

DALÍ IN FILM

POL STOLETJA DALÍJEVSKEGA FILMA

»Mojster se previdno izmuzne ven, nora posrednica pa pusti roko v odprtini vrat. Tisto, kar zagleda, jo zgrozi: sredi dlani zazija vrzel, okoli nje pa začno mrgoleti miriade čebel in mravelj. Zdi se kot sekvenca iz *Andaluzijskega psa*, toda gre za odlomek iz teksta *Nadrealistične skrivnosti New Yorka*, ki ga je leta 1935 objavil William R. Hearst v reviji *American Weekly*. Ta malo znani scenarij je del približno dvajsetih filmskih projektov, ki so se zvrstili v pol stoletja dolgi dalijevski produkciji. Nekateri med njimi so bili uresničeni ki skorajda nima nobene duhovne vrednosti.«

Dalijev prvi naskok na to »revno« in »omejeno« področje se je zgodil leta 1929, vendar je njegovo zanimanje za film starejše in se je pojavilo že nekaj let pred sodelovanjem z Buñuelom pri filmu *Andaluzijski pes*. Že tedaj je imel končan scenarij, ki pa je bil zavrnjen (ker ni imel poguma končati pisma, ne ve zakaj), imel pa je tudi že jasne pojme o tedanjem filmu.

Harry Langdon? »Prevzame me predvsem s svojim neprostovoljnim življenjem, ki je podobno kaplji vode. Harry Langdon je drobna stvar, ki se giblje bolj nezavedno kot drobne živalice. Kadar odpre usta, da bi se zasmejal in ko se že zasmeje, še vedno ne ve, da je to storil, pa tega tudi nikoli ne bo vedel. Harry je elementarno življenje, je čista organskost, od lastnih gibov še dosti bolj oddaljeno kakor tiste drobne Mirójeve živalice. Njegov obraz napolnijo gube, nanadoma se premakne, nenadoma sede. Popolna odsotnost volje! Giblje se kot fizol, kadar odpira svoje liste... Harry Langdon je eden najčistejših cvetov filma in tudi naše civilizacije!

Podlistiki Pearl Whitea? »Izredni...«
 Charlot? »To je pravi genij. Potem, ko je prebral vse tiste neumnosti, ki so jih napisali o njem, je začel precej slabše smetati. Takrat je postal težko prebavljiv intelektualac. Predvsem ljubim njegove začetne kratke filme s tistimi skoraj mehaničnimi pošastmi. Charlotova dobra stran je njegov primitivni mehanizem, ne pa njegov artistsko upodobljeni transcendentalni sentimentalizem.«

Fritz Lang? »Postavlja veličasten spektakel: tu so arhitekti, inženirji, križanja močnih žarometov, veličastna, dantejevska scenografija, v ogromnih dimenzijah, kjer se gibljejo množice ljudi, luči in strojev... z vso najslabšo teatralističnostjo, kar jo poznamo iz zgodovinskega slikarstva. Ni vseeno, ali kak Moreno Carbonero slika srednji vek, ali pa slika stolpnico. Film postane na ta način sredstvo, s katerim pride do izraza najcenejša in najbolj prostaška zgodbica; čisto trepetanje, ki se rojeva, grozljivo zastrupljajo najrazličnejše klice umetniškega razkroja.«

»Paziti je treba tudi na nedolžen koncept veličastnega. Michelangelo s »Poslednjo sodbo« ni veličastnejši od Vermeerja de Delfta in njegove »Čipkarice« na dveh kvadratnih decimetrih. Ob upoštevanju njene plastične dimenzije lahko Vermeerjevo »Čipkarico« mirno postavimo ob Sikstinsko kapelo in jo označimo za veličastno.

Kocka sladkorja lahko postane na ekranu večja kot neskončna perspektiva ogromnih poslopij.« Filmsko življenje Salvadorja Dalíja, ki je bilo do leta 1929 popolnoma pasivno, je po srečanju z Luisom Buñuelom oživel. *Andaluzijski pes* je uresničitev klasičnega nadrealizma (André Breton: »To je nadrealistični film!«) in obenem zaroček dalijevskega filma, ki pa se, tako kot dalijevsko slikarstvo, ni več dolgo mešal z nadrealizmom. Dalí je iskal neobremenjenost, kakršne dotlej ni zasledil drugje kot v »filmih, ki so jih neprimerno imenovali komične zgolj zaradi enega samega, a šibkega razloga, da so ti filmi običajno vzbujali smeh«. Luis Buñuel je bil istega mnenja: »Man Ray je poln duha. Nam in nadrealizmu so dosti bliže Pollard, Menjou, Ben Turpin, itd.«

Kako doseči to neobremenjenost? Salvador Dalí pravi, da »gre za preprosto opažanje, ugotovitev dejstev. Tisto, kar izkoplje propad razlike do drugih filmov, je, da so ta dejstva, namesto da bi bila konvencionalna, izdelana, samovoljna in cenena, drugačna: so realna, iracionalna, inkoherentna, brez vsakršne razlage. Samo neumnosti in topoglavosti, ki sta lastni večini literatov in močno utilitarističnim obdobjem, se lahko zahvalimo za miselnost, ki pripisuje realnim dejstvom pomen normalnosti, jasnosti, koherentnosti in primernosti. Od tod izvira tudi uradno dušenje vsega, kar je skrivnostno, ugotavljanje in prepoznavanje logike v človeških dejanjih, itd.«

Filmoma *Andaluzijski pes* in *Zlata doba*, ki ju je Dalí realiziral z Luisom Buñuelom, je sledil scenarij *Babaouo*, ki ga niso nikoli posneli, objavljen pa je bil leta 1932. Babaouo išče svojo ljubico Mathildo v nekem gradu na Portugalskem, kjer je že tri dni zaprt. Najde jo, toda med begom Mathilda umre v prometni nesreči. Nekaj značilnih odlomkov scenarija: »Babaouo se čisto počasi spušča po stopnicah. Vmes občasno plesalca tanga v enem samem drsečem plesnem koraku prečkata hodnik... V trenutku, ko se Babaouo napoti čez hotelsko vežo, pade iz tretjega nadstropja v stopniščni medprostor klavir in se na marmornatih tleh hrupno razstreši... Babaouo zdaj hodi po neki čisto presušeni ulici do velikega trga, polnega kolesarjev, ki ga počasi prečkajo v različnih smereh. Oči imajo zavezane in na glavah nosijo velike kamne. Znamenita majhna pelerina, vsa bela in čista, visi na njihovih ramenih.«

V teh projektih se že pojavljajo tudi incestne teme: roka, prekrita z mravljami v filmih *Andaluzijski pes* in *Nadrealistične skrivnosti New Yorka*, čista pelerina v prvem in v *Babaouju*. Znova se bodo pojavili tudi plesalci tanga.

Leta 1936 je Salvador Dalí spoznal človeka, ki ga je občudoval že dolga leta: »...tistega med brati Marx s skodranimi lasmi in obrazom tako prepričljive in zmagovalne norosti, ki je na samem koncu filma v nekem prekratku trenutku neskončno dolgo igral harfo in tako povzročil izginotje obzorja, literarnih začetkov psihološkega psevdotranscendentalizma in tudi neskončno prozaičnega pogleda Charlieja Chaplina na koncu filma *Luči vlemesta*.«

Harpo Marx, ki ni ničesar vedel o nadrealizmu, niti o Dalíju, je bil zelo presenečen, ko mu je Dalí, ki ga je prišel obiskat v Hollywood, podaril harfo s strunami iz bodeče žice, zavito v celofan. Moža sta se dobro razumela. Eden ni razumel ničesar razen angleščine drugi je v njej komaj znal reči kako besedo. Salvador Dalí in Gala sta nekaj dni ostala pri Harpu in Susani. Ko se je slavni brat Marx vračal iz studijev (snemal je film *Dan na dirkah*), sta za brate Marx skupaj pisala scenarij za film *Žirafe na konju v solati* (Giraffes on Horseback Salad).

Filma niso nikoli posneli. Harpo, ki je bolj kot Dalí poznal Hollywood tridesetih let, si glede tega ni nikoli delal utvar. Od tega sodelovanja je ostalo nekaj risb, na katerih je Salvador Dalí konkretiziral

njune ideje, pa tudi ena stran scenarija, ki predstavlja Harpa, »vklenjenega in obtoženega, da nemoralno in nespametno zapravlja denar, Croucho pa prevzame njegovo obrambo« in nosi tole opozorilo: »Mislimo, da je popolnoma nepotrebno ravnati z nogami tako kot s psi in jim dajati ostanke.«

Osem let pozneje je Hollywood privolil v Dalíja pod pogojem, da so njegove vizije ovite v tančico sanj: »Moj agent in odlični prijatelj Fe-Fe (Félix Ferry) mi je po telefonu naročil móro. Šlo je za film *Uročen* (Spellbound). Režiser Alfred Hitchcock mi je povedal filmsko zgodbo z velikim navdušenjem in tako sem delo sprejel. (Hitchcock je med osebnostmi, ki sem jih srečal, eden redkih ki imajo v sebi nekaj skrivnostnega).« *Uročen* je film, poln psihoanalize in Hitchcock je v nadrealizmu iskal freudovski pristop, predvsem pa poudarek na pomembnosti sanj. Najprej je moral prepričati Davida O. Selznicka, da je Dalíjevo sodelovanje nujno za film in njegov uspeh: »Prosil sem Selznicka, če lahko zagotovi Dalíjevo sodelovanje. Strinjal se je, a mislim, da ni povsem razumel mojih razlogov. Nedvomno je v tem videl samo propagandno potezo, medtem ko sem jaz hotel predstaviti sanje z veliko vizualno izčiščenostjo, ki naj bi celo prekašala preostale dele filma. Dotlej so bile namreč filmske sekvence sanj tradicionalno obdane z avreolo svetlobe v vrtincu viharov oblakov, zastrte in nejasne, z osebami, ki so se premikale v snežnih meglicah iz tekočega vodika in dima. To je bila železna navada in odločil sem se, da naredim nekaj nasprotnega. Izbral sem Dalíja (z Benom Hechtom), ker je bila halucinantno jasna natančnost njegovega načina slikanja v popolnem nasprotju z neoprijemljivimi dimnimi meglicami. Lahko bi bil izbral De Chirica ali Maxa Ernsta, saj mnogi slikarji delajo na tak način, toda nihče med njimi nima toliko domišljije niti ekstravagančnosti kot Dalí.«

»*Uročen* pripoveduje zgodbo o norcu, ki se je polastil norišnice. Tudi bolničarke v njej so nore in počenjajo najrazličnejše nemogoče stvari. Hotel sem posneti prvi psihoanalitični film. Ben Hecht se je večkrat posvetoval s sloviti psihoanalitiki. Seveda je Dalí izumil precej čudnih stvari, ki jih ni bilo mogoče uresničiti: kip, ki se razpoči, mravlje pobegnejo iz razpok in plezajo po njem, potem pa vidimo Ingrid Bergman prekrito z mravljami! Skrbelo me je, kajti producent ni hotel kriti nekaterih stroškov. Dalíjeve sanje sem hotel snemati v eksterierju, da bi vse preplavila sončna svetloba in bi tako dobili zelo ostre linije, a so mi željo zavrnili in sanje sem moral posneti v studiu.« Za ponazoritev idej Bena Hechta je Dalí pripravil približno sto risb in pet črno-belih slik, kakršen je bil tudi film. Med temi načrti in njihovo realizacijo je bilo le še kolesje hollywoodske filmske industrije, s katerim se je moral spopasti Dalí. »Za eno od scen 'moje sekvence' je bilo treba ustvariti vtis mren. Vzdruže teže in tesnobe, ki lebdi nad povabljenici v neki plesni dvorani. Fe-Feju sem dejal, da bom, če bom hotel doseči to vzdušje, moral obesiti na strop petnajst najtežjih klavirjev, obteženih s kipi, vse skupaj pa naj bi nihalo tik nad glavami plesalcev. Le-ti bi bili negibne silhete v vznesenih pozah, ki bi se v zelo potencirani perspektivi neprestano manjšale in izginjale v neskončnem mraku.«

Fe-Fe je z idejo seznanil Hitchcocka in ta jo je z navdušenjem sprejel. Potem so jo razložili tudi strokovnjakom, ki jih imajo v Hollywoodu za najrazličnejše stvari. »Čez nekaj dni sem se napotil v Selznickove studije, da bi spremljal snemanje scene s klavirji. Osuplo sem ugotovil, da tam ni bilo ne klavirjev, ne izrezljanih silhet, ki naj bi predstavljale plesalce. Potem so mi pokazali pomanjšane modele visečih klavirjev in približno štiridesetih živih pritlikavcev, ki naj bi po mnenju strokovnjakov dajali natančno tak vtis

perspektive, kakršno sem si zamislil. Zdelo se mi je, da sanjam. Tako so si torej zamislili vso stvar: s ponarejenimi klavirji, a z resničnimi pritlikavci (ki bi morali biti izrezljani liki). Rezultat je bil ta, da ti klavirji niti slučajno niso delovali kot resnična glasbila, obešena za strune, ki bi grozile, da se bodo zdaj zdaj strgale in ki bi metala na tla pošastne sence (nek strokovnjak je z zelo zapleteno napravo projiciral umetne sence klavirjev); pritlikavci pa so bili pač podobni pritlikavcem. Ker niti Hitchcock niti jaz nisva bila zadovoljna s takim rezultatom, sva sklenila to sekvenco izločiti.

Domisljiva hollywoodskih strokovnjakov je bila dejansko edina stvar, ki me je kdajkoli prekosila. «Hitchcocku se ni zdelo nujno pojasniti, da je bila ideja s pritlikavci njegova. Enak postopek je namreč uporabil pri ustvarjanju umetne perspektive v filmu **The Blackguard**, leta 1924.

Med Dalijevimi idejami, ki so pustile sledove v filmski umetnosti, najdemo tudi človeka brez obraza, ki drži v rokah mehko kolo in nočni lokal, v katerem so stene porisane z očmi, ki jih nekdo prereže na dvoje z ogromnimi škjarjami (spet odmev filma **Andaluzijski pes**).

Sanjska scena v filmu **Uročen** je tako pritegnila Walta Disneya, da je Dalíju ponudil šestminutno animirano sekvenco **Destino**, ki je bila vključena v dolgometažnik istega tipa kot film **Fantazija**. Mladega risarja Disneyevega studia Johna Hencha je mojster določil, da usmerja prve Dalíjeve korake na novem področju. Po njegovem je »vse, kar se je zgodilo potem, ko sta Dalí in Disney podpisala pogodbo, zavito v popolno temo. V Disneyevem studiu vlada taka tišina kot v skrivnostnih jaških ciklotrona. Samo spektralna silhueta Johna Hencha (sic) je morda celo bolj od Disneya in Dalíja poznala tehnične skrivnosti filma.« In rezultat v besedah Johna Hencha: »Film ni bil nikoli realiziran. Scenarij je bil končan in ker uporabljamo sistem story-boards, so bile končane tudi vizualizacije. Tudi spremljevalna glasba je bila že pripravljena. Potem, ko se je Dalí odpovedal glasbi Stravinskega, je izbral nekaj balet na temo baseballa, kjer je mnogo Dalíjevih idej o... o vsem. Glavni osebi sta bili plesalka, ki je bila obenem tudi žoga in igralec z baseballsko palico. Poleg njiju je bila seveda še vrsta dalijevskih simbolov.«

Če bi bil **Destino** končan, bi bil to lahko vrhunski primer dalijevskega filma. Po **Andaluzijskem psu** je opaziti motiv – morda filmsko vtelesenje paranoično-kritične metode – izražanja z **mehkobo**, ki omogoča film: preliv, kumulacije večkratnih ekspozicij, itd. S temi sredstvi lahko Dalí povsem uresniči to, kar je pri slikanju mogel zgolj nakazati: metaforično medsebojno zamenljivost objektov. V **Andaluzijskem psu** postane pazduha ležeče ženske morski ježek na plaži; iz dvojne ekspozicije seksualnih simbolov, prsi in stegen, nastane edinstven simbol ned-seksualnosti. Plakati **Zlate dobe** se spremenijo v slike fetišistične ljubezni. Za **Babaouo** je Dalí to metodo razširil še na zvok: »Medtem, ko se Babaouo približuje gradu, se zasliši ritmičen hrup, crescendo, ki se zdi kot pošastno, utrujeno dihanje.

Hrup je vedno bližji, oglušljiv je in grozljiv. Babaouo je otrpel od groze in ves oblit z znojem, v mraku prepleza dolg in visok oporni zid.

Visoki valovi se zaganjajo v prodnato plažo, ki jo je zakrival zid; grozljiv hrup dihanja so povzročali valovi.«

Sekvenca, ko slepi Babaouo odkriva mrtvo Mathildo, je polna pravih fetišističnih prebliskov: »Babaouo bega po vseh štirih in s tresočo roko tipa okoli sebe za Mathildinim truplom.

Končno najde čevlji, ki leži tri metre od nje in je prepričan, da je to njeno stopalo.

V prepričanju, da je našel Mathildo, tipa dalje. V roke mu pride zračnica, prerezana na dvoje in misli, da se je dotaknil nog. Ko se skoraj ne upa

dotakniti Mathildinega trupa in se strese ob misli, da bi se približal njeni glavi, začne božati blazino, ki jo čuti kot njen trebuh in prsi.

Potem vzame v roke tisto, za kar je prepričan, da so njena glava in lasje. V resnici drži zdaj v rokah žimo, ki v kosmih gleda iz raztrgane blazine, v kateri je ostalo še nekaj žareče žerjavice.

Babaouo na vrhuncu čustev počasi približa ustnicam to, o čemer misli, da je Mathildina glava in strastno šepeta njeno ime. S solzami v očeh ji govori vse ljubezenske besede, ki jih pozna. Reče tudi: »Živa si, čutim toplino tvojega življenja! Nenadoma jo z odločno kretnjo objame in strastno poljubi žareče oglje v blazini, ki že začenja goreti. Strašno opečen odvrže blazino, ki je že vsa v plamenih in zapije: »Drek!«

Tovrstne scene in dogajanja pa so v nadrealističnih filmih večinoma le bolj osamljeni primeri kot pa značilno dalijevski. Z **Destinom** je Dalí tudi s pomočjo animiranega filma izpopolnil praktično kontinuirano tehniko metamorfoze. Po besedah Johna Hencha »je bilo vedno polno dvojnih slik, ki so mu bile tako pri srcu. Razvijal jih je še v tretjo in četrto sliko. Spominjam se sekvence z antično Jupitrovo glavo, ki je bila pravzaprav obok, skozi katerega je šla kamera, toda na prvi pogled je bil to Jupiter. Med približevanjem kamere je bil to tudi ženski lik, kjer je bila krogla glava s kolibriji in školjkami. Dalí je bil nadvse spreten pri takšnih manipulacijah.«

Takrat je bil Dalí prepričan, da bi **Destino** lahko gledalce bolje uvedel v svet nadrealizma kakor pa slikarska ali literarna umetnost. Trdil je, da je temu filmu dal »vse«. Vse, to pomeni ves arzenal nadrealističnih predmetov in halucinacij. Najpomembnejši elementi v scenariju: »Najprej vidimo čisto običajen vrt, posejan s kipi, sredi njega pa je vodomet v obliki laboda. Nato vrt izgine. Vrat in peruti laboda postanejo rilec in ušesa na glavo postavljenega slona. Le-ta se spremeni v piramido z vklesano glavo Kronosa. Približuje se ji dekle, nenadoma piramida izgine in podolžni trikotnik, ki ostane na njenem mestu, predstavlja zdaj perspektivo neke ceste.

Mladenka se ob cesti ustavi in trenutek pozneje jo vidimo, kako jezdi na ogromnem telefonu s pajkovimi nogami, okoli nje pa kar mrgoli najrazličnejših pošastí. Pokrajina se spremeni in spet vidimo piramido, tokrat poleg cerkve. Skupaj plujeta po ribniku; ki ga objemata človeški roki, iz katerih rasteta cipresi. Na krožnem obodu ribnika se neprestano vrtijo goli liki, vgnezdjeni na kolesih. Končajo tako, da izginejo v ribniku. V tem trenutku se oglasi mrtvaški zvon. Njegova senca se pomeša s silhueto mladenke in obe začeta plesati. Kronosova glava, izklesana na piramidi, se osvobodí kamenja in se pridruži njenemu plesu. Pri tem se izmika pošastim, ki povsod okoli nje padajo z neba. Kronos odstranjuje pošasti s svojega telesa. Vsakokrat, ko si kakšno izpuli, zazija na tistem mestu globoka vrzel.«

Neka druga sekvence v **Destinu** prikazuje žensko s polži namesto nog in z otroškimi avtomobilčkom namesto glave. Ta del filma naj bi s pomočjo fotomontaže sestavili iz predmetov in resničnih oseb.

Vendar pa Dalí ni bil zadovoljen s konvencionalnimi filmskimi prijemi, kar je pokazal s tem, da je izumil posebno metamorfo-kinematografsko tehniko. John Hench pripoveduje: »Ko smo delali ta film, je Dalí uporabil nov, še nikoli uporabljen filmski postopek. Vemo, da je D.W. Griffith izumil vse: preliv, pogled nazaj (flash-back) in večino postopkov filmske pripovedi, česar se danes množično poslužujejo pri snemanju filmov, razen specialnih prelivov, ki jih je izumil Dalí in na katere ni še nihče pomislil. Na primer: pred očmi imamo plan smučarjev na snegu. Nič dvournega, čisto navadni smučarji na snegu. Potem se panorama ustavi na zasneženem hribočku. Nič ne daje slutiti,

da bi se karkoli spremenilo, razen tega, da ni več smučarjev. Kamera se oddaljuje in šele tedaj zagledamo sliko – trebuh in boke gole ženske. Substitucija v sekvenci se je zgodila že zelo zgodaj, toda oko, osredotočeno na sneg, ni opazilo ničesar in je prav v snegu videlo ženske oblike tako dolgo, dokler ni bilo več nobenega dvoma, da je na sliki samo ženska in nič drugega.«

Ne bomo torej presenečeni, če bi med različnimi vizualnimi filmskimi transformacijami (ki izhajajo iz logike pogleda in ne iz logike intelekta) v **Destinu** našli tudi roko, prekrito z mravljami ki se spremenijo v kolesarje in v smeri diagonal prečkajo trg.

Leta 1949 je Dalí oznanil, da ga je španska vlada pooblastila, da posname film v Cadaquésu, ne da bi zahtevala pregled posnetega filmskega gradiva pred montažo filma. V tem času je bil to redke privilegije in je tak tudi moral ostati vsaj do leta 1971, ko pa je med sekvencami, posnetimi tega leta, za film Tada Danielewskega **Španija, odprta vrata** (Spain, Open Door), tista, v kateri Dalí slika na strehi neke hiše, ki jo je Gaudi zgradil v Barceloni, še vedno pod ključem v Madridu. Film Salvadorja Dalíja, v katerem bi morali nastopati tudi Burgess Meredith in Paulette Goddard ter snemalec André Cauvin, se je imenoval **Zgodba neke samokolnice** (L'Histoire d'une brouette). Dogajal naj bi se v 18. stoletju. Štiri leta pozneje filma še vedno niso začeli snemati, toda Dalí je predelal scenarij in spremenil naslov, ki naj bi se odtlej glasil **Mesena samokolnica** (La Brouette de chair). To je bila zgodba o fetišistični ljubezni ženske do svoje samokolnice, ki je bila reinkarnacija njenega mrtvega ljubimca; z labodi, ki eksplodirajo, z nosorogi, ki so padli z oken hiš okoli rimskega vodnjaka Trevi, z Nietzschejem, Freudom, Ludvikom bavarskim II in Marxom, ki bi ob spremljavi Bizetove glasbe pripevali in odpevali svoje doktrine, z dva tisoč menihi, ki bi se na velocipedih srečevali na trgu Concorde. Snemali niso nikoli.

Leta 1954 je Dalí v sodelovanju z Robertom Descharnesom začel načrtovati tisto, kar bi moralo postati njegovo življenjsko filmsko delo **Čudežna prigoda Čipkarice in nosoroga** (L'Aventure prodigieuse de la Dentellière et du rhinocéros). Trideset let pozneje film še ni končan, vendar naj bi montaža še trajala. »**Prigoda**« bo prav gotovo edini sklenjen dalijevski filmski projekt, vsekakor pa edini film, ki se ga je Dalí lotil sam, brez zunanjih pobud. Sam je namreč zaprosil Roberta Descharnesa, naj ga snema v Louvru, kjer je slikal svojo kopijo Vermeerjeve »Čipkarice«, v trenutku, ko je odkrival povezavo med njo in rogom nosoroga; potem v živalskem vrtu v Vincennesu, kjer je med nosorogi slikal njihove rogove. Na snemanjih, ki so bila na relaciji med Parizom in Cadaquésom med leti 1954 in 1961, so bili vedno samo trije ljudje: Robert Descharnes, Gérard Thomas D'Hoste (snemalec) in Dalí. Tudi to je zelo dalijevsko.

Glavna os filma je dalijevska teorija spiralnega in logaritamskega odnosa med predmeti (in ki jo dokazuje vijajna zgradba DNA), upodobljena z optično metamorfozo nosorogovega roga najprej v Vermeerjevo »Čipkarico«, potem pa v sončnico, cvetako, morskega ježka, kapljico vode in kurjo polt. Dve koruzni zrni na storžu se spremenita v zadnjice, pastoralna scena pa v Hitlerjev obraz (terhu je dodal še eno metamorfozo v filmu **Potovanje v visoko Mongolijo** (Le Voyage en haute Mongolie), ki ga je snemal leta 1974 za West Deutsche Roundfunk).

Medtem ko je Dalí delal **Čudežno prigodo Čipkarice in nosoroga**, je sodeloval pri mnogih dokumentarnih filmih: **Španija, odprta vrata**, **Hello, Dalí** za britansko televizijo leta 1973; pri dveh filmih za japonsko televizijo in leta 1968 pri

SALVADOR DALÍ



filmu **Mehki avtoportret Salvadora Dalíja** (L'Autoportrait mou de Salvador Dalí). Te koprodukcije družb Coty/Seven Arts niso nikoli predvajali. Ker je avtor filma Jean-Christophe Averty vnesel vanj nekaj sprememb, sta Dalí in Robert Descharnes (ki je napisal scenarij) nasprotovala predvajanju tega dela. Ameriško verzijo, zaupano Orsonu Wellesu, sta sicer dovolila predvajati, a je film vseeno neopazno šel mimo. Škoda, kajti film, ki je sicer predvsem dokumentaren, vendarle vsebuje dve metamorfo-kinematografski sekvenci, ki sodita med izrazito dalijske. V eni je profil fantove in dekletove glave na beli podlagi. Druga od druge se oddaljuje in tedaj vidimo, da je bila bela podlaga le med profiloma, vse ostalo pa je črno. Nenadoma del tega negativa v prostoru oživi: to je sam Dalí, oblečen v volneno blago, na glavi pa ima bel koničast klobuk. V drugi sekvenci se pokrajina s cipresami spremeni v obraz mladenke, oblečene v Pierrota.

Po filmu **Prigode...** je edini dalijski film, ki ne sodi med dokumentarce, film **Potovanje v visoko Mongolijo**. Visoka Mongolija je svet, ki postane viden s pomočjo mikrofotografije in ki ga Dalí raziskuje na kovinskem obročku kemičnega svinčnika iz hotela Saint-Regis v New Yorku. Film, ki ga je režiral José Montès-Baquer in je dobil nagrado Italia leta 1976, je posvečen Raymondu Rousselu, ki ga je prav tako navduševala fantastika majhnih dimenzij.

Rezultat dalijske filmske umetnosti bomo lahko videli v filmu **Čudežna prigoda Čipkarice in nosoroga**, če bo ta seveda končan. V njem ne bomo videli le dodelane in prefinjene tehnike metamorfoz, ki jo je Dalí izpopolnjeval v celi vrsti projektov, temveč tudi najboljšo možno vizijo idealne filmske umetnosti, kakor jo je Dalí izpovedal leta 1968: »Ne verjamem, da bi lahko film kdajkoli postal umetniška oblika. Film je sekundarna oblika, ker pri njegovem ustvarjanju posreduje preveč ljudi. Edini resnični način za ustvarjanje umetniškega dela je slikanje, kjer ne uporabljamo ničesar, razen očesa in konice čopiča... Toda, takoj ko stopimo na področje filma, je nujno sodelovanje s številnimi tehnikami in z najrazličnejšimi ljudmi. Rezultat je lahko navdušujoč, vendar ni to nikoli čista manifestacija umetnosti.«

JAMES BIGWOOD