υποστηριζόταν από διάφορα ιδιωτικά κληροδοτήματα και στο οποίο διέμεναν φοιτητές του Πανεπιστημίου της Μαδρίτης. Ο Νταλί είχε γίνει δεκτός στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Σαν Φερνάντο από την οποία αποβλήθηκε το 1926 (έχει μείνει ιστορική η φράση του προς την επιτροπή των τελικών διπλωματικών εξετάσεων: «Δεδομένου ότι κανένας από τους καθηγητές της Ακαδημίας δεν έχει την ικανότητα να με κρίνει, αποσύρομαι»).

Ο Μπουνιουέλ βρισκόταν στην Εστία ήδη από το 1917, έχοντας ξεκινήσει τις σπουδές του ως αγρονόμος μηχανικός, περνώντας στη συνέχεια στην μηχανολογία και καταλήγοντας στη φιλοσοφία. Η οπτική τους πάνω σ' εκείνα τα χρόνια διαφέρει αισθητά. Ενώ για τον Μπουνιουέλ, η συναναστροφή με τα παιδιά που γνώρισε στην Εστία, συγκροτώντας έναν κύκλο με αναζητήσεις καλλιτεχνικές και φιλολογικές, ήταν καθοριστικής σημασίας και τον οδήγησε σιγά-σιγά στη θετική εκλογή της πορείας που τελικά πήρε η ζωή του, ο Νταλί αναφέρει πως το μόνο που αποκόμισε από αυτή τη συντροφιά ήταν μια κάποια «μύηση στις κραιπάλες»³⁸.

³⁸ Dalí Salvador, 1943, σελ. 175.



Εικόνα 6: Salvador Dalí, *Πορτραίτο του Λουίς Μπουνιουέλ*. Ελαιογραφία σε μουσαμά. 70 X 60 cm. 1924. Μαδρίτη, Εθνικό Μουσείο-Κέντρο Τέχνης «Βασίλισσα Σοφία».

Πάντως, αμφότεροι μιλούν δια μακρόν για τη μεγάλη αξία που είχε για τον καθέναν τους η φιλία τους με τον Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα (Federico Garcia Lorca, 1898-1936). «Κοντά του», γράφει ο Μπουνιουέλ, «μεταμορφωνόμουν, έβλεπα ν' ανοίγεται μπροστά μου ένας καινούργιος κόσμος, που εκείνος καθημερινά μου αποκάλυπτε.»³⁹. Αντίστοιχα ο Νταλί τον ξεχωρίζει από όλους τους φίλους που απέκτησε τότε, ως τον μόνο που προοριζόταν «ν'

³⁹ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.82

αγγίζει τις λιγγιώδεις κορυφές της σκέψης»⁴⁰, μαζί με τον μετέπειτα φασίστα δημοσιογράφο Εουχένιο Μοντές (Eugenio Montes, 1900-1982) -τον οποίο ο Μπουνιουέλ δεν αναφέρει παρά μόνο μια φορά, ως συγγάτοικο ενός φίλου του, του ουλτραϊστή ποιητή Πέδρο Γκαρφίας (Pedro Garfias, 1901-1967).

Ανάμεσα στις δύο καταγραφές υπάρχουν τόσο πολλές και τόσο τρανταχτές αποκλίσεις που από μόνες τους αυτές θα μπορούσαν ν' αποτελέσουν αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης. Ένα απολύτως χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ακόλουθο: ο Μπουνιουέλ αφηγείται την ένταξη του Νταλί στην παρέα τους, ως εξής: «ένα πρωί, καθώς περνούσα από έναν διάδρομο της Εστίας, είδα ανοιχτή την πόρτα του δωματίου του (ενν. του Νταλί) κι έριξα μια ματιά μέσα. Είδα ένα μεγάλο πορτραίτο⁴¹, που το τέλειωνε και μου άρεσε πολύ. Αμέσως λέω στον Λόρκα και στους άλλους: -Ο τσεχοσλοβάκος ζωγράφος (σημ.: αυτό το παρατσούκλι είχαν βγάλει στο Νταλί οι συμφοιτητές του πριν τον γνωρίσουν) τελειώνει ένα πολύ ωραίο πορτραίτο. Όλοι πήγαν στο δωμάτιό του, θαύμασαν τον πίνακα και ο Νταλί μπήκε στην παρέα μας.»⁴² Ο Νταλί αφηγείται το ακριβώς ίδιο περιστατικό με μια μόνο διαφορά: αντί για τον Μπουνιουέλ, είναι ο μετέπειτα σημαντικός συγγραφέας Χοσέ «Πεπίν» Μπεγιό (Jose Perín Bello, 1904-2008) αυτός που κάνει την ανακάλυψη!

Αντίστοιχα, ενώ ο Μπουνιουέλ ισχυρίζεται πως ο ίδιος σύστησε τον Νταλί στην ομάδα των υπερρεαλιστών, ο Νταλί αναφέρει πως ήταν ο Χοάν Μιρό (Joan Miró, 1893-1983) που έκανε την επαφή, ο οποίος είχε λάβει τον νεαρό τότε καλλιτέχνη και συμπατριώτη του, υπό την προστασία του. Αναφέραμε και παραπάνω πως σ' αυτό το ζήτημα η διαφορά μεταξύ αλήθειας και ψεύδους είναι δυσδιάκριτη, αλλά αξίζει να κλείσουμε την αναφορά στα φοιτητικά χρόνια των δύο καλλιτεχνών με μια μαρτυρία του Πεπίν Μπέλλο: «Ο πιο ψεύτης ήταν ο Νταλί. Αυτά που γράφει στα απομνημονεύματά του, για παράδειγμα ότι έδινε πουρμπουάρ για να εξασφαλίζει καλά κοκτέιλ είναι ψέμα. Και δεν είναι το μόνο»⁴³.

Το 1924 ο Νταλί θα φιλοτεχνήσει ένα εκπληκτικό πορτραίτο του Μπουνιουέλ⁴⁴, το οποίο σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο «Βασίλισσα Σοφία» της Μαδρίτης. Το πορτραίτο απεικονίζει τον Μπουνιουέλ κατά τρόπο στιβαρό, σχεδόν μνημειώδη και απηχεί επιρροές τόσο από τον Πικάσο, όσο και από τον Ντε Κίρικο. Ο Μπουνιουέλ αγαπούσε ιδιαίτερα αυτό το έργο και ήταν το μόνο από όσα της συλλογής του (ανάμεσα στα οποία, βρίσκονταν έργα του Πικάσο, του Τανγκύ και του Μπρακ) βρίσκονταν στην Ισπανία, που κατόρθωσε να σώσει από τον Εμφύλιο. Αναφέρει γι' αυτό πως ο Νταλί το «σχεδίασε με κάθε λεπτομέρεια, χωρίζοντας τον καμβά σε μικρά τετραγωνάκια, μετρώντας με ακρίβεια τη μύτη μου, τα χείλια μου, κι όπου πρόσθεσε έπειτα από παράκλησή μου, μερικά σύννεφα μακρόστενα και ξεφτισμένα που μου είχαν αρέσει σ' ένα πίνακα του Μαντένια»⁴⁵.

Εγκαταλείποντας το 1926 την Ακαδημία, ο Νταλί επιστρέφει για λίγο στο πατρικό του σπίτι στο Καδακές, όπου και συνδέθηκε, όπως προαναφέραμε, με τον Χοάν Μιρό, ο οποίος είχε ήδη αποκτήσει αρκετή φήμη ως καλλιτέχνης. Ο Νταλί ταξιδεύει στο Παρίσι, όπου χάρις σ' έναν φίλο του Λόρκα, έρχεται σ' επαφή με τον Πικάσο. Επισκέπτεται το Λούβρο και τις Βερσαλλίες. Είναι σ' αυτό το ταξίδι που βλέπει για πρώτη φορά τον Άγγελο (1857) του Ζαν Φρανσουά Μιλέ, έργο που έμελλε ν' αποτελέσει σταθερό πόλο αναφοράς στη ζωή του. Πραγματοποιεί τη δεύτερή του ατομική έκθεση, στον ίδιο χώρο που φιλοξένησε και την

⁴⁰ Dalí Salvador, 1943, σελ.: 177.

⁴¹ Ο εν λόγω πίνακας είναι η *Κυβιστική Αυτοπροσωπογραφία* του 1923, βλέπε Εικόνα 9.

⁴² Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 85.

⁴³ Μιτσός Μιχάλης, 1999 (μονοσέλιδο).

⁴⁴ Εικόνα 6.

⁴⁵ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 251.

πρώτη του ατομική, στην πρωτοποριακή γκαλερί του Νταλμάου στη Βαρκελώνη. Συνεργάζεται με τον Λόρκα στο θεατρικό έργο του τελευταίου, *Μαριάννα Πινέδα*. Η φιλία τους έχει γίνει εξαιρετικά στενή: ήδη από το 1925 ο ποιητής του αφιέρωσε ένα τρυφερό ποίημα, την *Ωδή στο Σαλθαδόρ Νταλί*, σύνθεση που χαρακτηρίζεται από έναν μέχρι τα όρια του πάθους θαυμασμό προς το νεαρό ζωγράφο⁴⁶.



Εικόνα 7: Jean-François Millet. Άγγελος. Ελαιογραφία σε καμβά. 56 X 66 cm. 1859. Παρίσι, Μουσείο Orsay.

Μέχρι το 1929, ο Νταλί πλησιάζει ενστικτωδώς όλο κι εγγύτερα προς τον Υπερρεαλισμό. Έχοντας αφήσει πια πίσω του την *πικασική* επιρροή, την τόσο εμφανή σ' έργα⁴⁷ όπως η *Γυναίκα που κοιμάται* και οι *Γυναίκες ξαπλωμένες στην άμμο*, και τα δυο του 1926, δημιουργεί πια συνθέσεις όπως το *Όργανο και χέρι* (1927) και ο *Γάιδαρος που αποσυντίθεται* (1928) και δημοσιεύει στους καταλόγους των εκθέσεών του, καθώς και στην επιθεώρηση *Οι φίλοι των τεχνών*, καταγραφές ονείρων και αποσπάσματα από τις φροϊδικές θεωρίες για το ρόλο των σεξουαλικών ενστίκτων⁴⁸.

Αντιστοίχως, ο Μπουνιουέλ κατόρθωσε το 1925, μετά από μια παρατεταμένη περίοδο αναβολής της βαθιάς του επιθυμίας να φύγει από την Ισπανία, να βρει μια δουλειά σ' έναν οργανισμό υπό την αιγίδα της Κοινωνίας των Εθνών, τη *Διεθνή Εταιρία Πνευματικής Συνεργασίας*, μετακομίζοντας έτσι στο Παρίσι. Εκεί ήταν που εξερεύνησε πιο εντατικά την κλίση του προς τον Κινηματογράφο, πρώτα ως θεατής, έπειτα ως κριτικός⁴⁹ κι αργότερα ως

⁴⁶ Η *Ωδή στον Σαλθαδόρ Νταλί* περιλαμβάνεται πλήρης στο Επίμετρο της παρούσας μελέτης (σελ.:

⁴⁷ Για λόγους οικονομίας του κειμένου, φωτογραφίες όλων των έργων που αναφέρονται στο σημείο αυτό, βρίσκονται στο Επίμετρο.

⁴⁸ Dalí Salvador, 1979-1980, σελ.: 48-56.

⁴⁹ Στο συλλογικό τόμο του Φεστιβάλ Θεσ/νίκης, περιλαμβάνονται τέσσερις κριτικές του: για τη *Μητρόπολη* του Φριτς Λανγκ και για το *Πάθος της Ζαν Ντ'Αρκ* του Καρλ Τεοντόρ Ντριέ στο τχ. 24 της *Gaceta Literaria*· για

δημιουργός. Το 1926 έκανε και την μοναδική του θεατρική σκηνοθεσία, στην παρουσίαση της όπερας του Μανουέλ δε Φάλλα, *Το κουκλοθέατρο του μέζε Πέδρο*, στο Άμστερνταμ.



Εικόνα 8: Salvador Dalí. *Τα αρχαιολογικά απομεινάρια του Αγγέλου του Μιλέ*. Ελαιογραφία σε πάνελ. 32 X 39 cm. 1933. Σεντ Πίτερσμπεργκ, Φλώριδα, Μουσείο Σαλβαδόρ Νταλί.

Τελικώς τον κέρδισε ο Κινηματογράφος κι αποφάσισε να δοκιμαστεί σ' αυτόν. Έτσι παρακολούθησε μαθήματα από τον Ζαν Επστάιν (Jean Epstein, 1897-1953), έναν από τους σημαντικότερους κινηματογραφιστές εκείνης της εποχής στη Γαλλία, του οποίου μάλιστα έγινε ακολούθως και βοηθός στις ταινίες: *Μωπραί* (1926), *Η πτώση του οίκου των Άσερ* (1928), καθώς και στην *Σειρήνα των Τροπικών* του Μαριό Ναλπά (1927), αποκτώντας έτσι μια κάποια τεχνική επάρκεια, καθώς και επαγγελματικές γνωριμίες που επρόκειτο να αξιοποιήσει όταν θα πραγματοποιούσε τα πρώτα του βήματα. Ο Μπουνιουέλ φαίνεται πως είχε ως νέος συγκρουσιακή ιδιοσυγκρασία⁵⁰ και σύντομα ήρθε σε ρήξη με τον Επστάιν, εξ αιτίας μιας κάποιας ασέβειας που έδειξε ο Μπουνιουέλ προς τον δάσκαλό του και έτερο σπουδαίο σκηνοθέτη της εποχής, Άμπελ Γκανς (Abel Gance, 1889-1981). Ο ίδιος ο Μπουνιουέλ αναφέρει πως στο τέλος της συνεργασίας τους, κι έπειτα από τα παραπάνω, ο Επστάιν του έδωσε μερικές συμβουλές, ανάμεσα στις οποίες και η ακόλουθη, προφητική φράση: «Προσέχετε. Διαβλέπω σ' εσάς σουρεαλιστικές τάσεις. Απομακρυνθείτε απ' αυτούς τους ανθρώπους»⁵¹.

Ο Μπουνιουέλ, όχι μόνο δεν τον υπάκουσε, αλλά είχε ήδη αρχίσει να ελκύεται από τον Υπερρεαλισμό, όλο και πιο έντονα. Την ίδια στιγμή θεωρούσε πως ήταν έτοιμος πια να ξεκινήσει τα δικά του κινηματογραφικά εγχειρήματα. Έγραψε το πρώτο του σενάριο, μια βιογραφία του Γκόγια, παραγγελία της *Επιτροπής Γκόγια* της Σαραγόσα, τ' οποίο όμως εγκαταλείφθηκε χωρίς να ολοκληρωθεί. Το πρώτο του *ολοκληρωμένο* σενάριο ήταν

το *Ναπολέοντα* του Άμπελ Γκανς και τον *Απόφοιτο Κολλεγίου* του Μπάστερ Κίτον στα *Cahiers d' Art*, το πρώτο στο τχ. 3, και το δεύτερο στο τχ. 10. Και οι τέσσερις κριτικές είναι του 1927.

⁵⁰Σ' αυτό συγκλίνουν όχι μόνο οι περιγραφές πολλών φίλων του από εκείνη την περίοδο, ανάμεσα στους οποίους ο Νταλί και ο Μπρετόν, αλλά και όσα γράφει ο ίδιος ο Μπουνιουέλ για τον εαυτό του στην *Τελευταία Πνοή*.

⁵¹Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 119.

εμπνευσμένο από τα μικρά υπερρεαλιστικά αφηγήματα του σπουδαίου Ισπανού πρωτοποριακού ποιητή Ραμόν Γκόμεθ ντε λα Θέρνα (Ramon Gomez de la Serna, 1888-1963), και είχε ως εξής:



Εικόνα 9: Salvador Dalí. Κυβιστική αυτοπροσωπογραφία. Γκουάς και κολάζ σε χαρτόνι. 105 X 74 cm. 1923. Μαδρίτη, Εθνικό Μουσείο-Κέντρο Τέχνης «Βασίλισσα Σοφία».

«Τα διάφορα αφηγήματα ήταν λίγο-πολύ άσχετα μεταξύ τους. Για να τα συνδέσω, σκέφτηκα να δείξω πρώτα, υπό μορφή ντοκιμαντέρ, τα διάφορα στάδια της κατασκευής μιας εφημερίδας. Στο δρόμο κάποιος αγόραζε την εφημερίδα και καθόταν σ' ένα παγκάκι για να τη διαβάσει. Εμφανίζονταν τότε οι ιστορίες του Γκόμεθ ντε λα Θέρνα ενταγμένες στις μόνιμες

στήλες της εφημερίδας: κάποιο γεγονός, μια είδηση πολιτική, αθλητική, κ.λπ. Στο τέλος νομίζω ο άνθρωπος σηκώνόταν, τσαλάκωνε την εφημερίδα και την πέταγε»⁵².

Φτάνοντας λοιπόν στο 1929, θα πρέπει να σταθούμε. Αποτελεί και για τους δύο καλλιτέχνες, χρονιά-ορόσημο: πρώτον, είναι πια σαφές ότι θέλουν να είναι -και στην πράξη ήδη είναι- υπερρεαλιστές. Δεύτερον, είναι εξίσου σαφές ότι θέλουν και οι δυο να κάνουν μια ταινία: ο Μπουνιουέλ αισθάνεται ήδη έτοιμος να σκηνοθετήσει και ο Νταλί, αντιλαμβανόμενος από καιρό πως «όλες οι κινηματογραφικές εικόνες είναι προϊόν της σύλληψης μιας αναμφισβήτητης πνευματικότητας»⁵³, επιθυμεί να εξερευνήσει τον θαυμαστό καινούργιο αυτόν κόσμο. Τρίτον, δεν υπάρχει αμφιβολία πως χρειάζονται και οι δύο ένα έργο, ή μάλλον κάτι παραπάνω από απλώς ένα έργο, χρειάζονται, όπως θα λέγαμε σήμερα, ένα *breakthrough*. Στάθηκαν αρκετά ευφυείς και τυχεροί ώστε να το προσφέρουν οι ίδιοι στους εαυτούς τους: πρόκειται φυσικά για τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*.



Εικόνα 10: πλάνο από τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*.

Δ

Ο Ανδαλουσιανός Σκύλος (1929)

Δ1

Η συγγραφή του σεναρίου.

Ο Μπουνιουέλ επισκέφτηκε τον Νταλί στο σπίτι του στο Φιγκουέρας, όπου τον είχε προσκαλέσει να περάσει μερικές μέρες. Εκεί ήταν που γεννήθηκε και το σενάριο του *Ανδαλουσιανού Σκύλου*. Για τη μέθοδο που ακολουθήθηκε στη συγγραφή του, οι αφηγήσεις των δύο συνδημιουργών, ως συνήθως, διαφέρουν.

⁵² Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 136.

⁵³ Dalí Salvador, 1979-1980, σελ.: 63.

Ο Μπουνιουέλ γράφει πως φτάνοντας στο Φιγκουέρας, διηγήθηκε στο Νταλί πως λίγο καιρό πριν είχε ονειρευτεί ένα μακρόστενο σύννεφο να κόβει το φεγγάρι κι ένα ξυράφι να σκίζει ένα μάτι. Αντίστοιχα, ο Νταλί του διηγήθηκε πως την προηγούμενη νύχτα είχε δει στον ύπνο του, ένα χέρι γεμάτο μυρμηγκία, προτείνοντάς του να κάνουν μια ταινία ξεκινώντας από αυτά. Επιφυλακτικός αρχικά, ο Μπουνιουέλ σύντομα άλλαξε άποψη και τελικά το σενάριο γράφτηκε μέσα σε μια εβδομάδα, σ' ατμόσφαιρα απόλυτης ταύτισης: «ούτε μια στιγμή δεν εμφανίστηκε ανάμεσά μας η παραμικρή διαφωνία. Έλεγε ο ένας, λόγου χάρη: “ο άνθρωπος σέρνει ένα κοντραμπάσο”. “Όχι”, έλεγε ο άλλος. Κι εκείνος που είχε προτείνει την ιδέα, δεχόταν αμέσως αυτή την άρνηση. Αισθανόταν πως ήταν σωστή. Αντίθετα, όταν η εικόνα που πρότεινε ο ένας γινόταν δεκτή από τον άλλο, μας φαινόταν αμέσως λαμπρή, υπεράνω συζήτησης, κι έμπαινε αμέσως στο σενάριο»⁵⁴.

Επιθυμούσαν, θυμάται ο Μπουνιουέλ, να μην κρατήσουν καμία εικόνα που να επιδέχεται κάποια ορθολογική, ψυχολογική, κοινωνική ή πολιτική εξήγηση, αλλά να εντάξουν στην ταινία μόνο πράγματα που τους έκαναν απολύτως αναίτια, ενστικτώδη, ισχυρή εντύπωση. Συμπληρώνει τέλος, πως διαβάζοντας το σενάριο, αντιλήφθηκε ότι το αποτέλεσμα που είχε στα χέρια του ήταν απολύτως ασυνήθιστο και προκλητικό, και θα ήταν επομένως αδύνατον να γίνει δεκτό από οποιοδήποτε από τα κινηματογραφικά συστήματα της εποχής. Αποφάσισε λοιπόν, να ζητήσει από τη μητέρα του να του δώσει τα χρήματα για την παραγωγή. Εκείνη -μη γνωρίζοντας καλά-καλά τί ακριβώς χρηματοδοτούσε- δέχτηκε.



Εικόνα 11: πλάνο από τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*.

Στη *Μυστική Ζωή*, ο Σαλβαδόρ Νταλί περιγράφει μια διαφορετική εκδοχή. Ο Μπουνιουέλ πήγε, λέει, να τον βρει, έχοντας μαζί του το σενάριο με την εφημερίδα του Γκόμεθ ντε λα Θόρνα, στ' οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί. Ο Νταλί το διάβασε και το βρήκε «ακραία μέτριο, πρωτοποριακό μόνον κατά κάποιον απίστευτα αφελή τρόπο. (...) Του είπα πως η ιστορία αυτή ήταν εντελώς αδιάφορη, αλλά πως εγώ απ' την άλλη, είχα μόλις γράψει

⁵⁴ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 137.

μόνος μου ένα σενάριο, που είχε το άγγιγμα της ιδιοφυΐας και το οποίο ήταν εντελώς αντίθετο προς τον σύγχρονο κινηματογράφο».⁵⁵

Ο Μπουνιουέλ διάβασε το σενάριο που είχε γράψει ο Νταλί κι ενθουσιασμένος, αποφάσισε αμέσως πως έπρεπε να το κάνουν ταινία. Η συγγραφική του συμβολή, σύμφωνα πάντοτε με το Νταλί, περιορίστηκε σ' ορισμένες δευτερεύουσες ιδέες, καθώς και στην αναζήτηση του τίτλου. Στη συνέχεια έφυγε για το Παρίσι σ' αναζήτηση συνεργατών, έχοντας αναλάβει την ευθύνη της σκηνοθεσίας και της παραγωγής. Βέβαια, ο Νταλί δεν στάθηκε αμέτοχος σ' αυτά: «έπειτα από λίγο καιρό, έφτασα κι ο ίδιος στο Παρίσι και μπόρεσα να παρακολουθήσω εκ του σύνεγγυς την πρόοδο των γυρισμάτων και να συμμετάσχω στη σκηνοθεσία, μέσα από μακρές συζητήσεις που κάναμε κάθε βράδυ. Ο Μπουνιουέλ αυτομάτως και χωρίς δεύτερη κουβέντα δεχόταν την παραμικρή από τις παρατηρήσεις μου· ήξερε καλά πως εγώ σε τέτοια θέματα δεν έσφαλα ποτέ»⁵⁶.

Από την πλευρά του, μιλώντας σχετικά με τον ρόλο που διαδραμάτισε ο Νταλί στη δημιουργία της ταινίας, ο Μπουνιουέλ αποδίδει μια οπωσδήποτε διαφορετική εικόνα: «Ο Νταλί έφτασε μόλις τρεις μέρες πριν τελειώσει το γύρισμα. Στο στούντιο απασχολήθηκε με το να ρίχνει πίσσα στα μάτια γαϊδουροκεφαλών που είχαν προηγουμένως ταριχευτεί. Σε μια λήψη έπαιξε τον έναν από τους δύο Μαριανούς καλόγερους που τους σέρνει βίαια ο Μπατσέφ, αλλά δεν ήταν αυτή η λήψη που χρησιμοποιήθηκε τελικά (δεν θυμάμαι πια το γιατί). Τον διακρίνει κανείς κάποια στιγμή, από μακριά, να τρέχει κοντά στη Ζαν, τη μνηστή μου, μετά από τη θανάσιμη πτώση του ήρωα. Βρισκόταν επίσης μαζί μας την τελευταία μέρα του γυρίσματος, στη Χάβρη»⁵⁷.

Δ2

Τα γυρίσματα της ταινίας-η πρεμιέρα.

Η ταινία πράγματι γυρίστηκε με τα χρήματα της μητέρας του Μπουνιουέλ. Τα γυρίσματα κράτησαν δύο εβδομάδες και πραγματοποιήθηκαν στα στούντιο Μπιγιανκούρ που διεύθυνε ο Ανρί Ντιαμάν-Μπερζ (Henri Diamant-Berger, 1895-1972). Τους δύο κεντρικούς ρόλους του άντρα και της γυναίκας έπαιξαν ο Πιέρ Μπατσέφ (Pierre Batcheff, 1901-1932) και η Σιμόν Μαρέιγ (Simone Mareuil 1903-1954).

Ο Μπατσέφ ήταν γνωστός πρωταγωνιστής της εποχής, ο οποίος έπαιζε κυρίως το ρόλο του αριστοκρατικού, μελαγχολικού και ρομαντικού ζεν πρεμιέ. Είχαν γνωριστεί με τον Μπουνιουέλ στα γυρίσματα της *Αφροδίτης των Τροπικών*, όπου και έγιναν φίλοι. Επίσης φίλος ήταν ο Μπουνιουέλ με τον Αλμπέρ Ντυβερζέρ (Albert Duverger), βασικό οπερατέρ του Ζαν Επστάιν, ο οποίος ανέβαλε κι εδώ την κάμερα, καθώς και τη φωτογραφία. Οι ηθοποιοί, γράφει ο Μπουνιουέλ, δεν είχαν ιδέα τι έπαιζαν και η ομάδα των συντελεστών που βρίσκονταν κάθε φορά στο πλατό ήταν μικρή: το πολύ 5-6 άτομα. Η εμπειρία του Μπουνιουέλ από τις κινηματογραφικές παραγωγές στις οποίες είχε ήδη εργαστεί αποδείχθηκε χρήσιμη: «στα τεχνικά θέματα είχα ήδη επαρκές κύρος και συνεργαζόμουν τέλεια με τον Ντυβερζέρ», γράφει.

⁵⁵ Dalí Salvador, 1943, σελ.: 205.

⁵⁶ Dalí Salvador, 1943, σελ.: 206.

⁵⁷ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 138.



Εικόνα 12: Ο Πιέρ Μπατσέφ στην ταινία.

Μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων και του μοντάζ, η ταινία ήταν έτοιμη. Ο Μπουνιουέλ όμως δεν ήξερε τι να την κάνει. Μια μέρα συναντά στο καφέ Dôme του Μονπαρνάς τον Τεριάντ (Στρατής Ελευθεριάδης-“Tériade”, 1897-1983), τον εκδότη των *Cahiers d' Art*, με τον οποίον γνωρίζονταν⁵⁸. Ο Τεριάντ είχε ακούσει να μιλούν για τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*, και σύστησε στον Μπουνιουέλ τον Μαν Ραίη (Man Ray, 1890-1976), που βρισκόταν κι αυτός εκεί και που ήδη ασχολούταν αρκετά με τον κινηματογράφο.

Ο Μαν Ραίη είχε μόλις ολοκληρώσει τα γυρίσματα της ταινίας του *Το μυστήριο του πύργου του Ζαριού*, μιας ταινίας μεσαίου μήκους αφιερωμένης στη μοντερνιστική εξοχική κατοικία των υποκομήτων Ντε Νοαϊγ στην Υέρ της νότιας Γαλλίας. Αναζητούσε, αναφέρει ο Μπουνιουέλ, κάτι για να συμπληρώσει το πρόγραμμα προβολής της ταινίας του. Μ' αυτή την ευκαιρία, κανόνισε μια συνάντηση με τον Μπουνιουέλ για μερικές μέρες αργότερα.

Η συνάντηση αυτή έγινε στο μπαρ La Coupole, και εκτός από τον Μαν Ραίη, εκεί βρισκόταν κι ο Λουί Αραγκόν, ένα από τα κεντρικά μέλη -όπως άλλωστε ήταν κι ο Ραίη-, της υπερρεαλιστικής ομάδας. Οι τρεις άντρες συζήτησαν για τον *Σκύλο* και ο Μπουνιουέλ τους είπε πως η ταινία του «από ορισμένες απόψεις, θα μπορούσε να ονομαστεί μια υπερρεαλιστική ταινία»⁵⁹.

Την επόμενη μέρα, οι δύο άντρες κανόνισαν να δουν την ταινία σε μια ιδιωτική προβολή στον κινηματογράφο Ursulines. Πείστηκαν πως έπρεπε να στηρίξουν την ταινία. Έπειτα από λίγες μέρες, ο Μπουνιουέλ συναντήθηκε στο καφέ Cyrano και με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας των υπερρεαλιστών, οι οποίοι τον υποδέχτηκαν θερμά, σαν έναν απ' αυτούς και υποσχέθηκαν να μην χάσουν την πρεμιέρα της ταινίας, για την οποία ο Μαν Ραίη και ο Αραγκόν τους είχαν μιλήσει με θερμά λόγια.

Η πρεμιέρα οργανώθηκε στο Ursulines, με προσωπικές προσκλήσεις. Ανάμεσα στους καλεσμένους ήταν ο Πικάσο, οι ντε Νοαϊγ, ο Λε Κομπριζιέ, ο Κοκτώ, οι υπερρεαλιστές σε πλήρη απαρτία και διάφοροι άλλοι καλλιτέχνες, αριστοκράτες και διανοούμενοι: η «αφρόκρεμα», σχολιάζει ο Μπουνιουέλ, της κοινωνίας του Παρισιού εκείνης της εποχής. Αναθυμούμενος τα περιστατικά εκείνης της βραδιάς, πολλά χρόνια αργότερα, για λογαριασμό του περιοδικού *Positif*, θα γράψει: «Όταν γύριζα την ταινία, ήμουν βέβαιος ότι θα ήταν μια αποτυχία, αλλά δεν με ένοιαζε καθόλου, γιατί είχα την πεποίθηση ότι εξέφραζε κάτι που οι υπόλοιπες ταινίες δεν είχαν εκφράσει ποτέ μέχρι τότε. Πάνω απ' όλα

⁵⁸ Αναφέραμε παραπάνω πως ο Τεριάντ είχε δημοσιεύσει στο περιοδικό του ορισμένες από τις κινηματογραφικές κριτικές του Μπουνιουέλ.

⁵⁹ Μπουνιουέλ, 1983, σελ.: 138.



Εικόνα 13: πλάνο από τον Ανδαλουσιανό Σκύλο

υπήρξα ελικρινής. (...) Έμεινα κυριολεκτικά εμβρόντητος από τον υπέρμετρο ενθουσιασμό που ακολούθησε την προβολή. Προς στιγμήν νόμιζα ότι μου έκαναν πλάκα»⁶⁰.

Πραγματικά, η επιτυχία της ταινίας ήταν τέτοια που τα δικαιώματα προβολής της αγοράστηκαν από τον κινηματογράφο Studio 28, στον οποίο παιζόταν καθ' όλη τη διάρκεια εκείνης της *σαιζόν*, επί εννέα συνεχόμενους μήνες. Αυτό όχι μόνο ξεπέρασε τις επιδιώξεις των δύο δημιουργών, αλλά μάλιστα ήρθε σε σύγκρουση με την αρχική τους πρόθεση. Σ' ένα αρχικά ανέκδοτο κείμενο-αφιέρωμα στον Μπουνιουέλ του 1951, ο Αντρέ Μπρετόν διηγείται σχετικά πως ο σκηνοθέτης επιτέθηκε δημόσια στο κοινό του με χαρακτηριστική βιαιότητα: «"Να μια ταινία που θα κάνει λεφτά!" θα σκέφτηκαν οι περισσότεροι που την είδαν. Τι μπορώ να κάνω, όμως, ενάντια σ' αυτή την ηλίθια πλέμπα, που βρήκε *ωραίο* ή *ποιητικό* αυτό που, κατά βάθος, δεν είναι άλλο από μια επίκληση στο θάνατο, γεμάτη απελπισία και πάθος;»⁶¹

Από την πλευρά του, ο Νταλί, προλογίζοντας την παρουσίαση του *Ανδαλουσιανού Σκύλου*, σ' ένα κινηματογραφικό αφιέρωμα του ισπανικού περιοδικού *Mirador*, μιλώντας εξ ονόματος και του Μπουνιουέλ, γράφει: «Ας σημειωθεί πως ο *Ανδαλουσιανός Σκύλος* είχε πρωτόγνωρη επιτυχία στο Παρίσι. Αυτό το γεγονός μας προκαλεί την ίδια μεγάλη αγανάκτηση, που μας προκαλεί και κάθε άλλη δημόσια επιτυχία. Αλλά ακόμα, πιστεύουμε πως το κοινό το οποίο χειροκρότησε τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*, είναι ένα κοινό αποβλακωμένο από πρωτοποριακές κριτικές κι από αποκαλυπτικά ρεπορτάζ, το οποίο χειροκροτάει με σνομπισμό ό,τι του φανεί ως καινούργιο και παράξενο. Αυτό το κοινό δεν αντιλήφθηκε το ηθικό περιβάλλον από το οποίο προέκυψε η ταινία και το οποίο στέκεται ακριβώς απέναντί του, αντικρίζοντάς το με απέχθεια και σκληρότητα. Η μόνη επιτυχία που μετράει για εμάς ως τέτοια, είναι η θερμή ομιλία για την ταινία του Σεργκέι Αϊζενστάιν στο κινηματογραφικό συνέδριο του Σαρράζ και το συμβόλαιο προβολών που υπέγραψε η ταινία με την Σοβιετική Ένωση»⁶².

Δ3.

[Ο ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΣΚΥΛΟΣ ΚΑΙ Η ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΤΩΝ.](#)

⁶⁰ Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.: 15.

⁶¹ Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ. 143.

⁶² Dalí Salvador, 1979-1980, σελ. 68.

Οι υπερρεαλιστές γενικά δεν ήταν απλόχεροι στην απόδοση του χαρακτηρισμού έργων, πράξεων και καταστάσεων, ως υπερρεαλιστικών. Είναι γνωστό -το περιλαμβάνει άλλωστε και ο ίδιος σ' όλες του τις σχετικές αναφορές- πως στην πρεμιέρα της ταινίας, ο Μπουνιουέλ στεκόταν πίσω από το κινηματογραφικό πανί, εναλλάσσοντας σ' ένα γραμμόφωνο, αποσπάσματα από το *Θρήνο της Ιζόλδης* του Βάγκνερ με αργεντίνικα ταγκό, έχοντας τις τσέπες του γεμάτες με πέτρες που σκόπευε να πετάξει στους υπερρεαλιστές σε περίπτωση που γιούχαρναν την ταινία, όπως είχαν κάνει πρόσφατα στην προβολή του *Κοχυλιού και του Κληρικού* της Ζερμαίν Ντυλάκ (Germaine Dulac, 1882-1942). Τελικά η υποδοχή υπήρξε θερμή και ο σκηνοθέτης ξεφορτώθηκε διακριτικά τα πολεμοφόδιά του. Τι ήταν όμως αυτό που έκανε την ταινία αρεστή στον υπερρεαλιστικό κύκλο;



Εικόνα 13: ο Πιέρ Μπατσέφ σε χαρακτηριστικό στιγμιότυπο από την ταινία.

«Ο Μπουνιουέλ», γράφει ο Μπρετόν, «ανέδειξε στον υπερρεαλισμό αυτό που θα μπορούσε να είναι το πέρασμα στην ενεργό δράση που εγώ το απαιτούσα (με μέτρο) στο τέλος του πρώτου *Μανιφέστου* (1924). Με τα μέσα που είχε στη διάθεσή του, βοήθησε φοβερά στο να ξεπεράσουμε το στάδιο του θεωρητικού συλλογισμού. Κατέδειξε, με πολύ συγκεκριμένες ανθρώπινες καταστάσεις, την πλευρά των επιθυμιών μας που δεν καταφέραμε να δούμε καθαρά ή, έστω, με άμεση επαφή: την αντιπαράθεσή τους με τη ζωή. Μας γέννησε μια γνήσια συγκίνηση, βάζοντας μπροστά μας φυσικά πρόσωπα που ενσάρκωναν τις πιο βίαιες καταστάσεις»⁶³.

Από την παράγραφο αυτή, πρέπει να σταθούμε σε δύο κυρίως σημεία: στις *συγκεκριμένες ανθρώπινες καταστάσεις* και στα *φυσικά πρόσωπα*. Αυτή ήταν η πρωτοτυπία και η ειδοποιός διαφορά της ταινίας του Μπουνιουέλ από τις προηγούμενες απόπειρες υπερρεαλιστικού κινηματογράφου. Ας γίνουμε όμως πιο αναλυτικοί.

Κατ' αρχάς, οφείλουμε να διευκρινίσουμε πως οι ταινίες στις οποίες αναφερόμαστε, είναι οι ακόλουθες: η *Εμάκ Μπακιά* (Emak Bakia, 1927) και το *Αστέρι της θάλασσας* (L'etoile de la mer 1928) του Μαν Ραίη και το *Κοχύλι και ο Κληρικός* (La Coquille et le Clergyman, 1928) σε σκηνοθεσία της Ζερμαίν Ντυλάκ και σενάριο του Αντωνέν Αρτώ (Antonin Artaud, 1896-1948).

⁶³ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ, σελ 144.

Ξεκινώντας από τις δύο ταινίες του Μαν Ραίη, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει πως βρίσκονται σ' άμεση επικοινωνία με τη δουλειά του ως φωτογράφου. Ουσιαστικά αναπτύσσουν θα λέγαμε τη φωτογραφική αυτή δουλειά του καλλιτέχνη, στο πεδίο της κινούμενης εικόνας και μπορεί κανείς να τις δει περισσότερο ως σπουδές σ' αυτό που σήμερα αποκαλούμε video-art -εξαιρετικά πρωτότυπες και ιδίως στην περίπτωση της *Εμάκ Μπακιά*, σαφώς επιτυχημένες-, παρά ως κινηματογραφικές ταινίες.

Το *Κοχύλι και ο Κληρικός*, από την άλλη, μπορεί μεν να ακολουθεί την υπερρεαλιστική γραμμή ως προς το θέμα (τον έρωτα ενός κληρικού προς ένα κοχύλι, ο οποίος εμποδίζεται από την συνεχή επανεμφάνιση ενός αρχετυπικά κακού *αξιωματικού*), αλλά η σκηνοθεσία χαρακτηρίζεται από μια κάποια αμφιθυμία που παλινδρομεί μεταξύ μιας αισθητικής καθαρά ιμπρεσιονιστικής και των όποιων υπερρεαλιστικών σεναριακών προθέσεων⁶⁴ (παρ' όλα αυτά ας σημειωθεί πως η ταινία είχε αρέσει στο Μπουνιουέλ και υπάρχουν στοιχεία της που αντικατοπτρίζονται όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, τόσο στον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*, όσο και στη *Χρυσή Εποχή*).

Οι ταινίες του Ραίη εκκινούν από την επιθυμία απόδειξης μιας θεωρητικής θέσης, ότι δηλαδή μπορεί να υπάρξει αυτόματη γραφή στον κινηματογράφο με αποτέλεσμα ο ζήλος τους να θεωρηθούν ορθόδοξα υπερρεαλιστικές, τις καθιστά, όπως ευφυώς παρατηρεί ο Μπρετόν, «ενδιαφέρουσες κυρίως από τεχνικής πλευράς», ενώ αντίστοιχα στην ταινία της Ντυλάκ, ο υπερρεαλισμός ποτέ δεν κατορθώνει να ολοκληρωθεί ως επιλογή, μένοντας σ' ένα σχεδόν σκηνογραφικό επίπεδο.

Λείπει λοιπόν και από τις τρεις ταινίες τόσο η τόλμη, όσο και πρωτίστως η κινηματογραφική εκείνη πρόθεση, που θα λέγαμε πως αποτέλεσαν τα στοιχεία εκείνα που χάρισαν στον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*, το ιδιαίτερο καλλιτεχνικό του πνεύμα και τη δημιουργική οικονομία που τον διακρίνει. Κι εξηγούμε: ο Μπουνιουέλ και ο Νταλί δεν θέλησαν σε καμία περίπτωση να κάνουν μια ταινία *à la manière de Surréalisme*. Αυτό όχι μόνο το δηλώνουν ευθέως και οι δύο, αλλά και μελετητές όπως ο José Pierre⁶⁵, καθώς και οι ίδιοι Υπερρεαλιστές⁶⁶. Ο Μπουνιουέλ και ο Νταλί οπωσδήποτε επιθυμούσαν να κάνουν μια ταινία διαφορετική από τις άλλες, μια ταινία που να απευθύνεται, όπως λέει ο ίδιος ο Μπουνιουέλ στα υποσυνείδητα ένστικτα του ανθρώπου, αλλά δεν τους απασχολούσε να κάνουν μια ταινία αμιγώς υπερρεαλιστική.

Η απόδοση του όρου αυτού, όπως άλλωστε είδαμε, έγινε εκ των υστέρων. Ας θυμηθούμε πάλι τις *συγκεκριμένες ανθρώπινες καταστάσεις* και τα *φυσικά πρόσωπα*, που εντοπίζει ο Μπρετόν στην ταινία και ας τις αναζητήσουμε κι εμείς με τη σειρά μας: στο επίκεντρο της ταινίας βρίσκεται μια θεμελιώδης δραματουργική συνθήκη: ο καυγάς ενός ζευγαριού (του Μπατσέφ και της Μαρέιγ). Αυτόν βέβαια τον καυγά, εμείς τον βλέπουμε κατακερματισμένο, σ' έναν επίτηδες αινιγματικό χρονικό άξονα -που στόχο έχει ασφαλώς να καταδείξει τη σχετικότητα του χρόνου, επιδιώκοντας αν όχι ν' απαλείψει, τουλάχιστον να υποβαθμίσει την πλοκή της ταινίας σε απλή πρόφαση. Η ένταση όμως του καυγά είναι παρούσα και είναι ακριβώς πάνω σ' αυτήν που οικοδομούνται τα -ας πούμε- υπερρεαλιστικά gags της ταινίας (φερ' ειπείν η σκηνή που ο άντρας μεταμορφώνεται σε *πρόσωπο δίχως στόμα*⁶⁷ και στη συνέχεια κλέβει τις τρίχες από τη μασχάλη της γυναίκας, οι οποίες τοποθετούνται στη θέση του στόματός του, είναι η *λήξη* θα λέγαμε του καυγά). Εντούτοις,

⁶⁴ «Θολή» αποκαλεί τη σκηνοθεσία της Ντυλάκ, ο Μπρετόν (Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.: 16), και προφανώς αταίριαστη προς το σενάριο του Αρτώ, το οποίο καθιστούσε «μη-αναγνωρίσιμο».

⁶⁵ Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.:127-137.

⁶⁶ Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.: 15.

⁶⁷ Σταθερό κομμάτι της εικονολογικής μυθολογίας του Νταλί, βλέπε Εικόνα 12.

φυσικότητα και η σαφήνεια του Μπρετόν δεν αφορούν μόνο σε δραματουργικές συνθήκες, όπως ο καυγάς, αλλά και σε συγκεκριμένες συμπεριφορές και συμβάντα στην πορεία της ταινίας.

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι η σκηνή του πόθου⁶⁸, ιδιαίτερα από το σημείο 08':55'', οπότε ο Μπατσέφ αγγίζει τα στήθη και κατόπιν τους γλουτούς της Μαρέιγ και φαντασιωνόμενος τη γυμνή σάρκα, φτάνει σε κατάσταση επιληψίας⁶⁹. Η απεικόνιση αυτής της κατάστασης είναι απόλυτα ρεαλιστική, χρησιμοποιώντας μονταζικές τεχνικές και μακιγιάζ για να αποδώσει με τη μέγιστη δυνατή ευκρίνεια όλες τις λεπτομέρειες. Θα λέγαμε πως η καθαρότητα αυτή θυμίζει την χαρακτηριστική σχεδιαστική ακρίβεια και έμφαση στη λεπτομέρεια που διακρίνει τα έργα του Νταλί, η οποία και είναι βασικός συντελεστής στην μοναδική εντύπωση που προκαλούν στο θεατή, αλλά και αδιαφιλονίκητο σήμα-κατατεθέν του.

Ο σπουδαίος υπερρεαλιστής ποιητής Ρομπέρ Ντεσνός (Robert Desnos, 1900-1945), σ' ένα κείμενό του στο περιοδικό *Paris Journal*, το οποίο χρονολογείται στις 27 Απριλίου 1923, καταγράφει την ακόλουθη επιταγή: «Η διάθεσή μας, η αγάπη μας για τον κινηματογράφο, κοινωνεί της επιθυμίας του ονείρου. Ελλείπει της αυθόρμητης περιπέτειας, που δραπετεύει της αφύπνισης εξαιτίας των βλεφάρων μας, πηγαίνουμε στις σκοτεινές αίθουσες αναζητώντας το τεχνητό όνειρο και, ίσως, το διεγερτικό εκείνο που θα γεμίσει τις έρημες νύχτες μας. Πολύ θα ήθελα, ένας σκηνοθέτης να παθιαστεί μ' αυτή την ιδέα: να ξυπνήσει ένα πρωί, μετά από έναν εφιάλη, να σημειώσει όλα όσα θυμάται, και να τα αναπαραστήσει εν πάση λεπτομερεία»⁷⁰.

Ο Μπουνιουέλ οπωσδήποτε απαντά σ' αυτό το κάλεσμα, όχι μόνο με τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο* ή τη *Χρυσή Εποχή*, αλλά σχεδόν με το σύνολο της κινηματογραφικής του παραγωγής. Πως αλλιώς, αν όχι ονειρικές, να χαρακτηρίσουμε τις συνθήκες που απαγορεύουν στους χαρακτήρες του *Εξολοθρευτή Αγγέλου* (1962) να τερματίσουν την μαρτυρική τους αιχμαλωσία ή τη σειρά μυσταγωγικών επεισοδίων πέρα από το χρόνο, θαυμάτων και επιφανειών που διέρχονται οι δύο προσκυνητές του *Γαλαξία* (1969), ή ακόμα την ολοκληρωτική συντριβή που γεννά το σμίξιμο της νοσταλγίας και του τραύματος σ' *Αυτό το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου* (1977);

Άλλωστε οι μοναδικές δραματουργικές ιδιότητες του ονείρου, είτε με την έννοια που το συναντάμε στον ύπνο μας, είτε με την έννοια της ψευδαισθήσης που αρνούμαστε να μην πιστέψουμε, αποτελούν σταθερό σημείο πάνω στο οποίο αναπτύσσεται ο ισπανικός πολιτισμός: για το όνειρο μιλά ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες, για το όνειρο και η *Ζωή είναι Όνειρο* του Καλδερόν ντε λα Μπάρκα, θεμελιώδεις στιγμές αμφότερα του πολιτισμού αυτού. Ίσως σ' αυτήν ακριβώς την πτυχή να αναφέρεται ο Νταλί όταν σημειώνει στη *Μυστική Ζωή*, πως: «αν και γυρίστηκε στη Γαλλία με Γάλλους ηθοποιούς και συντελεστές, ο *Ανδαλουσιανός Σκύλος* είναι μια ταινία απολύτως ισπανική»⁷¹.

Πάντως ο ίδιος ο Μπουνιουέλ προχωρεί σε μια διάκριση πάνω σ' αυτό το ζήτημα, λεπτή μεν, αλλά οπωσδήποτε σημαντική: «Παρ' όλο που χρησιμοποίησα ονειρικά στοιχεία, η ταινία δεν περιγράφει ένα όνειρο. Αντιθέτως η περιπέουσα ατμόσφαιρα και τα πρόσωπα είναι ρεαλιστικά. Η θεμελιώδης διαφορά της από τις άλλες ταινίες έγκειται στο ότι οι πράξεις των χαρακτήρων εκπορεύονται από την ίδια πρωταρχική πηγή από την οποία πηγάζει και ο

⁶⁸ Η ονομασία είναι δική μας. Αναφερόμαστε στη σεκάνς 08':00''-09':15'' της ταινίας, όπου ο Μπατσέφ κινείται σεξουαλικά προς την Μαρέιγ κι εκείνη αργότερα τον απωθεί.

⁶⁹ Εικόνα 13.

⁷⁰ Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.:137.

⁷¹ Dalí Salvador, 1943, σελ.: 207.

ανορθολογισμός. Εν προκειμένω από την ποίηση». Αυτά τα γράφει σ' ένα κείμενο του 1939 εν είδει σκηνοθετικού σημειώματος που περιλαμβάνει σε μια σύντομη αυτοβιογραφία⁷² του, η οποία κυκλοφόρησε στις αρχές της δεκαετίας του '60, πολλά χρόνια πριν την *Τελευταία Πνοή*.

Δ4

Η καλλιτεχνική γλώσσα και η πρόθεση.

Η ποίηση, την οποία ο σκηνοθέτης τοποθετεί σε κεντρικό, γενεσιουργό ρόλο, εκφράζεται στην ταινία μέσα από τις εικόνες, όχι ως παρεμπόδιοντα σκηνογραφικά σχόλια, αλλά ως φετίχ, με την φροϋδική έννοια του όρου, φτάνοντας όπως σημειώνει σε μια εξαιρετική ανάλυση για τον Μπουνιουέλ, ο σπουδαίος Μεξικανός συγγραφέας Κάρλος Φουέντες (Carlos Fuentes, 1928-2002), «να καταργούν το ίδιο το σώμα»⁷³. Από τον Λωτρεαμόν μας είναι γνωστή ως ορισμός του ωραίου, μια εικόνα την οποία οι υπερρεαλιστές ανήγαγαν σε λάβαρό τους: *η συνάντηση μιας ομπρέλας και μιας ραπτομηχανής πάνω σ' ένα χειρουργικό τραπέζι. Ο Ανδαλουσιανός Σκύλος φιλοξενεί πολλές τέτοιες συναντήσεις, οι οποίες καθιστούν, σύμφωνα με τον Φουέντες, τα αντικείμενα, «τρόπαια του μαζοχιστή, του φετιχιστή και του σαδιστή».* Κεντρικό ρόλο σ' αυτή την μετατροπή παίζει βεβαίως η κατάσταση της επιθυμίας.

Ως σκηνοθέτης ο Μπουνιουέλ συγγενεύει με τους μεγάλους κωμικούς του βωβού κινηματογράφου, τον Τσάρλι Τσάπλιν, τον Χοντρό και τον Λιγνό και ιδίως τον Μπάστερ Κήτον: όπως σ' αυτούς, έτσι κι εδώ είναι το κοινότοπο, που αποκτά διαστάσεις μυθικές. Μια κυρίως σταθερή κάμερα που παράγει πλάνα συνήθως μεσαίου μεγέθους καταγράφει με τρόπο αποστασιοποιημένο, σχεδόν αντικειμενικό, τα τεκταινόμενα μέσα σ' ένα δωμάτιο (ας θυμηθούμε εδώ πως η κλειστοφοβία είναι σταθερό στοιχείο στις ταινίες του Μπουνιουέλ), εν μέρει σ' έναν δρόμο που τον βλέπουμε μέσα από το παράθυρο, και τελικά σε μια βραχώδη παραλία. Σ' αυτούς τους συνηθισμένους τόπους συμβαίνουν ασυνήθιστα περιστατικά -ας θυμηθούμε εδώ όσα έγραφε ο Νταλί στο κείμενό του περί αντικαλλιτεχνικού κινηματογράφου αναφερόμενος στην αρχαία τραγωδία και μιλώντας για την μη-αναμενόμενη διαχείριση αναμενόμενων συμβάντων από τους τραγικούς ποιητές.

Ας επιστρέψουμε ωστόσο στο ζήτημα της επιθυμίας. Το υποσυνείδητο σύμφωνα με τον Φρόιντ εκφράζεται πάντοτε εκδηλώνοντας μια ανάγκη κι επιζητώντας την κάλυψή της. Η σκηνή του πόθου, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, είναι ένα τυπικό τέτοιο παράδειγμα. Ανάλογος είναι ο μηχανισμός που λειτουργεί το φετίχ, με τη διαφορά ότι εδώ εισέρχεται η παράμετρος της τέρψης και του φόβου στην εξίσωση της κάλυψης των επιθυμιών. Ο μηχανισμός αυτός επανέρχεται ως leitmotiv συνεχώς στον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*, θα ξεχωρίσουμε όμως τις ακόλουθες δυο εμφανίσεις του, ως εξόχως χαρακτηριστικές:

-Πρώτον, στο σημείο 05':30'' της ταινίας, αφού πρώτα την εικόνα μιας τριχωτής γυναικείας μασχάλης έχουν διαδεχτεί οι ανεμικές κινήσεις ενός αχινού πάνω σ' έναν γυαλιστερό βράχο στη θάλασσα, με τρόπο που το μαλάκιο φαίνεται καρφωμένο στη μασχάλη, θυμίζοντας αφηρημένο συνειρμό, βλέπουμε στο δρόμο μπροστά από το σπίτι μια όμορφη νέα γυναίκα με ανδρόγυνο στιλ να περιεργάζεται μ' ένα μακρύ καλαμένιο μπαστούνι ένα κομμένο από τον καρπό, χέρι που βρίσκεται αφημένο στα πόδια της. Γύρω της έχει μαζευτεί ένα μικρό

⁷² Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.: 17.

⁷³ Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ. 23.

πλήθος από άντρες και γυναίκες κάθε ηλικίας και κοινωνικής τάξης, το οποίο συγκρατούν αστυνομικοί. Αγνωώντας το πλήθος, η γυναίκα συνεχίζει να περιεργάζεται με το μπαστούνι της το κομμένο χέρι, ώσπου τελικά ένας από τους αστυνομικούς, χαιρετώντας την σαν να επρόκειτο για ανώτερό του, τοποθετεί με την άδειά της το κομμένο χέρι σ' ένα κοριτσίστικο τσαντάκι. Της το δίνει και το πλήθος σιγά-σιγά διαλύεται. Η γυναίκα χαϊδεύει τρυφερά το τσαντάκι και ύστερα από λίγο την πατά ένα διερχόμενο αυτοκίνητο. Η ακολουθία αυτή -που διαρκεί τρία περίπου λεπτά προκαλεί στον Μπατσέφ, έντονο ερεθισμό.

-Δεύτερον, στο σημείο 14'32'', ο Μπατσέφ δίνει στον εαυτό του -τον οποίο προηγουμένως ένας άνδρας του οποίου τα χαρακτηριστικά δεν είδαμε ποτέ, έβαλε τιμωρία στην γωνία για δεκαέξι χρόνια, όπως πληροφορούμαστε- δυο σχολικά βιβλία που βρίσκει πάνω σ' ένα θρανίο καταλερωμένο με μελάνια και γεμάτο παλιόχαρτα. Ο τιμωρημένος παίρνει τα σχολικά βιβλία, τα οποία προς έκπληξη και των δύο μετατρέπονται σύντομα σε δύο ρεβόλβερ. Μ' αυτά απειλεί τον άλλον και τελικά τον πυροβολεί σε μια έκρηξη καπνού. Ο Μπατσέφ πέφτει και αντί για το πάτωμα εμπρός του, το πτώμα του βρίσκεται σ' ένα λιβάδι, απ' όπου το απομακρύνει μια ομάδα ηλικιωμένων αντρών.

Και στις δύο περιπτώσεις που περιγράψαμε έχουμε να κάνουμε μ' ένα χαρακτηριστικό τοτεμισμό: τα αντικείμενα (το κομμένο χέρι, τα σχολικά βιβλία) αλλάζουν λειτουργία, ιδιότητα και τελικά μορφή, καθιστάμενα σύμβολα καταστροφής ή εργαλεία της λύτρωσης, θυμίζοντας το γνωστό απόφθεγμα του Μπρετόν: «Το πιο αξιοθαύμαστο όσον αφορά το φανταστικό, είναι ότι δεν υπάρχει. Τα πάντα γίνονται πραγματικά».

Το απόφθεγμα αυτό το χρησιμοποιεί ο Μπουνιουέλ σε μια διάλεξη⁷⁴ που δίνει τον Δεκέμβριο του 1958 στο Πανεπιστήμιο του Μεξικό (UNAM- Αυτόνομο Εθνικό Πανεπιστήμιο του Μεξικό), όπου εκφράζει μεταξύ άλλων και την ακόλουθη άποψη: «Ένα αντικείμενο όταν το παρατηρούν διαφορετικοί άνθρωποι μπορεί να είναι χίλια δυο διαφορετικά πράγματα, γιατί ο καθένας προβάλλει κάποια συναισθήματα στο αντικείμενο που παρατηρεί και κανένας δεν βλέπει τα πράγματα όπως είναι, αλλά όπως οι επιθυμίες του και η ψυχική του κατάσταση τον κάνουν να τα βλέπει⁷⁵. Εγώ αγωνίζομαι για έναν κινηματογράφο που θα παρουσιάζει τέτοια αντικείμενα, γιατί αυτός ο κινηματογράφος θα μου παρέχει μια ολοκληρωμένη εικόνα της πραγματικότητας, θα εμπλουτίζει τη γνώση μου για τα πράγματα και τους ανθρώπους, θα με οδηγεί στο άγνωστο, σ' αυτόν τον θαυμαστό κόσμο των πραγμάτων που δεν τα συναντώ κάθε μέρα».

Θεωρούμε πως μια εύληπτη, αν και όχι απολύτως ακριβή, αναλογία αυτού του τοτεμισμού της εικόνας, μας προσφέρει ο δάσκαλος του Μπουνιουέλ, Ζαν Επστάιν, στο γνωστό του δοκίμιο *Η νόηση μιας μηχανής* του 1946. Εκεί αφιερώνει ορισμένες παραγράφους στην ιδιότητα του κινηματογράφου ως μηχανής αναπαραγωγής ονείρων. Γράφει μεταξύ άλλων: «Μέσα στη γλώσσα του ονείρου, όπως μέσα σ' αυτή του κινηματογράφου, αυτές οι εικόνες-λέξεις υφίστανται μια μετάθεση των αισθήσεων, μια συμβολοποίηση. Δεν πρόκειται πια για ένα κλειδί, ένα φλόγκο, ένα τηλέφωνο. (...) Στην πραγματικότητα αυτά τα σημεία είναι γρίφοι που συνοψίζουν έναν κόσμο από φευγαλέες εντυπώσεις, ζωηρές και ζωντανές, που καμιά προφορική (έλλογη) έκφραση δεν θ' αρκούσε να τις μεταφράσει πιστά μέσα στην ακεραιότητά τους.⁷⁶»

⁷⁴ Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.: 48.

⁷⁵ Ας θυμηθούμε εδώ το γνωστό τσεχωφικό γνωμικό: «κάνουμε θέατρο όχι για να δείξουμε τον κόσμο όπως είναι, ούτε όπως θα έπρεπε να είναι, αλλά όπως τον ονειρευόμαστε».

⁷⁶ Το κείμενο βρίσκεται στο 4^ο τεύχος του Α' Τόμου του περιοδικού *Σινεμά*, Χειμώνας 1974/1975, σελ.: 32, αλλά δυστυχώς δεν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή, ούτε που δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά, ούτε πότε.



Εικόνα 14: Ανδαλουσιανός Σκύλος.

Οφείλουμε να ομολογήσουμε πως μια λεπτομερής περιήγηση στις εικόνες του *Ανδαλουσιανού Σκύλου*, και ο εντοπισμός των προσωπικών ή διακειμενικών αναφορών στις οποίες αυτές απαντούν, είναι αφ' ενός άσκοπη κι αφ' ετέρου άσχετη, αφού σ' αυτό το έργο δεν μπορεί να σταθεί κανενός είδους *εικονολογική* ανάλυση. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι όπως οι ίδιοι ομολογούν, επιθυμώντας να διατηρήσουν το έργο τους καθαρό από - απλουστευτικές- ερμηνευτικές επιδρομές, ο Μπουνιουέλ και ο Νταλί επέλεξαν τις εικόνες που συγκροτούν την ταινία, με κύριο κριτήριο να μην είναι επιδέχονται αυτές καμία ορθολογική επεξήγηση κι ανάλυση.

Υπάρχουν βέβαια αναλυτές που έχουν επιχειρήσει μια διακειμενική προσέγγιση, όπως για παράδειγμα, ο Χοσέ Πιέρ, ο οποίος έγραψε μια λεπτομερή κι εξαιρετικά γοητευτική μελέτη σχετικά μ' αυτό ακριβώς το ζήτημα, υπό τον τίτλο *Το γοτθικό μυθιστόρημα, οι προ-ραφαηλίτες, ο υπερρεαλισμός και ο Μπουνιουέλ*.

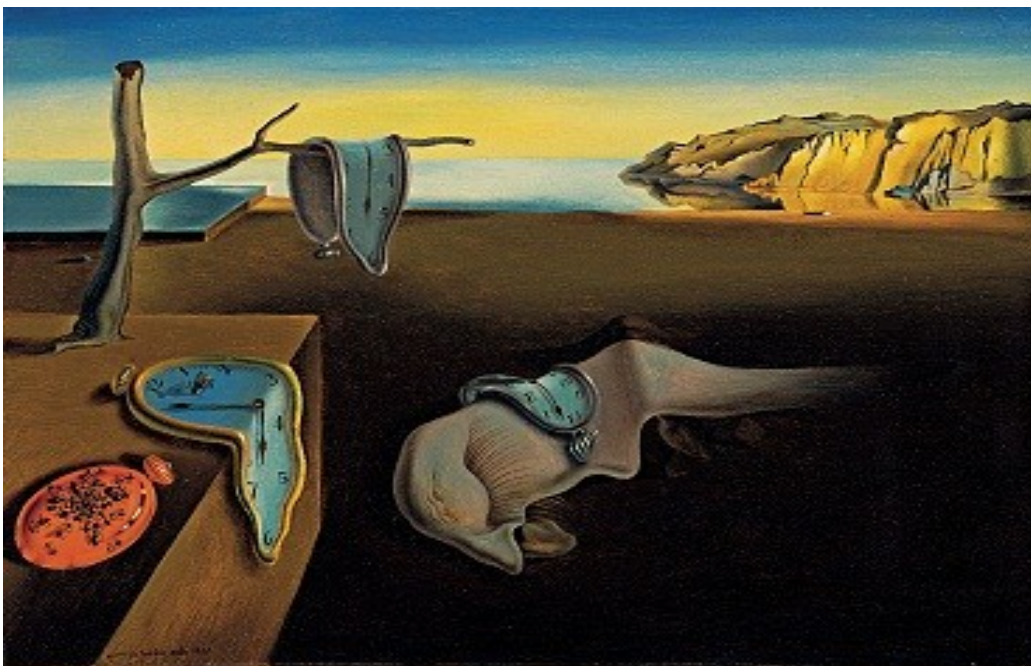
Εκεί συνδέει, για παράδειγμα, την περίφημη εναρκτήρια σκηνή με την τομή στο μάτι, με μια από τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές της *Ιστορίας του ματιού*, αυτού του εμβληματικά αλλόκοτου κειμένου του αποσχισθέντος υπερρεαλιστή, Ζωρζ Μπατάιγ: πρόκειται για ένα συμβάν που λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια μιας ταυρομαχίας. Ο ταύρος γκρεμίζει τον ταυρομάχο, «τον στριμώνχει στο περίφραγμα της αρένας» και μπήγει «το κέρατό του στο δεξί του μάτι και του το σκάβει μαζί μ' όλο το κεφάλι»⁷⁷.

⁷⁷Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.: 134.



Εικόνα 15: Ο Μπουνιουέλ στον Ανδαλουσιανό Σκύλο.

Τούτων λεχθέντων, κλείνοντας τη συζήτηση για τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο* και τις εικόνες του, θα θέλαμε να σταθούμε στην εξής παρατήρηση. Η ταινία είναι έργο σταθμός στην πορεία των καλλιτεχνών για διάφορους λόγους: για τον Μπουνιουέλ, είναι φυσικά η πρώτη του ταινία, κι ως τέτοια εγκαινιάζει θέματα που θα τον απασχολήσουν σταθερά στη συνέχεια· αντιστοίχως, τον Νταλί τον πετυχαίνει ακριβώς πάνω στο μετέωρο βήμα του από την πρώιμη φάση του προς την υιοθέτηση του πρώτου του σταθερού ύφους -τ' οποίο είναι, φυσικά, υπερρεαλιστικό-. Εκτός του ανθρώπου χωρίς στόμα για τον οποίο μιλήσαμε πιο πάνω κι ο οποίος ποτέ δεν πρόκειται να απουσιάσει από το σύμπαν του Νταλί, βρίσκουμε εδώ τον *Τριστάνο και την Ιζόλδη*, στον οποίο -όπως και γενικά στο Βάγκνερ- δεν θα σταματήσει να επανέρχεται μέχρι τέλους ο Μπουνιουέλ. Την ίδια χρονιά, για παράδειγμα, με το *Σκύλο*, γράφει το ποίημα *Πουλί της Αγωνίας*, σε υπερρεαλιστικό ύφος, που ξεκινάει ως εξής: «Ένας πλεισιόσαυρος αποκοιμήθηκε ανάμεσα στα μάτια μου,/ ενώ η μουσική έκαιγε στη λυχνία/και το τοπίο ένιωσε ένα πάθος του Τριστάνου και της Ιζόλδης».



Εικόνα 16: Salvador Dalí. Η εμμονή της μνήμης. Ελαιογραφία σε μουσαμά. 24 X 33 cm. 1931. Νέα Υόρκη, MoMA.

Αντίστοιχα, τα μυρμήγκια που βγαίνουν από την τρύπα του χεριού του Μπατσέφ, θα τα ξανασυναντήσουμε πολλές φορές στην δουλειά του Νταλί: στην περίφημη *Εμμονή της Μνήμης*⁷⁸ του 1931, στο *Υπερρεαλιστικό Μανιφέστο* του 1934, στο *Αίνιγμα του Χίτλερ* του 1939 κ.α. Πιο σημαντικές όμως θεωρούμε τις εξής παρουσίες: την *Πλέχτρα Δαντέλας* του Βερμέερ που εμφανίζεται στην αρχή της ταινίας (στο ανοιχτό βιβλίο που πετάει η Μαρέιγ κατά την άφιξη του Μπατσέφ) και που μαζί με τον Άγγελο του Μιλλέ απασχολούσε σε σημείο εμμονής τον Νταλί καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του, καθώς και το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της εξαπάτησης -στο οποίο αναφερθήκαμε και προηγουμένως- και ιδίως της αιώνιας ματαίωσης όλων των επιθυμιών -πράγμα για το οποίο σκοπεύουμε να μιλήσουμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια.



Εικόνα 17: Salvador Dalí. Πορτραίτο της Μαρί-Λωρ ντε Νοαίγ. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Διαστάσεις άγνωστες. 1933. Ιδιωτική συλλογή.

⁷⁸ Εικόνα 16.

E1.Μια ταινία κατά παραγγελία.

Η πρεμιέρα του *Ανδαλουσιανού Σκύλου* ήταν μια στιγμή εξαιρετικής επιτυχίας, όχι μόνο καλλιτεχνικής, αλλά -όπως γράφει ο Νταλί- και *κοινωνικής*. Ανάμεσα στο εκλεκτό κοινό που προσκλήθηκε να την παρακολουθήσει, ήταν το ζεύγος των υποκομήτων ντε Νοαίγ, Σαρλ (Charles de Noailles, 1891-1980) και Μαρί-Λωρ (Marie-Laure de Noailles, 1902-1970). Οι ντε Νοαίγ ήταν πλούσιοι και εξαιρετικά καλλιεργημένοι αριστοκράτες, σημαντικοί προστάτες των τεχνών. Ήταν μαικήνες, μεταξύ άλλων, του Ζαν Κοκτώ, του Μαν Ραίη και του Μαξ Έρνστ. Φαίνεται πως ο *Ανδαλουσιανός Σκύλος* τους έκανε θετική εντύπωση· λίγες μέρες έπειτα από την πρεμιέρα, μέσω του Ζερβός, έρχεται σ' επαφή με τον Μπουνιουέλ ο Ζωρζ Ανρί Ριβιέρ (Georges Henri Rivière, 1897-1995), σημαντικός μουσειολόγος, υποδιευθυντής εκείνη την εποχή του Εθνολογικού Μουσείου του Τροκαντερό και φίλος του Σαρλ ντε Νοαίγ, θέλοντας να κανονίσει μία συνάντηση γνωριμίας ανάμεσα στο σκηνοθέτη και το ζευγάρι.

«Του απάντησα κατ' αρχάς, όπως αρμοζε, ότι δεν περίμενα τίποτα από αριστοκράτες. “Έχετε άδικο”, μου λένε ο Ζερβός και ο Ριβιέρ, “είναι εκπληκτικοί άνθρωποι και πρέπει οπωσδήποτε να τους γνωρίσετε”. Εντέλει δέχτηκα να πάω στο σπίτι τους, παρέα με τον Ζωρζ και τη Νόρα Ωρίκ⁷⁹. Το μέγαρό τους, στην πλατεία Ηνωμένων Πολιτειών ήταν ένα πραγματικό θαύμα, με μια σχεδόν ασύλληπτη συλλογή έργων τέχνης. (...) Μετά το δείπνο, ο Σαρλ ντε Νοαίγ μου λέει:

-Λοιπόν, σας προτείνουμε να κάνετε μια εικοσάλεπτη ταινία. Έχετε απόλυτη ελευθερία. Μ' έναν μόνο όρο: έχουμε αναλάβει μία δέσμευση απέναντι στον Στραβίνσκι και θα γράψει αυτός τη μουσική.

-Λυπάμαι πολύ, του απαντάω, αλλά πως είναι δυνατόν να φαντάζεστε ότι θα μπορέσω να συνεργαστώ μ' έναν κύριο που πέφτει στα γόνατα και χτυπάει το στήθος του;

»Πράγματι κάτι τέτοιο έλεγαν για το Στραβίνσκι.

»Ο Σαρλ ντε Νοαίγ αντέδρασε μ' έναν τρόπο που δεν τον περίμενα και που μου έδωσε την πρώτη ευκαιρία να τον εκτιμήσω. “Έχετε δίκιο”, μου λέει, χωρίς να υψώσει τη φωνή του. Ο Στραβίνσκι κι εσείς δεν ταιριάζετε. Διαλέξτε λοιπόν όποιον μουσικό σας αρέσει και κάνετε την ταινία σας. Θα βρούμε κάτι άλλο για τον Στραβίνσκι.

»Δέχτηκα, πήρα μάλιστα και μια προκαταβολή από την αμοιβή μου κι έφυγα για να συναντήσω το Νταλί στο Φιγκουέρας. Ήταν τα Χριστούγεννα του 1929»⁸⁰.

Η άφιξη του Μπουνιουέλ στο Φιγκουέρας, βρίσκει τον Νταλί να έχει ξοδέψει όλα του τα χρήματα σε διακοπές με την Γκαλά, με την οποία είναι απολύτως ερωτευμένος. Ο Νταλί είχε μια ιδιαίτερη σχέση με τον πατέρα του, άνθρωπο τρυφερό, ταυτόχρονα όμως δεσποτικό, η οποία έμελλε τώρα να διαρραγεί. Αφορμή, εκτός της σχέσης του Σαλβαδόρ με την παντρεμένη τότε ακόμα με τον Πωλ Ελυάρ, Γκαλά, την οποία ο πατέρας Νταλί ουδόλως ενέκρινε, στάθηκε το έργο του *Ιερά Καρδιά* που παρουσιάστηκε στην πρώτη έκθεση του καλλιτέχνη στο Παρίσι στην Γκαλερί Γκωλμάν. Πάνω στο έργο ο Νταλί είχε γράψει: *Μερικές φορές φτύνω, για πλάκα, στο πορτραίτο της μητέρας μου*. Μια-δυο μέρες έπειτα από τον

⁷⁹ Ο Georges Auric (1899-1983) ήταν συνθέτης, μέλος της *Ομάδας των Ήξι*, συνδεδεμένος με τον Erik Satie και τον Jean Cocteau.

⁸⁰ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 151-152.

ερχομό του Μπουνιουέλ, πατέρας και γιος καυγάδισαν έντονα και το αποτέλεσμα ήταν να διωχθεί ο Νταλί από το πατρικό του σπίτι. Ας αφήσουμε στο σημείο αυτό τον Νταλί να πιάσει το νήμα της αφήγησης:

«Στην τραπεζαρία του πατέρα μου ήταν που ξέσπασε η θύελλα, μια θύελλα δημιουργημένη εξ ολοκλήρου από εμένα, μ' αφορμή το πιο ελάχιστο από τα παράπονα του πατέρα μου. Ήταν βαθιά πληγωμένος και απαρηγόρητος από τον τρόπο που αντιμετώπιζα την οικογένειά μου. Ετέθη το ζήτημα των χρημάτων. Η αλήθεια είναι πως εκείνη την εποχή είχα υπογράψει ένα διετές συμβόλαιο με την Γκαλερί Γκολμάν, αλλά αδυνατούσα να θυμηθώ ποιοι ήταν οι όροι, και όσο το σκεπτόμουν τόσο μπερδευόμουν: δεν μπορούσα να πω ούτε καν αν το συμβόλαιο ήταν μονοετές, διετές ή τριετές! Ο πατέρας μου με ικέτευε να βρω το συμβόλαιο. Μ' αυτή την αφορμή θα έφευγα για το Καδακές. Είπα στον πατέρα μου ότι είχα ξοδέψει όλα τα χρήματα που μου είχε ήδη δώσει ο Γκολμάν ως προκαταβολή. Αυτό τον εξόργισε ακόμα περισσότερο. Άρχισα να ψάχνω για χρήματα στις τσέπες των παντελονιών μου. (...) Δεν κατάφερα να βρω τίποτα.

»Ο Λουίς Μπουνιουέλ έφτασε στο Φιγκουέρας, έχοντας μόλις λάβει διαταγή από τον υποκόμη ντε Νοαϊγ να φτιάξουμε μια ταινία απολύτως της αρεσκείας μας. Έμαθα επίσης ότι ο υποκόμης είχε αγοράσει το *Καταστροφικό Παιχνίδι*⁸¹ (1929) και πως σχεδόν όλοι οι άλλοι πίνακες της έκθεσής μου είχαν πωληθεί σε τιμές που κυμαίνονταν μεταξύ των έξι και των δώδεκα χιλιάδων φράγκων. Εγκατέλειψα το σπίτι μου για το Καδακές, μεθυσμένος από το θρίαμβο και ξεκίνησα να δουλεύω για την *Χρυσή εποχή*. Στο μυαλό μου ήδη υπήρχε ξεκάθαρος ο στόχος να κάνω κάτι τ' οποίο θα μετέφραζε όλη την βία του έρωτα,μπολιασμένη με το ευρηματικό μεγαλείο των καθολικών μύθων. Ακόμα και τότε ήμουν θαμπωμένος από θαυμασμό για την πολυτέλεια του Καθολικισμού: με τρέλαινε.

»Είπα στον Μπουνιουέλ: “για αυτή την ταινία θέλω πολλούς αρχιεπισκόπους, λείψανα και αρτοφόρια. Θέλω ιδίως αρχιεπισκόπους με τις διακοσμημένες τους μήτρες να πλέουν στο φως μέσα στον βραχώδη κατακλυσμό του Ακρωτηρίου Κρεού”. Ο Μπουνιουέλ με την αφέλειά του και εκείνο το γνωστό του αραγωνέζικο πείσμα, τ' απέρριπτε όλα αυτά, πιστός σ' έναν νηπιακό αντικληρικαλισμό. Του έλεγα: “Όχι! Όχι! Δεν κάνω πλάκα! Μου αρέσει πολύ όλη αυτή η φάση με τους αρχιεπισκόπους· για την ακρίβεια μου αρέσει υπερβολικά. Ας βάλουμε λοιπόν ορισμένες βλάσφημες σκηνές αφού επιμένεις, αλλά πρέπει αυτό να γίνει με τον μεγαλύτερο φανατισμό για να συλλάβουμε το μεγαλείο της πραγματικής και αυθεντικής ασέβειας!”



⁸¹ Εικόνα 5.

Εικόνα 18: Salvador Dalí, *Γυναίκα μπροστά στα εμπόδια*. Ελαιογραφία σε ξύλο. 26 X 40 cm. 1926. Ιδιωτική συλλογή.

»Ο Μπουνιουέλ έφυγε, παίρνοντας μαζί του τις σημειώσεις της συνεργασίας μας. Επρόκειτο να ξεκινήσει την παραγωγή της *Χρυσής Εποχής* ώστε να σιγοβράζει κι εγώ θα εμπλεκόμουν μ' όλα αυτά αργότερα»⁸².



Εικόνα 19: Salvador Dalí, *Ο Μεγάλος Αυνανιστής*. Ελαιογραφία σε μουσαμά. 110 X 150 cm. 1929. Μαδρίτη, Εθνικό Μουσείο-Κέντρο Τέχνης «Βασίλισσα Σοφία».

E2.

Η παραγωγή της Χρυσής Εποχής.

Ότι το αρμονικό κλίμα τέλειας συνεννόησης που χαρακτήριζε τη συνεργασία τους στον *Ανδαλουσιανό Σκύλο* είχε πια χαθεί, είναι κάτι που το παραδέχεται και ο Μπουνιουέλ. Αναρωτιέται μάλιστα αν ήταν ίσως η *διαβρωτική επίδραση της Γκαλά* που ευθυνόταν για την απόλυτη ασυνεννοησία· άλλωστε, ο ίδιος θεωρεί πως ήταν αυτός ακριβώς ο έρως που προκάλεσε τους πρώτους τριγμούς στη φιλία τους, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια. Φεύγοντας ο Μπουνιουέλ πήγε στην Βίλλα Νοαΐν στην Υέρ (το εκπληκτικό μοντερνιστικό κτίριο για το οποίο έκανε ο Μαν Ραίη τα *Αινίγματα του πύργου του ζαριού*, που αναφέραμε παραπάνω), όπου και ολοκλήρωσε μόνος του πια τη συγγραφή του σεναρίου. Η σχέση του με τους πάτρωνές του ήταν, λέει, απολύτως αρμονική: «Με άφηναν εντελώς ανενόχλητο όλη την ημέρα. Το βράδυ τους διάβαζα τις σελίδες που είχα γράψει. Ούτε μια φορά δεν μου έφεραν αντίρρηση. Τα έβρισκαν όλα -δεν υπερβάλλω- «υπέροχα, εξάισια».»⁸³

Αναφέραμε πως η ταινία επρόκειτο να διαρκεί είκοσι λεπτά, αλλά τελικά ο χρόνος της ανέβηκε στη μία ώρα. Ο Νταλί δεν είχε αποσυρθεί εντελώς από το εγχείρημα: έστειλε γραπτά τις ιδέες του στον Μπουνιουέλ και τουλάχιστον μία από αυτές, εντάχθηκε στην

⁸² Dalí Salvador, 1943, σελ.: 251-252.

⁸³ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 152.

ταινία: είναι ο άνθρωπος που βλέπουμε στο 21^ο λεπτό να περπατάει σ' έναν κήπο έχοντας πάνω στο καπέλο του τοποθετημένη μια μεγάλη πέτρα. Περνάει δίπλα από ένα άγαλμα ενός ιερωμένου, το οποίο έχει κι αυτό μια πέτρα στο κεφάλι. Ας σημειωθεί πως αντίστοιχες εικόνες έχουμε τόσο στο *Θλιβερό παιχνίδι*, όσο και στον *Μεγάλο Αυνανιστή*⁸⁴.

Τα γυρίσματα έγιναν κι αυτά στα στούντιο του Μπιγιανκούρ, όπως είχε συμβεί και με τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*. Ο Μπουνιουέλ αφηγείται πως σ' ένα γειτονικό πλατό γύριζε ο Σεργκέι Αϊζενστάιν (Sergei Eisenstein, 1898-1948) με τον Γκριγκόρι Αλεξάντροφ (Grigori Aleksandron, 1903-1983), την *Σονάτα της ανοίξεως* (*Romance sentimentale*). Αναφέραμε και πιο πάνω ότι κι εδώ, όπως και στον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*, οπερατέρ και φωτογράφος ήταν ο Ντυβερζέρ. Οι κατασκευές στο στούντιο έγιναν, γράφει ο Μπουνιουέλ, από έναν Ρώσο σκηνογράφο, του οποίου όμως το όνομα δεν αναφέρει. Εκτός από το Μπιγιανκούρ, τα εξωτερικά γυρίσματα έγιναν κοντά στο Καντακές -πιθανότατα στους βράχους του Πορτ Κρεού που ήθελε ο Νταλί-, καθώς και στα περίχωρα του Παρισιού. Οι σκηνές που δείχνουν τη Ρώμη από ψηλά είναι -υποθέτουμε- παρμένες από κάποιο αρχείο, πρακτική εξαιρετικά διαδεδομένη για τέτοιου είδους λήψεις εκείνο τον καιρό. Ας σημειωθεί πως η τεχνική αρτιότητα της ταινίας ήταν τέτοια που έκανε τον εξαιρετικά απαιτητικό και απολύτως τελειομανή Νταλί να σχολιάσει στον Μπουνιουέλ: «Μια αμερικάνικη ταινία, θα 'λεγε κανείς»⁸⁵.

Οι δύο ρόλοι -που με σημειωτική διάθεση αποκαλούνταν στο σενάριο απλώς *άντρας* και *γυναίκα*- ερμηνεύονται από τον Γκαστόν Μοντό (Gaston Modot, 1887-1970) και τη Λύα Λυς (Lya Lys, 1908-1986). Ο Μοντό αργότερα συνεργάστηκε με τον Ζαν Ρενουάρ (Jean Renoir, 1894-1979) στις εμβληματικές ταινίες *Μεγάλη χίμαιρα* του 1936 και τους *Κανόνες του παιχνιδιού* του 1939. Ο Μοντό ήταν φίλος του Μπουνιουέλ από τον καιρό που ο σκηνοθέτης είχε πρωτοέρθει στο Παρίσι. Με τη Λύα Λυς, από την άλλη, ο Μπουνιουέλ ξανασυναντήθηκε αργότερα στο Χόλυγουντ και επρόκειτο στα τέλη της δεκαετίας του '40 να κάνουν μαζί την κινηματογραφική μεταφορά του *Σπιτιού της Μπερνάρντα Άλμπα*, *εγχείρημα η ματαίωση του* οποίου έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μετακόμισή του σκηνοθέτη στο Μεξικό, όπου επρόκειτο να περάσει το μεγαλύτερο κομμάτι του δεύτερου μισού του βίου του.

Εκτός από αυτούς τους δύο, η ταινία είναι γνωστή για το cast επιφανών καλλιτεχνών που εμφανίζονται σε μικρότερους ή μεγαλύτερους ρόλους σ' αυτήν: από τον Μαξ Ερνστ και τον Πιερ Πρεβέρ που παίζουν στην αρχή της ταινίας, ο πρώτος τον αρχηγό κι ο δεύτερος το άρρωστο μέλος μιας συμμορίας ληστών, μέχρι το Ζακ Πρεβέρ που εμφανίζεται κάποια στιγμή ως διαβάτης και τον Πωλ Ελυάρ, η φωνή του οποίου ακούγεται σ' ανύποπτο χρόνο να λέει off: «πλησίασε το κεφάλι σου, εδώ το μαξιλάρι είναι πιο δροσερό». Ακόμα, βλέπουμε την ψηλή ζωγράφο Βαλεντίν Ουγκώ να συνοδεύει τον μικρόσωμο Ισπανό κεραμίστρα Αρτίγκας, που η εμφάνισή του με τεράστια μουστάκια και γαλόνια, προκάλεσε τη διαμαρτυρία της Ιταλικής Πρεσβείας, η οποία εξέλαβε τη μεταμφίεσή του ως παρωδία του επίσης μικρόσωμου Βίκτωρα-Εμμανουήλ.

Εκτός από αυτές τις μάλλον ασήμαντες λεπτομέρειες, που όμως αποδίδουν την ατμόσφαιρα της εποχής, μια ενδιαφέρουσα παράμετρος σχετίζεται με την πλέον σκανδαλώδη σκηνή της ταινίας: ο ηθοποιός που έπαιξε το ρόλο του δούκα ντε Μπλανζί στο τελευταίο μέρος της ταινίας -για το οποίο θα μιλήσουμε πιο αναλυτικά παρακάτω- ονομαζόταν Λιονέλ Σαλέμ (Lionel Salem) και ήταν ειδικευμένος στο ρόλο του Χριστού, τον οποίο και είχε ερμηνεύσει σε πολλές παραγωγές της εποχής.

⁸⁴Εικόνες 5 & 19, αντίστοιχα.

⁸⁵Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 153.



Εικόνα 20: Σκηνή από τη *Χρυσή Εποχή*.

E3.

Μια προκλητική ταινία.

Ακόμα και σήμερα, ενενήντα χρόνια αργότερα, καταλαβαίνει κανείς τί είναι αυτό που έκανε τη *Χρυσή Εποχή* τόσο σκανδαλώδη: από την αρχή μέχρι το τέλος η ταινία επιχειρεί μια ολομέτωπη επίθεση στα κατεστημένα ήθη. Φυσικά, αυτή η επίθεση από μόνη της δεν αρκεί, θα λέγαμε μάλιστα πως θα καθιστούσε την ταινία, ανεπανόρθωτα γκροτέσκα, αν δεν συνοδευόταν ή καλύτερα αν δεν έβγαине οργανικά μέσα από μια κεντρική δραματική ιδέα: τα μέχρι τρέλας πάθη που προκαλεί ο έρωτας.

Θεωρούμε την έναρξη της ταινίας μια από τις κορυφαίες στιγμές του παγκόσμιου κινηματογράφου: βλέπουμε σκηνές από ένα ντοκιμαντέρ για την κοινωνική ζωή των σκορπιών⁸⁶, υπό τους ήχους του *Σπηλαίου του Φίνγκαλ*, της προικισμένης με πραγματική κινηματογραφική αξία, ουβερτούρας από τις *Εβρίδες* του Φέλιξ Μέντελσον. Σ' ένα άγριο νησιωτικό τοπίο βρίσκουμε μια ομάδα ληστών -απαρτιζόμενη, όπως προαναφέραμε, τουλάχιστον εν μέρει από υπερρεαλιστές- οι οποίοι περιμένουν την άφιξη των *Μαγιορκέζων* (των κατοίκων της νήσου Μαγιόρκα από το ισπανικό σύμπλεγμα των Βαλεαρίδων στην ΝΔ Μεσόγειο), η οποία έχει προαναγγελθεί από την εμφάνιση έξι καθολικών αρχιεπισκόπων ντυμένων με δοξαστικά άμφια, που καθισμένοι -τοποθετημένοι θα έλεγε κανείς- μέσα στους βράχους, υμνολογούν μουρμουριστά.

Οι ληστές ξεκινούν για την ακτή, εξοντώνονται όμως από κάποια αδιευκρίνιστη αιτία στη διαδρομή. Οι Μαγιορκέζοι αποβιβάζονται στο νησί, αποδίδουν τιμές στους αρχιεπισκόπους -οι οποίοι έχουν εν τω μεταξύ μετατραπεί σε σκελετούς- και ξεκινούν μια επίσημη τελετή η οποία διακόπτεται από ένα σκάνδαλο: ο *άντρας* και η *γυναίκα* φιλιούνται

⁸⁶ Σύμφωνα μ' ένα ενδιαφέρον trivía που βρήκαμε στο IMDb, η σεκάνς αυτή ανήκει σ' ένα πραγματικό ντοκιμαντέρ που γυρίστηκε το 1912, στ' οποίο ο Μπουνιουέλ πρόσθεσε τον σχολιασμό. Καθώς δεν καταφέραμε να επιβεβαιώσουμε την πληροφορία αυτή, την αναφέρουμε με κάθε επιφύλαξη.

και κυλιούνται στις λάσπες, πίσω από το πλήθος, απολύτως αδιάφοροι προς τα τεκταινόμενα.

Οι εξελίξεις είναι από εκεί και πέρα καταγιστικές. Τους χωρίζουν κακήν-κακώς και ο άντρας συλλαμβάνεται από δύο άντρες, τους διαφεύγει προς στιγμήν, κλωτσάει ένα μικρό μαλλιαρό σκυλάκι, συλλαμβάνεται και πάλι κι εν τέλει απομακρύνεται. Η τελετή ολοκληρώνεται με την τοποθέτηση του θεμέλιου λίθου της αυτοκρατορικής Ρώμης. Εδώ υπάρχει κι ένα από τα ωραιότερα, κατά την άποψή μας, gags της ταινίας: βλέπουμε εικόνες της Ρώμης από ψηλά, ώσπου ξαφνικά διαπιστώνουμε πως σ' ένα από τα παράθυρα του Αγίου Πέτρου έχει κολληθεί ένα εντελώς άσχετο σημείωμα⁸⁷, απευθυνόμενο ποιος ξέρει σε ποιόν. Ενώ ο άντρας περιφέρεται δέσμιος στους δρόμους της Ρώμης, οι διαφημιστικές αφίσες που βλέπει στον δρόμο τον ερεθίζουν -στιγμιότυπο το οποίο ο Φουέντες ξεχωρίζει ως την πρώτη φορά που σκηνοθέτης τοποθετείται κριτικά απέναντι στην καταναλωτική κοινωνία⁸⁸.



Εικόνα 21: Χρυσή Εποχή.

Σε μια αξιωματική τολμηρή σεκάνς⁸⁹ βλέπουμε ένα γυναικείο χέρι που διαφημίζει μια πουδριέρα να ζωντανεύει και να αναπαριστά το γυναικείο αυνανισμό (21:42), όπως κάνει αμέσως έπειτα ένα ζευγάρι πόδια που διαφημίζει παπούτσια ή καλσόν. Θεωρούμε πως αξίζει εδώ -έστω και παρεμπιπτόντως- ν' αναφέρουμε τη συγγένεια αυτών των πλάνων με άλλα εξίσου τολμηρά που συναντούμε στα αμερικανικά cartoons της εποχής εκείνης, ιδίως στη Betty Boop -που έκανε κατά σύμπτωση την ίδια χρονιά το ντεμπούτο της με την μικρού μήκους ταινία *Dizzy dishes*⁹⁰. Μεταφερόμαστε στο σπίτι της *γυναίκας*, ένα μέγαρο λίγο πιο έξω από τη Ρώμη, όπου οι γονείς της ετοιμάζονται να παραθέσουν δεξίωση το ίδιο βράδυ.

Παρελαύνουν εικόνες άλλοτε φετιχιστικές κι άλλοτε κωμικά σκανδαλώδεις, όπως για παράδειγμα η εμφάνιση μιας αγελάδας που βρίσκεται ξαπλωμένη πάνω στο κρεβάτι της *γυναίκας*, ή η απελευθέρωση του άντρα, αφού δείχνει στους φύλακές του ένα επίσημο

⁸⁷Το σημείωμα γράφει αυτολεξεί: «Μίλησα ήδη με τον προϊστάμενο, ο οποίος θα μας αφήσει το νοικοιαστήριο με σχεδόν τους ίδιους όρους. Αν θες, θα πάμε απευθείας στο σπίτι του από το σταθμό, επομένως θα μπορέσεις να πας με τον οδηγό στον Πιερό και τη Νινέτ. Είμαι πολύ περίεργος να μάθω τί είναι αυτό στο οποίο αναφέρεσαι στο γράμμα σου. Τίποτα άλλο. Τα λέμε σε λίγο. Ένα φιλή από τον ξάδελφό σου» (μετάφραση του γράφοντος).

⁸⁸Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.: 28.

⁸⁹Εικόνα 21.

⁹⁰Εικόνα 22.

δίπλωμα που του δίνει την ιδιότητα του *ειδικού εκπροσώπου της διεθνούς κοινότητας καλής θελήσεως*, και αμέσως μετά η βίαιη επίθεσή του σ' έναν ανύποπτο τυφλό διαβάτη, πράξη την κυριότητα της οποίας διεκδικεί στη *Μυστική ζωή*, ως δική του ο Νταλί⁹¹.



Εικόνα 22: στιγμιότυπο από το καρτούν *Dizzy Dishes*

Στη δεξίωση βλέπουμε πολλές ανάλογες εικόνες: μια λιμουζίνα παρκάρει στην είσοδο και ο σοφέρ κατεβάζει από την καμπίνα ένα οστεοφυλάκιο· μύγες περιφέρονται ανενόχλητες πάνω στο πρόσωπο του οικοδεσπότη την ώρα που συζητά με τους καλεσμένους του· ένα κάρο διασχίζει το σαλόνι· η κουζίνα καίγεται προς αδιαφορία όλων των παριστάμενων· ένας πατέρας σκοτώνει με κυνηγετική καρραμπίνα το παιδί του επειδή αυτό του πέταξε το τσιγάρο που έστριβε από το χέρι κ.λπ. Αργότερα, στον κήπο, ο άντρας και η γυναίκα ερωτοτροπούν υπό τους ήχους του *Τριστάνου και Ιζόλδης*, με αισθητική καθαρά υπερρεαλιστική: δαγκώνουν και καταπίνουν ο ένας το χέρι του άλλου· η γυναίκα φιλά και γλείφει τα πόδια ενός αγάλματος· τελικά εγκαταλείπει τον εραστή της για χάρη ενός ηλικιωμένου, τυφλωμένου μαέστρου. Αυτός για να την εκδικηθεί, καταστρέφει το δωμάτιό της -σε μια σκηνή που μας φέρνει στο νου το φινάλε με τις αλλεπάλληλες εκρήξεις του *Ζαμπρίσκι Πόιντ* (*Zabriskie Point*, 1970) του Μικελάντζελο Αντονιόνι (Michelangelo Antonioni, 1912-2007).

Ο επίλογος της ταινίας είναι μια αναφορά στον μαρκήσιο Ντε Σαντ και συγκεκριμένα στις *120 ημέρες των Σοδόμων* (1785). Μια καρτέλα μας πληροφορεί για ένα όργιο που έχει μόλις λήξει, μετά από 120 ημέρες. Αναγγέλλει τους «επιζώντες του οργίου», οι οποίοι βγαίνουν έξω από τις πύλες ενός μεσαιωνικού κάστρου. Πρώτος εμφανίζεται ο δούκας ντε Μπλανζί⁹², έχοντας όλα τα γνωστά χαρακτηριστικά του Χριστού. Τον ακολουθούν οι σύνεργοί του, φορώντας τα τυπικά τρίκωχα καπέλα του 18^{ου} αιώνα. Η πόρτα του κάστρου ανοίγει και βγαίνει τρέχοντας ένα κορίτσι. Ο δούκας την καθησυχάζει και στη συνέχεια τη συνοδεύει πίσω μέσα στο κάστρο. Ακούγεται μια δυνατή κραυγή και ο άντρας βγαίνει ξανά από την πύλη, έχοντας ξυρισμένη τη γενειάδα του και τα ρούχα του λερωμένα μ' αίμα. Η τελευταία εικόνα που βλέπουμε, είναι ένας σταυρός από τον οποίο κρέμονται γυναικεία σκαλπ που ανεμίζουν, ενώ ακούγεται ένα εύθυμο, γρήγορο μινουέτο.

Ο Μπουνιουέλ είχε πρωτοδιαβάσει Σαντ και μάλιστα αυτές ακριβώς τις *120 ημέρες των Σοδόμων*, εκείνο μόλις το διάστημα σε μια δυσεύρετη έκδοση που είχε βρει στο σπίτι του Ρομπέρ Τυάλ, σε μια επίσκεψη που είχε κάνει εκεί, συνοδευόμενος από τον Ρομπέρ

⁹¹Dalí Salvador, 1943, σελ. 327.

⁹²Εικόνα 23.



Εικόνα 22: ο δούκας ντε Μπλανζί.

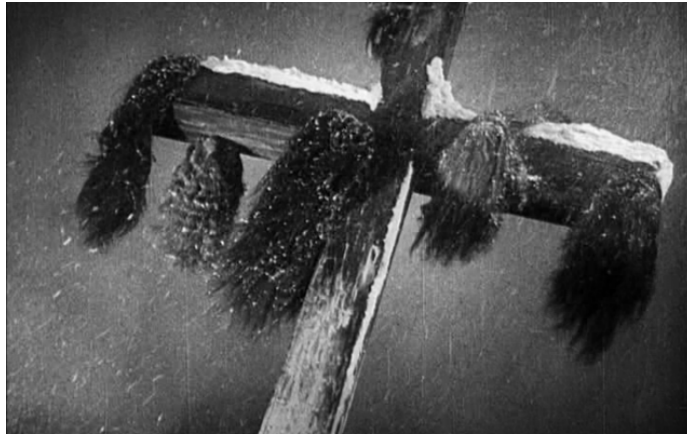
Ντεσονός. «Ήταν», γράφει, «ένα πραγματικό κειμήλιο, απ' όπου ο Μαρσέλ Προυστ και άλλοι είχαν διαβάσει αυτό το δυσεύρετο κείμενο. Το δανείστηκα»⁹³. Η ανάγνωση, θυμάται, αυτού του βιβλίου, ήταν ένα περιστατικό που τον συγκλόνισε. Έγινε θαυμαστής του *Θείου Μαρκησίου* για όλη την υπόλοιπη ζωή του. Αφηγείται μάλιστα πως μπόρεσε κάποτε να κρατήσει στα χέρια του το πρωτότυπο χειρόγραφο των *120 ημερών*, και παρά λίγο μάλιστα να το αγοράσει. Τελικά το απέκτησε ο υποκόμης ντε Νοαϊν, ο οποίος το χάρισε στη γυναίκα του -ο μαρκήσιος ντε Σαντ ήταν πρόγονός της. Εκτός από προσωπικό ίνδαλμα όλων αυτών των ανθρώπων, ο Σαντ αποτέλεσε εξ αρχής κεντρική μορφή στην υπερρεαλιστική μυθολογία: *ο μαρκήσιος ντε Σαντ ήταν υπερρεαλιστής στο σαδισμό του*, γράφει στο Μανιφέστο του 1924 ο Μπρετόν⁹⁴. Μ' αφορμή αυτά, κι αναφερόμενος στο *hommage* του επιλόγου της *Χρυσής εποχής*, σημειώνει ο Μπουνιουέλ: «Με αφορμή τις αναφορές μου στον Σαντ που ήταν βέβαια προφανείς, ο Μωρίς Χάινε έγραψε εναντίον μου ένα άρθρο, βεβαιώνοντας πως ο Θεός Μαρκήσιος θα ήταν πολύ δυσανεκτός, γιατί ήταν αντίθετος σε κάθε θρησκεία, χωρίς να περιορίζεται όπως εγώ στον χριστιανισμό. Απάντησα ότι σκοπός μου δεν ήταν να σεβαστώ τη σκέψη ενός νεκρού συγγραφέα, αλλά να κάνω μια ταινία»⁹⁵.

Φυσικά μια ταινία όπως η *Χρυσή Εποχή* (ας σημειώσουμε εδώ, στο περιθώριο της έρευνάς μας πως ενέπνευσε μεταξύ πολλών άλλων, σκηνοθέτες όπως ο Γούντι Άλεν, η Ανιέ Βαρντά και ο Άκι Κουορισμάκι) δεν μπορεί να χαρτογραφηθεί μόνο μέσω ορισμένων διακειμενικών αναφορών και των αναμφίβολα προβοκατόρικων εικόνων της: είναι πολύ περισσότερα απ' αυτά. Ο Μπρετόν την τοποθετεί σ' ένα βάθρο, ψηλότερα από τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο*. Την αντιπαραθέτει προς το *Λος ολβιδάδος* (1950), την κάπως νεορεαλιστικής αισθητικής ταινία του Μπουνιουέλ για τα φτωχά και μισοεγκαταλελειμένα

⁹³Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 293.

⁹⁴Breton André, 1934.

⁹⁵Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 295.



παιδιά που ζουν μεταξύ φθοράς κι αφθαρσίας, αλητεύοντας στους δρόμους της Πόλης του Μεξικού.

Γράφει λοιπόν ο Μπρετόν: «Στο βάθος το *Λος ολβιδάδος* δεν παρουσιάζει μεγάλες διαφορές από τη *Χρυσή Εποχή*· ως προς τη μορφή, όμως, οπωσδήποτε ναι. (...) Δίκαια λέει ο Παζ ότι το *Ολβιδάδος* “είναι κάτι περισσότερο από μια ρεαλιστική ταινία. Το όνειρο, η επιθυμία, ο τρόμος, το παραλήρημα, η τύχη: το σκοτεινό κομμάτι της ζωής βρίσκει τον τόπο που του αναλογεί.” Λίγο ενδιαφέρει στα μάτια του Υπερρεαλισμού, ο τρόπος με τον οποίο τον βρίσκει: το ουσιαστικό είναι ότι, τελικά, επέρχεται η δικαίωση. (...) Ο Μπουνιουέλ ευνοήθηκε από τη μακρά αναμονή για την προβολή της *Χρυσής Εποχής*. (...) Δεν θα μπορούσε να περιμένει κανείς λιγότερο ανυπόμονη υποδοχή γι’ αυτή την ταινία, στην οποία είναι σημαντικό όχι μόνο το γεγονός ότι προσεγγίζει τυπικά τον κανόνα (ενν. του υπερρεαλιστικού κινηματογράφου) αλλά και, πράγμα που είναι από κάθε άποψη πιο αξιοθαύμαστο και ευχάριστο από οτιδήποτε άλλο, την τραγικότητα της ζωής. Σχετικά με τη *Χρυσή Εποχή*, η διάνοια του Μπουνιουέλ μου φαίνεται ότι έχει τις ρίζες τις σ’ αυτό που, εξυψωμένο και εξωθημένο μέχρι τα όριά του, εμπεριέχεται στη σύγκρουση ανάμεσα στο γενετήσιο ένστικτο και το ένστικτο του θανάτου, αμφότερα χαρακτηρισμένα από τον Φρόντ ως ένστικτα *αυτοσυντήρησης*. (...) Για μένα το ουσιώδες είναι ότι μέσα απ’ την απελπισία και την οργή που τόσο καλά αναπαριστούν οι δύο ταινίες, το ανθρώπινο ον βγαίνει δυνατότερο και πιο πρόθυμο να αποτινάξει τα δεσμά του.»⁹⁶ Αυτό που αντιλαμβανόμαστε πως εννοεί ο Μπρετόν είναι ότι η κατάδυση στα βασικά ένστικτα του έρωτα και του θανάτου που επιχειρεί κι επιτυγχάνει με τις ταινίες του ο Μπουνιουέλ, έχει λυτρωτική αξία για τον άνθρωπο.



Εικόνα 23: Η Λύα Λυς στην ταινία.

⁹⁶Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000,σελ.: 145.

Θέλοντας να μείνουμε στο ερωτικό ένστικτο, αυτό που είναι άλλωστε και το κυρίαρχο ζήτημα στην *Χρυσή Εποχή*, θεωρούμε δόκιμο να αντιπαραβάλουμε προς την ταινία, το παρακάτω ποίημα του Μπρετόν⁹⁷:

Επαγρύπνηση

Στο Παρίσι κλωνιζόμενος ο πύργος του Αγίου Ιακώβου
 Όμοιος με ηλιοτρόπιον
 Χτυπά καμιά φορά με το μέτωπο τον Σηκουάνα και η σκιά του γλιστρά
 ανεπαίσθητα ανάμεσα στα ρυμουλκά
 Την στιγμή εκείνη ακροποδητί μέσα στον ύπνο μου
 Κατευθύνομαι προς την κάμαρα όπου είμαι ξαπλωμένος
 Και βάζω φωτιά
 Δια να μη μείνει τίποτε από την συγκατάθεση που μου απέσπασαν
 Τα έπιπλα τότε κάνουν τόπο σε ζώα ίσου μεγέθους που με κοιτάζουν
 αδελφικά
 Λεοντάρια που στις χαίτες τους αποκαίονται οι καρέκλες
 Σέλαχοι των οποίων η άσπρη κοιλιά συγχωνεύει το τελευταίο ρίγος των
 σεντονιών
 Την ώρα του έρωτος και των κυανών βλεφάρων
 Βλέπω να καίγουμε κι εγώ με τη σειρά μου βλέπω αυτήν την κατανυκτική
 κρυψώνα των τιποτένιων πραγμάτων
 Που υπήρξε το κορμί μου
 Και που την ψάξαν υπομονετικά ράμφη πύρινων ίβιδων
 Όταν όλα τελειώνουν μπαίνω αόρατος μέσα στην αψίδα
 Χωρίς να προσέχω τους περαστικούς της ζωής που κάνουν ν' αντηχούν πολύ μακριά
 τα σερνάμενά τους βήματα
 Βλέπω τα ψαροκόκαλα του ήλιου
 Ανάμεσα από την λευκάκανθα της βροχής
 Ακούω να ξεσχίζεται τ' ανθρώπινο πανί σαν ένα μεγάλο φύλλο
 Κάτω από το νύχι της απουσίας και της παρουσίας που είναι συνένοχες
 Όλοι οι ιστοί μαραίνονται δεν μένει παρά μια μυρωμένη δαντέλα
 Ένα κογχύλι από δαντέλα που έχει τέλειο σχήμα ενός μαστού
 Δεν αγγίζω πια παρά την καρδιά των πραγμάτων κρατώ το νήμα.

Τόσο η *Χρυσή Εποχή*, όσο και η *Επαγρύπνηση* μιλούν για την μοναδική εκείνη κατάσταση που βιώνει το άτομο όταν βρεθεί εκτός ορίων, όταν τα πάθη -ερωτικά εν προκειμένω, υπαγόμενα στην *Αρχή της ηδονής*- κατακλύζουν και τελικά καταλαμβάνουν την κυριαρχία των πράξεων του ατόμου. Η *Επαγρύπνηση* αποδίδει αυτή την κατάσταση ως ένα εσωτερικό μαρτύριο⁹⁸. η *Χρυσή Εποχή* την παρατηρεί από την εξωτερική της όψη, ως

⁹⁷Μαρία Λαϊνά, 1990 σελ. 187. Μετάφραση: Ανδρέας Εμπειρικός.

⁹⁸Αναφερόμαστε στους στίχους: «Την ώρα του έρωτος και των κυανών βλεφάρων/Βλέπω να καίγουμε κι εγώ με τη σειρά μου βλέπω αυτήν την κατανυκτική κρυψώνα των τιποτένιων πραγμάτων/Που υπήρξε το κορμί μου» &

«Ακούω να ξεσχίζεται τ' ανθρώπινο πανί σαν ένα μεγάλο φύλλο/Κάτω από το νύχι της απουσίας και της παρουσίας που είναι συνένοχες».

ανθρώπινο φαινόμενο: δεν είναι τυχαία η επιλογή του ντοκιμαντέρ για τους σκορπιούς με το οποίο ξεκινά η ταινία. Ας θυμηθούμε εδώ την φράση του Πάουντ: «Τέχνη σημαίνει πραγματική διαπίστωση. Παρουσιάζει. Δεν σχολιάζει»⁹⁹. Και πράγματι, θα λέγαμε πως αυτή ακριβώς η αποστασιοποίηση είναι που καθιστά τη *Χρυσή Εποχή* τόσο αδυσώπητη. Βλέπουμε την έκρηξη ενός πάθους σ' όλη της την καθαρότητα, ένα φαινόμενο μ' αρχή, μέση και τέλος, αδιάσπαστης συγκρότησης, απολύτως διακριτό μέσα σ' έναν αλλόκοτο κόσμο που κυριαρχείται όχι από το παράλογο, αλλά από το μη-λογικά ερμηνεύσιμο.

Κλείνοντας, θα θέλαμε να σημειώσουμε επιπρόσθετα και την εξής παράμετρο, περισσότερο για λόγους πλουραλισμού: στα *Αποσπάσματα ερωτικού λόγου*, ο Ρολάν Μπαρτ σημειώνει αναφερόμενος την έννοια της Αλήθειας: «Κάθε γλωσσικό επεισόδιο συνδέεται με την “αίσθηση αλήθειας” που νοιώθει το ερωτευμένο υποκείμενο όταν σκέφτεται τον έρωτά του, είτε στην περίπτωση που πιστεύει ότι είναι το μόνο που βλέπει το αγαπημένο αντικείμενο “μέσα στην αλήθεια του”, είτε στην περίπτωση που ορίζει τον ειδοποιό χαρακτήρα της δικής του αξίωσης σαν μια αλήθεια ως προς την οποία δεν μπορεί να υποχωρήσει. (...) Ό,τι θεωρεί ο κόσμος “αντικειμενικό”, εγώ το βλέπω σαν πλαστό, ό,τι θεωρεί τρέλα, ψευδαίσθηση, πλάνη, εγώ το βλέπω σαν αλήθεια. Η αίσθηση της αλήθειας φωλιάζει, παραδόξως, στο βάθος της φενάκης. Η φενάκη ξεντύνεται το σκηνικό της, γίνεται καθαρή σαν πρωτόγονο μέταλλο, τίποτε δεν μπορεί ποτέ να την αλλοιώσει, κι εμφανίζεται μπροστά μας άφθαρτη. (...) αληθινή δεν είναι η αλήθεια, αληθινή αποβαίνει η σχέση με τη φενάκη. Για να βρεθώ στο χώρο της αλήθειας, αρκεί να πεισμώσω: μια “φενάκη” που υποστηρίζεται επ' άπειρον, εναντίον των πάντων, γίνεται αλήθεια»¹⁰⁰.



Εικόνα 24: Ο Γκαστόν Μοντό

⁹⁹Taylor Charles, 2007, σελ.: 766.

¹⁰⁰Μπαρτ Ρολάν, 1977, σελ.: 112.

Είδαμε πως ο Ανδαλουσιανός Σκύλος έτυχε θερμής υποδοχής. Ορθά ή εσφαλμένα το κοινό ανίχνευσε κάποια ποιητική αξία στις εικόνες της ταινίας. Η *Χρυσή Εποχή* αντιθέτως προκάλεσε πραγματικό σκάνδαλο. Τα περιστατικά αφηγείται με παραστατική δύναμη ο Νταλί¹⁰¹:

«Η απογοήτευσή μου (ενν. από την *Χρυσή Εποχή*) ήταν τρομερή· η ταινία δεν ήταν παρά μια καρικατούρα των ιδεών μου. Το “καθολικό” της στοιχείο είχε γίνει πεζά αντικληρικό και έλειπε η βιολογική ποίηση που επιθυμούσα. Παρ’ όλα αυτά, η ταινία προκαλούσε έντονη εντύπωση, ιδίως η σκηνή του απραγματοποίητου έρωτα όπου βλέπουμε τον ήρωα (σ.σ.: την ηρωίδα) σε κατάσταση κατάρρευσης εξ αιτίας του ανικανοποίητου πόθου, να γλείφει ερωτικά το μαρμάρινο μεγάλο δάκτυλο του ποδιού ενός αγάλματος του Απόλλωνα. Αμέσως μετά την παραγωγή ο Μπουνιουέλ έφυγε βιαστικά για το Χόλυγουντ με κατακτητικά όνειρα και η πρεμιέρα της ταινίας έλαβε χώρα χωρίς την παρουσία του.

»Το κοινό ήταν σχεδόν εξ ολοκλήρου φίλα προσκείμενο προς τον υπερρεαλισμό και έτσι η προβολή ολοκληρώθηκε χωρίς κάποιο αξιοσημείωτο περιστατικό. Μόνο λίγα θορυβώδη γέλια και ορισμένες διαμαρτυρίες ακούστηκαν, που κι αυτά γρήγορα πνίγηκαν στο δυνατό χειροκρότημα της πλειονότητας των θεατών, αλλά σηματοδότησαν την παθιασμένη ένταση με την οποία έγινε δεκτό το έργο μας. Βέβαια δυο μέρες αργότερα άλλαξαν τα πράγματα. Σε κάποιο σημείο της ταινίας (...) μ’ ένα προσυμφωνημένο σινιάλο, μια οργανωμένη ομάδα από τους Γυρολόγους του Βασιλιά¹⁰² ξεκίνησε να χύνει μπουκάλια γεμάτα μαύρο μελάνι πάνω στο κινηματογραφικό πανί. Ταυτόχρονα φωνάζαν «Κάτω οι Γερμαναράδες!¹⁰³» και πυροβολούσαν στον αέρα, πετώντας ταυτόχρονα δακρυγόνα και καπνογόνα. Η ταινία χρειάστηκε να σταματήσει για λίγο ενώ μέλη της Action Française χτυπούσαν άτομα από το κοινό με λοστούς. Οι τζαμαρίες απ’ όλες τις πόρτες του κινηματογράφου έσπασαν και τα έργα που εξετίθεντο στο φουαγέ του κινηματογράφου (ήταν ο κινηματογράφος Studio 28) καταστράφηκαν ολοσχερώς. Ένας από τους καμβάδες μου σώθηκε σαν από θαύμα γιατί ένας από τους βάνδαλους τον είχε πετάξει μέσα στις τουαλέτες στην αρχή των επεισοδίων. (...) Μέχρι να φτάσει η αστυνομία η καταστροφή είχε ολοκληρωθεί.

»Την επόμενη μέρα το σκάνδαλο ήταν σ’ όλες τις εφημερίδες, και κατέληξε να είναι ένα από τα πιο πολυσυζητημένα περιστατικά εκείνης της σαιζόν. Ακανθώδη εχθρικά άρθρα εμφανίζονταν παντού προκαλώντας την τελική απαγόρευση της ταινίας κατά ειδική διαταγή του αρχηγού της αστυνομίας. Για ένα διάστημα φοβόμουν πως θα με απέλαυαν από τη Γαλλία, αλλά σχεδόν αμέσως υπήρξε μια γενική έκφραση συμπάθειας και συμπαραστάσης της κοινής γνώμης για την Χρυσή Εποχή. Παρ’ όλα αυτά, οι πάντες διατηρούσαν έναν ιερό φόβο να συγχρωτιστούν μαζί μου. “Με τον Νταλί ποτέ δεν ξέρεις. Μπορεί να ξεκινήσει ξανά μια Χρυσή Εποχή από το πουθενά”.

»Το σκάνδαλο της Χρυσής Εποχής κρεμόταν από πάνω μου σαν την δαμόκλειο σπάθη και επίσης, σαν αυτή τη σπάθη, μ’ εμπόδιζε αργότερα να ψελλίσω: “δεν θα συνεργαστώ με κανέναν, ποτέ ξανά!” Ανέλαβα την ευθύνη για το ιερόσυλο σκάνδαλο, παρ’ ότι δεν το

¹⁰¹ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 282-284.

¹⁰² Οι Camelots du roi ήταν η νεολαία της ακροδεξιής οργάνωσης Action Française, φιλοβασιλικού, εθνικιστικού και καθολικού προσανατολισμού.

¹⁰³ Αναφέρονταν προφανώς στην γερμανοεβραϊκή οικογένεια Bischoffsheim μέλος της οποίας αποτελούσε η υποκόμισσα ντε Νοαίγ από την πλευρά του πατέρα της.

επεδίωξα αρχικά. Θα ήμουν πρόθυμος να προκαλέσω ένα σκάνδαλο εκατοντάδες φορές πιο μεγάλο, αλλά για σημαντικούς λόγους- που θα είχε προκληθεί περισσότερο από έναν υπερβολικό καθολικό φανατισμό, παρά από αφελή αντικληρικαλισμό. Σε κάθε περίπτωση, συνειδητοποίησα πως εις πείσμα όλων η ταινία κατείχε μια αδιαμφισβήτητη ισχύ που έμενε στη μνήμη του θεατή και το να την απαρνηθώ θα ήταν απολύτως ακατανόητο. Αποφάσισα λοιπόν να δεχτώ όλες τις επιπτώσεις αυτού του περιστατικού, ενώ ταυτόχρονα σχεδίαζα να καθρεφτίσω την υπονομευτική του πλευρά στις εκκολαπτόμενες αντιδραστικές μου θεωρίες (ενν. την παρανοϊκή-κριτική μέθοδο). (...) Άλλωστε, ο προσωπικός μου παράδεισος θα παρέμενε πάντοτε πιο βίαιος και πραγματικός από την ιδεώδη κόλαση της Χρυσής Εποχής, ακριβώς όπως ο κλασικισμός μου επρόκειτο μια μέρα να καταστεί πολύ πιο υπερρεαλιστικός από τον ρομαντισμό τους! Και ο αντιδραστικός μου τραντισιοναλισμός επρόκειτο να γίνει πολύ πιο υπονομευτικός για το σύστημα από ότι η ανεπιτυχής τους επανάσταση¹⁰⁴».



Εικόνα 25: Ένα οστεοφυλάκιο, παρέα μ' ένα ζευγάρι καλλίγραμμα γυναικεία πόδια· μια από τις σκηνές που το κοινό της εποχής βρήκε ιδιαίτερος σκανδαλώδεις.

Οι υπερρεαλιστές υπερασπίστηκαν απολύτως τη *Χρυσή Εποχή*. Εξέδωσαν ένα *Μανιφέστο*¹⁰⁵ στο οποίο διεκήρυτταν πως το πρόγραμμα που πρότασε η ταινία -το οποίο όριζαν ως μια ολική επίθεση στο αστικό σύστημα αξιών- ήταν από τα σημαντικότερα που υποβλήθηκαν ποτέ στην ανθρώπινη συνείδηση. Θεωρούν ότι η *Χρυσή Εποχή* με την επιθετική της διάθεση, ξεγυμνώνει την κατασταλτική διάθεση που πάντοτε είχε κι έχει το κατεστημένο απέναντι στην τέχνη: «Παρακολουθούμε την απόλυτη καταστρατήγηση των απελπιστικών εκείνων νόμων που φιλοδοξούσαν να καταστήσουν ακίνδυνο το έργο τέχνης μέσα στο οποίο φωλιάζει μια κραυγή, (...) (ενν. λειτουργώντας) εν ονόματι του κάλλους, σαν φίμωτρο.»

Το μανιφέστο τους είναι πρωτίστως και απολύτως ένα κείμενο επανάληψης και επανατοποθέτησης των θεμελιωδών αρχών του Υπερρεαλισμού. Επομένως, ακόμα κι όταν επιχειρεί να προσεγγίσει με πιο θεωρητικούς όρους την καλλιτεχνική ιδιότητα, το κάνει αυτό με τρόπο καθαρά φροϊδικό. Όχι μόνο η καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και ο ίδιος ο καλλιτέχνης (προφανώς ως ψυχοσύνθεση) είναι ένα αποτέλεσμα μιας «μηχανοραφίας».

¹⁰⁴Θεωρούμε ότι ο Νταλί αναφέρεται εδώ στην πλειονότητα των μελών της Υπερρεαλιστικής Ομάδας που μπήκαν στο κομμουνιστικό κόμμα και που κατηγόρησαν τον Νταλί για τις φιλοναζιστικές του τάσεις, μ' αποτέλεσμα την αποχώρησή του από την ομάδα στα τέλη της δεκαετίας του '30.

¹⁰⁵Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000,σελ.: 147.

Αντιστασιακά, αντιλαμβανόμενα ότι με αυτόν τον όρο οι Υπερρεαλιστές εννοούν την συνθήκη σύγκρουσης που προκαλείται από τη συνάντηση αντίρροπων ενστίκτων (ας θυμηθούμε εδώ την ανάλυση του Μπρετόν που διαβάσαμε παραπάνω): «Σήμερα είναι τόσο μεγάλες οι προσδοκίες μας από τον καλλιτέχνη που απαιτούμε από αυτόν να γνωρίζει τη θεμελιακή μηχανογραφία στην οποία οφείλει την καλλιτεχνική του ιδιότητα και να μην τον αναγνωρίζουμε ως αληθινό καλλιτέχνη, όπως αξιώνει, παρά μόνο όταν βεβαιωθούμε ότι έχει πλήρη συνείδηση αυτής της μηχανογραφίας. (...) Ο καλλιτέχνης (εν προκειμένω ο Μπουνιουέλ) δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα πεδίο μάχης το οποίο βρίσκεται εδώ δίπλα μας και στα πέρατα του οποίου, συγκρούονται συνεχώς δυο ένστικτα αλληλένδετα: το σεξουαλικό ένστικτο και το ένστικτο του θανάτου».

Θα μπορούσαμε ωστόσο να ανιχνεύσουμε και μια ανθρωπιστική αντίληψη στο κείμενο. Η *Χρυσή Εποχή* αποτελεί πρώτα απ' όλα, ως υπερρεαλιστικό δημιούργημα, την έκφραση μιας νέας αντίληψης του ανθρώπου, της αντίληψης μιας νέας λανθάνουσας υπέρ-πραγματικότητας που υπερβαίνει αλλά που και ταυτόχρονα χαλιναγωγείται από την πραγματικότητα που μας περιβάλλει.

Η θολή αυτή σκιαγράφηση της υπέρ-πραγματικότητας, τοποθετεί τον άνθρωπο μόνο του ενώπιον των μεγάλων υπαρξιακών ερωτημάτων, στα οποία είναι ανίκανος ν' απαντήσει, μ' άλλον τρόπο πέρα από τη θεμελιακή ανθρώπινη έκφραση· την οργή και τη βία. «Δίνοντας μάχη λυσσασμένη ενάντια σε καθετί τεχνητό, φίνο ή χοντροκομμένο, η βία στην ταινία αυτή, απογυμνώνει τη μοναξιά απ' όλα της τα στολίδια. (...) Σπάει, επιβάλλει, τρομοκρατεί, ρημάζει. Οι πόρτες του έρωτα και του μίσους είναι ανοιχτές και ανοίγουν το δρόμο στη βία. (...) Ο άνθρωπος βγαίνει από το καταφύγιό του και, αντιμετωπίζοντας τις χαρές και τις απογοητεύσεις, μάταια παρατεταγμένες στη σειρά, μεθά με τη δύναμη του παραληρήματός του. Δεν έχει καμία σημασία που τα μπράτσα του είναι αδύναμα· αρκεί που ο νους του είναι υποταγμένος στη μάνητα που τον συγκλονίζει.»

Για τους Υπερρεαλιστές όμως, όπως έχουμε ήδη πει, ένα υπερρεαλιστικό έργο τέχνης είναι πάνω απ' όλα, μια κανονική πολιτική πράξη. Σ' αυτό το πλαίσιο, η *Χρυσή Εποχή* αποτελεί πρωτίστως ένα επαναστατικό κάλεσμα στα όπλα: «[η ταινία] προβάλλεται σε μια περίοδο που χρεοκοπούν οι Τράπεζες, που ξεσπάνε επαναστάσεις, που τα κανόνια βγαίνουν σιγά σιγά απ' τα οπλοστάσια, κι όλοι όσοι εξακολουθούν να μην ανησυχούν με τα νέα που η λογοκρισία επιτρέπει να δημοσιεύονται στις εφημερίδες, καλά θα κάνουν να τη δουν (ενν. την ταινία). (...) Η απαισιοδοξία, περνώντας απ' τη θεωρία στην πράξη, καθορίζεται από τον Έρωτα, δύναμη του Κακού στην αστική δαιμονολογία, η οποία απαιτεί να θυσιαστούν τα πάντα στον βωμό της: κοινωνική θέση, οικογένεια, τιμή· επειδή όμως σε επίπεδο κοινωνικής οργάνωσης αποτυγχάνει, προκαλεί το αίσθημα της εξέγερσης. (...) Παρ' όλες τις απειλές, ότι τάχα θα τη φιμώσουν, νομίζουμε ότι η ταινία αυτή (...) θα παίξει έναν ρόλο πολύ εποικοδομητικό: θα ανοίξει κάποιους ουρανούς, πολύ λιγότερο όμορφους απ' αυτούς που μας δείχνει μες στον καθρέφτη».

E6

Μετά το σκάνδαλο.

Όπως είδαμε και στην αφήγηση του Νταλί, ο αντίκτυπος του σκανδάλου που ξεσήκωσε η ταινία ήταν μεγάλος. Οι ίδιοι κύκλοι που επιτέθηκαν στον κινηματογράφο, έστειλαν επιστολή στον γνωστό για τις ακροδεξιές του συμπάθειες, αρχηγό της αστυνομίας του Παρισιού, Ζαν Σιάπ, απαιτώντας την διακοπή των προβολών: «Όλο και περισσότεροι από εμάς είμαστε αποφασισμένοι να αντιδράσουμε ενάντια στη συστηματική δηλητηρίαση της

γαλλικής κοινωνίας και νεολαίας»¹⁰⁶, έγραφαν. Ο Σιαπ πράγματι κατάφερε, εν ονόματι της διατήρησης της δημόσιας τάξης, να επιβάλει την απαγόρευση των προβολών της *Χρυσής Εποχής*, σε πείσμα ενός αυξανόμενου κλίματος αλληλεγγύης: ο βουλευτής του Ριζοσπαστικού Κόμματος, Γκαστόν Μπερζερί, έκανε έκκληση στην Εθνοσυνέλευση να στηριχθεί η ταινία, χωρίς όμως να βρει ανταπόκριση¹⁰⁷. Η απαγόρευση αυτή κράτησε τελικά μισό αιώνα: πέρα από ταινιοθήκες και ιδιωτικές προβολές, η ταινία προβλήθηκε ξανά στη Νέα Υόρκη το 1980 και στο Παρίσι το 1981. Ο Σαρλ και η Μαρί Λωρ ντε Νοαΐγ υπέστησαν μεγάλες κοινωνικές πιέσεις. Ο Μπουνιουέλ γράφει πως εξ αιτίας της ταινίας απέβαλλαν τον Σαρλ από το Τζόκεϋ Κλαμπ, μια παρισινή λέσχη υψηλού κύρους της οποίας μέχρι τότε προέδρευε, ενώ η μητέρα του υποχρεώθηκε να κάνει ένα ταξίδι στη Ρώμη για να συναντήσει τον Πάπα, καθώς ήδη γινόταν συζήτηση περί αφορισμού του. Οι Νοαΐγ είχαν χρηματοδοτήσει άλλη μια ταινία που επρόκειτο να προβληθεί την ίδια περίοδο: το *Αίμα του Ποιητή* του Ζαν Κοκτώ. Εξ αιτίας του σκανδάλου της *Χρυσής Εποχής*, η προβολή της ταινίας του Κοκτώ αναβλήθηκε για διάστημα μεγαλύτερο του ενός έτους¹⁰⁸.



Εικόνα 26: Το ζεύγος de Noailles.

Όπως είδαμε, η επικοινωνιακή ιδιοφυΐα του Νταλί, του επέτρεψε να μετατρέψει το σκάνδαλο σ' επιτυχία. Το ίδιο ισχύει και για τον Μπουνιουέλ: «Χάρη στους Νοαΐγ, την ταινία είδε ο γενικός αντιπρόσωπος της Μέτρο-Γκόλντουν-Μέγιερ στην Ευρώπη. (...) Μου ζήτησε να περάσω από το γραφείο του. Αφού του απάντησα μια πρώτη φορά ότι δεν έχουμε τίποτα να πούμε δέχτηκα τελικά να τον συναντήσω. Μου είπε περίπου τα εξής: -Είδα τη *Χρυσή Εποχή* και δεν μου άρεσε καθόλου. Δεν κατάλαβα τίποτε· παρ' όλα αυτά μ' εντυπωσίασε. Ακούστε λοιπόν τι σας προτείνω: θα πάτε στο Χόλυγουντ, για να γνωρίσετε την εκπληκτική αμερικανική τεχνική, που είναι η πρώτη στον κόσμο. Σας στέλνω εκεί κάτω, σας πληρώνω το ταξίδι, μένετε εκεί έξι μήνες, κερδίζοντας διακόσια πενήντα δολάρια την εβδομάδα (εκείνη την εποχή ήταν αρκετά λεφτά) και δεν θα έχετε παρά ένα πράγμα να κάνετε, να βλέπετε πως φτιάχνεται μια ταινία. Στη συνέχεια θα δούμε τι θα σας κάνουμε.»¹⁰⁹

¹⁰⁶Dalí Salvador, 1979-1980, σελ.: 117.

¹⁰⁷Ακτσόγλου Μ. - Δημόπουλος Μ., 2000, σελ.: 19.

¹⁰⁸Nowell-Smith Geoffrey, 1996, σελ.: 100.

¹⁰⁹Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 169.

Ο Μπουνιουέλ πράγματι πήγε στην Αμερική, γνώρισε τον μυθικό -όπως τον περιγράφει- κόσμο του Χόλυγουντ· «έμοιαζε», γράφει, «σαν τα πάντα να ήταν δυνατά, σαν να μπορούσε κανείς να ξαναδημιουργήσει τον κόσμο»¹¹⁰. Γνωρίστηκε εκεί με τον Τσάρλι Τσάπλιν, τον Γιόζεφ φον Στέρνμπεργκ και τον Μπέρτολντ Μπρεχτ, συναναστράφηκε τον Σεργκέι Αϊζενστάιν κ.λπ. Έμπλεξε σε πολλές περιπέτειες τις οποίες διηγείται με ζωντάνια και χιούμορ, γνώρισε την αμερικάνικη κουλτούρα και τις ιδιαιτερότητες του αμερικάνικου τρόπου ζωής και σκέψης, περιπλανήθηκε αρκετά και προκάλεσε διάφορα σκάνδαλα, υπερρεαλιστικά και όχι.

Ομολογεί ότι από επαγγελματικής πλευράς το ταξίδι αποδείχθηκε μάλλον ολιγόκαρπο και εν τέλει παραιτήθηκε προσβεβλημένος όταν του ζητήθηκε να παρακολουθήσει τα δοκιμαστικά της Λίλι Νταμίτα για μια ισπανική ταινία για να διαπιστώσει αν έχει καλή προφορά στα ισπανικά. «Κατ' αρχάς, απάντησα, έχω προσληφθεί εδώ σαν Γάλλος κι όχι σαν Ισπανός. Δεύτερον, πηγαίνετε να πείτε στον κύριο Τάλμπεργκ¹¹¹, ότι δεν πάω ν' ακούσω πουτάνες. Την άλλη μέρα έδωσα την παραίτησή μου κι ετοιμάστηκα να φύγω. Η Μέτρο, χωρίς μνησικακία, μου επέδωσε στην αναχώρησή μου ένα υπέροχο γράμμα, όπου έλεγαν ότι θα θυμούνται για πολύ καιρό το πέρασμά μου»¹¹². Στη συνέχεια επέστρεψε στην Γαλλία κι από εκεί έφυγε για τη Μαδρίτη τον Απρίλιο του 1931, δύο μέρες πριν την ανακήρυξη της Ισπανικής Δημοκρατίας. Τα χρόνια πριν τον Ισπανικό Εμφύλιο, τα πέρασε μετακινούμενος ανάμεσα στο Παρίσι και τη Μαδρίτη, εργαζόμενος αρχικά στα στούντιο ήχου της Πάραμαουντ, έπειτα σ' εκείνα της Γουόρνερ Μπρος στην Ισπανία αλλά ακόμα, αν και κατά βάση ανωνύμως, ως κινηματογραφικός παραγωγός ισπανικών εμπορικών ταινιών για την εταιρία Φιλμοφόνο.

Το 1931 έγινε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ισπανίας (PCE), αν και αργότερα αποστασιοποιήθηκε από αυτό, χωρίς όμως ποτέ να απωλέσει τον αριστερό του προσανατολισμό. Ο ίδιος ήδη λίγα χρόνια αργότερα από τότε δήλωνε: «δεν είμαι κομμουνιστής, είμαι Ισπανός Δημοκράτης».

Το 1933 γύρισε την τρίτη του ταινία, τη *Γη χωρίς ψωμί*, ένα ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ -το οποίο βεβαίως δεν ήταν καθόλου απαλλαγμένο από μυθοπλαστικά στοιχεία- για την αγροτική ζωή στην εξαιρετικά φτωχή περιοχή Λας Ούδρες της Εξτραμαδούρα.

Με το ξέσπασμα του Εμφυλίου το 1936, ο Μπουνιουέλ θέτει εαυτόν στη διάθεση της Δημοκρατικής Κυβέρνησης. Εστάλη από το Υπουργείο Εξωτερικών σε δύο αποστολές, πρώτα στη Γενεύη (Σεπτέμβριος 1936), έπειτα στο Παρίσι (1936-1938), όπου τα επίσημά του καθήκοντα περιλάμβαναν τη διανομή ισπανικών δημοκρατικών ταινιών προπαγάνδας. Στην *Τελευταία Πνοή*, διηγείται λεπτομερώς αρκετά περιστατικά από την ανεπίσημη δράση που ανέλαβε εκείνα τα χρόνια, δρώντας ουσιαστικά άλλοτε ως διαμεσολαβητής για τις διάφορες φράξιες του Εμφυλίου, μεταξύ τους, καθώς και με τις ευρωπαϊκές δυνάμεις, άλλοτε πάλι, καθαρά ως κατάσκοπος. Η δολοφονία του Λόρκα από τους φασίστες το 1936 τον συντάραξε βαθιά, περισσότερο απ' ό,τι τα πολλά άλλα πολεμικά συμβάντα κι εγκλήματα που έλαβαν χώρα εκατέρωθεν και στα οποία αναφέρεται με ιστορικό ζήλο στην αυτοβιογραφία του.

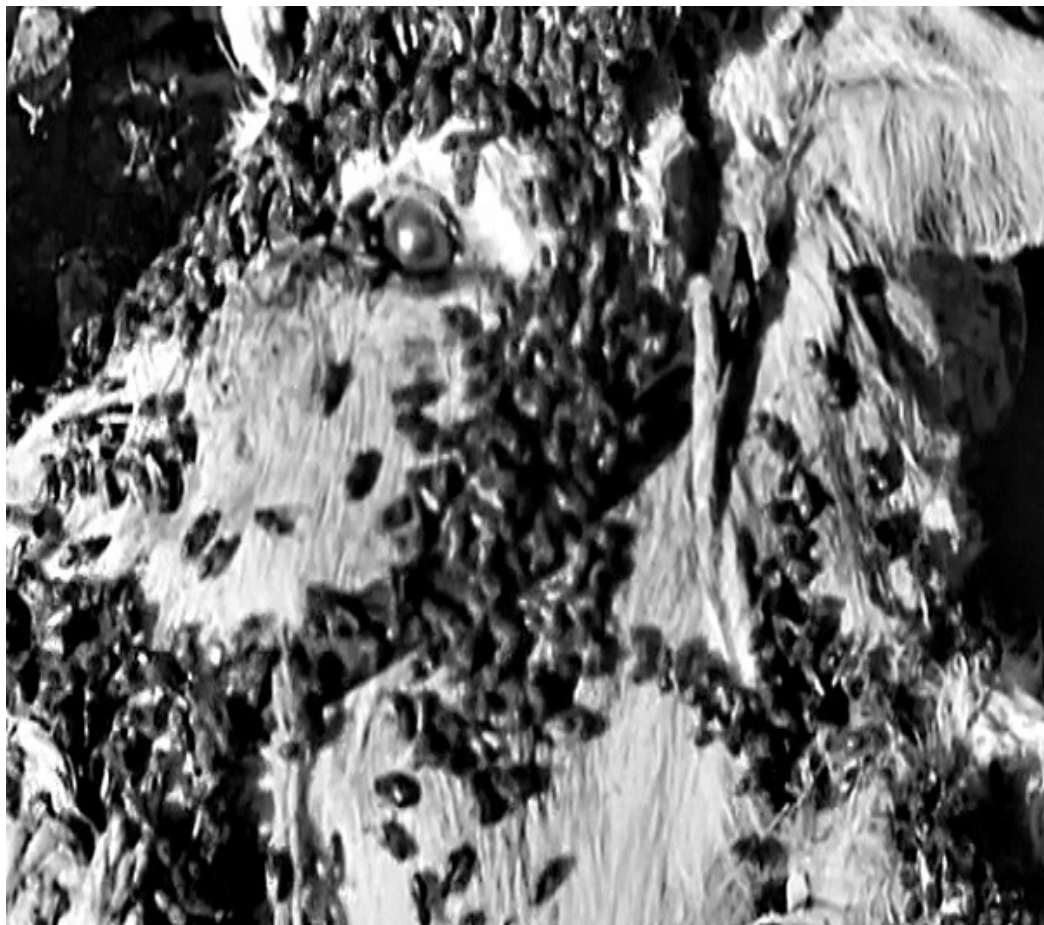
¹¹⁰ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 171.

¹¹¹ Εννοεί τον Irving Thalberg (1899-1937), από τους βασικούς κινηματογραφικούς παραγωγούς της εποχής.

¹¹² Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 179.



Εικόνα 27: από την Γη χωρίς ψωμί του Μπουνιουέλ.



Εικόνα 28: Γη χωρίς ψωμί.

ΣΤ.

Μπουνιουέλ και Νταλί: η αποξένωση και η σύγκρουση.

Ο Μπουνιουέλ κι ο Νταλί, οι οποίοι ήταν κολλητοί φίλοι στα χρόνια της Φοιτητικής Εστίας, ξεκίνησαν ν' απομακρύνονται ο ένας από τον άλλον την εποχή περίπου της δημιουργίας της *Χρυσής Εποχής*. Πέρα από την καλλιτεχνική τους διαφωνία, υπήρχαν και προσωπικοί λόγοι: ο Μπουνιουέλ αντιπαθούσε υπερβολικά τη Γκαλά, την καινούργια τότε σύντροφο του Νταλί και μετέπειτα σύζυγο και μούσα του. Περιγράφει μάλιστα ένα περιστατικό που, αν είναι αληθές, οπωσδήποτε αποτέλεσε σοβαρό συμβάν στη φιλία των δύο αντρών: «Είναι μια γυναίκα που πάντα την απέφευγα, δεν έχω κανένα λόγο να το κρύψω. Την συνάντησα για πρώτη φορά στο Καντακές, το 1929, με την ευκαιρία της Διεθνούς Έκθεσης της Βαρκελώνης. Είχε έρθει με τον Πωλ Ελυάρ, με τον οποίο ήταν παντρεμένη, και με τη μικρή τους κόρη Σεσίλ. (...) Έμεινα στο σπίτι του Νταλί, περίπου ένα χιλιόμετρο από το Καντακές, όπου οι άλλοι έμειναν στο ξενοδοχείο. Αναστατωμένος ο Νταλί μου λέει: "Έχει έρθει μια υπέροχη γυναίκα". (...) Από τη μια μέρα στην άλλη, έπαψα να τον αναγνωρίζω. Κάθε ομοφωνία μεταξύ μας χάθηκε, σε σημείο που εγκατέλειψα τη συνεργασία μας πάνω στο σενάριο της *Χρυσής Εποχής*. Δεν μιλούσε πια παρά μόνο για τη Γκαλά, επαναλαμβάνοντας ό,τι έλεγε εκείνη. Μια ολοκληρωτική μεταμόρφωση. Ο Ελυάρ και οι Βέλγοι έφυγαν μετά από λίγες μέρες, αφήνοντας τη Γκαλά και την κόρη της Σεσίλ. Μια μέρα, (...) ξεκινήσαμε με βάρκα για ένα πικ-νικ ανάμεσα στα βράχια. Κάποια στιγμή είπα στο Νταλί δείχνοντάς του μια γωνιά του τοπίου αυτού ότι μου θύμιζε τον Σορόγια, έναν αρκετά μέτριο ζωγράφο από τη Βαλένθια. Έξαλλος από θυμό ο Νταλί φώναξε: - Πως μπορείς να λες τέτοιες βλακείες μπροστά σε τόσο όμορφα βράχια; Η Γκαλά ανακατεύτηκε, δίνοντάς του δίκιο. Το πράγμα είχε ξεκινήσει άσχημα. Μετά το τέλος του πικ-νικ, ένω είχαμε πει όλοι πολύ, η Γκαλά μου επιτέθηκε εκ νέου, δεν θυμάμαι πια για ποιο λόγο. Απότομα σηκώθηκα, την άρπαξα, την έριξα κάτω κι άρχισα να της σφίγγω το λαιμό με τα δυο μου χέρια. (...) Ο Νταλί γονατισμένος με ικέτευε να λυπηθώ τη Γκαλά. Ήμουν έξαλλος, αλλά διατηρούσα τον έλεγχό μου. Ήξερα ότι δεν θα τη σκότωνα. Το μόνο που ήθελα ήταν να δω τη γλώσσα της να περνάει ανάμεσα στα δόντια της»¹¹³. Ο Νταλί από την πλευρά του δεν αναφέρεται στο περιστατικό -ούτε όμως καταφέραμε να βρούμε και κάποια άλλη αφήγηση που να το επιβεβαιώνει. Σε κάθε περίπτωση, ήταν εκείνο ακριβώς το διάστημα που επήλθε η πρώτη ψύχρανση των σχέσεων τους.

Αργότερα, το χάσμα ανάμεσά τους βάθυνε εξ αιτίας των πολιτικών τους διαφορών: στον εμφύλιο της Ισπανίας, ο Μπουνιουέλ ανέλαβε όπως είδαμε δράση υπέρ της Δημοκρατίας, ο Νταλί όμως, υποστήριξε -με αρκετή δόση κυνισμού- τον Φράνκο. Τέλος έφτασαν να συγκρουστούν.

Στις αρχές της δεκαετίας του '40, όταν κυκλοφόρησε η *Μυστική ζωή του Σαλβαδόρ Νταλί*, ο Μπουνιουέλ εργαζόταν στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, για λογαριασμό μιας κρατικής επιτροπής που διένειμε αντιφασιστικές ταινίες στις χώρες της Λατινικής Αμερικής. Όπως είδαμε και παραπάνω στο σχετικό απόσπασμα από το βιβλίο του, ο Νταλί παρουσιάζει τον Μπουνιουέλ ως ανοιχτά άθεο και μάλιστα ως σφοδρό πολέμιο της Καθολικής Εκκλησίας. Η μεγάλη εμπορική επιτυχία του βιβλίου του, είχε ως αποτέλεσμα να διαμαρτυρηθεί το εκκλησιαστικό lobby («κάποιος κύριος Πρέντεργκαστ, που εκπροσωπούσε τα συμφέροντα των Καθολικών στην Ουάσιγκτον») στους κυβερνητικούς κύκλους, ζητώντας την απομάκρυνση του Μπουνιουέλ από το MoMA. Σε κάποια φάση, η ιστορία κυκλοφόρησε δημόσια σ' ένα άρθρο του κινηματογραφικού περιοδικού *Motion Pictures Herald*, μ' αποτέλεσμα να εξαναγκαστεί ο Μπουνιουέλ, προς αποφυγή του σκανδάλου να παραιτηθεί. Ήταν τότε 43 ετών και ο βιοπορισμός του στηριζόταν αποκλειστικά σ' αυτή του την εργασία. Αντιμετώπιζε μάλιστα και κάποιο πρόβλημα υγείας.

¹¹³ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 128.

Κανονίζει, λοιπόν, μια συνάντηση με τον Νταλί, στο μπαρ ενός ξενοδοχείου: «Φτάνει ακριβέστατος στην ώρα του, και παραγγέλνει σαμπάνια. Έξαλλος, έτοιμος να τον χτυπήσω, του λέω ότι είναι ένα κάθαρμα, πως έχω βρεθεί στο δρόμο εξ αιτίας του. Μου απαντάει με την εξής φράση που δεν θα την ξεχάσω ποτέ: “Άκουσε, έγραψα αυτό το βιβλίο για να στήσω ένα βάθρο στον εαυτό μου. Όχι σε σένα”. Τελικά του τη χάρισα. Λίγο οι αναμνήσεις, λίγο τα συναισθήματα, λίγο η σαμπάνια, χωρίσαμε σχεδόν σαν φίλοι. Αλλά η ρήξη ήταν βαθιά. Δεν θα τον ξανάβλεπα, παρά μια μοναδική φορά»¹¹⁴.



Εικόνα 29: Ο Μπουνιουέλ και ο Νταλί το 1929 στο Καδακές.

¹¹⁴ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ. 247.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Φαίνεται πως ο *Ανδαλουσιανός Σκύλος* και η *Χρυσή Εποχή* αποτέλεσαν παραδείγματα, που μ' εξαιρετική δυσκολία θα μπορούσε κανείς ν' ακολουθήσει. Δεν βρήκαν διαδόχους. Παρ' όλα αυτά, στην πορεία των ενενήντα χρόνων που έχουν περάσει από τη δημιουργία τους, ενέπνευσαν πολλούς δημιουργούς. Αναφέραμε ορισμένους απ' αυτούς παραπάνω. Θεωρούμε ότι τη συμβολή τους στον παγκόσμιο κινηματογράφο, την περιγράφει με διορατικό τρόπο ο σπουδαίος σκηνοθέτης Άμπελ Γκανς, ο μεγάλος σκηνοθέτης που είχε σταθεί κάποτε η αιτία, όπως γράψαμε, να συγκρουστεί ο Μπουνιουέλ με τον Ζαν Επστάιν, τον πρώτο του μέντορα-. Ο Γκανς λοιπόν έγραψε ένα κείμενο¹¹⁵ με τίτλο: «Άκουσαν τις εικόνες». Εκεί προβάλλει το επιχείρημα πως είναι τέτοια η οξύτητα της όρασης που έχει επιβάλει στο κοινό ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, που πλέον ο ήχος καθίσταται «άχρηστη ηχώ αυτού που βλέπουμε με τα μάτια», συμπληρωματικό στοιχείο μιας καθαρά οπτικής δραματουργίας. Αμφιβάλλουμε αν όταν έγραφε το κείμενο αυτό είχε στο νου του οποιαδήποτε από τις δύο ταινίες του Μπουνιουέλ και του Νταλί, αλλά θεωρούμε πως η παρατήρησή του μ' αυτές ακριβώς τις ταινίες συγγενεύει πιο πολύ. Περισσότερο από το να διηγούνται μια ιστορία, οι εικόνες στις ταινίες αυτές δημιουργούν μια κατάσταση, αποδεικνύουν τρόπον τινά την ύπαρξη μιας ειδικής κι απολύτως μοναδικής συνθήκης, υπαρκτής μόνον στον κόσμο της ταινίας και μόνο κατ' επίφαση βέβαια, αλλά πάντως υπαρκτής.

Λέγεται πως όταν κάποτε του ζητήθηκε να σχολιάσει την τάση ορισμένων μεγάλων auteurs να αναπτύσσουν από ένα σημείο κι έπειτα, μανιέρα, ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν απάντησε παραθέτοντας το σχόλιο κάποιου κριτικού, πως «με την *Φθινοπωρινή Σονάτα*, ο Μπέργκμαν κάνει Μπέργκμαν», πράγμα που ο ίδιος δεχόταν ως αληθές. Συνέχισε λέγοντας ότι κάποτε ο «Ταρκόφσκι ξεκίνησε να κάνει ταρκοφσκικές ταινίες, ο Φελίνι, φελινικές, κι όσο για τον Μπουνιουέλ, ο Μπουνιουέλ, δυστυχώς, κάνει πάντοτε ταινίες, αυστηρά μπουνιουελικές». Πράγματι, θα μπορούσε κανείς να πει πως τόσο αισθητικά, όσο και δραματουργικά, οι ταινίες του Μπουνιουέλ θυμίζουν ξεχωριστά μέρη μιας κοινής συλλογής, διαφορετικά τμήματα ίσως ενός ενιαίου συνόλου. Παρατηρεί μάλιστα κανείς πως αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό που -ως έναν βαθμό- εντοπίζεται και στο εικαστικό σύμπαν του Σαλβαδόρ Νταλί.

Θεωρούμε αυτό το στοιχείο εξαιρετικά ενδιαφέρον και αρνούμαστε να πιστέψουμε πως πρόκειται για αποτέλεσμα μιας κάποιας πνευματικής νωχέλειας ή περιορισμένου πρίσματος. Αντίθετα, θεωρούμε πως αποτελεί δείγμα επιμονής. Ο κινηματογράφος του Μπουνιουέλ θέτει ένα ερώτημα στ' οποίο επανέρχεται συνεχώς: τι συμβαίνει όταν είναι αδύνατον να εκπληρωθεί μια απλή επιθυμία; Ενδεικτικές περιπτώσεις μπορούμε να σκεφτούμε πολλές: υπάρχουν ο άντρας και η γυναίκα στη *Χρυσή Εποχή* που είναι αδύνατον να σμίξουν· οι αριστοκράτες του *Εξολοθρευτή Αγγέλου* που είναι αδύνατον να εγκαταλείψουν το δωμάτιο· τα τρία ζευγάρια της *Διακριτικής Γοητείας της Μπουρζουαζίας* που είναι αδύνατον να δειπνήσουν μαζί· το *Σκοτεινό αντικείμενο του πόθου* που είναι αδύνατον ποτέ να κατακτηθεί· ο *Σιμόν της Ερήμου* που είναι αδύνατον ν' ακούσει το θεό -τα παραδείγματα είναι πολλά και εντοπίζονται όχι μόνο ως θεματική, αλλά ακόμα και σε επίπεδο πλοκής, σ' ολόκληρη την εργογραφία του σκηνοθέτη.

Δεν θεωρούμε πως θα είχε ιδιαίτερο νόημα να επιχειρούσαμε εδώ να ανιχνεύσουμε τα κίνητρα πίσω από αυτή την επιμονή του Μπουνιουέλ. Αυτό που μπορούμε να πούμε είναι τι επιτυγχάνει με την σταθερή επιστροφή σ' αυτό το ζήτημα ο σκηνοθέτης. Θεωρούμε πως επιτυγχάνει δύο πράγματα. Πρώτον, κατορθώνει (σε γενικές γραμμές) να ξεφύγει από την λογική της ηθογραφίας. Οι ταινίες του -ή τουλάχιστον ορισμένες από αυτές- δραπετεύουν από τα πλαίσια της

¹¹⁵ Το κείμενο βρίσκεται στο 4^ο τεύχος του Α' Τόμου του περιοδικού *Σινεμά*, Χειμώνας 1974/1975, σελ.: 24, αλλά δυστυχώς δεν αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή, ούτε που δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά, ούτε πότε.

εποχής και του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν. Θυμίζουν σ' αυτό, τηρουμένων των αναλογιών, τον τρόπο που εξετάζουν τα έργα του Σαίξπηρ, κυρίαρχα ζητήματα όπως την επιθυμία για εξουσία, τον έρωτα, τη ζήλεια, την περηφάνεια κ.ο.κ.: ο Μπουνιουέλ, ακριβώς όπως και ο Σαίξπηρ, αρνείται να πάρει θέση. Θέτει ένα πρόβλημα και το *ταΐζει* θα λέγαμε με συμβάντα, σαν να διαιρεί ένα κεντρικό ερώτημα σε πολλά υποερωτήματα. Εντούτοις αρνείται να κατευθύνει την απάντησή μας. Είτε είναι ο Θεός, είτε είναι μια σειρά από εσφαλμένες αποφάσεις, είτε είναι η τύχη, είτε είναι οτιδήποτε άλλο, δεν μας λέει ποτέ τί είναι αυτό που παρεμβαίνει κι εμποδίζει κάθε φορά την εκπλήρωση των επιθυμιών· είμαστε ελεύθεροι ν' αποφασίσουμε μόνοι μας.

Το δεύτερο πράγμα που επιτυγχάνει με την επιμονή του ο Μπουνιουέλ, είναι ότι κερδίζει την ελευθερία του. Επιμένοντας να επανέρχεται σ' ένα και μόνο θέμα, την ματαίωση των επιθυμιών, καθίσταται ελεύθερος να ασχοληθεί με πολλά άλλα σκηνοθετικά ζητήματα. Αυτή είναι μια πρακτική που είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη στη ζωγραφική, ιδίως στην κλασική παράδοση· ας θυμηθούμε εδώ τις εκατοντάδες θαλασσογραφίες του Τέρνερ, τις *Παναγίες* του Ραφαήλ, τις *Λιμνούλες* του Μονέ, ακόμα και τα αμέτρητα πορτραίτα και μεταμφιέσεις της Γκαλά από τον Νταλί. Η επανάληψη του θέματος αποδεσμεύει τον δημιουργό από τους τεχνικούς περιορισμούς αλλά και από την πνευματική εξάντληση της συνεχούς αναζήτησης μιας καινούργιας, πρωτότυπης ιδέας. Τον αφήνει να εντρυφήσει στην εκτέλεση, να αναζητήσει καινούργιες λεπτομέρειες, να προσδώσει στη δουλειά του αποχρώσεις και βάθος, το σημαντικότερο: ν' αναπτύξει ένα σαφές, μοναδικό, συγκεκριμένο και χαρακτηριστικό ύφος.

Θυμίζει σ' αυτό μια εξαιρετική φράση που έγραψε κάποτε στο Ημερολόγιό του, ο Αντρέι Ταρκόφσκι: «Η αλήθεια έτσι κι αλλιώς δεν υφίσταται. Εκείνο που παίζει αποφασιστικό ρόλο είναι η μέθοδος, η οδός που ακολουθούμε για να φτάσουμε σ' αυτήν. Η οδός»¹¹⁶.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Έχουμε συγκεντρώσει εδώ μια σειρά από κείμενα και εικόνες -κάτι σαν διαθεματική ανθολογία, που ενώ σχετίζονται με το θέμα, θεωρήσαμε πως θα καταλάμβαναν χώρο που τελικά μπόρεσε να αξιοποιηθεί πιο δραστικά. Παρ' όλα αυτά, θα θέλαμε να τα συμπεριλάβουμε έστω και σ' αυτή τη μορφή.

1. Ο Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα

Α) και ο Λουίς Μπουνιουέλ

Στην *Τελευταία πνοή*, ο Μπουνιουέλ γράφει για το Λόρκα: «Έχω μια φωτογραφία, όπου είμαστε και οι δυο καθισμένοι πάνω σε μια ζωγραφιστή μοτοσικλέτα κάποιου φωτογράφου, στα 1924, στη Verbena de San Antonio, το μεγάλο πανηγύρι της Μαδρίτης. Στη ράχη της φωτογραφίας, γύρω στις τρεις το πρωί (ήμαστε και οι δυο μεθυσμένοι), ο

¹¹⁶ Ταρκόφσκι Αντρέι, 1990, σελ.: 376.

Φεντερίκο σε λιγότερο από τρία λεπτά, αυτοσχεδίασε ένα ποίημα και μου το έδωσε»¹¹⁷. Το ποίημα στο οποίο αναφέρεται ο Μπουνιουέλ, είναι το ακόλουθο:

I.

Το πρώτο πανηγύρι που έστειλε ο Θεός
είναι του Αγίου Αντωνίου της Φλώριδας
Ο Λουίς: μέσα στη χαρά της αυγής
τραγουδά τη φίλια μου, την πάντα ανθισμένη
η πανσέληνος λαμπερή κυλάει
ψηλά μέσα στα ήρεμα σύννεφα
η καρδιά μου λαμπερή κυλάει
μέσα στην πρασινοκίτρινη νύχτα
ο Λούις, ο λατρευτός μου φίλος
φτιάχνει με την αύρα μια πλεξούδα
το παιδί παίζει το μικρό αρμόνιο
θλιμμένο, χωρίς ένα χαμόγελο
κάτω από τις χάρτινες αφίδες
σφίγγω το αγαπημένο σου χέρι.

«Αργότερα, το 1929, πάνω σ' ένα βιβλίο που μου χάρισε, έγραψε ένα άλλο σύντομο ποίημα, επίσης ανέκδοτο, που το αγαπώ πολύ»¹¹⁸:

II.

Γαλάζιος ουρανός
Κίτρινος κάμπος
Γαλάζιο βουνό
Κίτρινος κάμπος
Μες στην έρημη πεδιάδα
Μεγαλώνει μια ελιά
Μια μόνη
Ελιά

Η μετάφραση είναι της Μαρίας Μπαλάσκα.

B) και ο Σαλβαδór Νταλί.

ΩΔΗ ΣΤΟΝ ΣΑΛΒΑΝΤΟΡ ΝΤΑΛΙ¹¹⁹

Ένα ρόδο στο περβόλι το ψηλό που λαχταράς.
Ένας τροχός στην πεντακάθαρη σύνταξη του ατσαλιού.
Το βουνό ξεγυμνώθηκε από καταχνιές ιμπρεσιονιστικές.
Οι μεθυσμένοι στέκονται στα τελευταία τους κιγκλιδώματα.

¹¹⁷ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 84.

¹¹⁸ Μπουνιουέλ Λουίς, 1983, σελ.: 85.

¹¹⁹ Λόρκα Φεδερίκο Γκαρθία, 1948, σελ.: 12.

Στο λευκό τους αργαστήρι οι μοντέρνοι ζωγράφοι
Κόβουν τ' ασηπτικό λουλούδι απ' την τετράγωνη ρίζα.
Ένα μαρμάρينو παγόβουνο στου Σηκουάνα τα νερά
Παγώνει τα παράθυρα και τους κισσούς σκορπίζει.

Ο άντρας δρασκελάει σταθερά τους πλακόστρωτους δρόμους.
Τα κρύσταλλα ξεφεύγουν απ' τη μαγεία της αντανάκλασης.
Έκλεισεν η Κυβέρνηση τα μαγαζάκια των μυρωδικών.
Η μηχανή τους δυαδικούς διαβήτες της διαιωνίζει.

Μιαν απουσία από μεσόφρυδα, παραπετάσματα και δάση
Πλανιέται στις στέγες των αρχαίων σπιτιών.
Ο αγέρας γιαλίζει το πρίσμα του πάνω απ' τη θάλασσα
Κι' ο ορίζοντας υψώνεται σα μια υδρορορή μεγάλη.

Ναυτικοί που αγνοούν το κρασί και το σούρουπο
Στις μολυβένιες θάλασσες καρατομούν σειρήνες.
Η Νύχτα, της φρόνησης άγαλμα ζοφερό, κρατά
Στα χέρια της το στρογγυλό καθρέφτη της σελήνης.

Μια, μας κερδίζει, αποθυμιά ορίων και σχημάτων.
Έρχεται ο άνθρωπος που βλέπει μ' ένα κίτρινο μέτρο.
Η Αφροδίτη μια πάλλευκη είναι φύση νεκρή
Κι' απομακρύνονται οι συλλέκτες των εντόμων.

Το Καδακές στη ζυγαριά του νερού και του λόφου
Καταχωνιάζει σαλιαγκούς κι' ανασηκώνει εξέδρες.
Τον άνεμο ειρηνεύουνε οι ξύλινες φλογέρες
Ένας αρχαίος θεός των δασών δίνει καρπούς στ' αγόρια.

Οι ψαράδες του κοιμούνται στην αμμουδιά δίχως όνειρα
Στ' ανοιχτά έχουν για πυξίδα ένα ρόδο.
Ο παρθένος ορίζοντας από μαντήλια πληγωμένα
Σμίγει με τα μεγάλα γιαλιά των ψαριών και της σελήνης.

Ένα διάδημα στυγνό από λευκές γολέττες
Ζώνει πικραμένα μέτωπα και μπούκλες αμμουδιάς.
Οι σειρήνες πείθουνε μα δεν προτείνουν τίποτα
Και φανερώνονται στή θέα ενός βάζου με γλυκόνερο.

Ω Σαλβατόρ Νταλί με τη φωνή τη ληόχρωμη!
Τον ατελή σου δεν υμνώ εφηβικό χρωστήρα
Μήτε το χρώμα σου που ακολουθεί το χρώμα του καιρού σου
Μα τραγουδώ τις αγωνίες σου των παντοτινών ορίων.

Ψυχή γιομάτη υγεία, ζεις σε καινούργια μάρμαρα.
Το σκοτεινό αποφεύγεις δάσος των απίστευτων μορφών.

Η φαντασία σου αγγίζει ό,τι αγγίζουν τα χέρια σου
Και το σονέττο χαίρεσαι το πελαγίσιο ψηλά στο παραθύρι σου.

Ο κόσμος δεν είναι παρά μια αναποδιά κ' ένα υπόκωφο σκιάφως
Στο πρώτο σύνορο που ο άνθρωπος θα συναντήσει.
Όμως ήδη τ' αστέρια, τα τοπεία καλύπτοντας,
Τονίζουνε το τέλειο σχήμα της τροχιάς τους.

Το ρέμα του χρόνου καταλαγιάζει και μπαίνει
Μεσ στον διαδοχικών αιώνων τα σχήματα τ' αριθμητικά
Κι' ο νικημένος θάνατος τρέμοντας καταφεύγει
Στον κύκλο το σφιχτό της τωρινής στιγμής.

Την τρυπημένη στο φτερό παλέττα σου κρατώντας
Το φως ζητάς που της ελιάς το κύπελλο εμψυχώνει.
Της Αθηνάς φως απλόχωρο, ποιήτριας ικριωμάτων,
Που δεν περιέχει τόνειρο μήτε το σφαλερό του τ' άνθος.

Ζητάς το αρχαίο φως που στέκεται στο μέτωπο
Που ούτε στο στόμα κατεβαίνει ούτε στ' ανθρώπου την καρδιά.
Φως που του Βάκχου τ' αλγεινά τα κλίματα φοβάται
Και την ακόλαστη δύναμη που κυλά το καμπύλο νερό.

Έχεις δίκηο να υψώνεις σημαιούλες για σήματα
Στο σκιερό όριο που αστράφτει απ' τη νύχτα.
Κι' αν και ζωγράφος δεν θες τη φθορά της μορφής σου
Απ' το πολύχρωμο μπαμπάκι ενός αιφνίδιου σύννεφου.

Το ψάρι στο ιχθυοτροφείο και το πουλί στο κλουβί.
Δε θέλεις να τα επινοήσεις μέσα στη θάλασσα ή στον άνεμο.
Μα με τις τίμιες των ματιών σου κόρες καταχτώντας τα
Σκισάρεις ή αντιγράφεις τα ευκίνητα μικρά κορμιά τους.

Μιαν ύλη οριστική αγαπάς και προσδιορισμένη
Όπου το μανιτάρι δεν μπορεί ν' απλώσει τη σκηνή του.
Λατρεύεις την αρχιτεκτονική που οικοδομή στην απουσία
Και πέρνεις τη σημαία απλά σαν ένα χωρατό.

Ο ατσάλινος διαβήτης ρυθμίζει τον ελαστικό βραχύ του στίχο.
Η σφαίρα τώρα διαψεύδει τ' άγνωστα νησιά.
Η ευθεία γραμμή εκφράζει την κάθετη προσπάθεια
Και τα σοφά τα κρύσταλλα τη γεωμετρία τους ψάλλουν.

Όμως ακόμα και πάντα το ρόδο στον κήπο που ζεις.
Πάντα το ρόδο, πάντοτε! Στα Βόρεια μας στα Νότια!
Ήρεμο και συβιλλικό σαν ένα αόμματο άγαλμα
Ανήξερο για τις υπόγειες προσπάθειες που σηκώνει.

Αγνό ρόδο, που καταλείς τεχνάσματα και σχέδια
Ανοιγοντάς μας τα φτερά τα φροντισμένα με χαμόγελο.
(Προσηλωμένη πεταλούδα που μελετά το πέταγμά της.)
Ρόδο της ισορρόπισης χωρίς ηθελημένους πόνους.
Πάντα το ρόδο!

Ω Σαλβατόρ Νταλί με τη φωνή τη ληόχρωμη!
Λέω αυτά που μου ιστορούν οι πίνακές σου κ' η μορφή
Τον ατελή δεν εγκωμιάζω εφηβικό χρωστήρα σου
Μα τραγουδώ τη σταθερή πορεία των βελών σου.

Τραγουδώ την ωραία σου ορμή από Καταλάνικα φώτα
Και την αγάπη σου για κάθε τι που δύνεται να ερμηνευτεί.
Τραγουδώ την αστρονομική και τρυφερή καρδιά σου
Την από τραπουλόχαρτα καρδιά σου την απλήγωτη.

Την αγαλμάτινη αδημονία τραγουδώ που κυνηγάς χωρίς ανακωχή
Το φόβο της συγκίνησης που σ' ενεδρεύει στο δρόμο.
Τραγουδώ τη μικρή σειρήνα της θάλασσας που σε τραγουδεί
Ανεβασμένη σε ποδήλατο από κοράλια και κοχύλια.

Μα πρώτα απ' όλα τραγουδώ ένα στοχασμό κοινό
Που μας συνδέει στις σκοτεινές και χρυσωμένες ώρες.
Δεν είναι η Τέχνη που στερεί τα μάτια μας από το φως
Παρά η φιλία, ο έρωτας, το ξίφος, που τυφλώνουν.

Πολύ πιο πάνω από τον πίνακα που υπομονετικά σχεδιάζεις
Από το στήθος της Τερέζας με την ξαγρυπνισμένη σάρκα
Απ' τη σφιχτοδεμένη μπούκλα της Μαθίλδης της αχάριστης
Περνά η φιλία μας ζωγραφιστή σαν το παιχνίδι της χήνας.

Ας χαράσσουν την καρδιά της παντοτινής Καταλωνίας
Χνάρια δακτυλογραφικά αιμάτινα επάνω στο χρυσάφι.
Ας σε φωτίζουν σα γροθιές άστρα χωρίς γεράκια
Καθώς ανθίζει η τέχνη σου, ανθίζει κ' η ζωή σου.

Μη βλέπεις την κλεψύδρα με τις μεμβράνινες φτερούγες
Μήτε και το σκληρό δρεπάνι των αλληγοριών.
Ντύνε πάντα και γύμνωσε σ' αγέρι το χρωστήρα σου
Στή θάλασσα άντικρα που ξεχειλά βάρκες και πελαγίσιους.

Η μετάφραση είναι του Κλείτου Κύρου

.G. Lorca, Δύο Ωδές · Ωδή στον Salvador Dali · Ωδή στον Walt Whitman, απόδοση Κλ. Κύρου
- Μ. Αναγνωστάκης. Θεσσαλονίκη, 1948.



www.rasiel.com

Sleeping Woman, 1926 - Dalí

Εικόνα 30: Salvador Dalí. *Γυναίκα που κοιμάται*. Ελαιογραφία σε ξύλο. 27 X 41 cm. 1926. Σαιντ Πήτερσμπεργκ, Φλώριδα, Μουσείο Σαλβαδόρ Νταλί.



Εικόνα 31: Salvador Dalí, *Γυναίκες στην παραλία*. Ελαιογραφία σε καμβά. Διαστάσεις άγνωστες, 1926. Ιδιωτική συλλογή.



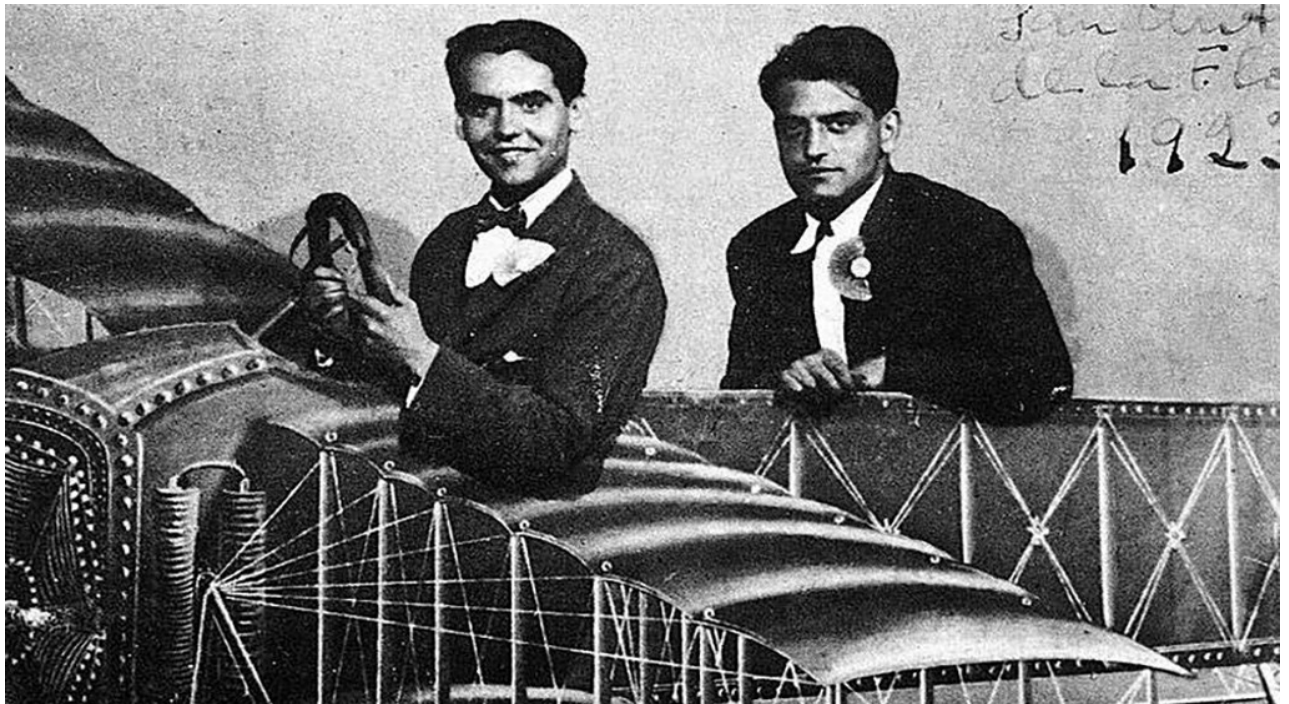
Εικόνα 32: Salvador Dalí, Όργανο και χέρι. Ελαιογραφία σε ξύλο. 62 X 48 cm. 1927. Σαιντ Πήτερσμπουργκ, Φλόριδα, Μουσείο Σαλβαδόρ Νταλί.



Εικόνα 33: Salvador Dalí. *Γάιδαρος που αποσυντίθεται*. Ελαιογραφία, άμμος και χαλίκια σε ξύλο. 61 X 50 cm. 1928. Παρίσι, Συλλογή André-François Petit.



Εικόνα 34: Ο Νταλί (Δ) και ο Λόρκα (Α)



Εικόνα 35: Ο Λόρκα (Δ) και ο Μπουνιουέλ (Α)

2. Το πρώτο ποίημα από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* (1941) του Τ. Σ. Έλιοτ.

Θεωρούμε πως το ποίημα αυτό, το οποίο ανήκει σε μια εντελώς διαφορετική αισθητική, ιδεολογική και πολιτισμική παράδοση απ' ό,τι οι ταινίες των Μπουνιουέλ και Νταλί, έχει εντούτοις μια συγγένεια μ' αυτές. Την εντοπίζουμε τη συγγένεια αυτή κυρίως στην ειρωνική διάθεση απέναντι στο πέρασμα του χρόνου, καθώς και στον τρόπο που ισορροπεί ανάμεσα στην αληθή και την ψευδή μνήμη:

BURNT NORTON

I

Ο χρόνος ο παρών και ο παρελθών χρόνος
Ίσως κι οι δυο νά 'ναι παρόντες στον μέλλοντα χρόνο,
Κι ο παρελθών χρόνος να κλείνει μέσα του τον μέλλοντα.
Αν είναι όλος ο χρόνος ατελεύτητα παρών
Όλος ο χρόνος είναι ανεξαγόραστος.
Κείνο που θα μπορούσε να 'ταν μια αφαίρεση
Που μένει δυνατότητα στο διηνεκές
Σ' έναν κόσμο της σκέψης μόνο.
Ό,τι θα μπορούσε να 'ταν και κείνο που ήταν
Τείνουν προς ένα τέλος που είναι πάντα παρόν.
Βήματα αντηχούν μέσα στη μνήμη
Να πηγαίνουν στο διάδρομο που δεν επήραμε
Κατά τη θύρα που δεν την ανοίξαμε ποτέ
Και βγάζει στο ροδόκηπο. Έτσι τα λόγια μου
Αντηχούν μες στο μυαλό μου.
Μα για ποιο σκοπό
Να ταράξω τη σκόνη σ' ένα κύπελλο πάνω ροδοπέταλα
Δεν ξέρω.
Άλλοι ήχοι
Τον κήπο κατοικούν. Θα πάμε παραπέρα;
Βιαστείτε, είπε το πουλί, βρέστε τους, βρέστε τους,
Εκεί από πίσω. Από την πρώτη πύλη,
Στον πρώτο κόσμο μας να μπούμε, θα πάρουμε ξοπίσω
Το ξεγέλασμα της τσίχλας; Να μπούμε στον πρώτο μας κόσμο.
Εκεί βρίσκονταν αξιόπρεποι κι αθέατοι
Κινιόνταν χωρίς βιάση, πάνω από τα πεθαμένα φύλλα,
Μες στη ζέστη του χινόπωρου, μες απ' το τρέμισμα του αγέρα,
Και το πουλί λάλησε, μί' απόκριση να δώσει
Στην ανήκουστη τη μουσική, κρυμμένη μες στους θάμνους,
Και διάβηκε η ανίδωτη αχτίδα του ματιού γιατί τα ρόδα
Είχαν την όψη λουλουδιών που τα κοιτούσαν.
Εκεί βρίσκονταν σαν ξένοι μας, που τους δεχούμαστε και μας δέχονταν.
Έτσι κινήσαμε, μαζί και κείνοι, μέσα σ' ένα σχέδιο τυπικό,
Διασχίζοντας τον άδειο δρομάκο κατά κει που τα πυξάρια κάναν κύκλο,
Μες στο στραγγισμένο νερόλακκο να ιδούμε.

Ξερός ο λάκκος, τσιμέντο στεγνό, καφετί στην άκρη,
Κι ο λάκκος γέμισε νερό από το φως του ήλιου,
Κι ορθώθηκε ο λωτός ήσυχα, ήσυχα,
Ξάστραψε η επιφάνεια απ' του φωτός μέσα την καρδιά,
Και στον καθρέφτη του νερού τούς είδαμε πίσω μας να 'ναι.
Τότες διάβηκε ένα σύννεφο κι άδειασε ο νερόλακκος.
Φύγετε, φύγετε, φύγετε, είπε το πουλί, και δεν μπορεί
Ν' αντέξει ο άνθρωπος πολλή πραγματικότητα.
Ο παρελθών κι ο μέλλον χρόνος
Ό,τι θα μπορούσε να 'ταν και κείνο που ήταν
Τείνουν προς ένα τέλος, που είναι πάντα παρόν.

Η μετάφραση είναι του Αντώνη Δεκαβάλλε.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α: Βιβλία-Συλλογικές Εκδόσεις-Μονογραφίες

Ακτσόγλου Μπάμπης (επιμέλεια) – Δημόπουλος Μιχάλης (εισαγωγή), LUIS BUNUEL - *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*. Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000.

Γκαίτε, Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον, *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*, μετάφραση: Στέλλα Νικολοΐδη, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1999.

Λαϊνά Μαρία (επιμέλεια), *Ξένη Ποίηση του 20^{ου} Αιώνα*, Εκδόσεις Λωτος, Αθήνα, 1989.

Λωτρεαμόν κόμης του, *Τα άσματα του Μαλντορόρ*, μετάφραση: Έλλη Νεζερίτη, Εκδόσεις Εκάτη, 1986.

Ρεμπώ Αρθούρος, *Μια εποχή στην κόλαση*, μετάφραση: Χριστόφορος Λιοντάκης, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2010.

Μπαρτ Ρολάν, *Αποσπάσματα ερωτικού λόγου*, μετάφραση: Βασίλης Παπαβασιλείου, Εκδόσεις Ράππα, 1977.

Beardsley Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μετάφραση: Δημοσθένης Κούρτοβικ, Πάυλος Χριστοδουλίδης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1990.

Μπουνιουέλ Λουίς, *Τελευταία πνοή*, μετάφραση: Μαρία Μπαλάσκα, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1983.

Ντοστογιέφσκι Φιοντόρ Μιχαήλοβιτς, *Δαιμονισμένοι*, μετάφραση: Άρης Αλεξάνδρου, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1953.

Taylor Charles, *Πηγές του Εαυτού· η γένεση της νεωτερικής ταυτότητας*, μετάφραση: Ξενοφών Κομνηνός, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2007.

Ταρκόφσκι Αντρέι Αρσένιεβιτς, *Μαρτυρολόγιο· ημερολόγια 1970-1986*, μετάφραση: Αλέξανδρος Ίσαρης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1990.

Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin H. D., Joselit David, *Η Τέχνη από το 1900· μοντερνισμός-αντιμοντερνισμός-μεταμοντερνισμός*, μετάφραση: Μιλτιάδης Παπανικολάου, Εκδόσεις Επίκεντρο, 2013.

Β: Άρθρα

Μιχάλης Μισός, *Διαστάσεις: Σουρεαλισμός, ένα παιχνίδι*, Εφημερίδα: Τα Νέα, 28/08/1999 <https://www.tanea.gr/1999/08/28/world/diastaseis-soyrealismos-ena-paixnidi/> (τελευταία επίσκεψη 25/08/2020).

ΔΙΕΘΝΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α: Βιβλία-Συλλογικές Εκδόσεις-Κατάλογοι Εκθέσεων

Breton André, *Anthologie de l'humour noir*, επιμέλεια: Jean-Jacques Pauvert, 1940, επανέκδοση: Livre de poche, 1998.

Breton André, *Manifestoes of Surrealism*, μετάφραση από τα γαλλικά: Richard Seaver, Helen R. Lane, The University of Michigan Press, 1969.

Breton André, *Surrealism and Painting*, μετάφραση, πρόλογος: Mark Polizzotti, MFA Publications, 2002.

Dalí Salvador, *The secret life of Salvador Dali*, μετάφραση από τα γαλλικά: Haakon Chevalier, Dial Press, 1943.

Dalí Salvador (υπό την επίβλεψη του), RÉTROSPECTIVE 1920-1980, Centre Georges Pompidou-Musée National d' Art Moderne, 18 Décembre 1979 - 21 Avril 1980.

Nowell-Smith Geoffrey, *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, 1996.

Thompson Kristin, Bordwell David, *Film History – an introduction*, Mc Graw-Hill, 2003.

Β: Άρθρα

Benjamin Walter, *Surrealism-The last snapshot of the European Intelligentsia*, μετάφραση από τα γερμανικά: Edmond Jephcott, 1929.

https://monoskop.org/images/a/a0/Benjamin_Walter_1929_1978_Surrealism_The_Last_Snapshot_of_the_European_Intelligentsia.pdf (τελευταία επίσκεψη: 25/08/2020).

Breton André, *What is Surrealism?*, μετάφραση από τα γαλλικά: αγνώστου.

https://www.sas.upenn.edu/~jenglish/Courses/Spring02/104/Breton_WhatSurrealism.html (τελευταία επίσκεψη: 25/08/2020).