

bele noči

matjaž klopčič

Le notti bianche

Italija 1958 čb

produkcija CIAS - VIDES (Rim), Intermondia (Pariz) **producent** Franco Cristaldi **direktor filma** Franco Notariani **režiser** Luchino Visconti
scenarij Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, po istoimenski zgodbi Dostojevskega **direktor fotografije** Giuseppe Rotunno **snemalec** Silvano Ippoliti **montažer** Mario Serandrei **umetniško vodstvo** Mario Chiari, z asistentom Mario Garbugliom **glasba** Nino Rota **glasbeni vložki** "O Cangaciero", "Scusami...", "Thirteen Women" - Bill Haley **kostumi** Piero Tosi **koreografija** Dick Sanders **zvok** Vittorio Trentino **igrajo** Marcello Mastroianni (Mario), Maria Schell (Natalija), Jean Marais (podnajemnik), Clara Calamai (prostitutka), Dick Sanders (plesalec)
nagrade srebrni lev mednarodnega filmskega festivala v Benetkah 1957

Maria Schell, Marcello Mastroianni

Režiser Luchino Visconti je posnel 1958 leta film po istoimenski "peterburški" noveli Fjodorja M. Dostojevskega (1821-1881), ki jo je pisatelj napisal v svojem sedemindvajsetem letu (1848). V opusu Viscontija je film sledil začetkom "neorealizma" *Obsedenosti* (*Ossessione*, 1942), poskusu ekranizacije Verge v filmu dokumentaristične manire *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948) in *Najlepši* (*Bellissima*, 1951). Sledila je mojstrovina, še dandanes eden najvznemirljivejših dosežkov barvnega filma v svetu, *Senso*, 1954. V takšno zaporedje Viscontijevih filmov se uvršča nastanek ekranizacije *Belih noči*...

Poleg italijanskega filma Luchina Viscontija poznamo še sovjetski, istoimenski film Ivana Pirjeva iz leta 1959 in Bressonovo verzijo, ki se imenuje *Štiri noči sanjača* (*Quatre nuits dun reveur*, 1971). Ob svojem nastanku Viscontijev film ni bil dobro sprejet. Mnogi so bili mnenja, da se režiser izogiba načelom neorealizma in zapada v nizanje povsem "nerealnih" prizorov, ki ga povsem ločujejo od povojnega italijanskega filma...

VSEBINA FILMA

Natalija živi (v Peterburgu) sama s svojo babico, ki je skoraj slepa; preživljata se s krpanjem starih preprog in z denarjem podnajemnikov, ki jim oddajata stanovanje. Dekle vse večere pričakuje vrnitev enega podnajemnikov, ki ga ljubi in se mora vrniti ponjo, kot je obljubil. Med njenim čakanjem jo ogovori osamljeni neznanec, ki si počasi pridobiva njeno zaupanje. Začenjata se dobivati vsak večer v urah belih noči, ki jih pozna mesto. Kmalu pa se vrne ljubljeni podnajemnik in Natalija odide z njim. Zapusti novega prijatelja, ki je zdaj še bolj sam...

NASTANEK FILMA

Visconti je iskal scenarij, ki bi omogočil uveljavitev Marcella Mastroiannija v italijanskem filmu. Spomnimo se, da je samo leto poprej – v letu 1957 nastopal pri nas v Portorožu z Isabello Corey v filmu *Dekle s soline* režiserja Františka Čapa.

Izbor igralca, za katerega je Visconti iskal scenarij, v opusu uglednega avtorja, grofa di Mondrone, daljnega sorodnika nekdanjih lastnikov Milana, ni osamljen. Že v filmu *Najlepša* je našel vlogo za Anno Magnani, kateri je že davno obljubil vlogo v *Obsedenosti*, ki jo je morala 1942 odkloniti, ker je bila takrat že visoko noseča. Poznamo njegovo privrženost obrazu Alaina Delona, kasneje igralcu Helmutu Bergerju, pa tudi poklon talentu Romy Schneider, ki se pojavlja v njegovi gledališki predstavi 1962. leta v Parizu: *Tis Pity She's a Whore* (Škoda, da je cipa) angleškega avtorja Johna Forda skupaj z Alainom Delonom in v filmih, kot so *Služba* (*Il lavoro*, 1962), v epizodi filma *Boccaccio*, v Ludwigu, 1972.

Marcello Mastroianni je debitiral v petdesetih letih z dramskimi predstavami Luchina Viscontija. V filmu so mu do tedaj običajno namenjali "vloge italijanskih šoferjev", v gledališču pa je že doživel uspeh v Čehovih *Treh sestrah*; v *Stričku Vanji* se je uveljavil v vlogi Astrova. Visconti je v njem prepoznaval izvrsten obraz, ki je po *Belih nočeh* silovito vstopil v italijanski film in v njem blestel vse do svoje smrti v preteklem letu.

Scenarij je svobodna adaptacija novele, ki se opira na elemente svobodne fantastike in režiserjeve domišljije. Osnovna zgodba ostaja seveda ista: osamljeni mladenič sreča obupano in izgubljeno dekle, ki vznemiri njegovo samoto. Vendar ljubi dekle drugega, njegovo vrnitev čaka že celo leto. Počasi izgublja vsako upanje in vse kaže, da se bo popolnoma prepustila svojemu naključnemu zncu. V istem trenutku se končno pojavi in vrne njen ljubljeni moški. Našemu junaku preostaja le še spomin na bežno srečo, ki ga je za trenutek prevzela...

Bele noči so izjemno dovršen, rafiniran film, ki namenja pozornost najmanjšemu detajlu ali odtenkom celotne črno-bele palete kostumov Piera Tosija. Izvrstna obraza, posebno še sproščena in virtuozna igra Marcella Mastroiannija oblikujejo njuno sentimentalno avanturo v okolju, ki je bilo mojstrsko izdelano v ateljejih rimskega studija. Kompletna scenografija dovoljuje odtenke, ki spominjajo na mojstrske dosežke scenografa Traunerja iz poznih tridesetih let, izdelane za filme Marcela Carnéja. Vsi nastopajoči so dokaj bežno, a premišljeno, sijajno oblikovani in oblečeni.

Morda bi se ob Natalijinih spominih na deklška leta in njeno bivanje pri babici spomnili na merilo, ki njeno očarljivo mladost podčrta z ogromnostjo stopniškega ramena, ki vodi v podnajemnikovo sobo, ali na skoraj nedosežni, gledališki balkon, ki kot da se lušči iz odlomkov njenih nekdanjih sanj. Vprašanje merila v teh "povečanih" objektih spominja na poudarke, ki jih je Visconti dosegal tako kakor nekaj let prej David Lean v svojih *Velikih pričakovanjih*. Prestop v spomine doraščajočega Pipa v prvem filmu in Natalije, ki se v *Belih nočeh* prepušča spominom o zavetju v nekdanjih sobanah pri babici in pozna med njenimi preprogami enako izgubljenost: svet se v trenutkih slutenj prve ljubezni čudežno veča, spreminja, pa je še vseeno dosegljiv, pregleden in se kot tak javlja v njenem spominu. Kako dragocena posebnost likovnih obdelav povratkov v preteklost! Izredno jasna odlika koncepta, ki ga je Visconti – po njegovih besedah – nadvse pozorno izdelal! Druga posebnost, ki se uveljavlja v prvem delu filma: "prehodi" v preteklost se izpeljejo brez vsakih prelivov. Enostaven, več kot 180 stopinjski zasuk, morda odtenek v svetlobi, tudi nekajkrat prepoznaven znak uporabe svetlih, mrežastih, skoraj polsanjskih, meglenih tilov v scenografiji opozarjajo na časovne preskoke dramaturgije. Tudi ta istočasnost dekoracije, ki jo zaznavamo znotraj izključno uporabljenih zasukov, nas seznanja z različnimi stopnjami časa v preteklosti ljubezenske zgodbe, ki nas je pripeljala v sedanje čakanje in občutke vznemirjenosti, s stopnjo

nesvobode, ki pripelje filmsko spominjanje v prepoznavanje sedanosti, ki ima naenkrat vse odlike in obljube preteklosti in seveda tudi neizprosno beleženje resničnega, pravega razpoloženja med ljubečim in pričakovanim. Zapuščeni in odsotni... Med ljudmi, katerih hrepenenje po ljubezni kmalu omaga in se skoraj izgublja...

Naj opozorim na pritajeni obisk Natalije v podnajemnikovi sobi, ko Visconti s podobno invencijo podčrtava izgubljenost in čarobnost Natalijinega presenečenja, njene oči hlepijo in žarijo izza knjig, s katerimi se njena pojava postopoma zakriva. Samo njen pogled je vse bolj živ, presenečen, polna je pričakovanja in hrepenenja prve ljubezni, ki jo bo sama določila in izbrala. Velik trenutek sijajne mizanscene: toni sivih in črnih okvirjev oblikujejo podnajemnikovo sobo s prepletanjem sivih in svetlih tonov: med odtenke sanj, ki postopoma prevzemajo barvo nenevarne preteklosti, ki se končno pojavi iz vsakodnevne realnosti ateljejskega mesta v zanesljivo slikanje okolja v belini svežega snega. Odstrl se bo še zadnji dvom o moči naših želja, ki bodo sanje bližnje preteklosti pripeljale do izpolnjenih želja bodočnosti? Naša naklonjenost silovitosti ljubezenskega poleta nas seznanja z uresničenjem želja, ki spreminjajo zunanost sveta, v katerem se naenkrat odkrivamo...

LUCHINO VISCONTI (IZ POGOVORA, 1951)

Vprašanje: Pripadate italijanskemu neorealizmu... Kaj vas torej loči od De Sice ali Germija?

Odgovor: Zdi se mi bolj prav, če bi poudarjali predvsem "realizem", saj se posvečam predvsem njemu.

Po mojem mnenju je velika zmota omenjenih avtorjev, ki ju sicer izjemno cenim, da ne izhajata iz obstoječih značilnosti našega življenja. Pri nas je mnogo brezdomcev, nezaposlenih in azilantov vseh slojev. Vendar pa v našem življenju zastoj iščete "zaključke" iz *Čudeža v Milanu* ali filma, kot je *Pot upanja*: podobnih prizorov preprosto ni! Mislim, da se v njih nevarno meša resničnost z romantizmom. Na koncu mojega filma *Zemlja drhti* je več upanja in obljub kot v poletu na metlah, ki zaključujejo *Čudež v Milanu*. Ne moremo, ne smemo se izmikati realnemu življenju. Jaz osebno sem strašno proti podobnim rešitvam....

Vprašanje: Je vaša praksa v gledališču vplivala na vaše filmske projekte?

Odgovor: Ne verjamem. *Zemlja drhti* je moj prvi film, ki sem ga posnel po vrsti predstav v gledališču in v njem ni podobnih vplivov. V *Sensu* morda, vendar sem to izrecno želel, sam začetek filma to jasno potrjuje. Na odru vidimo predstavo melodrame, ki se kasneje preseli v življenje. Zgodba *Sensa* je melodramatična, zato sem začel film z gledališko predstavo, čeprav sem imel na razpolago velik izbor možnosti. Prvotni scenarij se je začel s prihodom italijanskih čet v Verono... V vojaški bolnišnici smo prepoznali malce noro žensko, ki se ni zavedala niti od kod prihaja, ne kam gre. To je bila grofica Serpieri. Šele med snemanjem filma sem se zavedal, da nas mora ves čas prevzemati razpoloženje operne melodrame, italijanskega *Trubadurja*...

Bele noči imajo skupnega z gledališčem samo dejstvo, da gre za zgodbo dveh, ki je bila posneta v filmskih ateljejih. V tem se morda čuti vpliv gledališke scenografije. Zaradi pogojev produkcije filma nismo snemali v Livornu, kar bi *inexi* neverjetno podaljšali čas snemanja. Poleg tega so zimski snemalni dnevi zelo kratki in Mario Schell smo imeli na razpolago le kratek čas. To so bili pogoji, ki so vplivali na snemanje filma, za katerega smo potrebovali šest ali sedem tednov...

Bele noči so nastale v času najtežjih produkcijskih pogojev italijanskega filma. Nameravali smo narediti film, ki ne bi bil zahteven, drag, ki bi ga lahko pripovedovali dokaj hitro in jasno, pa bi se vendar dokaj opazno dotikal sanj... Veliko smo iskali med obstoječimi teksti, potem nam je Emilio Cecchi svetoval *Bele noči* Dostojevskega. Poudariti moram, da sem se hitro navdušil nad novelo, saj sem odkrival v njej možnosti, da se z ekranizacijo preselimo v svet sanj, prebujanja v jutranjih urah, ko postane vrsta prepoznavanj neprijetnih, ko tri ure sanjarjenja, ki jih preživim z dekletom, ponujajo nekaj komaj slutenega, skoraj nedosežnega... Igra med sanjami in resničnostjo me je navduševala in vodila...



Luchino Visconti



Morda sem se temu kontrastu preveč posvečal, ritem samega filma se temu motivu ni najbolje prilagajal...?

MOJSTRSKI DOSEŽEK ATELJEJEV

Glavni elementi izvrstne dekoracije in prenosa obal Leningrajske Neve v filmske ateljeje Rima odlikuje vzorna natančnost in izvrstne nianse črno-bele fotografije, odtenkov scenografije in izvirne rešitve za vrnitev v preteklost. V času, ko je film nastal, ni bil navdušeno sprejet. Za večino kritikov je pomenil trenutni umik režiserja v romantično nizanje nerealnih detajlov, ki bi z okoljem zgodbe prej odgovarjali devetnajstemu stoletju kot petdesetim letom našega časa. Mnogo kritikov tistega časa ni sprejemalo inovacij filmske režije za dosežke, ki bi bili v čast italijanskemu filmu. V razgovorih s scenaristko filma, z gospo Suso Cecchi d'Amico, ki nas je pomladi letos obiskala v Ljubljani, sem podrobneje spoznal okoliščine nastanka tega filma.

Po moji oceni gre za formalno osupljivo, natančno in sijajno delo. Film je v strokovni kritiki povsem zanemarjen, predstavlja pa v mojem pregledu enega najpomembnejših dosežkov filmskega jezika z vrsto antologijskih rešitev. Skušal bom predstaviti film, v katerem Visconti z izjemno natančnostjo niza rešitve, ki fotografijo igranega, črno-belega filma uveljavljajo v vzornem sožitju s filmsko dramaturgijo. Realizacija *Belih noči* izpeljuje idealno željo, da je formalna odlika samega filma že del njegove vsebine. S podobno predpostavko, ki je sprožila naše navdušeno mnenje, je film mala mojstrovina. Naj skušam podčrtati nekaj njegovih najbolj osupljivih odlik.

IZ RAZGOVORA S SCENARISTKO, SUSO CECHI D'AMICO, LJUBLJANA 1998

"Produkcijo filma je omogočil dogovor s koproducenti, ki smo vložili svoj denar v predračun, v katerem smo imeli – po dogovoru – vsi enak vložek finančnih sredstev. Gre za koprodukcijo "vložkov" Viscontija, Mastroiannija, Cristaldija in mene. Kljub nizkim stroškom produkcije film ni prinesel nobenega dobička, vendar smo se zanj odločili zaradi očitkov, da so filmi Viscontija izredno dragi, pretirano natančno izdelani in zahtevajo izredne produkcijske termine. Kljub vsemu ne obžalujem, da smo izpeljali produkcijo filma, ki je silovito spodbudil igralsko pot Marcella Mastroiannija in predstavlja enega velikih dosežkov italijanskega filma. Scenografija filma, ki je bila vsa izdelana v Cine Citta, je ostajala še dolgo časa pripravljena za naslednji filmski projekt, s katerim so vedno znova odlašali. V petem paviljonu rimskih ateljejev so jo še več let občudovali, dokler je niso, neuporabljene, porušili..."

FOTOGRAFIJA - MOJSTROVINA

Tu moram podčrtati najsijajnejši dosežek filma: nepreseženo, črno-belo fotografijo nekdanjega fotografa rimskih ateljejev, Giuseppe Rotunna, ki je že po Aldovi smrti pristopil v ekipo

snemalcev *Sensa* – zame najsijajnejše filmske fotografije vseh časov – kasneje pa je izoblikoval vrsto znamenitih dosežkov barvnega filma. Spomnimo se samo velikih nalog v filmih Fellinija, Viscontija in Zinemanna, osvetlitve gledališča v Fellinijevi *Casanovi*, ki velja za njegov najvišji dosežek...?!

Rotunno nas preseneča z mojstrskim obvladovanjem črno-belega filma, skoraj neslutnim dosežkom v poznih petdesetih letih. Igrivo obvlada njegovo tehnologijo, kar opozarja tudi na potencialne sposobnosti italijanskega filma petdesetih let. Najsijajnejši odtenki *Belih noči* predstavljajo dandanes čudež tedanje kinematografije v Italiji; oblikovanje svetlobe prevzema postopoma barvo sanj v mojstrskih odtenkih, ki jih podpirata ritem in koncept glasbene opreme vrhunca tretje noči, v sceni nočnega lokala. V harmonični dograditvi motivov preteklosti, ki se javljajo že v prvih Natalijinih pripovedih, in v razcvetu oniričnih motivov drugega dela, ki se zaključujejo in prepojijo – lahko bi rekel – z belino novega snega, ki obenem sporoča – nenavadno, čudež – izpolnjene ljubezenske obete treh noči naših junakov. V tem sijajnem *crescendu* njunih motivov, ki se plejejo, povsem naravno, s samim obstojem mesta in zgodbe, vidim najvišje dosežke filma, ki se zaradi mojstrske koherentnosti uvršča zame med enega najsijajnejših dosežkov filmske poetike.

Avtorica scenarija, gospa Suso Cecchi d'Amico, nam je pripovedovala, da gre pri filmu za povsem njen scenarij, ki se je okvira skromne zgodbe komaj dotikal. Primerjava z "novelo" nas seznanja z dejstvom, da je ohranjenih zelo malo dialogov ruskega avtorja. Po moji oceni je scenaristka v sodelovanju z Viscontijem spremenila in izpisala sceno, ki se v noveli dogodi v tretjem večeru. Pomembnost treh noči, ki upoštevajo število klasičnih, dramaturških nalog, odlikuje osnovno karakteristiko dramaturgije. Nezanimiv dialog glavnih igralcev je scenaristka nadomestila z nemo sceno plesišča, ki se s svojo natančnostjo uvršča med najsijajnejše prizore filma. S skoraj nemimi prizori predmestja – Livorno nadomešča Peterburg – v povsem ateljejskem prizorišču, središču mesta z avtobusno postajo, naniza nekaj sijajnih vizualnih motivov, ki postopoma opozarjajo na simpatičnost Natalijinega prijatelja, na njegovo malce pritajeno naveličano uglajenost in izgubljenost. Celo strah pred snidenjem z Natalijo Mastroianni sijajno gradi z bežnimi pozdravi dekletu, ki se norčavo javlja z dahnjenim pozdravom "Ciao!" na orošeni šipi, po kateri piše s svojim prstom. Sicer se mi v posameznih montažnih odlikah zdi situacija na plesišču najvažnejša. Pa tudi povsem izjemna v Viscontijevem opusu.

Povsem kratko: scena na plesišču omogoča bližnji kontakt med Natalijo in Mariom, intimno razpoloženje med njima se stopnjuje s premišljenim začetkom (vstopom) dveh melodij: razigranemu *rock in rollu* sledi *slow* "amore mio baciami mi..." ali "scusami", ki služi za podlago postopnemu približevanju, stapljanju osebnih svetov Maria in Natalije. Stopnjuje se z izvrstnim montažnim zaporedjem vse večjih, vedno bližnjih planov, ki se namesto običajnega stopnjevanja paralelne montaže prekinejo s tišino, v kateri se ples zaključi in glasba nenadoma utihne.

Nihajna vrata udarjajo... Čutimo jih kot povsem neprijetno cezuro šumov plesišča, ki ogroža njuno harmonijo. Oddaljeni klic okolice, ki sprašuje po točni uri in opozarja na pozen čas, nas ogroža, kot bi se Natalija bala nadaljevanja... Sproži se razigrani ples, v katerem se Mastroianni prepušča plesu in spontanemu ritmu: gre za enega najočarljivejših trenutkov v njegovih celotni igralski karieri. Mastroiannijev ples podvaja virtuozni ples Dicka Sandersa....

Sijajno zaporedje prizorov znotraj nočnega bara v *Belih nočeh* lahko primerjamo z intenzivnostjo Cukorjevega začetnega nastopa, petja Judy Garland v filmu *Zvezda je rojena*: s pripombo, da je metaforična vrednost mest onkraj kanalov v Livornu (tam naj bi se dogajal ves film) sijajno vključena v prizor velikega razočaranja, ko nas vsa Viscontijeva umetelnost pripravlja na Natalijino usodno odločitev. Pravzaprav jo podpre s povsem izjemnimi tonskimi vrezi: plesišče, nihajna vrata, razposajenost Dicka Sandersa, smeh Marie Schell in seveda vstop beline, ki spomin podpre z odločitvijo, ki nas prepričuje v zanesljivost preteklosti – ki pravzaprav ne pozna senc in se stopnjuje samo z belino, ki skuša biti čim bolj verjetna, možna in dragocena.

Belina se kasneje podčrta z začetkom sneženja, ki nas prepričuje, da je hrepenenje po sanjsko neresničnem pričakovanju vrnitve ljubljene vse bolj zaznavno v življenju v polmraku livornijskih mostov, teh zavitih kanalov in ulic, med katere se plete vse manj prepričljivo pričakovanje čudežne vrnitve, ki veže motiv hrepenenja ljubeče osebe po prihodu "podnajemnika", ki ga brez izgovorjene besede, v temnem, gladkem dežnem plašču prepoznavamo v obrazu, ki spominja na samega Viscontija in situacija morda na njegovo neusojeno ljubezensko situacijo z Windischgraetzevo: javlja se s pojavo sneženja, med katerim nas sprejema zvonjenje oddaljenih cerkva, ki dodajajo Natalijini odločitvi nekaj povsem irealne odločnosti, skoraj čudežnega prepričanja, s katerim se zgodba mlade ljubezni v filmu zaključuje. Akord glasbe Nina Rote, ljubezenskega motiva med Natalijo in Mariom, kaplja v našo zavest kakor izgubljeni pes, ki samotno tava v preobleki zasneženega mesta, kjer ni prostora za presenečenost čustev, kjer je nerealnost samega motiva podprta z nastajajočim jutrom.

Vstop v plesišče nočnega lokala, razpoloženje in igrivost, celo norčavost obeh moških glavnih likov, očarljivost Mastroiannijeve nespretnosti in virtuoznost Dicka Sandersa, ki ga podčrtava tudi plesna zanesenost Marije Schell in njena razposajenost. Če k tem elementom prištejemo zanesljivost trdne preteklosti, ki se v Natalijinih spominih predstavlja v virtuožno presvetljenih trenutkih življenja "nekdaj", in sveda prepričljivost vsesplošne harmonije, svetlega, belega in povsem dobrodošlega, mehkega sveta, ki ga dosega Visconti s snežinkami in z belino samega prostora, okolja, mostov, lahko ugotovimo, da Visconti gradi zadnji del filma *Bele noči* z virtuoznim stopnjevanjem, kjer nas lastna domišljija obrača v zagovornika navdušujočega, čeprav od "realnosti" skrajno oddaljenega, motiva in z virtuoznimi rešitvami filmskega jezika, ki ga tista leta pravzaprav ne poznajo. Spretna dramaturgija vseh prizorov je nastala na podlagi zanesljive scenaristične fature d'Amicove, vendar pa ga je dogradila presenetljiva in natančna režijska analiza, ki spreminja doživljanje filma v opazno bogato in navdušujočo filmsko interpretacijo skromne novele v dosežek, ki visoko vrednoti osebno fantazijo in nadgradnjo Viscontijeve režije v petdesetih letih. Pa čeprav je film služil predvsem kot motiv za zasedbo in uveljavitev Marcella Mastroiannija, je nemogoče, da se ne bi poklonili virtuoznosti režijskega rokopa *Belih noči*: fotografija Giuseppe Rotunna je morda tu dosegla svoj najvišji vrh v črno-beli filmski fotografiji. Če je film *Senso* v letu 1954 postavil merila za blestečo ubranost barvne skale in vseh elementov, scenografije in predvsem – bodimo si o tem na jasnem – za sijajno popolnost vseh barvnih odtenkov kostumov, ki jih razvršča Piero Tosi v realizaciji novele Boita, potem je dosežek Rotunna v *Belih nočeh* dokaz virtuoznosti snemalne tehnike, ki ključno vrednoti dosežek črno-belega filma v svetu in je dandanes, žal, povsem nedosegljiv....

UBRANOST FILMSKE POETIKE

Spomnimo se, da je pokojni François Truffaut, ki je znal sijajno pisati o svoji ljubezni do filmskega ustvarjanja, pogosto poudarjal, da ga prevzemajo predvsem filmi, ki po njegovem mnenju zazvenijo s popolnostjo in tudi velikokrat nedopovedljivo ubranostjo izraza in motivov. Takrat ostajajo prepreženi z režijskimi invencijami, ki spreminjajo projekcijo filma v čustveno navdušenje, opojnost in izraz sreče. Mislim, da *Bele noči* prinašajo občutek prtajene vibracije, zvenenja navdušujočih dosežkov, ubranih z mojstrskim Viscontijevim okusom – ki spreminja vse elemente občudovane novele –, dva dragocena obraza evropskega filma petdesetih let v izbrusenem, sijajnem darilu, ki osrečuje toliko bolj, kolikor znaš uloviti iz vrste povsem ateljejskih prizorov dragoceno zvenenje sijajne filmske režije, ki nas popelje po mostovih in mimo slepih ulic nekdanjega Livorna v svet komaj slutene, povsem nerealne topografije mesta. *Bele noči* nas seznanjajo z dragocenim hrepenenjem, ki nam približuje svet motivov Viscontijeve črno-bele mojstrovine s filmsko poezijo, ki nas s svojo irealnostjo povsem prevzema, razžari in opaja. V njej se izgublamo, ponovno smo za hip mnogo mlajši, povsem nezreli junaki zgodbe



Maria Schell, Jean Marais

Dostojevskega, v katere obrazih morda za hip prepoznavamo nekdanjo mladost Luchina Viscontija, dekletce plemiške družine Irmo Windisch-Graetz v smehljajoči Mariji Schell, pa tudi samega režiserja, ki se pojavlja kot pričakovani podnajemnik z obrazom Jeana Maraisa. Morda je izbor igralca vodila podobna Viscontijeva želja?!

Znotraj vrste filmov, ki so se vedno znova poglobljali v pričevanja, karakteristike in opise življenja italijanske države in njenega življenja zadnjega stoletja, (v katerega je Visconti velikokrat posegal in jo s svojo omiko prepojil z drugimi modeli svetovne literature): v skupino velikih vzornikov, ki so zrcalili njegov osebni razvoj, sodijo tudi sijajne *Bele noči*. Film je morda podobno negotov, saj se dotika sanj kakor dvoumni podpis graditelja mostu ob žepi našega Iva Andrića. V njem občudujemo del oživljene kronike doraščanja Luchina Viscontija, njegovo neuslišano mladostno ljubezen. Absolutna vrednost čustva, ki ga je Visconti demonično, drzno in strastno in usodno zarisoval v vseh svojih filmih, je značilna tudi za delo, ki se naslanja na Dostojevskega in se tako uvršča med filme, ki utrjeno smer razcveta neorealizma presegajo v trenutkih premora, ki bo prihodnje Viscontijeve filme vsekakor drznejše povezoval z zgodovino Evrope in krizami italijanskega gospodarstva, razpetega med nasprotja visoko razvitega in organiziranega severa in karakteristikami prebujenega juga in njunih kultur. •

Prihodnjič:

Zadnji človek (Der letzte Mann, 1924)

režija Friedrich Wilhelm Murnau