

FILM-UMETNOST, ANTIUMETNIŠKA NIT

Luis Buñuelu, cineastu

Pozor, veliko ptic bo vzletelo. Ptice filma, kakor tudi fotografije, ni treba iskati daleč; povsod je, kjerkoli, tam, kjer jo najmanj pričakujemo. Vendar je ptica filma tako občutljiva in popolna, da ostaja nevidna v svojem letu skozi golo stvarnost. Razkrivanje ptice je zato dejanje z visoko poetično inspiracijo.

Ni bolj poduhovljenega lova, kot je lov na ptico, ki je ne moremo opaziti. Čeprav najmanj krvav, je hkrati najbolj krvaveč lov, obenem pa skoraj igra; ptica je ujeta v temnico in spet izpuščena skozi kristal leče, brez anilinov in s kloroformiranimi kriji.

Če prisluhnemo, bomo slišali belo in črno glasbo različnih hitrosti teh ptic, ki uhajajo iz električne mlecne poti projektorja. Tedaj bo blagodejno spoznanje, da so najbolj vrtoglavi poleti le zaporedje mirovanj in najbolj navdihnjena prhutanja le nadaljevanje anesteziranega miru; vsaka nova svetloba je nova anestezija.

Svetloba filma je hkrati zelo spiritualna in zelo fizična. Film ujame neverjetna bitja in predmete, bolj nevidna in eterična kot duhovne prikazni. Vsaka slika filma je ujeta neovrgljiva spiritualnost. Drevo, ulica, rugby tekma so na filmu vznemirljivo transsubstancirani; blaga in odmerjena vrtoglava nas pripelje do specifičnih senzualnih transmutacij. Drevo, ulico, rugby tekmo lahko okušamo počasi, s slamico kot ledeno pijačo. Živno poigravanje vetra z lahko žensko obleko lahko majhna aluminijasta škatla ujame kot živo srebro. Ptica filma je zvonček, ptica filma je tudi piš ventilatorja.

Več fantazije je potrebno za streljanje na drevo, polno nevidnih ptic, kot na takšno, kjer so **postavljene** v kubističnih preobleki. Prozorna in krhka ptica filma umira hipno, ne glede na vrsto preobleke ali barvne plasti.

Antiartistični cineast strelja v opečnat zid in lovi nepričakovane in avtentične ptice.

Artistični cineast strelja na lažne kubistične ptice in lovi neuporabno opeko.

Antiaristištni cineast se ne meni za umetnost; snema čisto to se ozira le na tehnične imperATIVE svojega aparata ter na otroški in zelo radosten instinkt svoje športne filozofije.

Artistični cineast skoraj vedno pozna umetnost površno in se podreja čustveni samovolji svoje genialnosti.

Antiaristični cineast se omejuje na psihološka, primarna, konstantna, standardizirana čustva in tako meri na odsotnost zgodbe.

Ko se srečamo z monotonijo, ki se celo ponavlja in ko vemo, kaj se bo moralo zgoditi, tedaj začenjamo čutiti nepričakovano radost tehnične in izrazne raznolikosti. Antiartistični režiser se dokoplje do akcije in do konstantnih znakov.

Obrt obraz: kot rezilo tenki brki zlobneža; zasledovanje in streli v avtomobilu, itd.

Pipa, posoda za kompot, kitara, grozd, steklenička ruma, notni papir, itd, itd.

Artistični režiser, skorumpiran z neprilagodljivim absorbiranjem literature in s smešno željo po izvirnosti, teži h kar največji kompleksnosti psiholoških in izraznih konfliktov, ki jih meša z največjim in najbolj raznolikim izborom pogosto izvenkineematografskih pripomočkov, kar seveda pripelje naravnost v navidez transcendentno zaozdo.

čep rav je v resnici popolnoma nedolžna in otročja. Anonimni antiartistični režiser snema belo slaščičarno, katerokoli preprosto in nepomembno sobo, železniško čuvajnico, miličnikov zvezdo, poljub v taksiju. Pri projekciji filma vemo, da je bil posnet cel pravični svet nepojemljive poezije.

Fritz Lang postavlja grandiozen spektakel: arhitekti, inženirji, križanje zelo močnih reflektorjev, veličastna dantejskva mizanscena, grandiozni proporciji premikov množice, luči in stroji... z vso najhujšo teatralnostjo slikanja zgodovine. Nikakor ni ista stvar, če Moreno Carbonero slika prednji vek ali nebotičnik. Na tak način postaja film izrazno sredstvo najbolj cenene in vulgarne zgodbe; njegov pravkar rojeni pristni utrip pošastno okužijo klice umetniškega razkroja.

Opozarjam tudi na nedolžen koncept grandioznosti. Michelangelova »Poslednja sodba« v ničemer ne prekaša »Čipkarice« Vermeera de Delfta. Če upoštevaš plastične dimenzije, lahko Vermeerjevo »Čipkarico« v primerjavi s Sikstinsko kapelo označimo kot grandiozno.

Kocka sladkorja lahko na ekranu postane večja kot neskončna perspektiva velikanskih poslopj. Film nam lahko s svojim tehničnim bogastvom omogoča konkretno in ganljivo vizijo najbolj grandioznih in vzvišenih spektaklov, kar je edini privilegij domišljije človeka, imenovanega artistski režiser. Tako postaja film preprosta ilustracija tistega, kar si genialen artist predstavlja. Nasprotno pa je antiartistski film daleč od vsakršnega koncepta grandiozne vzvišenosti in nam namesto ilustrativnega čustva artistskih delirijev kaže popolnoma novo poetično čustvo najskromnejših in hipnih dejstev, ki si jih pred filmanjem ni moč zamišljati niti predvideti, ker so rojeni iz čudežnega duha ujete ptice-filma.

Artistični režiser potrebuje neskončne in posebne okoliščine za svoje realizacije, kot na primer preselitev tisoč let v prihodnost kjer snema kozmično čustvo (vedno ilustrativno) veličastnega ritma monstrozne manifestacije stavkarjev, ki defilirajo med velikanskimi blindiranimi poslopji. Za nas bo neprimerno bolj vznemirljiv ritem vztrajnega, počasnega vpjanja pelina v kristal kocke sladkorja. Ob skromni in preprosti fiziki te drame ne bo naše čustvo nič manj kozmično. Ravno nasprotno, svetlikanje sladkornih drobcev nas duhovno še bolj približa nežnemu in slabotnemu utripu daljnih konstelacij.

Vemo, da so vsi veliki grški pisatelji tragedij nadvse spretno pisali o istih temah. Občinstvo ni hodilo na predstave doživljat nepričakovane dogodke, ampak je iskalo zadovoljstvo in razburjenje v nepričakovanem razpletu pričakovanih dogodkov, ki so bili znani.

Na ta način ustvarja antiartistični film povsem značilen svet, poln raznolikih čustev in slik, čistih, popolnoma določenih in jasnih skupnemu pojmovanju tisočev ljudi velikega kinematografskega občinstva. Razen tega je vsa ta ustvarjalnost organska in homogena, produkt anonimnih prispevkov in izpopolnjevanja poti standardizacije. Izraz zlobneža, njegovi gibi, način oblačenja, roka, ki potrka na vrata, so iztjanjšani z dramatičnim in vizualnim čustvom; vse se tudi izpopolnjuje in postaja od filma do filma boljše; vsak dan se tudi vse bolj vznemirljivo približujemo popolnosti. Nasprotno pa artistični film ni ustvaril nobenega tipa univerzalne emocije; vsak nov film je celo prispeval k maksimalnemu razkosanju, absolutnemu razkroju, najbolj nekontrolirani dezorganizaciji.

Oh, Fritz Lang, ki iščeč spektakel v najbolj grandioznih scenah in verjameš v enkratno čustvo, ki ščegeta meso – muha, ki se sprejaha med dlanmi na roki, potem ko je prilezla izza zavihanega rokava – hitra in mirna, z nogami senzorimetričnega aparata; pravkar bo vzletela in na jasnem, ledenem jutranjem nebu izrisala najbolj never-

jetno in živo kaligrafijo, kar jih je – tvoja neotesana fantazija ne bo tega nikdar ustvarila.

Najboljši poskusi artističnega filma, ki si jih moramo zapomniti – naj omenim filme *Mana Reya* in *Fernanda Légerja* – izhajajo iz nerazločljive osnovne napake: najčistejše emocije nam, ne da bi si izpraskali oči, ni treba iskati v svetu izmišljenih oblik (film *Mana Reya* je namenjen zgolj čutom). Svet filma in slikarstva se zelo razlikujeta; možnosti fotografije in filma so pravo v brezmejni fantaziji, ki se rojeva iz stvari samih.

V drugih, bolj ali manj artističnih filmskih realizacijah je takoj čutiti začetke utrujenosti, dolgčasa in žalosti, značilne za artistično dejanje; samo antiartistični in še zlasti komični film je vsakokrat popolnejši, ker je v njem emocija bolj neposredno intenzivna in zabavna.

Antiarartistski film je veselo, vedro, sončno oblikovanje senzualnosti, do maksimuma uspavane z antiopijem, ki je gola objektivnost.

Lahko bi rekel nem, gluhi in slepi film, saj je najboljši tisti, ki ga lahko vidimo z zaprtimi očmi.

SALVADOR DALÍ

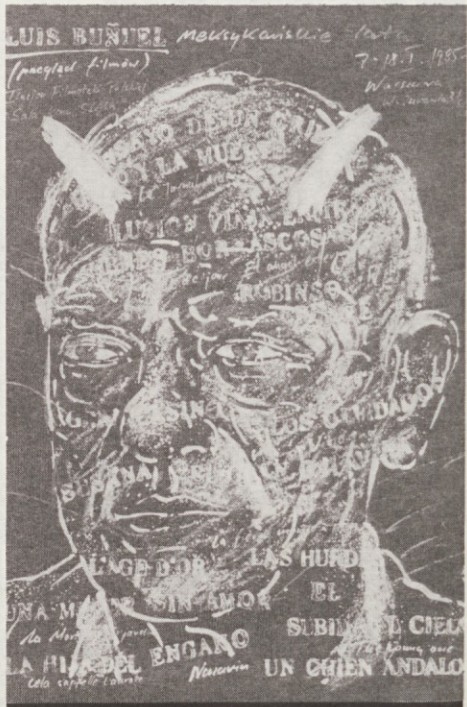
Objavljeno v Gaceta Literaria
15. decembra 1927

LUIS BUÑUEL

Filmski režiser, od katerega lahko evropski film še veliko pričakuje in čigar stvaritve bodo **občinstvu kmalu znane**, je za »L'Amic de les Arts« odgovoril Salvadorju Dalíju na naslednja vprašanja:

Kaj je bližje tvojemu duhu: industrijski artistski film ali razni novejši poskusi »artističnega filma«?

Na industrijo aplicirane tradicionalne ideje o umetnosti se mi zdijo grozljive, pa naj gre za film ali avtomobil. **Artist**, ki je odgovoren za blatenje najčistejših predmetov našega časa, je tudi tisti, ki jih najmanj razume. Evropski film, razen redkih izjem, hoče na vsak način delati umetnost. To



velja tudi za ruski film, ki je ne le artističen, ampak tudi literaren in tendenciozen.

Mišliš, da lahko upamo, da bomo v Evropi videli čist nadrealističen film, zaporedja nadrealističnih slik, onirične scenarije, itd?

V bistvu je to edini, ki ga še lahko z veseljem pričakujemo. Vendar se bolj ali manj prilagaja tudi idejam umetnosti. Moral bi postati industrija, saj je sicer nemogoče amortizirati en sam film. To pomeni, da bo verjetno ostal kot razkošje, ki si ga nikakor ne bomo mogli privoščiti. Razkošje na tak način, kot sta slikanje in pisanje za manjšine, le da je veliko dražje. Ko bo v Evropi prava kinematografska industrija, bo avtomatično vzniknil pravi film. Pa tudi potem nam bo verjetno manjkala čudovita intuicija, kakršno imajo Američani. To je vprašanje zase.

Mišliš, da bi Man Ray lahko predstavljal nekatere teh teženj, ali pa je le osamljen primer nerazumevanja nadrealizma, čeprav pripada skupini?

Man Ray je poln duha. Nam in nadrealizmu so veliko bližje Pollard, Menjou, Ben Turpin, itd.

Charlot ali Buster Keaton?

Prazno vprašanje. Charlot spravlja v smeh le še intelektualce. Otroci se ob njem dolgočasijo. Kmetje ga ne razumejo. Gani bi lahko snobe, dvorjane in konferenčnike sveta. Markize pravijo: »Čudovito je,« ali pa jočejo, ko vidijo prazno cirkuško areno. Nekateri stari fosili so še ostali čisti in ti govori o »Charlotovem prostaškem srcu«. Zapustil je otroke in zdaj se je usmeril na artiste in intelektualce. V spomin na čase, ko se je trudil biti več kot klovn, pa mu vendarle prihranimo greznico, polno usmiljenja. In ne hodimo ga nikdar več gledat.

Katera tendenca ali skupina je v okviru sedanjih evropskih raziskovanj najbližja tvojemu duhu?

V filmu nobena. V življenju nadrealizem. Vendar pa me bolj kot dela nadrealistov zanimajo ljudje sami. Najbližji so mojemu duhu in duhu sveta.

Ali te zanima umetnost?

Niti najmanj, še manj pa umetnik. Številne povsem nove stvaritve sedanjega časa mi nudijo veliko uspešnejših nadomestkov. Na tifus sem imun.

Kakšen pomen pripisuješ scenariju, zvezdnikom, snemalni knjigi, ritmu, fotografiji, razsvetljavi?

To so reči, ki v pravem ravnovesju tvorijo film. Bistven in absoluten pomen pripisujem fotografiji in snemalni knjigi. Pri tem te opozarjam na moj članek o snemalni knjigi, ki je nedavno izšel v »Gaceta literaria«. Zvezdnik, v smislu, kakršnega mu daje občinstvo, se zdi povsem nezaželen. Toda, če je tako skromen kot Harry Langdon, se mi zdi najpomembnejši med vsemi nujnimi sestavnimi deli filma. Glede ritma pa niti ne vem, kaj je.

Mišliš, da se najnovejše intelektualne stvaritve – Miro, Picasso, itd. – dogajajo v umetnosti, ali predstavljajo serijo aktivnosti povsem izven tega področja?

Če Picasso sprejme, kar že ves svet sprejema, se lahko krasno vključi v artistično tradicijo. Pač še en slikar več v zgodovini umetnosti. Nikakor ga ne moremo imeti za antiartističnega slikarja. Tu me preseneča vaše brezpogojno pristajanje nanj – od Bretona naprej. Miro pa deluje na čisto drugačnih področjih. Doma bi imel tvoje in Mirove slike, ne bi pa mazal zidov z Grecom ali Picassom.

Ali bi si lahko pomagal z vplivom nadrealistov pri predelavi in osvoboditvi Menjoujevih brkov?

Morda. Seveda me nenehno skrbijo njegovi stalni pobezi, vendar mu tesno sledim. Trenutno me vznemirja vprašanje, če so njegovi brki moški ali ženski. Prepričan sem, da bi to veliko lažje odkril s teboj, kot med prebiranjem »Nadje«, ki ti je tako všeč.

Objavljeno v »L'Amic de les Arts«
31. marca 1929

BUÑUEL O NASTANKU ANDALUZIJSKEGA PSA

»...Film je bil rojen po srečanju dveh sanj. Ko sem prišel k Dalíju v Figueras, kamor me je bil povabil za nekaj dni, sem mu povedal, da sem pred časom sanjal, kako podolgovat oblak preseka mesec in kako rezilo britve prereže oko. Potem mi je povedal, kaj je sanjal minulo noč: roko, polno mravelj: in dodal, »Kaj, če bi posnel film, ki bi s tem začel?« Sprva se mi je predlog zdel negotov, vendar sva kmalu začela delati. Scenarij sva napisala v manj kot tednu dni po zelo preprostem pravilu, ki sva ga soglasno sprejela: ne upoštevati nobene ideje, nobene slike, ki bi lahko omogočila racionalno, psihološko ali kulturološko razlago – odpreti vsa vrata iracionalnemu in sprejeti samo tiste slike, ki nas osupnejo, ne da bi hoteli vedeti zakaj.

Med nama ni bilo niti najmanjšega nesporazuma. To je bil teden popolnega poistovetenja. Eden je na primer rekel: »Moški vleče kontrabas.« »Ne,« je dejal drugi in tisti, ki je ponujal idejo, je takoj sprejel njeno zavračanje. To se je obema zdelo pravilno. Po drugi strani pa se nama je slika, ki jo je eden predlagal in drugi sprejel, takoj zdela sijajna, neizpodbitna in sva je takoj vključila v scenarij ...pri pisanju scenarija sva aplicirala avtomatično pisanje, bila sva torej nadrealista »brez etikete« ...Na kraju snemanja nas je bilo le pet ali šest. Film smo posneli v petnajstih dneh. Igralci absolutno niso vedeli, za kaj gre. Dalí je prišel šele tri ali štiri dni pred koncem snemanja. V studiu je dobil nalogo, da naliže katran v oči oslovskih glav, ki so bile napolnjene s slamo. V nekem kadru je bil Dalí eden od obeh duhovnov, ki ju je mukoma vlekel čez sobo glavni igralec Pierre Batcheff, vendar na koncu ta kader ni prišel v film / ne spominjam se, zakaj /. Dalíja je videti tudi od daleč, ko teče v družbi moje zaročenke Jeanne po smrti glavnega junaka. Zadnji dan snemanja v Havru Dalíja ni bilo z nami.

ANDALUZIJSKI PES

Scenarij

Natis scenarija v »La Révolution surréaliste« je edini, ki sem ga avtoriziral. Brez kakršnegakoli pridržka izraža moj popoln pristop k nadrealistični misli in akciji. Andaluzijskega psa bi ne bilo, če ne bi bilo nadrealizma.

»Uspešen film,« je menila večina ljudi, ki ga je videla. A kaj moram proti gorečemu navdušenju nad vsako novotarijo, pa čeprav le-ta žali njihova najgloblja prepričanja, proti prodanemu ali neiskrenemu tisku, proti tej imbecilni množici, ki je spoznala lepo ali poetično v tem, kar v bistvu ni nič drugega kot obupen, strasten poziv k umoru.

L.B.

PROLOG

NEKOČ JE BILO...

Balkon ponoči.

Nek moški brusi britev blizu balkona. Skozi okno gleda nebo in vidi...

Lahen oblak se približuje polni luni.

Sledi glava mladenke s široko odprtimi očmi. Proti enemu od oces se primika rezilo britve.

Lahen oblak gre zdaj mimo lune.

Rezilo britve gre prek dekletovega očesa in ga prereže.

Konec prologa

OSEM LET POZNEJE

Prazna ulica. Dežuje.

Na kolesu se pelje nek tip v temnosivi obleki. Glavo, hrbet in ledja ima prekrita s kratkimi ogrinjali iz belega platna. Na prsih ima s trakovi privezano pravokotno škatlo z diagonalnimi belimi in črnimi črtami. Tip podzavestno pritiska na pedala, roke ima položene na kolena.

Tip je v bližnjem planu s hrbtne strani do stegen, v dvojni ekspoziciji pa je posnetek ulice, po kateri se pelje kolesar, sneman v hrbet.

Tip se približuje kameri, dokler ne pride škatla v veliki plan.

Navadna soba v tretjem nadstropju te ulice. Na sredi sedi mladenka v pisani obleki in pozorno bere knjigo. Nenadoma se zdrzne, radovedno posluša in odvrže knjigo na bližnji divan. Knjiga ostane odprta. Na eni strani lahko vidimo sliko Vermeerjeve »Čipkarice«. Mladenka je zdaj prepričana, da se nekaj dogaja: vstane, naredi polkrog in naglo stopi k oknu.

Tip na ulici se ustavi. Brez vsakršnega odpora, zaradi inercije, pade s kolesom vred v jarek na sredo kupa blata.

Jezen, ogorčen gib dekleta, ki pohiti k stopnicam in na ulico.

Veliki plan tipa, ki leži na tleh, brez izraza, v enakem položaju kot po padcu.

Mladenka stopi iz hiše, steče h kolesarju in ga strastno poljubi na usta, oči in nos. Medtem vedno bolj dežuje, tako da prejšnja scena skorajda izgine.

Preliv iz dežja v poševne črte na škatli. Roki odkleneta škatlo z majhnim ključem in iz nje potegneta kravato, zavito v svilen papir. Upoštevati moramo, da bo treba dež, škatlo, svilen papir, in kravato prikazati s poševnimi črtami, ki se razlikujejo le po širini.

Ista soba.

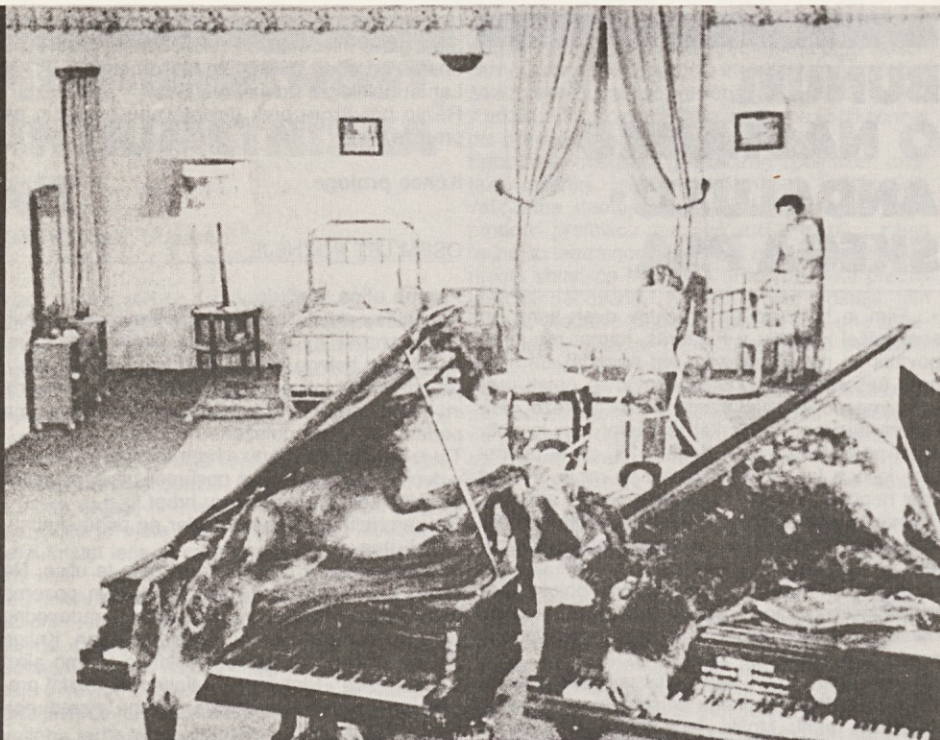
Mladenka stoji ob postelji in opazuje pripomočke, ki jih je nosil tip – ogrinjala, škatlo in trd ovratnik s temno enobarvno kravato. Vse je razvrščeno, kot bi bilo na človeku, ležečem na postelji. Dekle se končno odloči in vzame ovratnik, s katerega sname enobarvno kravato in jo zamenja s črtasto, ki jo vzame iz škatle. Potem ga položi nazaj, nato se vsede čisto k postelji kot nekdo, ki bdi ob preminulemu.

(Opomba. – Postelja oziroma pregrinjalo in blazina sta rahlo zgubana, kot bi na njih dejansko ležalo človeško telo.)

Ženska ima občutek, da je nekdo za njenim hrbtom in se obrne. Prav nič ni presenečena, ko vidi tipa, tokrat brez pripomočkov, ki pozorno opazuje nekaj na desni roki. V tej silni zaverovanosti je precej tesnobe.

Ženska se približa in še sama pogleda v njegovo roko. Veliki plan roke, sredi nje mrgoli mravlje, ki prihajajo iz črne luknje. Nobena ne pade na tla. Preliv v pazdušne dlake dekleta, ki leži na sončni peščenici plaži. Preliv v morskoga ježka, katerega bodice se rahlo premikajo. Preliv na glavo drugega dekleta, posneto iz divjega rakurza, obkroženo z irisom. Ko se ta razpre, je videti deklet sredi skupine ljudi, ki skušajo prebiti zaporo, sestavljeno iz čuvajev reda.

Sredi teke kroga se dekletu trudi s palico pobrati s tal odsekano roko s pobarvanimi nohti. Približa se policaj in jo strogo opomni nato se skloni in



pobere roko, ki jo skrbno zavije ter položi v kolesarjevo škatlo. Vse skupaj izroči dekletu, ki mu v zahvalo po vojaško salutira.

V trenutku, ko dobi škatlo, jo prevzame tako izreden občutek, da jo popolnoma izolira od vsega. Videti je, kot bi jo začaral odmev neke oddaljene religiozne glasbe; morda je bila slišala to glasbo v najrosnejšem otroštvu.

Občinstvo je zadovoljilo svojo radovednost in se začne razhajati v vse smeri.

To sceno bosta videli osebi, ki smo ju pustili v sobi tretjega nadstropja. Vidimo ju skozi okna balkona, odkoder sta lahko videla konec prejšnjega prizora. Ko čuvaj reda izroči škatlo dekletu, je videti, kot bi obe osebi na balkonu zajelo enako čustvo, ki se stopnjuje do solza. Z glavama nihata v ritmu te neoprijemljive glasbe.

Tip pogleda mladenko in ji samo z gesto pove: »Si videla? Mar ti nisem rekel?«

Mladenka spet pogleda na ulico, kjer zdaj dekle stoji samo kot prikovano, popolnoma odrevenelo. Mimo švigajo avtomobili z vrtoglavo hitrostjo. Nenadoma jo eden povozi in jo pošastno zmaliči. Z odločnostjo človeka, ki je prepričan, da ima do tega vso pravico, se tip približa partnerki in jo najprej pohotno pogleda v beločnico, nato pa jo čez obleko zgrabi za prsa. **Veliki plan** pohotnih rok na prsih, ki štrlijo pod obleko. V potezah tipovega obraz se zrcali izraz strašne, skoraj smrtne tesnobe. S krvjo pomešana slina se mu cedi iz ust na dekletove razgaljene prsi.

Prsa izginejo in se spremenijo v bedra, ki jih tip še vedno otipava. Izraz tipa se je spremenil. Oči se mu zlobno in razuzdano smeji. Široko odprta usta se popolnoma stisnejo kot mišica zapiralka. Dekle se vzvratno umika v notranjost sobe, tip pa ji sledi z nespremenjenim izrazom.

Nenadoma se mu z odločnim gibom iztrga iz rok. Tip v besu še bolj stisne ustnice.

Dekle se zave, da se bo začela neprijetna ali nasilna scena. Korak za korakom se vzvratno umika do kota, kjer se skriva za majhno mizico. Melodramatična izdajalska poteza tipa. Pogleda na vse strani, kot bi nekaj iskal. Ob nogah zagleda kos vrvi in jo pobere z desno roko. Tudi levica išče in zgrabi enako vrv.

Mladenka se je kar prilepila k zidu in prestrašeno

opazuje početje napadalca.

Le-ta se ji približuje, za seboj pa s strašansko muko vleče, kar je privezano na vrvi.

Vidimo, kako gredo mimo: najprej zamašek, nato melona, dva brata iz krščanskih šol in končno dva čudovita klavirja. Klavirja sta obložena z oslovskimi trupli, katerih tace, repi, zadnjice in iztrebki segajo čez robove okvirjev. Ko gre eden od klavirjev mimo objektiv, vidimo veliko oslovsko glavo na klaviaturi.

Tip, ki mukoma vleče to breme, se obupano steguje proti mladenki. Prevrača stole, mize, svetilko, itd, itd. Oslovske zadnjice se povsod zatikajo. Kost zadene luč na stropu in ta niha do konca prizora.

Ko tip skorajda doseže dekle, se le-to izmakne – odskoči in pobegne. Napadalec izpusti vrvi in se počene za njo. Mladenka odpre vrata in izgine v sosednjo sobo, vendar se ne utegne dovolj hitro zapreti. Tipova roka zdrse skozi špranjo, a ostane ujeta in stisnjena v zapestju. Dekle vedno močnejše pritiska na vrata in opazuje roko, ki se zaradi bolečine stiska v **upočasnjem gibanju** in na njej se spet pojavijo mravlje, ki se nato razlezejo po vratih.

Mladenka v hipu obrne glavo proti notranjosti nove sobe, ki je identična prejšnji, a ji razsvetljava daje drugačen videz, in vidi...

Posteljo, na njej leži tip, katerega roka je še vedno ujeta med vrata in podboj. Oblečen je v ogrinjalo, s škatlo na prsih, popolnoma negiben, s široko odprtimi očmi in praznovornim izrazom, kot bi hotel reči: Zdaj se bo zgodilo nekaj zares nenavadnega!

OKOLI TRETJE URE ZJUTRAJ

Na pragu pred vrati v stanovanje se ustavi nova oseba, ki jo vidimo v hrbet. Pritisne na zvonec stanovanja, v katerem poteka dosedanje dogajanje. Ne vidimo niti zvonca niti električnega gonga, zato pa se na njunem mestu skozi luknji v zidu nad vrati prikažeta roki, ki stresata srebrn mešalnik za cocktaile. Njuna akcija je hipna, kot v običajnih filmih, ko pritisnejo na gumb zvonca. Tip na postelji se zdrzne.

Dekle gre odpret vrata.

Prišlek gre naravnost k postelji in tipu v njej gospodovalno ukaže, naj takoj vstane. Slednji uboga, vendar se tako namrdne, da ga mora prvi zgrabiti za ogrinjalo in ga prisiliti, da vstane.

Potem z njega strga vsa ogrinjala in jih zmeče skozi okno. Sledijo še škatla in trakovi, ki jih poskuša pacient rešiti. Zato je kaznovan, saj ga prišlek pošlje stat k zidu.

Prišlek vse to izvaja s hrbtom proti kameri. Slednjič se prvič obrne, da bi šel iskat nekaj na drugi konec sobe.

Podnaslov, ki pravi:

PRED ŠESTNAJSTIMI LETI

V trenutku postane slika nejasna, meglena. Prišlek se upočasnjeno giblje in vidimo, da ima enake poteze kot tisti drugi; oba sta kot eden, le da ima novi mlajši videz, bolj patetičen, kakršnega je verjetno imel prvi pred mnogimi leti.

Mlajši gre na drugi konec sobe, pred njim pa se pomika kamera, ki ga snema v **bližnjem planu**. Vzame knjigi in se obrne, da bi se pridružil prvemu tipu. V trenutku se spet vse povrne v normalno stanje, **neostrina** in **upočasnjeno gibanje** izgineta.

Ko se mu približa, mu ukaže, naj prekriza roke, mu potisne knjigo v vsako roko in zahteva, naj za kazen tako stoji.

Kaznovani tip ima zdaj ostre poteze, polne izdajstva, obrne se proti prišleku, ki ga je kaznoval in knjigi se spremenita v revolverja.

Slednji ga gleda z nežnostjo, ki iz trenutka v trenutek narašča.

Tip z ogrinjali grozi prišleku z orožjem in ga prisili, da dvigne roke kvišku. Kljub njegovi ubogljivosti izprazni vanj oba revolverja. V **bližnjem planu** se prišlek smrtno zadet zgrudi, z izrazom spačeni od bolečine. (Posnetek spet postane **neoster** in telo pada vnaprej v še bolj **upočasnjem gibanju** kot prej.)

Od daleč vidimo padanje ranjenca, toda ne v sobi, ampak v nekem parku. Poleg njega nepremično sedi ženska s razgaljenimi rameni in rahlo nagnjena naprej; vidimo jo v hrbet. Med padanjem skuša ranjenec prijeti in pobožati njena ramena; tresoč roko ima obrnjeno k sebi, z drugo se rahlo dotakne kože golih ramen. Končno pade na tla.

Pogled od daleč. Nekaj mimoidočih in nekaj paznikov mu pohiti na pomoč. Dvignejo ga in na rokah odnesejo skozi gozd.

Posreduje strasten šepavec.

Spet se vračamo v znano sobo. Vrata, ki so bila priprla roko, se počasi odpirajo. Pojavi se dekle, ki jo poznamo. Zapre vrata za seboj in zelo pozorno opazuje zid, ob katerem je stal morilec. Moža ni več tam. Zid je nedotaknjen, brez pohištva ali dekorja. Dekle z gibom izrazi gnev in nestrpnost.

Spet vidimo zid, sredi njega je majhen črn madež. Od blizu je ta mala lisa metulj smrti.

Metulj v **velikem planu**.

Mrtvaška glava, na katero spominjajo metuljeva krila, pokriva ves ekran.

V **bližnjem planu** se nenadoma pojavi človek z ogrinjali, ki hitro primakne roko k ustom kot nekdo, ki izgublja zobe.

Dekle ga prezirljivo gleda.

Ko tip odmakne roko, vidimo, da so usta izginila. Zdi se, kot bi mu dekle reklo: »No! In Potem?« in se začne ličiti.

Znova se pokaže glava tipa. Kjer so bila usta, zdaj poganjajo dlake.

Ko dekle to opazi, pridrušeno krikne in se hitro pogleda pod pazduho, ki je popolnoma obrta. Prezirljivo mu pokaže jezik, si čez ramena ogrne šal, odpre vrata in stopi v sosednjo sobo, ki je velika plaža.

Ob vodi čaka tretji tip. Zelo prijazno se pozdravita in se sprehajata ob bregu, do koder segajo valovi. **Plan** njunin nog in valov, ki se jima zaganjajo v stopala.

Kamera jima sledi na **vozičku**. Valovi jima postopoma naplavijo k nogam trakove, nato črtasto škatlo, pa ogrinjala in končno še kolo. Ta pogled traja še nekaj časa, čeprav morje ničesar več ne naplavi.

Nadaljujeta sprehod po plaži in počasi izginjata, medtem ko se na nebu pojavijo naslednje besede:

NA POMLAD

Vse je spremenjeno.

Zdaj vidim brezkončno puščavo. Sredi nje sta do prsi zakopana tip in mlado dekle, slepa, z raztrganimi oblačili. Razjedajo ju sončni žarki in roji muh.

SALVADOR DALÍ

Objavljeno v »La Révolution surréaliste«
15. decembra 1929

ANDALUZIJSKI PES

»Mirador« je pred javnim predvajanjem filma »Andaluzijski pes« zaprosil Salvadorja Dalíja, ki je imel pomembno vlogo pri njegovem ustvarjanju, za kratko obrazložitev svojih smotrov, ki jih je v tem članku povsem svobodno podal. Tudi »Mirador« ohranja svojo neodvisnost tako glede tega filma kot glede naslednjega članka in vendar slednjega sprejema na eno svojih strani, prvega pa bo nocoj projeciral, saj gre za zanimivo manifestacijo, ki jo je treba spoznati.

Film smo ustvarili brez estetskih teženj in nima nobene zveze s poskusi tako imenovanega čistega filma. Pomembno je le dogajanje v filmu. Gre za preprosto beleženje, ugotavljanje dejstev. Od drugih filmov se razlikuje predvsem v tem, da dejstva niso konvencionalna, sfabricirana, arbitarna ali cenena, ampak stvarna, iracionalna, nekoherentna, brez vsakršne razlage. Imbecilnost in kretenizem večine pisмениh ljudi, zlasti v izrazito utilitarističnih časih, sta omogočila prepričanje, da so stvarna dejstva obdarjena z jasnim pomenom, normalnim, koherentnim in ustreznim smislom. Od tod uradno zatiranje in ukinitve misterija, priznavanje logike v človekovih dejanjih, itd. Če se dejstva v življenju kažejo kot koherentna, je to rezultat prilagojevalnega procesa, podobnega tistemu, po katerem se zdi misel koherentna,

čepprav je njeno svobodno delovanje čista nekoherentnost.

Zlasti pisatelji in še posebej romanopisci so prispevali k stvaritvi konvencionalnega in arbitarnega sveta, ki so ga proglasili za stvarnega. Ta svet, v katerem je vse razložljivo, ker so nas tako naučili, so danes že docela zmlele raziskave sodobne psihologije. Vse v njem je prostovoljno suženjsko in gnilo, vendar še vedno čudovito služi za pašo prašičev in čustvujočih ljudi. Poleg stvarnosti, skonfekcionirane po meri imbecilnosti in poleg vse njene gotovosti, so tudi **dejstva**, preprosta **dejstva**, neodvisna od konvencij: obstajajo ostudni zločini, obstajajo neopredeljena in iracionalna nasilja, ki občasno razsvetlijo pusto moralno panoramo. Pojavi se mravljinčar, kar naenkrat se prikaže gozdni medved, pojavi se, itd. Mravljinčar po dimenzijah dosega konje, je zelo krvoloč in ima izredno močne mišice. Strašen je. Hrani se izključno z mravljami, ki jih pobira s polmetrskim, kot nit tenkim jezikom.

Medved, strah in trepet gozdnih prebivalcev, se hrani z medom. Tako bo znanost lahko postopoma sorazmerno analizirala anatomijo in fiziologijo mravljinčarja. Psihoanaliza bo lahko preučevala najmanjše vzgibe psihičnih mehanizmov in ponovno študirala človeška **dejstva**. Kljub temu pa ne bodo niti ta dejstva niti mravljinčarjev jezik nič manj zagonetni in neracionalni.

Nisem slučajno izbral preprostih primerov iz naravoslovja, saj je že Max Ernst rekel, da je zgodovina sanj, čudežev in nadrealnih zgodb v celoti in bistvu zgodovina narave oziroma naravoslovje.

SALVADOR DALÍ

Objavljeno v »Mirador«
29. oktobra 1929

Opomba: Uspeh brez primere, ki ga je imel Andaluzijski pes v Parizu, je v nas vzbudil ogorčenje kot noben drug uspeh. Vendar pa menimo, da so občinstvo, ki je ploskalo Andaluzijskemu psu, poneumile revije in »širjenje« avantgarde ter da iz snobizma ploska vsemu, kar se mu zdi novo in nenavadno. To občinstvo ni razumelo moralnega dna filma, ki je z vso silo in krutostjo naperjeno prav proti njemu. Edini uspeh, ki nam kaj pomeni, je Einsteinova razprava na kongresu v Sarrazu in filmska pogodba z Republiko Sovjetov.

ZLATA DOBA

Ko sva z Buñuelom pisala scenarij za film **Zlata doba**, je bila moja splošna zamisel predstaviti ravno in čisto linijo »obnašanja« nekega bitja, ki išče ljubezen s pomočjo nizkotnih humanitarnih, patriotičnih idealov in drugih bednih mehanizmov realnosti.

Salvador Dalí

Scenarij

Škorpioni živijo med skalami. Razbojnik se povzpne na eno teh skal in zagleda skupino nadškofov, ki sedijo na kamnitih tleh in pojejo. Prijateljem steče povedati, da so Majorčani¹ (to so nadškofi) čisto blizu njih. Ko stopi v njihovo barako, jih najde v čudnem stanju šibkosti in depresije. Vsi pobežejo orožje in stopijo pred barako, razen najmlajšega, ki ne more več niti vstati. Utirajo si pot med skalami, toda drug za drugim omagujejo in padajo po tleh. Tedaj se brezupno sesede tudi njihov poglavar. Odondod sliši bučanje morja in opazi Majorčane, ki so medtem postali razmetani okostnjaki sredi kamenja.

Velikanska pomorska karavana pristane ob tej strmi in pusti obali. Sestavljajo jo duhovniki, vojaki, nune, ministri in različni civilisti. Vsi gredo proti kraju, kjer počivajo ostanke Majorčanov. Tako kot veljaki, ki vodijo spreved, se tudi množica odkrije.

Gre za ustanovitelje imperialnega Rima. Med polaganjem temeljnega kamna zaslišijo prodorne krike, ki pritegnejo splošno pozornost. Zraven, v blatu, se moški in ženska zaljubljeno bojujeta. Ločijo ju, moškega pretepejo in policaji ga odvedejo.

Ta moški in ta ženska bosta protagonista filma. Moški ima pri sebi dokument, ki priča o njegovem visokem položaju in o pomembnosti humanitarne in patriotične misije, ki mu jo je zaupala vlada, zato ga kmalu izpustijo. Od tega trenutka je vsa njegova dejavnost usmerjena v ljubezen. Med prizorom nedovršene ljubezni, v katerem prevladuje nasilje sprčo neuspešnega dejanja, pokliče protagonista po telefonu visoka osebnost, ki ga je zadodžila za humanitarno misijo. Minister ga obtožuje. Zanimaril je svojo nalogo in tisoče nedolžnih starcev in otrok je zato izgubilo življenje. Protagonist posluša obtožbo, preklinja, nato pa noče nič več slišati in se vrne k ljubljeni ženski v trenutku, ko jo nadvse nerazumljivo naključje dokončno odtegne od njega. Vidimo ga še, ko skozi okno meče gorečo smreko, velikansko poljedeljsko pripravo, nadškofa, žirafa, perje. Tedaj preživeli iz gradu Selligny prečkajo zasnežen dvizni most. Grof Blangis je seveda Jezus Kristus. To zadnjo epizodo filma spremlja paso-doble².

GLASBENA DELA
predvajana med ZLATO DOBO po vrstnem redu

Fingalova jama	Mendelssohn
Ave Verum	Mozart
V. simfonija	Beethoven
Morje je lepše	Debussy
Ave Verum	Mozart
Italijanska simfonija	Mendelssohn
Šepetanje gozda	Wagner
Italijanska simfonija	Mendelssohn
Tristanova smrt	Wagner
Tristanov preludij	Wagner
Paso doble	X.

Opombe:
¹ Majorčani: prebivalci španskega otoka Majorke.
² V filmu vidimo med mnogimi drugimi detajli tudi trpinčenje slepca, povoženega psa, očeta, ki brez povoda ubije sina, klofutanje stare dame, itd.





NADREALIZEM V HOLLYWOODU

Za nadrealistično žareče žrelo si ne morem zamisliti nič bolj prikladnega, kot so ti skrivnostni trakovi iz halucinantnega »celuloida«, ki jih naravnost nevede izdelujejo v Hollywoodu in na katerih smo osuplo gledali že toliko slik delirija, naključnosti, avtentičnih sanj. Vedno se nam zdi, kot bi sanjali, če se znova spomnimo na kopel Claudette Colbert v bazenu, polnem osličjega mleka na začetku de Millovega filma **Znamenje križa** (Sign of the Cross, 1932). Popolnoma sanjska je videti histerična in kanibalistična biološka frenezija v **Žabica** (Animal Crackers, 1930) bratje Marx, ki je v zgodovini filma ustvarila novo, čisto izvirno in osupljivo obliko marksizma. Povsem izsanjane so tudi bleščeče in »kataklizmične mavrice« v Disneyevih »Silly Symphonies«. (Skupno ime za serijo 70 Disneyevih risank od 1928. do 1938. leta – op. ured.) Samo sanjali smo lahko tudi tega fantoma, najbolj stvarnega in nestvarnega med vsemi, najbolj bežnega in najbolj senzualnega, najbolj »kamelije« in najbolj prežetega s posrebrnimi zahrbtnimi mislimi, mitološkega in nadrealističnega fantoma – Garbo. Vračam se iz Hollywooda, kjer sem iz vseh ust slišal besedo nadrealizem. Celo uradno so objavljali nadrealistične odlomke v filmih, ki so jih pripravljali. To preprosto dokazuje, da je Hollywood nenadoma odkril tisto, kar si je dotlej v podzvesti le zmedeno želel. Ker se film lahko razvija le v smeri »brezčične domišljije« »paralizirajoče fantazije« in kot tak postaja plen in hrana neizmerne »lakote po iluziji« občinstva in množic nasploh. Občinstvo in množice so zaradi materialnega napredka mehanične civilizacije zreducirani do idiotizma, zato nujno zahtevajo burne in nelogične slike svojih želja in sanj. Zato se danes ta sestradena drhal preriva okoli rešilne mize nadrealizma in zasaja nohte v živo meso koščkov sanj, ki ji jih ponujamo, da bi »rešili njeno domišljijo« in proglasili »pravice

človekove norosti«. Poskušajmo jim torej prepričati, da bi se za vekomaj potopili v to gosto svinčeno morje vulgarnosti, vsakdanje topoumnosti tako imenovanega »realističnega« sveta. V Hollywoodu je moč videti posnemanje nadrealizma, ki so predhodnica pravega nadrealizma, vendar je tudi tam že nekaj pravih nadrealistov. Najbolj fascinantna in najbolj nadrealistična oseba v Hollywoodu je seveda Harpo Marx. Prvič sem ga srečal v njegovem vrtu. Z vencem vrtnic na glavi, je gol stal sredi celega gozda harf (bilo jih je najmanj petsto). Kot kakšna nova Leda je božal bleščeče belega laboda, ki ga je hranil z miloško Venero, izdelano iz sira, tako da jo je strgal ob strune najbližje harfe. Rahel pomladanski vetrček je iz gozda harf izvajal nenavaden mrmrajoč zvok. V Harpovih zenicah sijaje spektralni blišč, ki ga je opaziti tudi pri Picassu. Harpo obožuje avokado z omako prav takšne barve, kot je njegova rdečkasta lasulja (filmi bratov Marx veliko izgubijo zato, ker niso barvni). Obožuje »mehke« ure. Obožuje svojo ženo, tako lepa je. Obožuje cvetje. Obožuje nedoločne oblike vlažnih madežev na zidovih hiš v gradnji. Obožuje tudi Watteaujeve pejzaže, ki jim kronološko in poetično ustreza. Ker je Harpo od vseh sodobnih osebnosti najmanj moderen, je okoli njega vedno tista spokojna svetloba, prah vseh nepreračunljivih metuljev preteklosti – in to do take mere, da mu vedno in kjerkoli že je, uspeva vzbujati nekakšno nenavadno atmosfero legende. Čudovito izven svojega elementa se Harpo pojavi v najbolj sodobnem stanovanju, polnem bleščečih nikljastih cevi in za seboj vleče otep slame, erotične mrve, ves ta mešani vonj po ovcah, metuljih in posončnicah, kar predstavlja skrivnost vznemirljive vonjave Watteauja in njegovega stoletja. Prihaja Harpo in na njegovi nakodrani lasulji prividno ostajajo obešeni njuhanec, slavčkov petje, lastovičji iztrebki senčnih parkov z **Vrkcanja za otok Kitero** (Embarquement pour Cythère, 1717), najbolj preseñetljive slike od vseh, ker je slikana kot prava opera, kjer se glasba dviga iz nevidnih svetlobnih harf in gregorjanskega petja pokrajine ter kulminira v nizkih tonih zahajajočega sonca, ki puhtijo nad razmršenimi pričeskami velikih dreves – v njih spet prebiva na tisoče začasnih Harpov, ki

služijo kot gnezda tisočerim parom strastnih, vreščečih, koprnečih kosov, kanarčkov, ovac in modrih zrezkov (kajti za Harpa ni nobene bistvene razlike med metuljem in modrim zrezkom, vse, kar krvavi s slikovito poetičnostjo, mu pomeni plen – Harpo požira vse s pomočjo vserazkrajajoče sline; »domišljijske fosforescence«). Treba je namreč enkrat za vselej povedati: »HARPO JE SPEKTER«. Če je Harpo spekter, je Garbo njegov antagonist, fantom. Fantom je telo, ki se zdi neresnično, vendar pa lahko sprejema svetlobo kot vsako običajno fizično telo. Spekter niti ne vpija niti ne odbija svetlobe: sveti in je fosforescenten. Med spektrom in fantomom je takšna razlika kot med pravkar zvaljenim rumenim piščancem in mastnim krompirjem, ravnokar zajetim iz ponve. Sonce je spekter par excellence, kar očitno označuje že ime njegovega spektra, luna pa je fantom nebeških teles, ker zadovoljuje, da se pusti osvetliti, projicira sliko lastnega odseva, svojega fantoma.

Zato lahko imamo Harpa za sonce Hollywooda, Garbo pa nam torej lahko pomeni njegovo luno. Od kod prihaja ta mesečna svetloba, ki jo žari Garbo, ta odsev, ki prihaja iz oddaljenega izvira (iz otroštva?), ta odsev, ki slabi, postaja moten in vse šibkejši, kolikor bolj se mu približuje kakšna intimnost, ustnice, čustveni viharji, z rahločutno, nepreračunljivo krhko senzibilnostjo pravega odseva v ogledalu, ki ga je orosil dah? Najneznatnejša čustva, najmanjši sledovi melanholije kot oblak prekrijejo nebeško in svetlobno telo Garbo z gosto slezasto meglo, kakršna zajame kozarec bistro vode, če vanj kanemo eno samo kapljico janeževca.

Če bi ugasnili luč, bi Harpo, spekter, kar naprej svetil in že samo ob fosforescenčnem sijaju njegove lasulje bi lahko brali časopis v najbolj črni noči. Toda Garbo bi ugasnila hkrati z lučjo kot gardenija ob mraku; narejena je iz črničke, posrebrjena, v kozmični žalni obleki vseh noči, lune in ljubezni. Le redkokdaj je na tem svetu moč srečati spektre med ženskami; običajno so Lune, fantomi. Gala, moja žena, je velika izjema v vseh teh pravilih, saj sem poročen z avtentično mavrico. Mešanje sonc in lun lahko povzroči vsestranske strašne posledice. Svoje bralce vabim, da poskušajo med prijatelji in hollywoodskimi zvezdami razpoznati spektre in fantome.

NADREALISTIČNA IN SPEKTRALNA ANALIZA HOLLYWOODSKIH NEBES

SPEKTRI

Cecil de Mille je nadrealist zaradi svojega sadižma in domišljije. Harpo Marx je nadrealist zaradi vsega. Brki Adolpha Menjouja so nadrealistični. Clark Gable ni nadrealist. In tako dalje.

FANTOMI

Gary Cooper je nadrealist v sanjskem in deliričnem filmu **Peter Ibbetson**, pa tudi s svojo tubo v **Mr. Dees**.

Ekstaza Garbo je nadrealistična.

William Powell je nadrealist zaradi ruševin pogleda.

Robert Taylor ni nadrealist.

Groucho Marx je nadrealist zaradi svojega ciničnega in marxima.

In tako dalje.

SALVADOR DALÍ

»mehke ure«, odkar se zdi veselje prežeto s to neznano in delirantno snovjo, vse od eksplozivne ekvivalence masa-energija, vsi misleči, razen marksistične inertnosti, vedo, da se morajo prav metafiziki »natančno ukvarjati z vprašanjem« sub-stance!

In tudi v estetiki morajo mistiki in nihče drug razrešiti nove »zlate reze« sodobne duše; silovita renesansa mističnega slikarstva se še ni začela zato, ker umetniki, ki tokrat zelo zamujajo v primerjavi s sodobnim znanstvenim napredkom, še vedno vegetirajo na ostudnih pašnikih zadnjih posledic najbolj umazanega materializma, ker nimajo kaj slikati in zato ničesar ne slikajo, oziroma ne-figurativno, ne-objektivno, ne-ekspresivno, ne ne ne ne ne ne ne.

NE!

Konec zanikovanja in nazadovanja, konec nadrealističnega neugodja in eksistencialistične tesnobe, mysticismem in paroksizem veselja v ultra-individualističnem potrjevanju vseh heterogenih tendenc človeka nad absolutno enovitostjo ekstaze. Hočem, da bi bil moj naslednji Kristus slika, ki bi vsebovala največ lepote in radosti med vsemi, ki so jih naslikali do danes. Hočem naslikati Kristusa, ki bi bil v vsem absolutno nasproten Grünewaldovemu, ki je materialističen in divje antimističen!

Absolutna monarhija, brezhubna estetska kupola duše, homogenost, enovitost, skrajna dedna biološka kontinuiteta. Vse to je zgoraj, dvignjeno visoko pod neboško kupolo. Spodaj gomazeča in superželatinska anarhija, lepljiva heterogenost, okrasna raznolikost nečastnih mehkihobnih struktur, stisnjenih do zadnje kaplje njihovih poslednjih oblik reakcije »Anarhične monarhije«; to je »(kvazi božanska) harmonija nasprotij«, ki jo je proglašal Heraklit in ki jo bo nekega dne samo nepokvarljiv kalup ekstaze pregnel z novimi kamni Escoriala.

Picasso, hvala! S svojim iberijskim, anarhičnim, integralnim genijem si ubil grdo sodobnega slikarstva: brez tebe bi nam, z ozirom na previdnost in zmernost, ki sta značilni in se štejeta v čast francoski umetnosti, grozilo še sto let vse bolj in bolj grdega slikarstva, preden bi postopoma prišli do tvojih vzvišenih »Esperantos abatesios« iz serije Dora Mar. Ti si z enim samim kategoričnim zamahom meča podrli bika odvratnosti, kakor tudi in predvsem še bolj črne bika celotnega materializma. Zdaj se novo obdobje mističnega slikarstva začneja z meno.

SALVADOR DALÍ

Neully, sobota–nedelja
15. april 1951 ob 3. uri zjutraj

rontica explosiva«, dezintegrirano Madono Port Ligata iz lazurca, utelešeno brezmadežno auro. V ekstazi bo meter in pol nad zemljo lebdeče pšenično zrno tako nepremično, da ga kljub vsej svoji moči ne bo mogel premakniti niti mračni slon. In poleg tega bo še otrok angelskega videza na plaži de Rosas previdno privzdignil kožo morja, da bi opazoval sladostrastnega psa, spečega v senci vode. Če si vse te stvari, pa naj se ti zdijo še tako nezasišane, že videl, jih potem lahko realistično naslikaš.

Slikar, ko ti bo enkrat s pomočjo lastne, aktivne in raziskujoče »paranoično-kritične« discipline uspelo videti »utelešeno brezmadežno«, kar trenutno uspeva meni, a bo zate lahko kaj drugega, vendar podobno nepopisnega, se ti ne bo treba več ničesar bati in začni vsakdanje, pošteno slikati, kar se ti bo kazalo »kot naravno«; pri tem pa boš uporabljal renesančni način slikanja, saj so enkrat za vselej izumili sredstvo slikarskega izražanja, ki je vse doslej najbolj brezhubno, in vizualno učinkovito. Dekandencia sodobnega slikarstva izhaja iz skepticizma in pomanjkanja vere kot posledice racionalizma, pozitivizma, progresivizma in tudi mehanističnega ali dialektičnega materializma. Oba sta anahronična in oba izvirata v primarnem žalostnem in sentimentalnem žanru »smeha, torej pavlihovstva« močno zavrtih enciklopedistov. Tule so primeri za tvojo orientacijo: Pitagora »Heraklit mračni« z danes potrjeno enovitostjo univerzuma, tako jasno kot estetika Luce Paccioli ali Vitruviusa, in svetnik Jean de la Croix z maksimalnim poetičnim ekspozijem španskega militantnega mysticizma, ki ga Dalí reaktualizira. Vsake četrte ure in sekunde je materija v nenehnem in pospešenem procesu dematerializacije, dezintegracije in se tako izmika rokam znanstvenikov ter nam razodeva duhovnost vsake substance, ker je fizična svetloba Dalijeve paranoično-kritične aktivnosti tudi »valovanje in telesce« hkrati.

Odkar je relativnostna teorija nadomestila substrat univerzuma v etru in pahnila čas s prestola ter mu tako povrnila njegovo relativno vlogo, ki mu jo je bil pripisal že Heraklit, ko je rekel, da je »čas otrok«, pa tudi Dalí, ko je slikal svoje slovite

MISTIČNI MANIFEST

Leta tisoč devetsto enainpetdeset sta najbolj subverzivni stvari, ki se lahko zgodita ex-nadrealistu, naslednji: da postane mistik in da zna risati – obe obliki krepitve sta me doleteli hkrati. Katalonija ima tri velike genije: Raymonda de Sebon-da, avtorja »Naravne teologije«, Gaudija, kreatorja mediteranske gotike in Salvadora Dalija, izumitelja nove paranoično-kritične mistike in rešitelja (kar označuje že njegovo ime) sodobnega slikarstva. Zaostrena kriza dalijevega mysticizma temelji predvsem na sodobnem napredku posebnih znanosti, zlasti na metafizični spiritualnosti substancionalnosti kvantne fizike in na manjši substancionalnih prividih, na najbolj samotnih superželeznastih dosežkih in ustreznih koeficientih monarhične lepljivosti celotne splošne morfologije. Dalijeveški principi, na katerih slonijo in počivajo bramantejevska podnožja estetske duše njegove paranoično-kritične dejavnosti, so na kratko tile: oblika je reakcija snovi na inkvizicijsko prisilo »z vseh strani« neizprosne in »trdega prostora«. Lepota je vedno poslednji krč dolgega in strogega raziskovalnega procesa. Svoboda je brezoblična. Vsaka vrtnica poganja v nekem zaporu. Najlepši arhitekturi človekove duše sta Tempietto (San Pietro in Montorio) božanskega Bramanteja v Rimu in samostan Escorial v Španiji – oba sta oblikovana v istem »nepokvarljivem kalupu: ekstaza«. »Ekstaza je nepokvarljiv kalup« v primerjavi z akademizmom, ki je pokvarljiv kalup; le-te ga dobro poznam, jaz, Salvador Dalí, specialist za trohnenje in amoniakalne strasti od svojega nežnega in svetoskruskega dvanajsetega leta! Ne skrbite in ne bojte se, da bi se naši moderni psevdo-esteti ukvarjali z nadčloveškimi vrhunskimi deli Bramanteja in Rafaela! Ne upajo si več neposredno pogledati popolnosti, pogledati lepote v obraz, ker jih je sram. Raje se zatekajo k starejšim obdobjem bolj ali manj barbarske umetnosti, ki so praviloma starejša od božanske visoke renesanse, pri katerih lahko sproščeno uporabljajo birokratične formule svoje ultraakademske moderne umetnosti. Le-ta pa je poenostavljen in skarikiran bolj ali manj dekorativen (česar ne potrjuje nobena avtentična tradicija) plagiat zgodovinske jamske umetnosti s Krete, romanskih fresk, itd, do zablode za mentalne debile, kot je afriška umetnost, v katerem poudarjajo predvsem dramatično nespretno in neuspešno plat njihovih nepomembnih tehnik. V resnici je to edina drama, v kateri smo sodobni umetniki nedvomno superiorni vsem iz preteklih obdobj. Za poznavalce imajo vrednost zgolj abstraktne antiakademske izkušnje, ki zavzeto stremijo po ekstazi tipa Mathieu, čeprav je elektronska fotografija začasno pripravljena osvoboditi človeka tovrstne aktivnosti in vrniti človekovemu očesu njegove vseobvladujočo realistično kategorijo. Cilj mysticizma je mistična ekstaza. Mistični umetnik se mora estetsko oblikovati vsak dan v najbolj neusmiljenem, najbolj arhitektonskem, najbolj pitagorejskem samoraziskovanju mističnih sanjarjenj, tako da se tkivo njegove duše lahko požene le še proti nebu: mistična ekstaza je super-vesela, eksplozivna, dezintegrirana, nadzvočna, valujoča in sestavljena iz drobcev, superželatinska, ker je to estetski razcvet največje rajske sreče, ki jo lahko občuti človeško bitje na zemlji. Kot sadež svoje raziskovalne vrline, prisotne tako v spanju kot v liliputanskih fosfenih najmanjših prebavnih nevšečnosti, bo mistični umetnik, na kolenih, pojoč od sreče, videl evforično »malaquita rinoce-



ZLATA DOBA

BUÑUEL O NASTANKU ZLATE DOBE

»...izmisli sem si kakih dvajset gagov in si jih za vsak slučaj zapisoval. Med potovanjem po Španiji sem jih omenil Daliju, ki je pokazal precejšnje zanimanje. Film je bil tu...

...ob koncu leta 1929 sva z Dalijem odpotovala iz Figuerasa v Cadaquès, kjer sva delala dva ali tri dni. Vendar je bilo videti, kot da je šarm **Andaluzijskega psa** popolnoma izginil. Je bil to že vpliv Gale? Niti pri eni stvari nisva soglašala. Vsakomur se je predlog drugega zdel slab in zato sva vsakega sproti zavračala. Razšla sva se prijateljsko in potem sem sam napisal scenarij v Hyeresu pri producentu de Noaillesu... Dalí mi je v pismih pošiljal številne ideje in vsaj ena od njih je ostala v filmu: mož s kamnom na glavi hodi skozi mestni park. Tudi spomenik ima kamen na glavi. Ko je bil film končan, je bil Dalíju zelo všeč in rekel mi je: 'Lahko bi rekli, da je film ameriški.' ...«

BUÑUEL O NADALJNI USODI PRIJATELJSTVA Z DALIJEM

»...petintrideset let se nisva videla. Ko sem leta 1966 v Madridu s Carrièrom pripravljaj scenarij za **Lepotico dneva**, sem dobil precej dolg Dalíjev telegram. Vabil me je v Cadaquès, da bi napisala nadaljevanje **Andaluzijskega psa** in med drugim zapisal: 'Imam ideje, zaradi katerih se boš razjokal od sreče.' Odgovoril sem mu s španskim pregovorom: odtokla voda ne more več poganjati mlina...

...ko mi je Dalí čestital za zlatega leva, ki sem ga dobil v Benetkah za **Lepotico dneva**, me je povabil k sodelovanju v njegovi novi reviji **Nosorog**. Nisem mu odgovoril... Kljub občudovanju, ki ga še danes gojim od dela njegove ustvarjalnosti, pa mu ne morem oprostiti njegovega strahovito egocentričnega ekshibicionizma, ciničnega povezovanja s frankizmom in zlasti neprikritega sovraštva do prijateljstva. Kljub temu sem pred nekaj leti v nekem intervjuju izjavil, da bi pred smrtjo rad z njim spil še kozarec šampanjca. Ko je Dalí prebral ta intervju, je dejal: 'Jaz tudi, vendar več ne pijem.' ...«

MOJE KINEMA- TOGRAFSKE SKRIVNOSTI

Pred tednom dni sem odkril, da z vsem v svojem življenju, vključno s filmom, zamujam za približno dvanajst let. Enajst let že načrtujem film, ki bi bil integralno, totalitarno, stoočstotno hiperdalijevski. Predvidevam, da bo verjetno vendarle posnet prihodnje leto.

Sem natančno nasprotje junakov La Fontainove basni »Pastir in volk«. V svojem življenju, in že v mladosti, sem ustvaril toliko senzacionalnih stvari. Zdaj se dogaja, da vsi razen mene verjamejo – in to je najbolj neverjetno – da se bo katerikoli projekt ki ga napovem, prej ali slej neizogibno res zgodil – na primer moja liturgična korida, v kateri bodo pogumni župniki plesali pred bikom, ki ga bo na koncu helikopter ponesel visoko pod nebo.

Pri sedemindvajsetih letih sem ob svojem prihodu v Pariz v sodelovanju z Luisom Buñuelom naredil dva filma, ki bosta ostala zgodovinska: **Andaluzijskega psa** (Le Chien andalous, 1929) in **Zlato dobo** (L'Age d'or, 1930). Odtlej je Buñuel delal sam in režiral druge filme ter mi s tem storil neprecenljivo uslugo, saj je občinstvu razodel, komu je pripisati genialno plat in komu primarno plat **Andaluzijskega psa** in **Zlate dobe**.

Če uresničim svoj film, hočem biti prepričan, da bo od začetka do konca zaporedje čudežev, saj se sploh ni vredno potruditi do kina, če predstava ni senzacionalna. Več ko bo gledalcev, bolj donosen bo film za svojega avtorja, upravičeno imenovanega **Avida Dollars**. Da pa bi bila predstava za občinstvo čudežna, mora slednje predvsem imeti možnost verjeti v čudeže, ki se mu razodevajo. Edini način je, da se najprej odpovemo sedanjemu odvratnemu kinematografskemu ritmu, tej konvencionalni in dolgočasni retoriki gibanja kamere. Kako lahko vsaj za trenutek verjamemo najbolj banalnim melodramam, če pa kamera z vožnjo povsod sledi morilcu, celo do sanitarij, kamor si gre izprazniti krave madeže z rok? Zato bo Salvador Dalí pred začetkom snemanja svojega filma poskrbel, da bo imobiliziral, dobesedno pribil svojo kamero v tla kot Jezusa Kristusa na križ. Toliko slabše, če akcija uide iz vidnega polja! Občinstvo bo tesnobno, obupano, zaskrbljeno, zasoplo, cepetajoče, ekstatično ali še bolje – dolgočasno pričakovalo, da se akcija povrne v vidno polje kamere. Razen, če ga medtem zamotijo zelo lepe slike, popolnoma izven dogajanja, ki se vrstijo pred imobiliziranim, zvezanim, hiperstatičnim očesom dalijevega kamere, končno predane svojemu pravemu objektu, sužnju moje čudežne domišljije.

Moj naslednji film bo živo nasprotje eksperimentalnega avantgardnega filma in predvsem tistega, kar danes označujejo kot »ustvarjalno«, ki pa ne pomeni nič drugega kot pokorno podrejanje vsem obrablenim frazam žalostne sodobne umetnosti. Pripovedoval bom resnično zgodbo paranoične ženske, zaljubljene v samokolnico, ki si zaporedoma nadeva vse atribute ljubljene osebe, katere truplo služi kot prevozno sredstvo. Končno se bo samokolnica reinkarnirala in meso postala. Zato bo naslov mojega filma **Mesena samokolnica** (La Brouette de chair). Vsi gledalci, rafinirani in poprečni, bodo prisiljeni sodelovati v mojem fetišističnem deliriju, ker bo šlo za nadvse resničen primer, kakršnega ne bi mogel prikazati noben dokumentarec. Kljub kategoričnemu realizmu bodo v mojem delu zares čudežne scene in ne morem

si kaj, da jih ne bi vsaj nekaj že vnaprej posredoval svojim bralcem v upanju, da se jim bodo začele cediti sline. Videli bodo, kako pet belih labodov zaporedoma eksplodira in to bo prikazano v seriji precizno upočasnenih slik, ki si bodo sledile v nadvse strogi arhangelški evritmiji. Labodi bodo nadevani s pravimi granatami, polnimi eksploziva, tako da bomo lahko z vso potrebno natančnostjo opazovali razletavanje ptičjega drobovja v obliki pahljače. Granatni drobci bodo udarjali v oblak perja na način, ki ga lahko samo sanjamo – ali še bolje, sanjamo – tako kot se zadevajo svetlobna telesca. Drobci bodo, izhajajoč iz moje izkušnje, dobili enak realizem, kot ga imajo slike Mantegna, perje pa tisto neostrino, ki je proslavila slikarja Eugèna Cariera.

V mojem filmu bo videti tudi prizor, ki bo predstavljal vodnjak Trevi v Rimu. Okna hiš na trgu se bodo odprla in šest nosorogov bo drug za drugim popadalo v vodo. Ob vsakem padcu nosoroga se bo odprl črn dežnik, ki se bo dvignil z dna vodnjaka.

Videti bo tudi trg Concorde ob zori, ki ga bo v vse smeri počasi prečkalo dva tisoč župnikov na kolesih. Nosili bodo transparent z zelo zabrisano, toda razpoznavno podobo Georgesa Malenkova. Poleg tega bom ob pravi priložnosti pokazal še sto španskih ciganov, ki v neki madridski ulici ubijejo in razkosajo slona. Za njimi bo ostalo samo golo okostje. Sem bom postavil tudi afriški prizor, o katerem sem bral v neki knjigi. V trenutku, ko se bodo prikazala rebra debeločočca, bosta dva cigana, ki kljub divjaški mrzlici nenehno prepevata flamenko, zlezla v truplo, da bi se dokopala do najboljšee drobovine – srca, ledvic, itd. Začela se bosta pretepali z noži, medtem ko bodo tisti zunaj še vedno razkosavali slona in večkrat ranili prepričljiva, ki sta postala grozljivo radosten in oster nadev živali, ki se metamorfizira v veliko kravato kletko.

Ne smem pozabiti niti na pevski prizor, v katerem bodo Nietzsche, Freud, Ludwig II Bavarski in Karl Marx peli s tako virtuoznostjo, ki ne bo primerljiva z njihovimi doktrinami; izmenično si bodo odgovarjali, spremljala pa jih bo Bizetova glasba. To se bo dogajalo na bregu jezera Vilabertran, sredi katerega bo do pasu stala v vodi stara ženska in se tresla od mraza. Obblečena bo v pravi torero in lovila ravnotežje z zeliščno omleto na pobriti glavi. Vsakokrat, ko ji bo omleta zdrsnila in padla v vodo, ji bo Portugalec namestil novo. Proti koncu filma bomo videli stekleno kroglo ulične svetilke, ki se bo ožala in širila, se prekrivala z okraski, ovenela, znova vzcvetela, se topila, spet strdila, itd. Že skoraj celo leto premišlujem o tem povzetku celotne politične zgodovine materialističnega človeštva, simbolizirane z morfološkimi spremembami buče, preproste in razpoznavne v obrisih steklene kroglice ulične svetilke. Ta natančna in dolga študija traja v mojem filmu natanko minuto in ustreza viziji človeka, ki si zaradi žarečega sonca zatiska boleče oči in si jih zastira z dlanimi.

Vsega tega, kar lahko dosežem samo jaz, seveda ne more nihče ponoviti, ker sem z Galo edini, ki pozna skrivnost, kako realizirati moj film brez kakršnegakoli rezanja ali prelivanja prizorov. Že samo ta skrivnost bo pritegnila neskončne vrste pred vrata kinodvoran, v katerih bodo predvajali moje delo. Vendar pa bo kljub vsem pričakovanjem naivnih **Mesena samokolnica** ne le genialen, ampak tudi najbolj komercialen film našega časa, saj vsi pristajajo, da jih zaslepi ena sama kvaliteta: izrednost.

SALVADOR DALÍ

Objavljeno v »La Parisienne« februarja 1954

Avida Dollars je anagram, ki ga je v prvi polovici tridesetih let skoval André Breton iz Dalíjevega imena in primka in pomeni: Lakomen na dolarje. (op. ur.)

Opomba:

Po šestih dneh projekcij v Parizu je upravnik policije film prepovedal. Prepoved je veljala petdeset let. Film je bilo moč videti le na zasebnih projekcijah ali v kinotekah. Javno so ga prikazali v New Yorku šele leta 1980 in v Parizu leta 1981.

FILMOGRAFIJA SALVADORJA DALÍJA

a) Filmi, v katerih je sodeloval Salvador Dalí

1. **Andaluzijski pes** (Un Chien Andalou, 1929)
režija: Luis Buñuel; scenarij: Luis Buñuel in Salvador Dalí; producent: Luis Buñuel
2. **Zlata doba** (L'Age d'or, 1930)
režija: Luis Buñuel; scenarij: Luis Buñuel s sodelovanjem Salvadorja Dalíja; producent: Vicomte de Noailles
3. **Uročen, Hiša dr. Edwardsa** (Spellbound, The House of Dr. Edwards, 1945) režija: Alfred Hitchcock; Salvador Dalí je prispeval dekoracijo za onirično sekvenco; producent: David O'Selznick
4. **Destino** (Destino, 1947)
producent: Walt Disney, scenarij in ilustracije: Salvador Dalí, (animirani film, nedokončan)
5. **Nevestin oče** (Father of the Bride, 1950)
režija: Vincente Minnelli; Salvador Dalí je prispeval dekoracijo za onirično sekvenco; producent: Loew's international corporation, New York
6. **Čudežna prigoda Čipkarice in nosoroga** (L'Aventure prodigieuse de la Dentellière et du Rhinocéros, 1954–1961)
avtor: Salvador Dalí ob sodelovanju Roberta Descharnesa; (nedokončan)
7. **Vtisi iz visoke Mongolije** (Impressions de la Haute Mongolie – Hommage a Raymond Roussel, 1975)
avtor: Salvador Dalí; režija: José Montes-Bacquier; producent: West Deutsche Rundfunk, Köln in ORF, Dunaj

b) filmi o Savadroju Dalíju:

1. **Dalí** (1954)
režija: Tullio Bruschi; producent: Este Film
2. **Vmes** (In between, 1964–1966)
režija: Jonas Mekas
3. **Kdo je Dalí?** (Qui est Dalí, 1965)
režija: Henri Champetier; producent: Société Nouvelle Pathé Cinéma
4. **Salvador Dalí v Muzeju Boymans** (Salvador Dalí in Museum Boymans, 1970)
producent: Polygoon
5. **Mehki avtoportret Salvadorja Dalíja s slanino** (L'autoportrait mou de Salvador Dalí avec du bacon, 1972)
režija: Jean-Christophe Averty; producent: M.H.F. Productions
6. **Dalí, nedokončana platna** (Dalí, toiles inédites, 1973)
producent: Ministrstvo za zunanje zadeve, Magazine France Panorama
7. **Hallo Dalí!** (1973)
režija: Bruce Gowers; producent: Aquarius, London Weekend Television, South Bank Television

NEVARNA RAZMERJA DANGEROUS LIAISONS

režija: Stephen Frears
scenarij: Christopher Hampton po svoji drami in romanu Choderlosa de Laclosa »Les Liaisons Dangereuses«
fotografija: Philippe Rousselot
glasba: George Fenton
igrajo: Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Mildred Natwick
proizvodnja: Velika Britanija, 1989

Frearsova **Nevarna razmerja** so dvojen »šolski« primer: prvič kot zgledna ekranizacija znamenitega, klasičnega literarnega dela, ekranizacija, ki se odlikuje s tem, da se izvirnika hkrati drži in ne drži (film resda temelji na dramski adaptaciji Christopherja Hamptona, toda izvirnik je vendarle roman): drži se ga tako, da dokaj zvesto sledi sekvenčnemu nizu pripovednega poteka, mu ničesar ne dodaja in malo odvzema, pravzaprav predvsem skrajšuje, se pravi, da daje nekakšno jedrnatno verzijo izvirne pripovedi; in ne drži se romana tako, da spremeni samo njegovo formo, način, kako je pripovedovan: roman je pripovedovan v pismih, v filmu pa pisem skoraj ni (v Vadi-movi ekranizaciji so še precej pisali in prebirali pisma) – pisma so »scensko transformirana«, se pravi predelana v prizore, temelječa na tem, kar je v pismih kazalo na telesna in govorna dejanja. Pisma so dejansko nadomeščena z učinki, ki so jih izzvala, torej s telesno govorico, obrazno mimiko in pogledi, medtem ko je korespondenca preobrnjena v konverzacijo še najbolj (če ne izključno) v razmerju vikont de Valmont–markiza de Merteuil. – In drugič je ta film »šolski« primer zaradi preproste, jasne, na videz niti najmanj dvomne ekspozicije: začne se s srečanjem med Valmontom in Merteuilevo, ki zgosti drugo in četrto ter del 20. pisma, jih uprizori, dialogizira, in ki – kakor v romanu – predstavi temeljno spletko s temle zastavkom: markiza predlaga vikontu, naj zapelje malo Volangesovo, Valmont pa jo zavrne, češ da bi to bilo prelahko in nevredno njegovega slovesa, ter pove, da se namerava lotiti težje naloge – zapeljati krepotno in pobožno Tourvelovo, toda pred tem ne bi imel nič proti, če bi z Merteuilevo, ko sta že skupaj, obnovil staro posteljno znanstvo; zdaj ga markiza zavrne in se mu ponudi za nagrado, če bo zapeljal Tourvelovo. Markiza potem obljube ne drži, kar je bilo nujno, da bi se zapeljevanje razkrilo v svojih smrtonosnih učinkih in kot žrtvovanje. – Pred tem prizorom s srečanjem je s

paralelno montažo prikazano oblačenje-masikiranje vikonta in markize; to se zdi filmski dodatek, nekaj, česar v romanu ni (in kakor je napisan, ne more biti), toda mar vikont v nekem pismu Merteuilevi ne pravi; »Mar mislite, da je predstava, ki je v gledališču za nič ne svetu ne bi hoteli zamuditi in ki ji tam besno ploskate, v resničnem življenju manj mikavna?« Se pravi, da sta ti garderobni sceni le filmska ponazoritev tega gledališkega značaja dogajanja, ki bo torej predvsem pretvarjanje in varanje. Toda, mar gre res le za to, mar je zapeljevanje, ki je tu glavno dogajanje, le pretvarjanje in varanje?

Ali se pri zapeljevanju nedvoumno ve, kdo je zapeljivec in kdo je zapeljan, kdo je »začel« z zapeljevanjem? V tem primeru (tako v romanu kot filmu) se to vprašanje zdi odveč, ko pa je vendar jasno, da je zapeljivec Valmont, ki v življenju tako rekoč ne počne drugega kot to in slovi kot velik zapeljivec. In ta Valmont se namerava zdaj lotiti pobožne in krepotne Tourvelove, ki jo je njen mož zaupal Valmontovi teti na nekem gradu. Ali se torej zapeljevanje začne od tega trenutka, ali Tourvelova šele bo zapeljana? Kaj pa, če je že zapeljana, še preden se je zapeljevanje začelo?

Tu se namreč velja spomniti na Freudovo opazko o zapeljevanju, do katere je prišel, ko je ugotovil, da njegova pacientka v resnici ni bila žrtev zapeljevanja v mladosti, marveč da je takšno zapeljevanje v večini primerov fantazma: kar pa ne pomeni, da se s tem kaj dosti spremeni, saj ta fantazma zapeljevanja deluje, kot da bi bilo zapeljevanje realno. Se pravi, fantazma zapeljevanja je že spočetka preprežena z zapeljevanjem s fantazmo. Fantazma je tista, ki zapeljuje, in ta fantazma, ki zapeljuje, je fantazma možnega zapeljevanja.

Mar ni Tourvelova žrtev take fantazme, se pravi, da je že zapeljana, še preden zapeljevanje nastopi? V romanu lahko najdemo takšen napotek v drugem Valmontovem pismu Merteuilevi, kjer o Tourvelovi pravi: »Niti na misel ji ne pride, da s tem, ko zagovarja nesrečnice, ki sem jih pogubil..., že vnaprej zagovarja samo sebe«. Zapeljevanje je nek »stik« z nezavednim, še posebej, če zapeljati drugega ne pomeni le, da se mu govori tisto, kar si želi slišati, marveč pomeni tudi to, da si nemara želi slišati tisto, kar ga je groza, kar ga vrže »iz sebe« in mu poruši meje poslušanja. In kar je bilo Tourvelovo groza, je bil prav Valmontov sloves zapeljivca, kar pomeni, da se je nevede že postavljala v vlogo njegove žrtve. V filmu takega napotka ni slišati, zato pa se tako rekoč blešči, in sicer v čudnem lesku modrosivih oči Michelle Pfeiffer (Tourvelova), ko z mešanico nezaupljivosti in fascinacije gleda Valmonta v dialogu, v katerem