

potovanje V italijo



George Sanders in Ingrid Bergman

Viaggio in Italia

Italija 1953 75'

režija Roberto Rossellini **produkcija** Sveva Junior – Italia film **scenarij** Vitaliano Brancati **zgodba** Roberto Rossellini **fotografija** Enzo Serafin **scenografija** Piero Filippone **montaža** Jolanda Benvenuti **glasba** Renzo Rossellini **igrajo** Ingrid Bergman (Katherine Joyce), George Sanders (Alexander Joyce), Maria Mauban (Marie), Paul Muller (Paul Dupont), Leslie Daniels (Tony Burton), Anna Proclmer (prostitutka), Jackie Frost (Betty)

Vsebina filma

Alexander in Katherine Joyce, mirna angleška zakonca, se z avtom pripeljeta v Neapelj. Želita si ogledati in prodati posestvo, ki sta ga podedovala po stricu. V očarljivi okolici Neaplja se za nekaj dni naselita s prijateljem Burtonom in njegovo ženo. Kmalu spoznamo, da zakonca Joyce doživljata svojevrstno zakonsko krizo. Alexander si ogleduje čarobno okolico Neaplja in se izgublja v mondenem Capriju, Katherine pa obiskuje muzeje, se sprehaja po nenavadni okolici zasutega mesta pod Vezuvom in spoznava bližnje katakombe. Zadnji dan ju razburi povsem nepomemben prepir, ki ju pripelje na rob ločitve. Alexander se začinja dolgočasiti, oba pa postajata tudi ljubosumna – najbrž zato, ker prvič v življenju pogrešata zanesljivost delovnih obveznosti angleške prestolnice in pestro družabno življenje. Ob povsem nepomembnem prepiru Alexander sklene, da se morata ločiti. Tedaj naletita na množico, ki praznuje cerkveni praznik, in verniki ju potegnejo s seboj. V gneči se pričneta izgubljati in tedaj se nenadoma zavesta skupne panike in potrebe po drug drugem. To ju spet združi, zato skušata nesporazum zgladiti. Skupaj obiščeta Pompeje. Ob povratku jima spet prekriza pot procesija vernikov in pred njunimi očmi se zgodi verski čudež. V preplašeni molitvi človeške množice najdeta izgubljeno harmonijo in staro ljubezen.

Roberto Rossellini – usmerjevalec svetovnega filma

Rossellini ostaja eden največjih avtorjev svetovnega filma. S svojim delom je vplival na celo generacijo filmskih ustvarjalcev, morda celo na dve. Njegovo delo je izjemno bogato in raznoliko: včasih se posveča filmom fikcije, spet drugič pa velikim ugankam človeške misli in ustvarjanja, morda filmom "vzgoje". Razlikovati je namreč mogoče med deli, ki jih je Rossellini posnel za veliki in mali ekran, torej med projekti televizije na eni strani in njegovimi normalno zasnovanimi in izpeljanimi filmskimi projekti na drugi.

Vedno se je poskušal izogniti pastem, ki so razlikovale med dokumentirano pripovedjo in občuteno, doživeto reportažo. Zanj je bila nadvse pomembna – to je sam velikokrat ponovil, predvsem po letu 1945 – bojazen pred vulgarnimi čustvi. Želel je predstaviti ljudi in reči brez šminke. Brez demagogije je skušal ujeti stvari v čim bolj univerzalnih otenkih. Namesto nevarnih, privlačnih uglajenosti estetskih trgovcev z iluzijami, ki jih je med cineasti vse več, je skušal resneje upoštevati mnenje človeka, ki strastno išče resnico vsake stvari, rekvizitov, okolja, časa. Ljudi! Človeškega obraza...

Ujeti resnico v zmedi stoletja: *Stromboli* (1949), *Ivana Orleanska* (*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954), *Vanina Vanini* (1961). Resnico zakoncev, ki preživljajo krizo, zaprti v lastnem egoizmu: *Potovanje v Italijo*, *Strah* (*La paura*, 1954). Resnico ponižanih, izmučenih, obsojenih na žrtve, vsiljene ali sprejete: *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945), *Paisá* (1946), *Nemčija, leta nič* (Germania, anno zero, 1947). Resnico revolucionarnega zanosa, ki se seli od posameznika do vseh v kolektivu: *Viva l'Italia* (1960). Resnico izobrazbe, ki se upira skepticizmu in intrigam cerkvenih ljudi v filmih, ki so se imenovali *Sokrat* (*Socrate*, 1970), celo *Kartezijanec* (*Cartesio*, 1974) ... To je resnica ponižanih, osmešenih, vendar kljub temu dragocenih prinašalcev svetlobe, z občudujočo končno sintezo *Mesije* (*Il messia*, 1978). Končno se je potrdila resnica umetnika, ki je dosegel soglasje med harmonijo zgodovine in sveta, ki ga je doživljal.

Zato mu je zadostovala nedolžnost omike, ki je omogočala *globalni pogled vsega živega*. Njegova osebna skromnost nas je prepričala o njegovem ponosu. Če uporabimo njegove izraze, lahko rečemo, da ga je odlikovala *nedolžnost, ki se je družila z modrostjo vidnega*.

V obrambo Rossellinija: André Bazin

... Ne nameravam zagovarjati avtorja *Evrope '51* (Europa '51, 1951) na račun Lattuade ali de Sice: kompromis je možen samo, če je primerjava zelo bežna. V veliko večji meri se mi zdi, da nam Rossellini s svojimi zadnjimi filmi dokazuje popolno samostojnost izbranega stila,

filmskega sveta s posebno moralno odliko, ki je v svetu filma nadvse redka in me sili k občudovanju in spoštovanju njegovih zadnjih del... Zelo se čudite, ko slišite o relativnem uspehu *Potovanja v Italijo*, in še bolj, ko berete o skoraj enoglasnem navdušenju francoske kritike za ta film. Če govorimo o Fellinijevem filmu *Cesta* (La strada, 1954), poznamo vzroke njegovega zmagovitega pohoda pred našo publiko. Ta dva filma sta skoraj v istem trenutku sprožila veliko navdušenje za italijanski film, ki smo ga v zadnjih dveh letih skorajda pogrešali. Razlogi za njun veliki uspeh pa se v marsičem razlikujejo. Zdi se mi, da ne v prvem in ne v drugem primeru nismo pričra neupoštevanja ali celo pomanjkanja neorealistične fature. Daleč od tega. V obeh filmih prepoznavamo neizčrpno inovativnost italijanske filmske šole. Predvsem pa se mi upira misel, da bi sodil neorealizem samo po delih, ki smo jih do danes prepoznavali in sprejemali v že znanih mojstrovinah. V podobnem primeru bi zanikali vsako možnost razvoja filma, življenja, definicij, predvsem pa bodočih rezultatov izjemno bogatega repertoarja italijanske filmske šole.

Morda se pri ocenah podobnih pojavov preveč naslanjamo na teorijo filma: umetnost moramo prepustiti svobodnemu oblikovanju, iskanju čim naravnejše svobode. V trenutkih svojih uspehov, v svojih "sterilnih obdobjih", naj nam teorija pomaga odkrivati vzroke lastnih neuspehov – uveljavlja naj ponoven stik z življenjem, ki ga lahko prepoznamo v takšnih kinematografijah, kot je italijanska. V Italiji v zadnjem desetletju prihaja do neverjetnega razcveta in bogatenja filmskega jezika – mar ni ob tem prevelika opora v strogih kriterijih filmskega oblikovanja nevarna? Dosežki teorije, ki jih odkrivamo, nas morajo varovati pred nevarnostjo komercialne spogledljivosti, pred demagogijo, padcem osebnih ambicij... Zavedati pa se moramo, da je nemogoče *a priori* postavljati merila estetskih ciljev. Rossellini je bil in je še vedno neorealist: zdi se mi, da mu vi očitate, da je to *bil*. Kako lahko sprejemate njegovo delo v filmih *Rim, odprto mesto* in *Paisá*, ki sta uveljavila neorealizem, medtem, ko – najbrž – ne morete občutiti podobnega navdušenja ob filmu *Nemčija leta nič*, ob spremembah in nepričakovanih, ključnih novostih v filmih, kot sta *Stromboli* in *Francišek, pevec božji* (Francesco, giullare di Dio, 1950), ali pa ob katastrofalnih različicah filmov *Evropa '51* in *Potovanje v Italijo*. Kaj pravzaprav očitamo podobnim estetskim zmotam? Da avtor v njih opušča vsako skrb za socialni realizem, da nadomešča podatke dnevne kronike z vedno globljo moralno zaskrbljenostjo, ki pa hkrati odseva veliko naklonjenost eni od izbranih, sodnih političnih strank. Mar je Rossellini kot umetnik simpatizer katoliške demokracije? Sam podobne orientacije sicer nisem našel prav nikjer, saj je zanj – ob smernicah neorealizma, ki jih še vedno zasleduje – povsem neverjetna. Lahko bi mu očitali, da so njegovi zadnji filmi narejeni tako, da se oklepajo dramaturških smernic, ki jih določajo vnaprej izbrani cilji. Vendar ne smemo pozabiti, da ne poznamo nobenega italijanskega režiserja, pri katerem bi lahko manj ločili ideje od izbranega filmskega jezika. Glede na našete karakteristike Rossellinijevega dela bi se vsekakor oklenil predvsem odlik njegovega neorealizma...

Film – esej

Obnova vsebine zgoraj omenjenega filma je pravzaprav zelo enostavna. Vsekakor je v njej minimalno dramaturških vozlov, ki tolikokrat določajo "vsebino" in "dramaturgijo", žanr filma. Pri filmu *Potovanje v Italijo* se na podobne odlike ne moremo ozirati v tolikšni meri, kot smo navajeni, oziroma kot bi se nam zdelo za film z veliko Ingrid Bergman pravzaprav pričakovano in dobro. Kje leži bistvo nesporazuma, ki naše pričakovanje vodi v stran, manj pripovedno in nikakor ne dramatično v tolikšni meri, kot bi iz podobnega potovanja pričakovali? Se morda motimo? Črno-beli film o razmerju dveh zakoncev, ki prvič prideta v Neapelj in njegovo okolico, da bi v njem prodala podedovano vilo pokojnega strica, odgovarja na vsa zgornja vprašanja in mnoga še dodaja, odpira in zastira. Potovanje po okolici Neaplja je pravzaprav nedokončan poziv morebitnim turistom – oglejte si izkapanine Neaplja, "solfataro" Pozuolijev, izkapanine Pompejev in seveda predmetno versko procesijo, ki slavi praznik svetega Gennarda. Element procesije, ki zaključuje film, nam, čeprav nekoliko dramatično, razreši osnovni nesporazum zakoncev, ki bi ju skoraj pripeljal do ločitve. To je – morda – ključni del *Potovanja v Italijo*, ki nas prizadene, ob njem sodelujemo, čakamo, spremljamo dvorjenje, morda celo pričakujemo sceno nezvestobe, do katere pa ne pride.

Rossellinijev film petdesetih let nam odpira vprašanje povsem osebnega sveta: spremljamo neskladnost obeh zakoncev, vanj vstopimo kot po naključju. Konec domnevno spravi neskladni in zdolgočaseni par, ki se otepa turističnega okolja in čudovite, dragocene okolice večnega vulkanskega mesta – okolice, kjer se njuna rahla in zdolgočasena zakonska zveza osipa, izgublja in grozi z ločitvijo, vendar nenaden, nepričakovan čudež človeške množice vse to pravzaprav preseže in ju reši.

Tako bi se lahko glasila kratka in ne posebej izčrpna vsebina. Vendar je Rossellinijev film bogatejši, vznemirljivejši in bližji resničnemu potovanju "po Italiji" ob koncu petdesetih let. Zakaj, kako, na kakšen način...

Najprej se sprijaznimo z mnenjem avtorja, da mora biti film predvsem sestavljen brez obveznega, pozitivističnega občutka potovanja; slednji namreč radovednost naključnega turista poveže z okolico bleščeče preteklosti in romantičnimi sprehodi z verskimi manifestacijami, ki razrešujejo zakonsko krizo. Takoj se lahko povežemo še z našim skupnim spominom, ki nas ponese v avanture filmov *Paisá*, *Stromboli*, celo *Postopačev* (I vitelloni, 1951) Federica Fellinija. Na kakšen način, zakaj? Odgovor ni enostaven. *Potovanje v Italijo* je zapis nekako nepredvidenega, a skrajno zvestega potovanja. Okolica Italije, po kateri se zakonca sprehajata, je morda določila le naključni konec, ki pa kljub temu deluje kot nekakšna nujna "rešitev". Zakonca se skoraj objameta, si sežeta v roke in nas zapuščata z veliko mero optimizma, ki njuno tavanje znotraj prostorov počitnic odpira, razkazuje, celo obdaja z nemirom preteklosti – ta je namreč poznala večjo skladnost med zakonci in prebivalci nekdanjih Pompejev. V tem pregledu realnosti, tako v literaturi kot pri filmu, kjer moramo uporabiti izraz "globalnega" zapisa, pregleda, ki se nujno veže na "globalni" pregled našega videnja, se morda neorealizem varovati otenkov verizma in naturalizma, ki smo jih poznali že zdavnaj prej. V filmu *Paisá* je realistična partizanska borba Italijanov, neorealistična pa predvsem Rossellinijeva režija, njeno prestavljanje je na trenutke eliptično, sintetično v nizanju dogodkov, v vsoti teh nizanj. Zato se zapis *Potovanja v Italijo* izmika vsakršni analizi: socialni, logični, analizi psihološkega vedenja junakov oziroma vzrokov zanj. Realnost sprejema *en bloc*, nikakor ne nerazumno, vendar togo, nerazdružljivo. Iz tega tudi sledi, da je neorealizem nespektakularen – spektakularnost mu je tuja, povsem negledališka je, posebno tam, kjer zahteva gledališka igra posameznika psihološko analizo čustev, ali pa je obarvana s fizično ekspresivnostjo, ki je pravzaprav simbol cele vrste moralnih kategorij. Seveda pa se ta vrst v filmografiji ne more reducirati na kakršenkoli objektivni dokumentarizem. Rossellini je že velikokrat rekel, da njegova režija v principu vključuje ljubezen do vseh nastopajočih, tudi do realnosti, do sveta, kot ga je našel, in ravno ta ljubezen prepoveduje, da bi zopet ločil dejstva, ki jih je občudovana realnost združila: njegove junake in njihov dekor... Neorealizem se torej ne upira dejstvu, da bi spreminjal svojo pozicijo do sveta, kakršen je – nikakor ga ne sme obsojati, vedno gre za predstavo realnosti, ki upošteva pogled umetnika, ki ga po svoje kazi, tudi lomi in prevzema njegova zavest, njena poštenost vesti, ki izraža njegovo popolno zavest in se ne naslanja samo na občutke zavesti, temveč se kaže v preurejeni vsoti prvotnih vtisov. Tradicionalni realist – naprimer Zola – analizira danost in potem sestavlja njeno sintezo, ki izraža moralni koncept sveta, zavest filmskega režiserja pa ga po svoje filtrira. Povsem jasno je, da njegova zavest ne prepušča popolne podobe realnosti, njegov izbor ni ne logičen ne psihološki, pač pa je ontološki – podoba sveta, ki ga sprejemamo, je globalna v istem pomenu kot vsaka fotografija, črno-bela, včasih barvna: pravi odtis realnosti, morda svetlobni pojav, kjer barv ni...

Odlike Potovanja

Kot se mu je že dogajalo, ko je prevzel film *Rim, odprto mesto* v ekranizaciji *Bila je noč v Rimu* (Era notte a Roma, 1960), se je podobno vrnil na tematiko *Stromboli* ob *Potovanju v Italijo*. Vendar *Potovanje* zaznamuje bistvena razlika, ko Rossellini riše zakonski par, ki se v prvih posnetkih bliža Neaplju. Ne čutimo strašnega kontrasta med slikanjem Juga in Severa v Italiji. Katherine, anglosaška žena, prihaja iz povsem drugačnega okolja, obenem pa je dedič skupne, cenjene antične kulture. V tem podatku se skriva obupen kontrast zakonskih parov, ki jih spoznavamo v obeh filmih. Alex in Katherine

ne utegneta videti delov siromašne Italije, ki obkroža mesto pod Vezuvom. Okolje Neaplja jima je dosegljivo v toliko, kolikor je tudi dedič renesančne in romantične radovednosti, ki v mnogih detajlih preseneča anglosaksonska potnika. Okolica, s katero se stapljata, je predvsem s svojimi zvočnimi determinantami tista, ki daje vznemirljivemu eksterierju, v katerem nastopa celo bližnja čreda ovac, povsem verjetno realnost: bliskovito se pojavi in izgine mimovozeči avtomobil, slišimo napolitansko popevko... Atmosfera južne Italije nas prevzema in nam sporoča, da je to za zakonca prvo skupno potovanje, vendar ne dobimo nobene natančnejše informacije o prvih letih po svetovni vojni. Potovanje spremljamo kot potniki v avtomobilu, torej v svetu, od katerega nas ločijo okenska stekla; skoznja spremljamo in odkrivamo življenje Neaplja, vendar nas od njega ločuje stalna pregrada – avtomobilsko okno večino časa loči in deli. Bližnje srečanje s prepornim mestom, ki se nam predstavlja s svojimi muzeji, skrivnostmi in značilno, vulkansko bližino, je nemogoče. Ni prvič, da smo zaprti v povsem nedostopnem svetu, ki nam odkriva in postavlja vrsto vprašanj, na katera narava sama s svojo čudovito okolico ne daje nikakršnih odgovorov. Naše življenje je splet vprašanj v dvoje: to poskuša osvetliti s prepornimi cestami Neaplja ob prazniku svetega Gennara, kjer pride do zaključka trenutne krize zakoncev; gre seveda za avtobiografski zapis stanja med zakoncema Bergman–Rossellini, ki sta sijajno povezana z okolico in njenimi večnimi vprašanji. Krizo beležita na način, ki se na filmskem traku odraža predvsem kot spiritualna kriza in se spreminja v očiščevalno razmerje. Teh svojih vprašanj se zavedata in ne stopicata samo okoli Caprija, izkopenin in dragocenosti Cume; slednja jima odkriva nekdanjo harmonijo v življenju zasutih prebivalcev Pompejev, ki je žal ostala samo v slikah in skulpturah. Ko spoznavata minljivost nekdanjega življenja in njegovo bežnost, občutimo obžalovanje; neugasnjeno "solfataro" odkrivata kot stalnost neke nevarnosti, s slutnjo vedno prisotne smrti. To Rossellini rešuje s pomočjo hipnega religioznega občutja – film s svojim koncem spominja na obračanje k Bogu, ki izrazito in jasno zaključuje film *Stromboli*. Podobnost se pojavlja tudi v zaključku *Potovanja*.

"Čudeža" procesije seveda ne vidimo jasno, bežna skica berača, ki se nenadoma pojavi med ljudmi in maha s svojimi odvečnimi berglami, je edino opozorilo na njegovo bližino.

Že v osnovi je zanimiv izbor situacije zakonskega para, ki je na počitnicah. Situacijo smo seveda spoznali – morda v mnogo jasnejši Antonionijevi *Avanturi* (*L'avventura*, 1960) –, vendar vodi k enakim predznakom meščanskega para, sopotnikom, ki jih ne preseneča niti izginotje enega od njih niti posebne vrste dolgčas, ki spremlja meščane v njihovem prostem času, kakor tudi ne prekrasna mesta družabnega in "posebnega" življenja v času počitnic. Rossellini seveda zelo pazi, da je njegovo slikanje "lene" meščanske družbe na Capriju in v okolici Neaplja novo in mnogoznačno, kljub zavesti, da gledamo avtobiografski dokument o potovanju, ki nas sooča z ostanki propadlih kultur – današnja ni v nobeni črti bolj živa, jasnejša ali drugačna. Če poslušamo dialoge zakoncev, besede, ki jih izgovarjata med svojim približevanjem Neaplju in skozi celo potovanje po Italiji, jasno čutimo, da je to počasno potovanje zanju neke vrste izguba časa. Njuna dediščina in prodaja vile, ki sicer leži na čudovitem kraju, je vzrok njune poti. Le nepojasnjeno dejstvo, da nimata svojih otrok, zakonca *Evrope '51* približuje paru *Potovanja*. V resnici je njuno



Roberto Rossellini

skupno potovanje dolgočasno, celo ob izletu na Capri Alex spozna prostitutko, ki mu zapolni košček dneva, v resnici pa naraščajočo krizo s Katherine samo pogloblja. Rossellini je to dobro pojasnil z naslednjimi besedami: "Številni pari so v resnici neke vrste podjetja, ki navadno niso anonimne združbe, celo imena imajo. Mnogi se poročajo, ker tako dobijo priložnost za izpeljavo pomembnega projekta, nešteti novi znanci jim omogočajo izpeljavo vrste načrtov, žena skrbi za public relations, mož pa za ekonomske pogoje novih pogodb. Zakonca Potovanja sta izšla iz teh pojmov, njuno življenje je temu zelo podobno in ima enake značilnosti. Poleg svojih obveznosti, dela, navad, pogodb in dnevnih nalog, ne poznata nobenega motiva, ki bi ju mobiliziral, povezoval. Zato morata molčati, nimata si česa povedati!" Potovanje v Italijo govori o trenutku ločitve, vendar film ni tragedija; govori tudi o zavpejujočem sporazumnem zakonu, pa ni komedija; zelo natančno pripoveduje o Italiji, vendar ni dokumentarec. V resnici ga nikakor ne moremo prav opredeliti. Kot delo, ki se ukvarja z gibanjem, ljudmi in časom, bi ga lahko označili za esej. Tako skušam pojasniti del nerazumljivo slabe ocene filma, v kateri so mu kritiki očitali, da se v njem skoraj nič ne dogaja. V mnogih plan–sekvencah filma se eleganca minimalne pripovedi razrešuje v posnetkih, ki se nepričakovano zaostrijo, ob nevarnosti ločitve se ključni spor med zakoncema razreši, ki se poiščeta v človeški množici, kot da bi ju bližnja prisotnost neznanih ljudi strašila in nevarno ločevala.

Italijanska kritika filmu ni bila naklonjena in ga je označila za enega največjih neuspehov zakonskega para Bergman–Rossellini. Francoska kritika istega časa je bila nad filmom navdušena in ga je hvalila do nebes, predvsem Rohmer, Truffaut in Rivette. Zanje je bil to "...film, podoben tistim, ki jih bodo snemali čez deset let in bodo popolnoma opuščali romaneskne, pripovedne vzorce. Nadomeščali jih bodo filmi priznanj, dnevnikov, esejev. Rossellini film oblikuje z izjemno skrbnostjo in gladko povezujočimi posnetki. Ta film je bilo treba videti, da se je filmska umetnost lahko odlepila od grobe, deklamatorske vsebine, sentimentalnih, papirnatih vozlišč številnih igranih filmov: njegova projekcija je vstopila v filmsko umetnost in jo spremenila kot nekdanja revolucija impresionistov v slikarstvu." Široko je odprla slikarska vprašanja narave igranega filma in tehničnih novosti medija. Mnogi avtorji so takšen vpliv filma že napovedali: tako novi filmi Godarda, Bertoluccija, Antonionija in Wendersa...

Spretna mešanica slike in zvokov je *Potovanje v Italijo* seveda rešila očitkov improvizacije. V marsičem je prav ta film rezultat vseh Rossellinijevih poskusov, ki jih je nakazal že v *Stromboliju*, *Nemčiji*, *leta nič* in *Evropi '51*. Zavestno je zavračal vse že videne in znane konvencije dramaturških vozlov, našel je vrsto motivov, ki so njegovo filmsko pripoved omogočali in jo še razširjali. Rossellini, ki pravzaprav ni bil posebno znan po razreševanju dolžine kadrov, nam je predstavil zelo osebno, intimno zapisano delo, ki uporablja vrsto zapletenih posnetkov, "plan–sekvenc". Z njimi v tem odlomku svoje avtobiografske izpovedi o življenju z Ingrid Bergman dosega izjemno raznolikost. Če je leta 1946 film *Paisá* postavil povsem nova merila za realizem v filmu, je nekaj let pozneje Rossellini uveljavil etične in oblikovne oblike, ki so naznanile povsem nov filmski jezik. Morda je imel prav Rivette, ki ga je v članku, v katerem se nad filmom navdušuje, pohvalil in izjavil, da je projekcija filma *Potovanje v Italijo* v letu 1955 v trenutku postarala vse sorodne filme za dobrih deset let. Danes, dobrih štirideset let po premieri filma, je Rossellinijev film še vedno temeljni film francosko–italijanske avantgarde!

André Bazin v zaključku svoje pohvale iz leta 1958 ugotavlja, da je film prav gotovo nov in zanimiv. Pravi, da je umetnost Rossellinijevega dela v tem, da v svojih filmih doseže najgostejšo in najelegantnejšo strukturo – ne najfinejšo, ampak najbolj ostro in jasno. Na ta način dobi neorealizem oblikovne odlike, ki dosegajo pravo abstraktnost. Spoštovati realnost do te mere, kakršno prinašajo Rossellinijeva dela, pomeni, da vidimo stvari povsem brez navlak, da podčrtamo samo najnujnejše podatke in s tem dosežemo vtis globalnosti in njeno preprostost. Njegova umetnost je melodična in linearna, mnoga njegova dela spominjajo na Matisa, na slikarsko skico: črta naznačuje več, kot želi! Je mar treba razumeti preprostost poteze čopiča kot skromnost ali kot slikarjevo lenobo? •

Prihodnjič: Dogodek v Šanghaju (*Shanghai Gesture*, 1941, Josef von Sternberg)