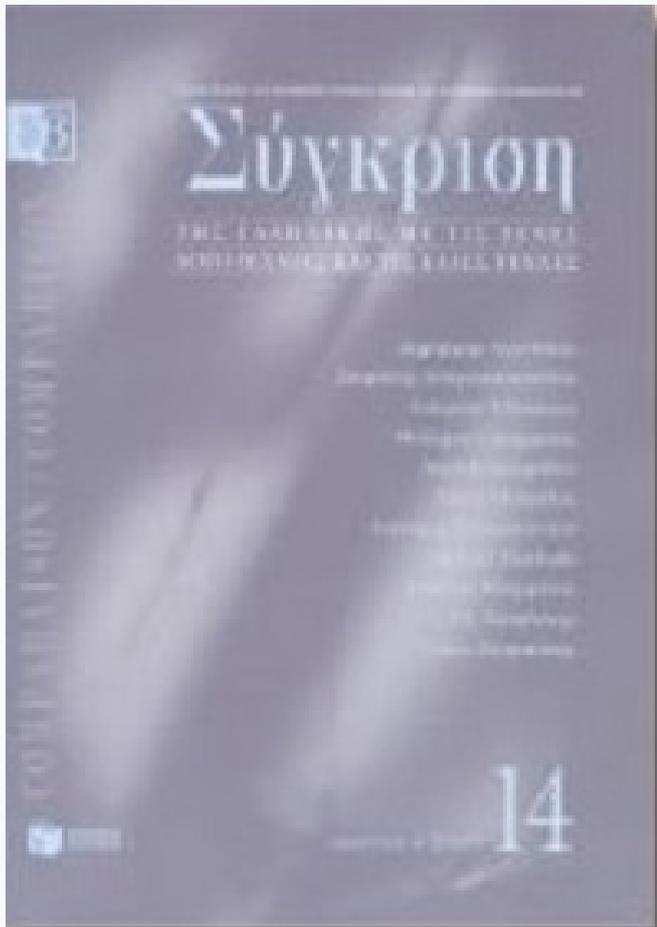


## Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 14 (2003)



### Υπερρεαλιστική δομή και εικόνα στο έργο του Luis Bunuel

Νίκος Σταμπάκης

doi: [10.12681/comparison.10124](https://doi.org/10.12681/comparison.10124)

Copyright © 2016, Νίκος Σταμπάκης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Σταμπάκης Ν. (2017). Υπερρεαλιστική δομή και εικόνα στο έργο του Luis Bunuel. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 14, 184–203. <https://doi.org/10.12681/comparison.10124>

## Υπερρεαλιστική δομή και εικόνα στο έργο του Luis Buñuel

Η εργασία αυτή βασίζεται σε ορισμένες παρατηρήσεις, καταρχάς διατυπωμένες στο πλαίσιο διδακτορικής έρευνας, σε σχέση με τις δυνατότητες προσέγγισης μιας υπερρεαλιστικής μεθοδολογίας στην κατασκευή κειμένου και νοήματος, καθώς και με τα συμπεράσματα που μπορούν να εξαχθούν από τις πρακτικές εφαρμογές αυτής της μεθοδολογίας. Χρησιμοποιώντας το έργο του Luis Buñuel ως παράδειγμα υπερρεαλιστικής κινηματογραφικής έκφρασης, το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσον οι, οσοδήποτε αναγνωρίσιμοι, «κανόνες» της υπερρεαλιστικής γραφής μπορούν να εντοπιστούν στο κινηματογραφικό πλαίσιο, δηλαδή κατά πόσον υφίσταται μια δυνατότητα «μετάφρασης» συγκεκριμένων λειτουργιών από το ένα μέσο στο άλλο.

Η ιδιαίτερη σημασία της γραφής, και δη της αυτόματης, σε σχέση με τη δημιουργία και ανάπτυξη υπερρεαλιστικών κειμενικών δομών συνεπάγεται ένα είδος αμηχανίας στην περίπτωση έργων όπως του Buñuel, τόσο λόγω των δυσκολιών που παρουσιάζει μια «κατ' αναλογία» εφαρμογή ενός κώδικα διαμέσου διαφορετικών μορφών έκφρασης, όσο και λόγω των ιστορικών διαφορών μεταξύ λογοτεχνικής και κινηματογραφικής θεωρίας. Έτσι, η εμβληματική σημασία της πρώτης ταινίας των Buñuel/Dalí, *Un Chien Andalou* (1929), ως κινηματογραφικού «αντίστοιχου» του *Les Champs Magnétiques* (1919) των Breton/Soupault, από την άποψη της αφετηριακής ιδιότητας, της διπλής πατρότητας και της προγραμματικής αντίστασης στην ερμηνεία (χαρακτηριστικά ο Buñuel ισχυριζόταν ότι «*ΤΙΠΟΤΕ* σε αυτή την ταινία δεν συμβολίζει *ΤΙΠΟΤΕ*»<sup>1</sup>, διατηρώντας εντούτοις ένα είδος εφεκτικότητας έναντι της ψυχαναλυτικής οδού), δεν καθιστά λιγότερο προβληματικούς τους τρόπους με τους οποίους το θέμα ακριβώς της πατρότητας αντιμετωπίστηκε, ακόμη και μέσα στο ίδιο το πλαίσιο του υπερρεαλισμού.

Είναι γνωστό ότι η πλήρης επικράτηση του Dalí έναντι του συνεργάτη του στο πλαίσιο της ενεργής υπερρεαλιστικής παρουσίας, ήδη περί τις αρχές της δεκαετίας του '30 (λόγω της τότε συμπάθειας του Buñuel προς τη στάση του Aragon και της σταδιακής απομάκρυνσής του από το κίνημα), ακολουθήθηκε από την αποκήρυξη του Dalí και τη συστηματική αποκατάσταση του Buñuel, κατά την εποχή της μέσης,

(μεξικανικής) περιόδου του. Είναι χαρακτηριστικές οι σχετικές αποτιμήσεις των André Breton και Benjamin Péret, όπου το πρόσφατο τότε έργο του Buñuel, και ιδιαίτερα το *Los Olvidados* (1950), η νεορεαλιστική επιρροή του οποίου υποβαθμίζεται με τα εργαλεία του ονείρου και (όπως θα κατεδείκνυε μια λεπτομερής εξέταση) της μορφικής/ερμηνευτικής αβεβαιότητας, πιστώνεται στον υπερρεαλισμό, παρά τα όποια υλικά εμπόδια που καθιστούν τις υπερρεαλιστικές ελευθερίες των *Un Chien Andalou* και *L'Age d'Or* (1930) φαινομενικά ανεπανάληπτες. Την ίδια στιγμή, το ντοκιμαντέρ *Tierra Sin Pan / Las Hurdes* (1933), που είχε σηματοδοτήσει την απομάκρυνση του Buñuel από την υπερρεαλιστική δράση χάριν μιας «κοινωνικής» θεματολογίας, τοποθετείται σε ένα υπερρεαλιστικό πλαίσιο λόγω της ασυμβίβαστης ευθύτητας με την οποία εκφράζει την ανθρώπινη αθλιότητα<sup>2</sup>.

Μολονότι δεν είναι εδώ ο χώρος για να αναλυθεί επακριβώς ο υπερρεαλιστικός χαρακτήρας αυτών των έργων, που ο οργανωμένος υπερρεαλισμός διεκδικεί μάλλον παρά θεωρεί αυτονοήτως δικά του, πρέπει ασφαλώς να επισημανθεί ότι ο χαρακτήρας αυτός, ιδιαίτερα όσον αφορά τις μεξικάνικες παραγωγές, αναφέρεται στο βαθμό ελευθερίας του Buñuel μέσα σε ένα σύστημα παραγωγής που αποκλείει την «πλήρη» έκφραση της υπερρεαλιστικής σκοπιάς, καθώς και οποιασδήποτε ατομικής κοσμοθεωρίας. Γνωρίζουμε εξάλλου ότι αυτή η τάση αποτίμησης των έργων μεμονωμένων σκηνοθετών βάσει των «προσωπικών» στοιχείων που μπορεί κανείς να διακρίνει στο φαινομενικά «βιομηχανικό» κινηματογραφικό κείμενο αποτελεί κύριο κριτήριο της περίφημης «πολιτικής των δημιουργών» (*politique des auteurs*), η σύλληψη της οποίας συμπίπτει περίπου με τη μεξικανική περίοδο του Buñuel. Έτσι, ενώ οι δυο ταινίες των Buñuel/Dalí θέτουν το ζήτημα της «απόδοσης» των υπερρεαλιστικών τους αρετών ή ελαττωμάτων σε έναν εκ των δύο δημιουργών, στα έργα της μέσης περιόδου το κέντρο βάρους τοποθετείται εν πολλοίς στο παιχνίδι του εντοπισμού προσωπικών εμμενών, που εξακολουθούν να υφίστανται στο πλαίσιο ενός, λίγο πολύ, τυποποιημένου προϊόντος.

Εννοείται, ωστόσο, ότι αυτός ο τρόπος αισθητικής καταξίωσης των κινηματογραφικών δημιουργών δεν έχει την παραμικρή σχέση με υπερρεαλιστικά κριτήρια, αφού αυτά θα εστίαζαν στην διακυβευόμενη συνέχιση μιας υπερρεαλιστικής θέασης μάλλον παρά στην αφηρημένη παρουσία «προσωπικού» στοιχείου στο έργο ενός σκηνοθέτη. Πόσο μάλλον από τη στιγμή που ο υπερρεαλισμός δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο στοιχείο της λανθάνουσας ανάγνωσης, όπου ο κινηματογράφος εξαιρείται ακριβώς ως τέχνη συλλογική, και άρα δεκτική στην εισβολή του τυχαίου<sup>3</sup>. Έτσι, ο μεμονωμένος δημιουργός αποτιμάται ανάλογα με τη συνέπειά του στην καλλιέργεια συγκεκριμένων υπερρεαλιστικών

συνθηκών (οσοδήποτε προβληματικός είναι, όπως θα δούμε, ο εντοπισμός αυτών των συνθηκών), και όχι ασφαλώς ανάλογα με το κατά πόσον έχει «αποδείξει» την ατομική του υπόσταση μέσω θεμάτων και μοτίβων.

Κατά την εύστοχη παρατήρηση της Linda Williams, οι οπαδοί της «πολιτικής των δημιουργών» είχαν να αντιμετωπίσουν μια θεμελιώδη μεθοδολογική δυσκολία αντιμετωπίζοντας το έργο του Buñuel: Σε αντίθεση με τους σκηνοθέτες που επιτυγχάνουν μερική μόνο προσωπική έκφραση, εργαζόμενοι στο πλαίσιο μιας βιομηχανικής παραγωγής, ο Buñuel «αρχίζει και τελειώνει τη σταδιοδρομία του μέσα σε σχεδόν πλήρη σκηνοθετική ελευθερία»<sup>4</sup>. Το πρόβλημα της δημιουργικής αξίας του Buñuel τέθηκε χαρακτηριστικά κατά τη μέση περίοδο, όταν κριτικοί της «πολιτικής των δημιουργών» όπως ο Eric Rohmer τού αρνήθηκαν οποιαδήποτε αξία πλην αυτής του παλαιού συνεργάτη τού Dalí, μη πειθόμενοι από το τρέχον έργο του<sup>5</sup> — άποψη που αντανακλά τον υπερφίαλο ισχυρισμό του ίδιου του Dalí εκείνης της περιόδου περί του ποιος εκ των δύο υπήρξε η αληθινή «μεγαλοφυΐα»<sup>6</sup>. Αυτή δεν ήταν βέβαια μια γενικευμένη στάση, αφού υπάρχει και η τοποθέτηση του Buñuel από τον Truffaut πλάι στους Renoir, Lang, Hitchcock κ.ά. ως μια ακόμη περίπτωση «αυθεντικού δημιουργού» που αλλάζει γεωγραφικό περιβάλλον παραμένοντας εξίσου υπολογίσιμος<sup>7</sup>. Φυσικά, η αφηρημένη αυτή καταξίωση τοποθετείται πέραν των υπερρεαλιστικών κριτηρίων.

Το θέμα όμως της πατρότητας και της σημασίας που μπορεί να έχει αυτή για τον υπερρεαλισμό μάς εισάγει σε ένα δεύτερο θέμα, αυτό των κριτηρίων που διέπουν την απόδοση «συνειδητά» υπερρεαλιστικού χαρακτήρα σε ένα κινηματογραφικό έργο. Γράφοντας σε μια εποχή πλήρους απαξίωσης του Dalí από τον οργανωμένο υπερρεαλισμό, ο Άδωνις Κύρου είχε αποπειραθεί να εντοπίσει τη διαφορά μεταξύ των *Un Chien Andalou* και *L'Age d'Or* στην υποτιθέμενη υπερβολική επιρροή του Dalí πάνω στο πρώτο, επιρροή που ο Κύρου διέκρινε στην «ευκολία» κάποιων συμβολισμών (όπως τα βιβλία που γίνονται ρεβόλβερ, εικόνα επιθετική αλλά μονοσήμαντη)<sup>8</sup>. Ωστόσο, ο ίδιος ο Κύρου εξήρε το *L'Age d'Or* ως μια ρητορική διακήρυξη υπέρ του τρελού έρωτα, δηλαδή ως προγραμματική νοηματική κατασκευή, στο πλαίσιο της οποίας η πρόθεση του δημιουργού (δηλαδή του Buñuel) θεωρείται ότι έχει βρει την περιεκτική της έκφραση μέσα στο ίδιο το κείμενο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της στάσης του Κύρου, που έχει επισημανθεί και από τη Williams, αφορά τον επίλογο του *L'Age d'Or*, όπου η κεντρική αφήγηση, φτάνοντας σ' ένα σημείο κορεσμού (αλλά και αποτυχίας στην πλήρωση του έρωτα), δίνει τη θέση της στην περίφημη σεκάνς-φόρο τιμής στον Σαντ, με τον Duc de Blangis των *120 Ημερών στα Σόδομα* να ταυτίζεται μυστηριωδώς με τον Ιησού. Πέρα από το

ζήτημα των εννοιολογικών δυνατοτήτων που προσφέρει η σεκάνς, αξίζει να αναφερθεί η προσπάθεια του Κύρου να «κλείσει το κείμενο», να παράσχει μια αιτιολογία για την παρουσία της, ξεπερνώντας το στάδιο του αινίγματος που μολαταύτα επικαλείται:

*«Αυτή η τελική σεκάνς παραμένει η πιο αινιγματική σχετικά με το ρόλο που παίζει στην ιστορία του έρωτα [των δυο πρωταγωνιστών]. Όσο για μένα, σκέπτομαι πως ο Μπουνοέλ θέλησε να τονίσει τη σημασία του έργου του θείου μαρκήσιου, όπου ο έρωτας πρέπει να ξανατονωθεί για να θριαμβεύσει πάνω στον εαυτό του (στις προκαταλήψεις του). Τότε θα 'ναι ο μεγάλος λυτρωτής».*<sup>9</sup>

Σε αυτή την προφανή, και πάλι σύμφωνα με τη Williams<sup>10</sup>, παρανόηση του Σαντ ως κήρυκά του τρελού έρωτα, ο ρόλος της επίκλησης αλλά και η δομική της λειτουργία δεν κατανοούνται εφόσον παραγνωρίζεται η σημασία του Σαντ ως εμβλήματος της υπέρβασης και της περίσσειας-υπέρβασης του ίδιου του διαγραφόμενου νοήματος, περίσσειας που καταστρατηγεί τη σημαντική και μορφική οικονομία του έργου. Αυτή η τάση εγκλεισμού εντός των ορίων της αφήγησης, όπου οι παρεκκλίσεις νοούνται ως παραβολικές αποκρυσταλλώσεις της πεμπουσίας του κυρίως κειμένου, δεν είναι ασφαλώς άμοιρη μιας κάποιας εξιδανίκευσης του δημιουργού Buñuel, όπως ορθά έχει παρατηρήσει ο Paul Hammond, που ωστόσο την αποδίδει στην ιστορική συγκυρία. Πράγματι, τα κύρια γραπτά του Κύρου για τον Buñuel χρονολογούνται από την περίοδο κατά την οποία η «πολιτική των δημιουργών» κυριαρχούσε<sup>11</sup>. Όμως είναι αμφίβολο κατά πόσον μπορούμε να αποδώσουμε τους περιορισμούς ενός υπερρεαλιστή κριτικού στην επιρροή μιας θεωρίας που επισήμαινε την αφηρημένη πρωτοκαθεδρία του πεφωτισμένου δημιουργού έναντι των συλλογικών διαδικασιών που διαμορφώνουν το κείμενο. Κάτι τέτοιο θα ήταν εξάλλου εντελώς ασύμβατο με την υπερρεαλιστική θεώρηση, όσο κι αν ο Κύρου προσπαθεί να αποσυνδέσει τον «αποκρυστικό» πλέον Dalí από την ταινία, καθαγιαζοντας παράλληλα, κατά τρόπο συζητήσιμο, τον πλήρως αποκατεστημένο Buñuel. Το μείζον πρόβλημα έγκειται μάλλον στην τάση επένδυσης (ελλείπει μεθοδολογίας) της αφηγηματικής κινηματογραφικής φόρμας με κριτήρια διαφορετικά από εκείνα που θα ίσχυαν, λ.χ., στην υπερρεαλιστική ποίηση.

Τα δομικά στοιχεία της ρήξης και της υπερπήδησης απαντώνται βέβαια και στις δυο ταινίες των Buñuel/Dalí, όπου οι προλογικές και ακροτελεύτιες σεκάνς διατηρούν τους χαλαρότερους δεσμούς με την κεντρική αφήγηση, ενώ και αυτή η τελευταία υπόκειται σε τουλάχιστον

αφνιδιαστικά δομικά σχήματα: η υπερπήδηση, δηλαδή η παράκαμψη της αιτιακής σειράς χάριν μιας συστηματικής «παραανάγνωσης» της γραμμικότητας, μιας «βλάβης» στον αιτιακό μηχανισμό, εμφανίζεται στα σημεία εκείνα όπου οι αφηγηματικές ενδείξεις επωμίζονται ένα βάρος διαφορετικού τύπου από το προβλεπόμενο. Για παράδειγμα, η θεμελίωση της πόλης στο *L'Age d'Or*, πράξη που εν συνεχεία τοποθετείται στο παρόν (1930), ταυτίζεται με την ίδρυση της Ρώμης και δίνει τη θέση της στη θέα μιας μυστηριωδώς «εκμοντερνισμένης», καίτοι άρτι ιδρυθείσας, Αιώνιας Πόλης. Πολύ χαρακτηριστικά είναι επίσης τα περάσματα από τη μια σεκάνς στην άλλη μέσω μιας παιγνιώδους υπερφόρτισης της μετωνυμικής λειτουργίας: έτσι, καθώς σημειώνει ο Hammond, η επίκληση της ηρωίδας στο *L'Age d'Or* από τον επίδοξο εραστή της μετατρέπεται σε δραματική πραγματικότητα βάσει υπερτονισμένων οπτικών και λεκτικών αναλογιών, όπως η θέα της πούδρας, που οδηγεί «μαγικά» σε μια μπούκλα, και ως εκ τούτου σε μια νέα σεκάνς, με μόνη δικαιολογία τη διττή έννοια της γαλλικής λέξης «houppre» (πούδρα και μπούκλα)<sup>12</sup>. Το διάσημο αυτό παράδειγμα «υλοποίησης» του ερωτικού αντικειμένου αποκαλύπτει ένα συστηματικά προβληματικό στοιχείο της υπερρεαλιστικής σύνθεσης: την ίδια στιγμή που η επίκληση μοιάζει να αποκτά μαγικές ιδιότητες, η εμφιατικά μορφική αναλογία λειτουργεί ως ένα είδος gag, με τη διπλή έννοια της αγγλικής λέξης, δηλαδή ως αστείο και «φίμωτρο», ανασταλτικό στοιχείο στην πλήρωση του νοήματος.

Το στοιχείο της υπερπήδησης, της εμφιατικής ενεργοποίησης ενός «ασθενούς δεσμού» (όρος που θα καταστεί σαφέστερος παρακάτω), αποτελεί βασικό παράγοντα στην πρόσληψη του υπερρεαλιστικού κειμένου και λειτουργεί ως ένα διαρκές κέντρισμα του αναγνώστη/θεατή, μια άεναη αναβολή του τελικού νοήματος. Τα σχετικά παραδείγματα από την υπερρεαλιστική ποίηση αφθονούν, στον ελληνικό υπερρεαλισμό λ.χ. απαντώνται συχνότατα στον πρώιμο Νίκο Εγγονόπουλο (σε βαθμό που οι κριτικές διαμάχες περί του ποιος εκ των υπερρεαλιστών μας υπήρξε ή δεν υπήρξε όντως τέτοιος θα έπρεπε ίσως να εστιαστούν εν πολλοίς στο κατά πόσον οι χρησιμοποιούμενες κειμενικές δομές είναι επαρκώς ανησυχητικές, σύμφωνα με τα περιγραφόμενα κριτήρια). Ο Εγγονόπουλος είναι ιδιαίτερα συγγενής στον Buñuel, προπάντων από την άποψη της κατασκευής ενός, συχνά επισημοφανούς, ρητορικού ή αφηγηματικού σχήματος που διαστρέφεται από την «ανοικονόμητη» χρήση ορισμένων από τα συστατικά του στοιχεία. Για παράδειγμα:

*«Φεύγουμε. Αλλά προτού ν' αποχωριστούμε, ας πούμε όλοι μαζί το τραγούδι του πέτρινου αυτοκινήτου. Κι' όταν λέω "πέτρινο" να εννοούμεθα: έχει πέτρες μόνο στις γωνίες, το*

υπόλοιπο είναι καμωμένο, ως συνήθως, με τούβλα και σανίδες, κι' οι ρόδες είναι από βάμμα ιωδίου».<sup>13</sup>

Εδώ, οι δυο βασικές παραδοξότητες (το τραγούδι του πέτρινου αυτοκινήτου και η περιγραφή του), που συνιστούν επιμέρους υπερρεαλιστικές «εικόνες», συνδέονται από ένα είδος «ασθενούς δεσμού», που δημιουργεί δομή — δηλαδή, την αδικαιολόγητη μετατροπή μιας ελάχιστονος λεπτομέρειας (τραγούδι) σε μείζονα (υλοποίηση του τραγουδιού, αλλαγή πεδίου αναφοράς). Ιδού ένα άλλο παράδειγμα:

«μόνο που δεν ήρθε η ώρα  
—δεν ήρθε η ώρα ακόμη—  
ήρθαν μονάχα  
τα μουσικά σφουγγάρια  
ο τρελλός κοχλίας

μας ήρθε κι ένας Καππαδόκης» κτλ.<sup>14</sup>

...όπου ο «ασθενής δεσμός» είναι η λέξη «ήρθε / ήρθαν», που, από τη ρητορική αναφορά στο υπαινισσόμενο «πλήρωμα του χρόνου» περνά στη φυσική έλευση παράδοξων αντικειμένων, αλλά κι ενός προσώπου, στην περίπτωση του οποίου ενεργοποιείται μια εξίσου καθιερωμένη έκφραση, διαφορετικής εμβελείας («μας ήρθε κι ένας...»). Τέλος, για να κλείσουμε αυτή την αναφορά, ο Εγγονόπουλος επιτυγχάνει μια από τις πλέον αποτελεσματικές χρήσεις «ασθενούς δεσμού» σε αφηγηματική φόρμα στο «Ταξίδι στο Ελμπασσάν», όπου η επιμέρους υπερρεαλιστική σύλληψη/εικόνα (η μεταφορά στο Ελμπασσάν μ' ένα άλμα πάνω από την φωτιά του Αϊ-Γιάννη) αντανακλάται στα ανεπαίσθητα υφολογικά άλματα που αλλοιώνουν σταδιακά την προοπτική του κειμένου, μετατρέποντάς το από ταξιδιωτική περιγραφή *a posteriori* σε δράμα φαινομενικά εξελισσόμενο κατά την ίδια την πορεία της γραφής.<sup>15</sup>

Στο πρώτο παράδειγμα από τον Εγγονόπουλο, η περιγραφή του «πραγματικού» πέτρινου αυτοκινήτου εκμηδενίζεται ως παρενθετική από την ακόλουθη επαναφορά στο αρχικό ρητορικό επίπεδο («Ας πάσουμε μαζί μας την ανάμνηση των ακτινωτών δαιδάλων» κτλ.). Αυτό το στοιχείο υπενθυμίζει ότι οι τρόποι δόμησης του υπερρεαλιστικού κειμένου δεν μπορούν να αναχθούν σε μια παγιωμένη φόρμουλα, αλλά μάλλον μπορούν να επισημανθούν ορισμένες μορφές δομικών εργαλείων που υπόκεινται σε απειρία δυνατών συνδυασμών. Η επαναφορά αποτελεί μια από τις κύριες ειρωνικές λειτουργίες του υπερρεαλιστικού κειμένου, και, μολονότι οι καταβολές της θα πρέπει να εντοπιστούν στην αυτόματη γραφή (όπου η εξάντληση μιας σειράς συνειρμών συνε-

πάγεται την αναίρεσή της και την επάνοδο στην αφετηρία της), οι εφαρμογές της —όπως θα δούμε— δεν περιορίζονται εκεί. Ιδού, πάντως, ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το «Τρία Κεράσια και μια Σαρδέλα» («Trois Cerises et une Sardine») ίσως το μοναδικό αρκούντως γνωστό στην Ελλάδα ποίημα του Benjamin Péret, κατ' εξοχήν αυτοματικού υπερρεαλιστή, ιδιαίτερα προσφιλούς στον Buñuel:

*«τούτο επιτρέπει στο θεατή κρυμμένο πίσω από κρυσταλλένια  
αγγινάρα  
χαμογελώντας σα δέντρο  
βγαλμένο μυστικό  
που πλημμυράει τα χωράφια  
όπου δε θα φυτρώνουν πια παρά ειδοποιητήρια πυρκαγιών  
σε σχήμα γυναικείων πανταλονιών  
τούτο επιτρέπει λέγω  
στο θεατή με όψη φράγματος σκεπασμένου με καπουτσίνες» κτλ.<sup>16</sup>*

Εδώ απαντάται το ίδιο φαινόμενο με το πρώτο παράδειγμα του Εγγονόπουλου, παρά την ακραία πυκνότητα των εικόνων του Péret: η αναγωγή μιας υπερρεαλιστικής παρομοίωσης («χαμογελώντας σα δέντρο») σε δεσμό, μέσω της ξαφνικής επιφόρτισης του δεύτερου σκέλους με αιτιακό δυναμικό, οδηγεί σε μια σειρά παραδόξων συσχετισμών, που ωστόσο τείνουν να διαμορφώσουν έναν τύπο δομής. Εν συνεχεία, η σειρά αυτή αναιρείται παντελώς, ως παρενθετική, μολονότι παραμένει στο κείμενο, ως δείγμα ατελούς οικονομίας, για να επανέλθουμε στην πρότερη κατάσταση («τούτο επιτρέπει...»). Η επαναφορά, δηλαδή η ταυτόχρονη ενσωμάτωση και απόρριψη του ανολοκλήρωτου ή ατελέσφορου τμήματος, αποτελεί έτσι μια ασφαλιστική δικλίδα έναντι οποιασδήποτε παγίωσης, και ίσως ακόμη ένα στοιχείο απο-μυστικοποίησης του έργου, που παρουσιάζεται ως ανοιχτή, δημιουργική λειτουργία μάλλον παρά ως πραγματωθείσα σύλληψη.

Στις ταινίες των Buñuel/Dalí, οι παρενθέσεις και επαναφορές εμφανίζονται σε διάφορες περιστάσεις. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η στιγμή, στο *Un Chien Andalou*, όπου το μυρμηγκιασμένο χέρι του ήρωα γίνεται λαβή για μια παράταξη εξω-αφηγηματικών πλάνων (αχινός, γυναικεία μασχάλη), κατασκευασμένων αποκλειστικά με όρους μορφικής αναλογίας και απορριφθέντων το ένα μετά το άλλο, λόγω έλλειψης δραματικού δυναμικού. Όταν, ωστόσο, αυτή η λογική τείνει να αποτελέσει καθεστώς, εξοβελίζεται και η ίδια, με την τελευταία αναλογική εικόνα (γυναίκα ιδωμένη από ψηλά), που μας επαναφέρει στο κύριο αφηγηματικό πεδίο, χωρίς ασφαλώς να δικαιολογεί αυτήν τη μορφική περιπλάνηση, που έτσι διατηρεί τον καθαρά παιγνιώδη χαρακτήρα της, όπως στο ανωτέρω παράδειγμα πούδρας/μπούκλας.

Μια αντίστροφη περίπτωση παρενθετικής δράσης που εντέλει ενσωματώνεται στην κύρια αφήγηση, αλλά κατά τρόπο ιδιαίτερα προβληματικό, απαντάται στο *L'Age d'Or*. Πρόκειται για την περίφημη σκηνή όπου, αφού μεταφερόμαστε χωρίς εμφανή αιτία έξω από την έπαυλη όπου λαμβάνει χώρα η κεντρική δράση, παρακολουθούμε την εν ψυχρώ δολοφονία ενός μικρού αγοριού από τον πατέρα (;) του, «*δι' ασήμαντον αφορμήν*». Η σκηνή παραμένει αινιγματική αν δεν τη συνδέσει κανείς με ένα λίγο μεταγενέστερο περιστατικό: ο πρωταγωνιστής/εραστής της ταινίας επιτίθεται στη μητέρα της πρωταγωνίστριας. Ωστόσο, αυτή η φαινομενικά ευθεία βίαιη υπεράσπιση του τρελού έρωτα υπονομεύεται από τις συνθήκες της επίθεσης: Ο εραστής φερόταν με άψογη γαλαντομία, μέχρι που η μητέρα της αγαπημένης του έχυσε λίγο κρασί πάνω του. Δημιουργείται έτσι μια συμμετρία από βίαιες πράξεις δυσανάλογες με τα αίτιά τους — συμμετρία που εμποδίζει την πλήρη, «πολεμική» εκμετάλλευση της πράξης του εραστή. Βέβαια, σε μια ακόμη περίπτωση διαστροφής, η προηγηθείσα πράξη-προάγγελος/ένδειξη, που, δεδομένης της κατ' ουσίαν εξω-αφηγηματικής της φύσης, θα έπρεπε να είναι μικρότερου βεληνεκούς, είναι και η ίδια δυσανάλογα πιο βαρύνουσα από τη δεύτερη και εσω-αφηγηματική. Οι παρατηρήσεις αυτές φυσικά δεν υπαινίσσονται την αποδυνάμωση των επιθετικών διαθέσεων του έργου, αλλά μάλλον μια τάση αποφυγής του όποιου τελικού νοήματος, τάση που υπηρετείται με καθαρά κειμενικά μέσα, εν είδει ειρωνικής αυτοϋπονόμησης της νοηματικής λειτουργίας του κειμένου.

Τέλος, μια εξαιρετικά πρωτότυπη περίπτωση δράσης που αυτοϋπονομεύεται μετατρέπόμενη σε παρενθετική μέσω της συστηματικής σύγχυσης καθιερωμένων «τρόπων» (της μεταφοράς και της μετωνυμίας) λαμβάνει χώρα λίγο πρωτύτερα στην ίδια ταινία, όταν ο εραστής εμφανίζεται στη δεξίωση σέρνοντας ένα φόρεμα πανομοιότυπο με αυτό που φορά η πρωταγωνίστρια. Το πλάνο του φορέματος που πετιέται, κατά τρόπον οιονεί μαγικό, πάνω σε μια καρέκλα, παίρνοντας τη στάση καθιστής γυναίκας, ακολουθείται από την «υλοποίηση» της αγαπημένης στο επόμενο πλάνο. Έτσι, όμως, η μετωνυμική ιδιότητα του φορέματος (αφού είναι όμοιο με αυτό που αποτελεί βασικό στοιχείο της φυσικής παρουσίας της) μετατρέπεται σε μεταφορική (γιατί η ούτως ή άλλως ενδο-δραματική αυτή φυσική παρουσία, δεδομένου ότι η αγαπημένη βρίσκεται απλώς στην πλαϊνή αίθουσα, εντέλει υπογραμμίζει τη διαφορά που τη χωρίζει από το φόρεμα-σύμβολο, αντί, όπως θα φαινόταν με μια επιπόλαιη ματιά, να υλοποιείται μέσω αυτού). Εδώ, η υπερρεαλιστική λειτουργία δεν έγκειται τόσο στην εύκολα ανιχνεύσιμη μαγική υπόσταση του αντικειμένου-φετίχ, αλλά μάλλον στην προβληματική σχέση μεταξύ των μονάδων που παράγουν δραματική δομή και που εν τέλει αναβάλλουν συστηματικά την πλήρωση του πόθου.

Συνοψίζοντας αυτές τις παρατηρήσεις, που βασίζονται σε ελάχιστα χαρακτηριστικά παραδείγματα, η εξέταση κινηματογραφικών κειμένων από μια υπερρεαλιστική σκοπιά θα πρέπει να αντιμετωπίσει δύο προβλήματα: καταρχάς, το ερώτημα εάν η αυτόματη γραφή και η «αυθεντικότητα» της εφαρμογής της μπορεί να θεωρηθεί το κύριο κριτήριο για τον εντοπισμό υπερρεαλιστικού χαρακτήρα στο κείμενο (κάτι που θα απέκλειε εξ αρχής τον κινηματογραφικό υπερρεαλισμό, καθώς και τη συντριπτική πλειοψηφία υπερρεαλιστικών αφηγημάτων) ή αν ο αυτοματισμός, ως κατεξοχήν αυθόρμητη έκφραση, αποτελεί μάλλον την εμβληματική, πρακτική απόδειξη της αντικειμενικής ισχύος μιας υπερρεαλιστικής «θέασης». Το δεύτερο πρόβλημα, που αφορά βέβαια τη συνολική υπερρεαλιστική παραγωγή, είναι αν αυτή η «θέαση» αναφέρεται σε μια κατάσταση τετελεσμένης άρσης των αντινομιών, αγνότητας, μορφοποιημένης αλήθειας — ή, αντίθετα, αν ο πόθος της άρσης επεκτείνεται επ' άπειρον με διαρκείς περιπλοκές που δυναμιτίζουν τους γλωσσικούς και κειμενικούς τρόπους σχηματοποίησης νοημάτων. Αν η «διαστροφή» εμπεριέχεται στην υπερρεαλιστική παρέμβαση, τότε θα πρέπει βέβαια να αναμετρηθεί με ένα πλέγμα προκατασκευασμένων λειτουργιών, που δεν αγνοούνται ούτε αίρονται αυτομάτως από μια «αγνή» έκφραση. Η τελευταία, εξάλλου, επιτυγχάνοντας το σημείο της απόλυτης σύνθεσης για το οποίο μιλά ο Breton (βέβαιος, εντούτοις, ότι «δε θα το φθάσει ποτέ»<sup>17</sup>), θα οδηγούσε στην ακινητοποίηση μιας εξ ορισμού ανησυχητικής διαδικασίας.

Μολονότι ο Breton δεν ασχολήθηκε συστηματικά με τις υπερρεαλιστικές δομές, έκανε ήδη από το 1ο Μανιφέστο (1924) μια απόπειρα κατηγοριοποίησης των μεμονωμένων υπερρεαλιστικών λεκτικών εικόνων. Σε αυτή την πρόχειρη ταξινόμηση, ο Breton καταλήγει σε οκτώ κατηγορίες, που ωστόσο, με μια πιο εμβριθή εξέταση, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι είναι τρεις βασικές, συνοδευόμενες από επιμέρους υποκατηγορίες αυτών: Πρόκειται για την αντίφαση, την απόκρυψη, καθώς και μια τρίτη κατηγορία, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «μορφική αναστροφή». Η τελευταία ορίζεται από τον Breton ως «γελοία μορφική δικαιολογία» για την εμφάνιση μιας εικόνας, δηλαδή ως επένδυση της μορφής με υπέρμετρο βάρος στην κειμενική κατασκευή, πράγμα που συνεπάγεται τη διακύβευση του περιεχομένου, όπως λ.χ. στις ιστορίες του Raymond Roussel, που διαμορφώνονται βάσει γλωσσικών παιγνίων, ή, αντίθετα, σε περιπτώσεις όπου καθιερωμένοι γλωσσικοί/λογικοί τύποι δέχονται την εισβολή του αυθαιρέτου (κάτι που συμβαίνει συχνά στους προαναφερθέντες Εγγονόπουλο και Péret, λ.χ. στην ελαττωματική αιτιακή λειτουργία του αρχικού στίχου από το «Τρία Κεράσια και μια Σαρδέλα»: «Ό,τι υψώνεται από τη σιταριά δε μοιάζει κατ' ανάγκην σε νεροκανάτα»<sup>18</sup>). Η κατηγορία αυτή, μεταφερ-

μένη στο πλαίσιο των κινηματογραφικών συμβάσεων, φαίνεται να έχει καθορίσει, φέρ' ειπείν, την ουσιώδη λειτουργία τής πλέον διαβόητης εικόνας των Buñuel/Dalí, δηλαδή του ματιού που σχίζεται από ένα ξυράφι στο *Un Chien Andalou*, εφόσον ληφθεί υπ' όψιν η κεφαλαιώδης επισημανση της Linda Williams ότι το συγκεκριμένο πλάνο δεν πρέπει να ιδωθεί αυτόνομα, αλλά ως επιστέγασμα δυο παράλληλων επιπέδων δράσης: των εναλλασσόμενων πλάνων του σπιτιού όπου λαμβάνει χώρα η κυρίως δράση, και του ουρανού, όπου ένα σύννεφο πλησιάζει και «κόβει στα δυο» το φεγγάρι. Η Williams παρατήρησε ότι, αντίθετα από τη συνήθη διαδικασία, όπου το δευτερεύον, μεταφορικό πλάνο (εδώ, η θέα του σύννεφου και του φεγγαριού) θα ακολουθούσε ή θα αντικαθιστούσε το «κυρίως αφηγηματικό» πλάνο, εδώ προηγείται και φαίνεται μάλιστα να υπαγορεύει την κυριολεκτική πραγμάτωση ενός σχήματος λόγου («κόβει στα δυο»): μια αναστροφή της μεταφορικής λειτουργίας<sup>19</sup>. Μέσω αυτής της εικονικής/λεκτικής αναστροφής, το «νόημα» της αιφνιδιαστικής πράξης αναστέλλεται τρόπον τινά, όντας υποκείμενο στην παράδοξα υπερτονισμένη μορφική αναλογία σύννεφου/φεγγαριού και ματιού/ξύραφιού.

Οι κατηγορίες του Breton δίνουν έτσι το μέτρο των ουσιωδών υπερρεαλιστικών επιδιώξεων, παραπέμποντας στην άενη παράταση της νοηματικής αναζήτησης μέσω στοιχείων που εμποδίζουν την οριστική μορφοποίηση του νοήματος. Οι δομικές ιδιαιτερότητες που εντοπίσαμε στο υπερρεαλιστικό κείμενο, καθώς και οι παντοειδείς συνδυασμοί τους, συμπληρώνουν με συνέπεια αυτή την εντύπωση. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσον η πολυετής σταδιοδρομία του Buñuel μπορεί να μας δια φωτίσει πάνω στις λειτουργίες των δομικών αυτών μορφών στο πλαίσιο ενός νεότερου μέσου, με αναπτυσσόμενες και σταδιακά μεταβαλλόμενες συμβάσεις, όπως ο κινηματογράφος. Ασφαλώς, η ίδια η συνέχεια της υπερρεαλιστικής οπτικής στον Buñuel θα έπρεπε να τεθεί καταρχάς επί τάπητος.

Είναι γεγονός ότι, από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, οπότε ο Buñuel κινείται πλέον κυρίως στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής παραγωγής, ξεκινά η «όψιμη» φάση της σταδιοδρομίας του, που συνεπάγεται και μια αξιοσημείωτη ελευθερία τόσο στην επιλογή όσο και στην αντιμετώπιση των θεμάτων.

Η επιστροφή στο αμιγώς υπερρεαλιστικό στοιχείο παρατηρείται στην αρχή κιόλας της περιόδου, με το *El Angel Exterminador* (1962), όπου η δραματουργική πλοκή προκύπτει από ένα ανεξήγητο κώλυμα: την αδυναμία μιας ομάδας αριστοκρατών να βγουν από την έπαυλη όπου μόλις έχουν δειπνήσει. Σημειωτέον ότι το δείπνο, ένα «τέλος» απ' εαυτού, εγγύηση και επιστέγασμα της Τάξης (θέμα που αργότερα

θα χρησιμοποιηθεί και στο *Le Charme discret de la Bourgeoisie*), παράγει εδώ αφήγηση με τη γραμμική προέκταση της αδυναμίας του να επιβληθεί ακριβώς ως «τέλος». Η φαινομενική λύση στο δράμα δίνεται εντέλει με την κυκλική επανάληψη, όπου οι συμμετέχοντες ανακαταλαμβάνουν τις αρχικές τους θέσεις και κατορθώνουν να βγουν από το κτίριο. Το διαφαινόμενο σχήμα έχει διαπιστωθεί από τον Gilles Deleuze, ο οποίος, γράφοντας για τη διαφοροποίηση που κατ' αυτόν χαρακτηρίζει το έργο του Buñuel από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και έπειτα σε σχέση με τη δομή παλαιότερων ταινιών, όπως το *El Angel Exterminador*, μιλά για μια «νατουραλιστική και κυκλική» θέαση που ο πολύ όψιμος Buñuel ξεπερνά, υπό την υποτιθέμενη μάλιστα επιρροή δημιουργών όπως ο Alain Robbe-Grillet, χάριν μιας προβολής παράλληλων, συνυπαρχόντων χρονικών τμημάτων<sup>20</sup>. Επομένως, στο *El Angel Exterminador* εξακολουθεί να επικρατεί η «κυκλικότητα», που ο Deleuze αντιμετωπίζει ως γενικότερη οντολογική θεώρηση του Buñuel. Ωστόσο, πέραν των επιφυλάξεων που θα διατυπωθούν αργότερα σε σχέση με τις ταινίες *Le Charme discret de la Bourgeoisie* (1972) και *Le Fantôme de la Liberté* (1974), αυτή η άποψη παραγνωρίζει τους όρους της υποτιθεμένης κυκλικότητας, που είναι καθαρά υπερρεαλιστικοί, δηλαδή στηρίζονται μάλλον στη χρεοκοπία και εγκατάλειψη ενός γραμμικού σχήματος που μοιάζει αδύνατο να ολοκληρωθεί άπαξ και έχει τεθεί εν κινήσει, παρά στη συνειδητή και συνεπή υιοθέτηση ενός σχήματος «κυκλικού».

Αυτή η διάκριση γίνεται σαφέστερη αν διαπιστωθεί η δομική ομοιότητα της ταινίας αυτής με το κύκνειο άσμα του Buñuel, *Cet obscur Objet du Désir* (1977). Εδώ, η αφήγηση (που έχει τόσο συχνά αναχθεί, από κριτικούς πρόθυμους να «σχηματοποιήσουν», σε μια ιστορία γεροντικού έρωτα) στηρίζεται στην ανεξήγητη αδυναμία πλήρωσης μιας φαινομενικά τρέχουσας μεγαλοαστικής επιθυμίας: της αποπλάνησης μιας νεαρής υπηρέτριας, στην οποία ο πρωταγωνιστής-αφεντικό μοιάζει καταρχάς να μη βλέπει τίποτα άλλο από την ευκαιρία για μια συνήθη (και εγγυητική της εξουσίας του) απόλαυση. Ακριβώς όπως με το δαίμιο, είναι η ανεξήγητη ματαίωση του «τέλους», ως εμβλήματος παγιομένης Τάξης, που ξεκινά την πλοκή, διακυβεύοντας την οριστικότητα οποιασδήποτε δραματικής κατάληξης — μια πλοκή που ασφαλώς περιλαμβάνει την αναγκαστική αντιμετώπιση της αρχικώς αμελητέας υπηρέτριας ως αντικειμένου «πάθους», από τη στιγμή που εκείνη του αντιστέκεται σωματικά και ψυχολογικά με ανεξήγητο πείσμα. Έτσι, στο *Cet obscur Objet du Désir*, δεν υπάρχει κατάληξη, παρά μόνο επ' άπειρον περιπλοκή, διηνεκής γραμμικότητα. Όμως ο Buñuel δεν περιορίζεται ούτε σε αυτό το σχήμα, αποφεύγοντας συστηματικά την παγίωση μιας έστω και ανησυχητικής μορφής: εξού και οι ακανόνιστα

επαναλαμβανόμενες εκρήξεις με τις οποίες διανθίζεται η ταινία (η τελευταία εκ των οποίων εξάλλου παρέχει το μόνο δυνατό τέλος, διαλύοντας τη συνεχιζόμενη δράση), καθώς και το περίφημο δισυπόστατο της ηρωίδας, που παίζεται από δύο διαφορετικές ηθοποιούς, οι εναλλαγές των οποίων είναι εξίσου ακανόνιστες, παραλύοντας με τη φαινομενική αυθαιρεσία τους τις δυνατότητες αλληγορικής ερμηνείας.

Στο *El Angel Exterminador*, έχουμε ένα λίγο διαφορετικό σχήμα: Η φαινομενική «κυκλική» λύση ακολουθείται από επανάληψη και επέκταση στο διηνεκές του προβλήματος που γέννησε την κύρια αφήγηση. Έτσι, στο φινάλε της ταινίας διαπιστώνουμε την αφηγηματική «πρόοδο» (έξοδος από την έπαυλη), ανεπανόρθωτα μολυσμένη από το μικρόβιο της αστάθειας που έφερε η ίδια η ύπαρξη της αφήγησης: Η ταινία κλείνει με την είσοδο σε, και αδυναμία εξόδου από, μια εκκλησία, ούτως ώστε η κυκλικότητα να μετατρέπεται, «παρεξηγούμενη», σε απροσδιορίστου μήκους δυνητική γραμμική αλυσίδα κυκλικών πράξεων. Ωστόσο, ακόμη και αυτό το σχήμα καταγγέλλεται από τη φαινομενικά αποκαλυπτική αλλά δομικά μετέωρη εικόνα του κοπαδιού των αρνιών που κλείνει την ταινία: Ενώ εμφανίζεται ως κατακλείδα του έργου, το πλάνο αυτό είναι μορφικά ανοικονόμητο, «καταραμένο» ίσως με την μπαταίγιανή έννοια.

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η τάση απόδοσης ενός πιο «καθαρόαιμα» υπερρεαλιστικού χαρακτήρα στις δυο ταινίες των Buñuel/Dalí απ' ό,τι στις όψιμες ταινίες του Buñuel βρίσκει τη φαινομενική της δικαιίωση στον πιο «αχαλίνωτο», στις πρώτες, και πιο σαφώς αυτοματικό χαρακτήρα των εμπνεύσεων, τις διαρκείς εναλλαγές καταστάσεων ή τον υποτιθέμενο περιορισμό των ρεαλιστικών συμβάσεων. Αυτή, ωστόσο, θα ήταν μια προβληματική αφαίρεση από τις ιστορικές συνθήκες που πλαισιώνουν την παραγωγή κινηματογραφικών έργων. Καταρχάς είναι γεγονός ότι τα είδη των υπερρεαλιστικών κειμένων εξαρτώνται εν πολλοίς από τους βαθμούς πυκνότητας των εικόνων και των εναλλαγών τους: Έτσι, ένα κείμενο του Péret, όπου η ακρότητα των ηχηρών αντιφάσεων είναι ιδιαίτερα εμφαντική και η εναλλαγή τους φρενιτιώδης, δεν μπορεί να αποτελέσει το ακριβές μέτρο για την αποτίμηση, λ.χ., ενός αφηγήματος της Leonora Carrington, όπου οι συμβάσεις διαστρέφονται με πιο υποδόριο τρόπο και οι ενότητες δράσης είναι πολύ πιο «συνειδητά» κατασκευασμένες. Πέραν αυτού, όμως, είναι λάθος να κρίνεται ο βαθμός υπερρεαλισμού μιας ταινίας του 1970 βάσει μιας βωβής ταινίας του 1929, για το λόγο ότι οι δυο ταινίες παραπέμπουν σε διαφορετικές γενικευμένες ρεαλιστικές συμβάσεις, εφόσον στο βωβό κινηματογράφο (όπου κατ' ουσίαν ανήκει και η ηχητική, αλλά με ελάχιστο διάλογο σε στρατηγικά σημεία, *L'Age d'Or*) ο σχετικός περιορισμός

των *dramatis personae*, η απλούστευση των δραματικών καταστάσεων ελλείπει διαλόγου (πλην διατίτλων), η επακόλουθη δυνατότητα γοργής εναλλαγής πλάνων δράσης και η έμφαση στην εικονική μάλλον παρά στη λεκτική λεπτομέρεια αποτελούν συνήθη χαρακτηριστικά. Έτσι, ο υπερρεαλισμός των πρώιμων ταινιών θα πρέπει να επισημανθεί στους τύπους των δεσμών και των εικονικών/λεκτικών πληροφοριών μάλλον παρά στον υποτιθέμενο μεγαλύτερο αυθορμητισμό των καταστάσεων ή στον περιορισμό του «συνειδητού» στοιχείου που φαίνεται να προδίδει η έλλειψη στοιχειωδώς ρεαλιστικών διαλόγων.

Ο ίδιος ο Buñuel δήλωσε ότι η προτελευταία του ταινία, *Le Fantôme de la Liberté*, ήταν μια συνειδητή, αλλά όχι απολύτως επιτυχής, απόπειρα κινηματογραφικής μεταφοράς των δομών που απαντώνται στα κείμενα του Péréte, δηλαδή των διαρκών αλλαγών αφηγηματικού πεδίου, και μάλιστα μέσω των «ρήξεων» και των «υπερπηδήσεων» που επισημάναμε προηγουμένως<sup>21</sup>. Ωστόσο, ο Buñuel δεν εξηγεί από ποια άποψη η ταινία του είναι, όπως αφήνει να εννοηθεί, μια σχετική οπισθοδρόμηση σε σχέση με τον Péréte. Η διαφαινόμενη αιτία είναι, βέβαια, η δυνατότητα χωρισμού της ταινίας σε ιστορίες υποτυπώδους «ρεαλισμού», αντί για ταχύτατα προκύπτουσες και εναλλασσόμενες εικόνες, όπως στον υπερρεαλιστή ποιητή. Εντούτοις, η προσοχή μας θα πρέπει να επικεντρωθεί στις λειτουργίες αυτών των ιστοριών και στους τύπους των δεσμών που τις διέπουν μάλλον παρά στην ακριβή αντιστοιχία έντασης και πυκνότητας μεταξύ κινηματογραφικού και ποιητικού υπερρεαλισμού.

Τόσο το *Le Fantôme de la Liberté* όσο και η αμέσως προηγούμενη ταινία του Buñuel, *Le Charme discret de la Bourgeoisie*, αποτελούν τα πλέον χαρακτηριστικά δείγματα, μετά τις δυο ταινίες των Buñuel/Dalí, μη γραμμικής δομής στο έργο του σκηνοθέτη — ή ίσως ακόμη, για να ληφθεί υπ' όψιν η άποψη της Susan Suleiman πάνω στο *Le Fantôme de la Liberté*, και παρανοϊκά γραμμικής, με την έννοια μιας ακραίας γραμμικότητας, που αγνοεί την αιτιακή πρόοδο χάριν των πεισματικών χρονικών προωθήσεων της δράσης, ακόμη και πέραν του δραματικού της πλαισίου<sup>22</sup>. Θα ήταν μάλιστα δυνατόν να υποστηριχθεί ότι οι δυο παλαιότερες ταινίες, που, πέραν των προλόγων, επιλόγων (όπου επικρατούσε το στοιχείο της ρήξης) και παρεκβάσεων διαφόρων μορφών, διατηρούσαν αμφότερες το σταθερό θεματικό πυρήνα του παρατεινόμενου πόθου, του ζευγαριού που αδυνατεί να ολοκληρώσει τον έρωτά του, ήταν λιγότερο τολμηρές στη δομή τους απ' όσο το *Le Fantôme de la Liberté*, όπου η «φαντασματική ελευθερία» του τίτλου, αυτή που κατά τον Buñuel είναι εξ ορισμού άπιαστη<sup>23</sup>, αντανakλάται στην αδυναμία ακινητοποίησης της αφήγησης σε μια κεντρική ιστορία.

Κατά τρόπο που παραπέμπει απατηλά στο *Γαΐτανάκι* του Schnitz-

ler, και βέβαια στην σχετική ταινία του Ophuls *La Ronde* (1950), η μια ιστορία εδώ οδηγεί στην άλλη, για να καταλήξει στην επανάληψη μιας φράσης από τον πρόλογο, εν είδει συμπλήρωσης «κύκλου» (και πάλι, βέβαια, το υποτιθέμενο «κυκλικό» στοιχείο του Buñuel, αυτήν τη φορά σ' ένα όψιμο έργο). Η προφανής διαφορά, εδώ, έγκειται στο ότι, ενώ στο έργο του Schnitzler η εναλλαγή των επεισοδίων ήταν ευθέως γραμμική (αφού το ένα εκ των δύο κύριων προσώπων του κάθε επεισοδίου μεταφερόταν στο επόμενο χωρίς να χάσει το δραματικό του βάρος), μετατρέπόμενη εντέλει σε κυκλική με την επανεμφάνιση του πρώτου προσώπου, που απωλέσθηκε με το πέρασμα από το πρώτο στο δεύτερο επεισόδιο, στην ταινία του Buñuel κυριαρχεί ο «ασθενής δεσμός», αφού μια ελάσσων φιγούρα ενός επεισοδίου γίνεται μείζων στο επόμενο. Γρήγορα, πάντως, διαπιστώνουμε ότι η απόλυτη σχηματοποίηση της δομής κατ' αυτό τον τρόπο είναι λανθασμένη — εξίσου λανθασμένη όσο η «Ντελεζιανή», θα λέγαμε, απόπειρα της Marsha Kinder να παρουσιάσει την εικόνα του πανδοχείου (σε κάποιο από τα επεισόδια της ταινίας), με τον κεντρικό διάδρομο και τα επιμέρους δωμάτια, ως σχηματική έκφραση της δομής της ταινίας, όπου τα δωμάτια-ιστορίες διεκδικούν το χώρο της αφήγησης, καταργώντας έτσι τη χρονική αιτιότητα<sup>24</sup>. Η Kinder επισημαίνει την παραδοσιακή λειτουργία του πανδοχείου στην ταξιδιωτική λογοτεχνία ως σημείου αναστολής της δράσης και αποκρυστάλλωσης της αφηγηματικής ουσίας: Ωστόσο, το πανδοχείο εδώ όχι μόνο δε σταματά τη δράση, αλλά αποτελεί έναν κρίκο σε μια σειρά διαρκών δραματουργικών μεταλλάξεων. Και οι δυο διαφορετικές θεάσεις (μοτίβο «ασθενών δεσμών» ή «ανεξαρτήτων ιστοριών») παραγνωρίζουν την απροθυμία του υπερρεαλιστικού κειμένου να αναχθεί σε μια απόλυτη φόρμουλα, παρά την πιθανή αυστηρότητα των μεθόδων που χρησιμοποιεί. Έτσι, μολονότι η διάγνωση ασθενών δεσμών είναι κατά βάση σωστή, η ταινία διανθίζεται και από διαφορετικά είδη δεσμών. Φέρ' ειπείν, κατά το πέρασμα από το πρώτο επεισόδιο (που τοποθετείται στους Ναπολεόντειους πολέμους) στο δεύτερο (σύγχρονο Παρίσι), ο μόνος δεσμός είναι η φωνή μιας αναγνώστριας που διαβάζει δυνατά την κατακλείδα όσων προηγήθηκαν — δεσμός τόσο αυθαίρετος, ώστε εμπίπτει στην κατηγορία της «ρήξης». Επίσης, σε ορισμένες περιπτώσεις ο δεσμός δε δίνεται μέσω ενός ελάσσονος προσώπου που μετατρέπεται σε μείζον, αλλά μέσω μιας «τυχαίας» λεπτομέρειας: Σε κάποιο σημείο, το «έλασσον πρόσωπο», που υποπτευόμαστε ότι θα αποτελέσει τον πρωταγωνιστή της επόμενης ιστορίας, επισκέπτεται ένα λούστρο και εν συνεχεία ο φακός και η αφήγηση ακολουθούν έναν άλλο πελάτη («ρήξη» και πάλι).

Επιπλέον, και κατά τρόπο που αντισταθμίζει τη σχηματοποίησή της ως «ακραία γραμμικής», η ταινία παρουσιάζει ένα ακανόνιστο ρε-

περτόριο από κυκλικά μοτίβα (πέραν της φράσης «ζήτω οι αλυσίδες» που ακούγεται στην αρχή και στο τέλος, αλλά που η καταρχάς δεδηλωμένη ιστορική της λειτουργία και η εκφορά της στα ισπανικά καθιστούν προβληματική την τελική τοποθέτησή της στο πλαίσιο μιας παρισινήs διαδήλωσης). Έτσι, πολλές λεπτομέρειες δημιουργούν συμμετρικά ζεύγη: υπάρχουν δύο «μαγικά» διατηρημένες γυναίκες (το πτώμα της πρώτης σεκάνς και η γεροντοκόρη θεία ενός μεταγενέστερου επεισοδίου), δύο γιατροί, δύο αστικές οικογένειες, μια νεκρή αδερφή και η σωσίας της, δύο διευθυντές της αστυνομίας (που όμως συναντώνται δημιουργώντας μια άλυτη αντίφαση). Αυτό το στοιχείο αποτελεί μια τάση ανατροπής του χρονικά προοδευτικού αφηγηματικού σχήματος, τάση που όμως δε σταθεροποιείται, ούτε αυτή: Όταν η Kinder διαβεβαιώνει ότι η νεκρή señora της αρχικής σεκάνς ανήκει «στο ίδιο παράδειγμα» με τη γεροντοκόρη θεία<sup>25</sup>, θα πρέπει να προστεθεί ότι η señora ανήκει επίσης στο ίδιο παράδειγμα με τη νεκρή αδερφή (ως «νεκρή γυναίκα σε τάφο»). Ιδού μια άλλη περίπτωση ακανόνιστης συμμετρίας: Καθεμιά από τις δύο περιπτώσεις σπικάζ εκτός οθόνης είναι χωρισμένη σε δύο επιμέρους τμήματα, ούτως ώστε η πρώτη να περιλαμβάνει δυο γυναικείες φωνές, μια εξω-αφηγηματική και μια (ή ίσως την ίδια σε διαφορετικό τόνο) εντέλει εσω-αφηγηματική (αφού αποκαλύπτεται ότι ανήκει σε μια αναγνώστρια), ενώ η δεύτερη δυο εξω-αφηγηματικές, μια ανδρική και μια γυναικεία.

Η Marie-Claude Taranger έχει επισημάνει πολύ προσφυώς τον πειρασμό σχηματοποίησης της δομής του έργου μέσω μιας φιγούρας-κλειδί τοποθετημένης σε στρατηγική θέση στην ταινία. Το σχήμα «διαδρόμου-δωματίων» που εντοπίστηκε από την Kinder έχει ήδη αναφερθεί. Η Taranger προσθέτει το παιχνίδι ντόμινο που παίζει ο διοικητής. Το στοιχείο αυτό μοιάζει να «αντικαθιστά με έναν αφηρημένο κατασκευαστικό νόμο την κλασική αρχή της ενότητας του αντικειμένου που η ταινία παραβιάζει». Αυτό θα ήταν βέβαια ένα νέο είδος «τάξης», ακόμη και αν επρόκειτο για την «τάξη του παιχνιδιού». Ωστόσο, η Taranger προσθέτει ότι ο κανόνας ταυτοχρόνως τίθεται και παραβιάζεται ο ίδιος, μέσω ενός «πλήθους ποικίλων εξαιρέσεων»<sup>26</sup>.

Η εσκεμμένη αυτή δομική αβεβαιότητα αντανακλάται όμως και στη λειτουργία των παραδοξοτήτων που αποτελούν το υλικό των επεισοδίων. Εκ πρώτης όψευς, η ταινία μοιάζει να είναι μια σειρά από «μορφικές αναστροφές», ποικίλων ειδών: ένα άγαλμα τιμωρεί τον παραβάτη κινώντας το χέρι του σαν μαριονέτα, μια σειρά τουριστικών καρτ-ποστάλ παρεξηγούνται ως πορνογραφικές, ο πόλεμος παρουσιάζεται ως αναπαράσταση του κυνηγιού της αλεπούς αντί για το αντίστροφο, μια παρούσα μαθήτρια λογίζεται ως απύουσα, η ζωντανή σωσίας μιας νεκρής δεν αποτελεί ένδειξη για την επανενσάρκωση της τε-

λευταίας ή για την αναίρεση της πληροφορίας του θανάτου της (όπως λ.χ. στο *Vertigo* του Hitchcock) αλλά για την εμφάνιση του φαντάσματος της κ.ο.κ. Ωστόσο, υπάρχει ένα επεισόδιο που φαίνεται να επιτυγχάνει μια αποκρυστάλλωση νοήματος: στη «Σχολή Αστυνομικών» (ήδη μια «μορφική αναστροφή», αφού οι μαθητές είναι ταυτόχρονα αστυνομικοί και σκανταλιάρικα σχολιαρόπαιδα), ο καθηγητής διδάσκει την αυθαιρεσία κάθε τάξης και την αποκλειστική στήριξή της σε δομικά στοιχεία, που η αστυνομία (ως μέσο διαφύλαξης της τάξης) έχει χρέος να υπερασπιστεί μέσα στην αυθαιρεσία της διευθέτησής τους.

Το «δίδαγμα» αυτό αγνοεί ακριβώς τη δυνατότητα και διαδικασία των μεταλλαγών που συνεπάγονται οι ρήξεις και υπερπηδήσεις στη δομή της ταινίας, καθώς και τα στοιχεία που αντιστέκονται ακόμη και σε μια τέτοια δομή, στο βαθμό που αυτή θα μπορούσε να αναχθεί σε κλειστή φόρμουλα. Εκφραζόμενο μάλιστα στο πλαίσιο της αστυνομικής εκπαίδευσης, το επεισόδιο αποτελεί μια αρκετά ευθεία κριτική του στρουκτουραλισμού. Ωστόσο, η «εικονογράφηση» του διδάγματος μέσω *flashback*, όπου ο καθηγητής αφηγείται ένα παράδειγμα από την προσωπική του ζωή (στην επίσκεψή του σ' ένα φιλικό σπίτι η αφόδευση ενέχει θέση δείπνου και αντιστρόφως), βραχυκυκλώνει ακόμη και την αποκρυστάλλωση του διαφαινόμενου αντι-διδάγματος της ταινίας: Η σκηνή του *flashback* αναφέρεται ως παράδοξη αντιστροφή συμβάσεων (είναι μάλιστα η μοναδική περίπτωση στην ταινία όπου ένα παράδοξο παρουσιάζεται ως τέτοιο), αλλά η δράση της δεν προδίδει καμιά συνειδητοποίηση αυτής της παραδοξότητας, αφού οι συμμετέχοντες αντιμετωπίζουν τις αντεστραμμένες λειτουργίες ως φυσιολογικές και δεδομένες. Το στοιχείο αυτό καθιστά αδύνατη την αποδοχή του *flashback* ως «αληθινού», ενώ ταυτόχρονα διακυβεύει το βαθμό αξιοπιστίας της φιλικής πληροφορίας και κατ' επέκτασιν του νοήματός της, δηλαδή εμπεριέχει ένα στοιχείο απροσδιοριστίας ανάλογο με αυτό των «μορφικών αναστροφών», όπου ο υπερτονισμός μορφικών στοιχείων εις βάρος του νοήματος δημιουργεί μια νοηματική ανεπάρκεια που το υπερρεαλιστικό κείμενο εν γένει τείνει να περιπλέκει μάλλον παρά να περιχαράκωνει σε εναλλακτικά νοηματικά σχήματα.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, αν το *Le Fantôme de la Liberté* χρησιμοποιεί τον «ασθενή δεσμό» ως κύριο «τρόπο», χωρίς ωστόσο να τον παγιώνει σε φόρμουλα, η αμέσως προηγούμενη ταινία του Buñuel, *Le Charme discret de la Bourgeoisie*, κάνει το ίδιο με την «επαναφορά», ούτως ώστε το όψιμο έργο του παλαιού υπερρεαλιστή να παρουσιάζει ένα πλήρες ρεπερτόριο υπερρεαλιστικών δομικών τύπων. Εδώ, το θέμα του δείπνου ως διακυβευόμενου «τέλους» επανέρχεται, αυτή τη φορά μέσω του μοτίβου της μη-ολοκλήρωσης. Οι διαρκείς επάνοδοι (απόπειρες

επανάληψης και ολοκλήρωσης του δείπνου) αποτελούν οπισθοδρομήσεις με δραματικούς, όχι χρονικούς όρους, ούτως ώστε η άποψη του Deleuze ότι οι επιμέρους σεκάνς των δείπνων λαμβάνουν χώρα σε παράλληλους, μη γραμμικούς χρόνους<sup>27</sup>, είναι μάλλον απρόσφορη — θα ταίριαζε πολύ περισσότερο σε πιο πρόσφατες ταινίες, όπως το *Smoking/No Smoking* (1993) του Alain Resnais, ή το *Run Lola Run* (1999) του Tom Tykwer, όπου η κάθε «επάνοδος» αναιρεί μια ήδη ολοκληρωμένη ή ολοκληρώσιμη αφηγηματική οδό, αντικαθιστώντας την με μια άλλη, σε ένα πλαίσιο μεταμοντέρνας αυθαίρετης συνύπαρξης. Η διαφορά από την υπερρεαλιστική αφήγηση είναι ότι στην τελευταία το διαρκώς αναβαλλόμενο τέλος αποτελεί ταυτόχρονα την αρχή της αφηγηματικής διαδικασίας και την κατάδειξή της ως διαπαντός «ανοιχτής» δομής, ακριβώς εξαιτίας της αιρετικής της σχέσης με τη γραμμικότητα.

Αντίστροφα με τη λειτουργία των επανόδων (χρονικά γραμμικές, δραματικά οπισθοδρομικές) λειτουργεί το τρίπτυχο των άσχετων με το δείπνο ιστοριών «γοθτικής» έμπνευσης που παρουσιάζονται εν είδει ονείρων, σε δυο περιπτώσεις, και flashback. Αυτές οι υπο-πλοκές, που θα μπορούσαμε να τις ονομάσουμε «κάθετες», με την έννοια ότι επιπίπτουν στη βασική τάση της αφήγησης, αλλά και που συνδέονται θεματολογικά, όντας και οι τρεις σχετικές με το θάνατο και το υπερφυσικό, είναι οι μόνες που ακολουθούν φυσιολογικές αφηγηματικές πορείες (με ανάπτυξη και τέλος), μαζί με τις ιστορίες της νεαρής τρομοκράτισσας και του παπά-κηπουρού, που αποτελούν περιφερειακά, «αδέσποτα» στοιχεία της κυρίας αφήγησης. Είναι εντούτοις χαρακτηριστικό ότι το τρίπτυχο παρουσιάζει την εικόνα μιας «ανθολογίας» — μια προσεκτικότερη εξέταση, για την οποία δεν υπάρχει χώρος εδώ, θα έδειχνε μάλιστα ότι η σειρά των ιστοριών μπορεί ίσως να θεωρηθεί ότι έχει μια αφηγηματική ποιότητα, περνώντας από την τραυματική αντιπαράθεση με το θάνατο στη σταδιακή συμφιλίωση με αυτόν. Ωστόσο, τα συστατικά του τριπτύχου «διασκορπίζονται» με δύο τρόπους: Καταρχάς, αποδιδόμενα σε εμφατικά ελάχιστονες χαρακτήρες, δεύτερον αναπτύσσοντας «συμμετρικά» στοιχεία που ενώνουν τις ιστορίες ανά δύο αποκλείοντας την τρίτη. Έτσι, οι δυο πρώτες ιστορίες αποτελούν αφηγήσεις (αμφότερες μάλιστα με σαφή οιδιπόδεια στοιχεία), ενώ η τελευταία είναι όνειρο που λαμβάνει χώρα στον «πραγματικό χρόνο» της ταινίας. Εξάλλου, η δεύτερη και η τρίτη ιστορία είναι και οι δυο όνειρα, ενώ η πρώτη όχι. Όμως η πρώτη και η τρίτη έχουν την αφηγηματική ποιότητα μιας ιστορίας φαντασμάτων, ενώ η μεσαία είναι σαφώς μια ανάκληση ονείρου.

Και άλλα παραδείγματα εναλλακτικών δομών απαντώνται στην ταινία. Ωστόσο, ας σημειώσουμε την πεποίθηση του J.R.M. Catlett ότι ο παραλλαγές που απαντώνται είναι διευθετημένες όπως στο μουσικό

ύφος του rondo — δηλαδή ότι το κύριο θέμα (το διακοπτόμενο δείπνο) επαναλαμβάνεται τακτά στη διάρκεια ενός ξετυλίγματος διαφορετικών επεισοδίων<sup>28</sup>. Εξού και οι εναλλακτικές αφηγηματικές γραμμές. Παρά ταύτα, ούτε η δομή της ταινίας είναι τόσο κανονική ώστε να σχηματοποιείται (κάθε άλλο), ούτε το επαναλαμβανόμενο θέμα εγγυάται τη συνέχεια που διακυβεύεται από την ποικιλία των θεμάτων· αντίθετα, οι «επαναφορές» διαλύουν τη συνέχεια που υπαινίσσονται οι διάσπαρτες απόπειρες γραμμικών αφηγήσεων. Πάντως, το παράδειγμα του Catlett φέρνει στο νου την περιγραφή από τον Claude Lévi-Strauss της λειτουργίας των μύθων: Κατ' αυτόν, το νόημα ενός μύθου δεν εξάγεται από τη γραμμική σειρά των γεγονότων αλλά από τους συσχετισμούς μεταξύ στοιχείων που προκύπτουν σε διαφορετικές στιγμές<sup>29</sup> — κάτι που θυμίζει τον εντοπισμό «καθέτων» λεπτομερειών ή υπο-πλοκών στην ταινία του Buñuel.

Η αναλυτική αυτή γραμμή υπενθυμίζει τη σχέση του υπερρεαλισμού με τη μυθική σκέψη, σχέση ωστόσο διφορούμενη, όπως διαφαίνεται στα λίγα αυτά παραδείγματα: Σε αντίθεση με τη μαζική εσωτερική κευση του μύθου, που η λειτουργία του αναλύεται εκ των υστέρων μέσω του εντοπισμού της ουσιαστικής δομής του, το υπερρεαλιστικό κείμενο κατευθύνει ευθέως την προσοχή του θεατή ή αναγνώστη σε αυτήν τη δομή. Αποφεύγοντας την ταύτιση με το όνειρο ή με το μύθο, χάριν της άμεσης συνειδητοποίησης, εκ μέρους του δέκτη, του οιονεί ονειρικού ή μυθικού στοιχείου (της αντίφασης, της δομικής υπόστασης), ο υπερρεαλισμός ταυτόχρονα επικαλείται τη μυθική πληρότητα και διαφεύγει από αυτήν, επιλέγοντας μάλλον την αέναη νοηματική και δομική περιπλοκή.

## Σημειώσεις

<sup>1</sup> Buñuel L. (1978): «Notes on the Making of *Un Chien Andalou*», σελ. 153, στο: Mellen J. (ed.), *The World of Luis Buñuel – Essays in Criticism*, New York: Oxford University Press, σελ. 151-153.

<sup>2</sup> Βλ. για παράδειγμα το κείμενο του Péret, γραμμένο το 1952: «L'Œuvre Cruelle et Révoltée de Luis Buñuel», στο: Perét B. (1992): *Œuvres Complètes*, tome 6, Paris: Librairie José Corti, σελ. 275-279.

<sup>3</sup> Βλ. Κύρου Α. (1976): *Ο Σουρρεαλι-*

*σμός στον Κινηματογράφο*, μτφρ. Ευγενία Χατζίκου, Αθήνα: Κάλβος, σελ. 304: «Έχουμε την κακή συνήθεια να θεωρούμε τις σημερινές ταινίες σε απόλυτη εξάρτηση από το δημιουργό τους. Τίποτα δεν είναι πιο λανθασμένο. [...] [H] ζελατίνη δεν αποτυπώνει σχεδόν ποτέ αυτό που θέλουμε. Η ελάχιστη κίνηση, μια μικρή απόκλιση, έν' αδιόρατο φως, αρκούν για να πάρει μια εικόνα ένα νόημα μοναδικό ή γελοίο». Η τυπικά υπερρεαλιστική αυτή ο-

- πτική έρχεται ασφαλώς σε αντίθεση με την τάση του Κύρου να προσδί-  
δει «τελικό νόημα» στα δομικά άλ-  
ματα του Buñuel, αποτελεί όμως  
και μια ευθεία πολεμική κατά της  
«πολιτικής των δημιουργών», μολο-  
νότι η τελευταία δε μιλά κατ' ανά-  
γκη για «απόλυτη εξάρτηση», αλ-  
λά μάλλον για το βαθμό στον οποίο  
η εξάρτηση αυτή επιτυγχάνεται,  
υποβαθμίζοντας το «τυχαίο».
- <sup>4</sup> Williams L. (1996): «The Critical Grasp: Buñuelian Cinema and its Critics», σελ. 202, στο: Kuenzli R.E. (ed.): *Dada and Surrealist Film*, Cambridge, Massachusetts & London, England: The MIT Press, σελ. 199-206.
- <sup>5</sup> Βλ. Turrent T.P. & de la Colina J. (1993): *Conversations avec Luis Buñuel*, tr. Marie Delporte, Paris: Cahiers du Cinéma, σελ. 134.
- <sup>6</sup> Ντάλι Σ. (1985): *Το Ημερολόγιο μιας Μεγαλοφυΐας*, μτφρ. Νίκος Πλατής – Μαρία Γιαμαλή, Αθήνα: Εξάντας, σελ. 97-98.
- <sup>7</sup> Βλ. de Baecque A. (ed.) (2001): *La Politique des Auteurs*, Paris: Cahiers du Cinéma, σελ. 6.
- <sup>8</sup> Βλ. Κύρου Α., *ό.π.*, σελ. 233.
- <sup>9</sup> Κύρου Α., *ό.π.*, σελ. 241.
- <sup>10</sup> Williams (1996), *ό.π.*, σελ. 201.
- <sup>11</sup> Βλ. Hammond P. (1997): *L'Age d'Or*, London: British Film Institute, σελ. 30 και 33.
- <sup>12</sup> Βλ. Hammond P., *ό.π.*, σελ. 30.
- <sup>13</sup> Εγγονόπουλος Ν. (1977): *Ποιήματα*, τόμ. Α', Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 51.
- <sup>14</sup> Εγγονόπουλος Ν., *ό.π.*, σελ. 37-38.
- <sup>15</sup> Βλ. Εγγονόπουλος Ν., *ό.π.*, σελ. 98-103.
- <sup>16</sup> Péret B. [1938]: «Τρία Κεράσια και μια Σαρδέλα», σελ. 45, στο: *Υπερρεαλισμός*, τόμ. Α' Αθήνα: Γκοβόστης, σελ. 45-47, μτφρ. Ν. Καλαμάρης.
- <sup>17</sup> Βλ. Μπρετόν Α. (1983): *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*, μτφρ. Ελένη Μοσχονά, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, σελ. 17-18.
- <sup>18</sup> Βλ. Μπρετόν, *ό.π.*, σελ. 41-43. Η ελληνική μετάφραση διαστρεβλώνει ωστόσο εντελώς την έννοια της διατύπωσης του Breton πάνω στην τελευταία κατηγορία, παρεξηγώντας τη διπλή έννοια του επιθέτου *formel/-le*, και αποδίδοντάς το ως «επίσημος/-η».
- <sup>19</sup> Βλ. Williams L. (1976-1977): «The Prologue to *Un Chien Andalou*: A Surrealist Film Metaphor», στο: *Screen*, vol. 17, No 4, σελ. 24-33. Βλ. επίσης Metz C. (1982): *Psychoanalysis and Cinema – The Imaginary Signifier*, ed. Stephen Heath & Colin McCabe, tr. Celia Britton et al., London: Macmillan Press, σελ. 189-190, για μια αναγωγή στις αρχές της μεθοδολογίας της Williams περί μεταφοράς και μετωνυμίας, όπως τις αναπτύσσει ο Roman Jakobson και τις μεταφέρει στην κινηματογραφική θεωρία ο Christian Metz.
- <sup>20</sup> Βλ. Deleuze G. (1989): *Cinema 2 – The Time-Image*, tr. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, London: Athlone Press, σελ. 102-103.
- <sup>21</sup> Βλ. Turrent & de la Colina, *ό.π.*, σελ. 28.
- <sup>22</sup> Βλ. Suleiman S. (1978): «Freedom and Necessity: Narrative Structure in *The Phantom of Liberty*», σελ. 289, στο: *Quarterly Review of Film Studies*, No 3, σελ. 277-295.
- <sup>23</sup> Βλ. Turrent & de la Colina, *ό.π.*, σελ. 220.
- <sup>24</sup> Kinder M. (1993): *Blood Cinema – The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley: University of California Press, σελ. 332.
- <sup>25</sup> Kinder M., *ό.π.*, σελ. 333.
- <sup>26</sup> Taranger M.C. (1990): *Luis Buñuel: Le Jeu et la Loi*, Paris: Presses Uni-

- versitaires de Vincennes, σελ. 61-62.
- <sup>27</sup> Βλ. Deleuze G., *ό.π.*, σελ. 102.
- <sup>28</sup> Βλ. Catlett J.R.M. (1999): «Buñuel, the Realist», σελ. 47, στο: Kinder M. (ed.): *Luis Buñuel's «The discreet Charm of the Bourgeoisie»*, Cambridge: Cambridge University Press, σελ. 41-59.
- <sup>29</sup> Βλ. Lévi-Strauss C. (2001): *Myth and Meaning*, London: Routledge, σελ. 40.

## Abstract

Nikos STABAKIS: *Surrealist structure and image in the work of Luis Buñuel*

This paper, based on the author's PhD research, attempts to identify certain principles pertaining to the surrealist notions of image and structure, as applied to film practice. The works of Luis Buñuel, and, more particularly, his early and late films, are used as an example of how the surrealist approach functions, both across modes of expression (given surrealism's origins in the practice of automatic writing, and writing in general) and across eras in the development of established film practices.

