

A IN B: V POKLON DVOJE MAESTROM

DA ZMANJKA ČRK DO Z-JA JE POGOST ŽIVLJENSKI POJAV

JOŽE DOLMARK

Michelangelo Antonioni je bil mednarodno najbolj znan italijanski režiser, čeravno istočasno najmanj hollywoodski. V nasprotju s kolegom Fellinijem, ki ni nikdar zapuščal ljubljeneh studijev Cinecittà, je odšel v Ameriko in posnel epohalni film o študentskih nemirih koncem šestdesetih let (*Kota Zabriskie* [Zabriskie Point, 1970]). Posnel ga je po svoje, ujel je realnost in ameriški pejzaž v svojem stilu in poetiki. Antonioni je obdeloval mrtvi čas in vse tisto, kar bi klasičen ameriški film prepuščal prostorom onkraj kadra. Njegov kino je od *Krika* (Il grido, 1957), *Avanture* (L'avventura, 1960) in *Noči* (La notte, 1961) vedno čista geometrija podobe, nekaj podobnega kakšni Modrianovi sliki. Lahko stavimo, da take slike ne bi postavil v svoj salon noben hollywoodski producent.

Filmski čas je pri njem dolg, ker upošteva vse neskončne tišine in skuša s svojimi dolgimi slikarskimi kadri posredovati dejstvom izpraznjenosti, določeno tesnobo bivanja, občutenje sodobnega nelagodja. Antonioni je bil eden redkih sodobnih cineastov, ki je s svojim stilom povsem označil marsikatero premiso modernosti sploh.

Svet zunaj v meglah in meglicah ob obrežjih reke Pad, nasipi in skromne ribiške barake ter zapuščene mondene plaže. Svet znotraj z osamelimi mestnimi predeli zaspane rojstne Ferrare, abstraktni prostori, iz katerih se prebija melanholija in ki nakazujejo statično atmosfero. Vse to je antonionievski univerzum, iz katerega odmevajo kakšen pritajeni ton violine, krik fazana ali topi zvok teniške žogice. Antonioni bo ostal slikar vse svoje življenje, vedno bolj fasciniran s skriv-

nostmi horizontov, vzburljivostjo meja in vznesenostjo vsega tistega, kar je onkraj oblakov.

Ob vsem tem ga bodo vedno najprej vznemirjali odnosi, ki ljudi vežejo s prostori bivanja, z domačimi zavetji, z njihovimi domovi. Odnos med intimnostjo in vesoljem.

Filme je začel snemati kmalu po vojni in se v njih vedno držal določenega prepričanja, da sledi spreminjanju sodobnega sveta in svojemu lastnemu spreminjanju. Soočal se je z zgodovino zadnjih štirih desetletij, budno spremljal stanja njenih protagonistov in beležil odzive njihovega bivanja znotraj njenih zapletenosti. Morda pri svojem delu ni bil nikdar zgodbar s preprostimi rešitvami, nikdar v njem ni ponujal hitrih odgovorov, temveč je kvečjemu postavljajl premnoga vprašanja, za katerimi so vedno ostajala bolj skrivanja kakor direktna odkrivanja, bolj želja po nakazovanju mnogoterih smislov sodobnega sveta. »Zmerom gledam na človekovo čustvovanje in skupek njegovih misli, ki ga ob tem vodijo, da nekaj počne na svoji poti v srečo ali smrt,« je nekoč zapisal in imenovali so ga za neorealista ljudske duše, ker je v svojem delu prvenstveno slikal negotovost ljudi, njihovo nezmožnost komuniciranja, njihova lebdenja po robovih sveta in izgubljanja njihove identitete.

Antonioni je v svojem delu vedno sledil realnosti, ki kakor da beži pred pogledom, ki bi omogočal njeno boljše razumevanje in presojo. Od tod tudi nekakšna konfliktnost, ki se kaže iz njegovih zvočnih slik, razpetih med ambicijo, da bi videle svet v vsej njegovi kompleksnosti in med iskanjem skritih vzgibov reči in ljudi (osnovna tema *Povečave* [Blow-up, 1966]), kar naj bi nakazovalo nekakšno resnico našega bivanja in

bistvovanja sploh.

Neuspešno iskanje lastnega jaza (*Krik*), ženski obraz tesnobe zaradi izgubljene ljubezni in zapravljenega življenja, izginotje in medsebojna oddaljenost (*Avantura*). Tu je Antonioni kakor Beckett v Godotu začrtal kinematografski modernizem v podajanju odtujitve, mrtvega, težkega in nerazumljivega časa znotraj vseplosne eksistenčne izpraznjenosti, kjer se ne ve več, kam kdorkoli gre, in kjer ne obstaja več nikakršna mreža tradicionalnih psiholoških odnosov. Zatem pa že naslovi filmov sami govorijo o metafizičnem pejzažu: zakonska kriza, intelektualna izpraznjenost ter profesionalna brezizhodnost para v ozadju neke fešte (*Noč* [La notte, 1961]), nelagodnost stanj, ki še niso bila dovolj izčiščena od vrtoglavega plesa protagoniste med dvema ljubeznima (*Mrk* [L'ecclisse, 1962]). V *Rdeči puščavi* (Il deserto rosso, 1964) se izrisujejo podobe vedno bolj dehumanizirane in globalne civilizacije, kjer si ljudje znotraj novodobnega proizvodno-komunikacijskega hrupa nimajo več kaj reči, kjer mutirajo na poti v neko povsem mehanizirano življenje. Prvi režiserjev barvni film močnih ekoloških podtonov in naravnost parajoč krik o sodobnem globalizacijskem razkroju.

S *Povečavo* Antonioni leta 1966 doseže enega vrhov svojega kinematografskega prepričanja v podajanju dogodkov, ki so presegli premise realnosti. Zaprt v svoji temnici skuša fotograf zaman povečati posnetek, s katerim bi se dalo dokazati umor, ki ga je nevede posnel: bolj ko se trudi, bolj mu resnica polzi iz razvijalca in fiksirja. Težavno lovljenje realnosti in dokazljivosti. V *Koti Zabriskie*, zanj paradoksalno posneti s Carlom Pontijem za MGM, Antonioni v ozadju plane-

tarnih študentskih nemirov sugestivno izriše neusmiljeni potrošniški svet, ki se je lotil goltati tisto najbolj sveto, kar naj bi bili lastni otroci.

Ko v finalu pogled Darie Halprin doseže, da eksplodira bogataška vila na skalovju, se ob akordih Pink Floydov (»Careful with that axe, Eugene«) simbolno razleti tudi statusni in nepravilni svet. Ko Mark Frechette z ukradenim aviončkom preletava in snubi dekle, ki se vozi z avtomobilom čez kalifornijsko puščavo izgleda, da je ljubezenski stik tehnološko-medijski in ne potrebuje besed. Spet gre za staro antonionijevsko nekomunikabilnost, tokrat dokončno potolčeno na najbolj kinematografski način, brez potrebe po besedah. Kakor te ne bodo potrebne niti v *Poklic: reporter* (Profession: Reporter/The Passenger, 1975), v središču krize (zamenjanih) identitet oseb, ki so presegle vsakdanost v zaključku filma, v dolgem kadru-sekvenci osamljenosti nekega od boga pozabljenega trga v španski provinci.

Ves Antonionijev genij je v tem sporočanju z ogolelimi slikami, ki so po svoji ekspresivni moči tako daleč od slehernega klišeja, v njegovem povsem čistem abstraktnem talentu, ki zavrača vzročno-posledične montažno-pripovedne veščine s tekom dolgih in likovno premišljenih kadrov-sekvenc. Tak postopek omogoča nenehno in boleče brskanje po času brez nepotrebne govoričenja v šivanju natančnih prostorskih atmosfer. Protagonisti pridejo v prostor, ko so pripravljene za nas in za zlitje s časom, in ga zapustijo šele tedaj, ko iz trenutkov in prostorskih geometrij zazvenijo neki oddaljeni ljudski smisli. To pa je nekaj, kar v eksistenco vnaša dvom in je temelj nekega novoveškega pogleda na svet. Te dileme bodo prisotne tudi v zelo avtobiografski *Identifikaciji neke ženske* (Identificazione di una donna, 1982), v samoizpraševanju o moškem in režiserju sredi ženskega sveta ter filmu samem. Antonioni nas je vedno zavajal s tistim temeljnim: kdo smo in kako smo sami s seboj in v odnosu z drugimi. V to prizadevanje je vključil vso samosvojo filmsko pisavo, refleksijo o modernem svetu in o lastni vlogi v njem. V *Avanturi* kamera zapusti protagoniste, ko se ti oddaljijo iz njenega vidnega polja, da bi na koncu *Povečave* samo še spremljali mimično igro tenisa brez žogice, ki jo vseeno slišimo, slišimo tope udarce ob geometrijsko napete mrežice. Neskončno iskanje udarcev v nestabilna mesta človeških stanj. To naj bi bilo življenje, neko perfidno tehnološko moderno življenje. »Invece si deve andare nudi per gli boschi,« kot sta temu rekla italijanski kantavtor Battiatto in pogosti Antonionijev scenarist-pesnik Tonino Guerra, sicer



Michelangelo Antonioni

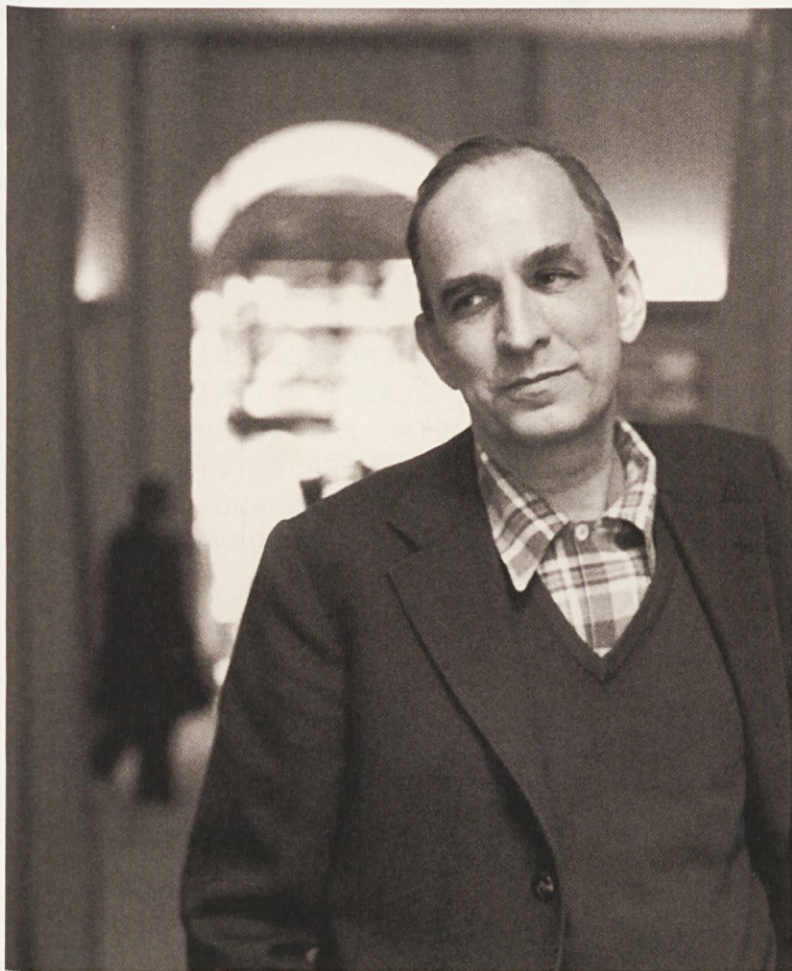
tudi soscenarist zadnjih evropskih filmov Tarkovskega, ki je hudo bolan pred smrtjo zapisal, da bi odšel popolnoma bos v gozdove, pa ni mogel, ostalo mu je samo to, da je z bosimi nogami zaznal sončno toploto balkonskih ploščic sanatorija, kjer je umiral, in tisto malo vznemirljive rose jutranje trave pred zgradbo brez vrtnitve.

In kaj ima z vsem tem drugi veliki filmski pesnik človeške duše? Pisal se je Ingmar Bergman in tiste Antonionijeve žogice, pa Tarkovskega bose noge so nekako hotele, da je umrl na dan Michelangelovega zemeljskega izginotja. Samo na prvi pogled različni umetniški karieri, samo na prvi pogled nekaj tisoč kilometrov med njima, morebiti nekaj razlike med severom in jugom, med protestantsko in katoliško kulturo ter tega, kar je Marguerite Yourcenar tako lepo rekla

ob misli na prekrasno naturalistično slikarstvo zgodnjih nizozemskih renesančnih slikarjev v primerjavi s spoštljivim idealističnim redom južnih mojstrov: »Nebo v Flandriji je pogosto nizko in megleno, tisto v Neaplju pa je visoko in turkizno bistro.« In od tod ves čudno različen svet. Naj bi bil razumljiv, menda? To je zapisala na tistih nekaj prekrasnih straneh majhnega romana *Anna, soror*.

Z Bergmanom je film pridobil legitimno mesto v kulturi našega časa in presegel tisto osnovno prekletstvo, ki se vleče iz njegovih pionirskih časov, da so mu vedno pripisovali samo nekakšno sejmarsko-zabavno poslanstvo za široke delavske mase. Njegovo ime je pripomoglo k temu, da je kino postal ena najbolj rafiniranih umetnosti dvajsetega stoletja.

Bergmana sta po vsej verjetnosti strogo zaznamovali družinsko patrihalna in svetovnonazorsko



Ingmar Bergman

luterantska kultura severa. Zgodaj je odšel od doma in se našel v strogem strindbergovskem teatru, korak do filma v povojni Švedski je bil samo stvar naključja in zaupanja, ki si ga je s svojim talentom in resnim pristopom do dela hitro pridobil. Svet in zgodbe, ki jih je kanil zaupati tudi drugim, pa so izhajale iz ostro začrtanega kierkegaardovskega sveta določene realnosti in njenega videza, skritega bistva in pripadajočega pojavnega posnetka; iz tistega torej, kar je bilo vedno srž njegovega filmskega podajanja s formalnimi naslombami na tradicijo francoskega poetičnega realizma (Julien Duvivier, Marcel Carné), naturalistično tradicijo skandinavskega nemega filma in velikansko izrazno lekcijo nemškega ekspresionizma.

Začeni s *Krizo* (Kris, 1946) Bergman v prvem povojnem letu začrta osnovne ikonografske obsesije medčloveške povezanosti, danosti in iluzoričnosti fe-

nomenoloških pojavnosti, nasilja in zatajitve želenega ter razkrojevanje osnovnih zakonskih vezi. Po nekaj na prvi pogled frivolnih komedijah nravi (*Moje poletje z Moniko* [Sommaren med Monika, 1953], *Nasmeh poletne noči* [Sommarnattens leende, 1955]), se mednarodno uveljavi z metafizičnimi spraševanji o človeku in njegovi neizbežni smrti (*Sedmi pečat* [Det Sjunde inseglet, 1957]), o človeku in njegovi smrtni uri (*Divje jagode* [Smultronstället, 1957]) in o človekovemu nasilju in odpuščanju (*Deviški vrelec* [Jungfrukällan, 1960]). Na začetku šestdesetih sledi trilogija *Onkraj zrcala* [Såsom i en spegel, 1961], *Obhajanci* [Nattvardsgästerna, 1962] ter mitski *Molk* [Tystnaden, 1963], ki začenjajo serijo Bergmanovih kammerspiel filmov, globoko zasidranih v tematskih naslednjih strindbergovske dramaturgije, vendar neverjetno smelo oblikovanih z modernim filmskim pristopom dolgih kadrov

v bližnjih planih.

Ljudska ogolelost, zaprti in zadušljivi prostori brez izhoda, neizmerna geometrija človeškega obraza, ki se v njegovih slikah počasi in boleče sklanjajo znotraj intimnih motenj med imaginarnim in realnim, med mesenim in duhovnim, med užitkom in dolžnostjo, med ljubeznijo in sovraštvom. Vse to se magistralno izvrši v *Personi* (1966), v vrhunskih variacijah na temo dvojnika in neizmerljivih globinah duše ob neizprosnih soočenjih med Liv Ullmann in Bibi Anderson v nabitem teku filmskega časa, pa tudi kina kot fantazmagoričnega dvojnika realnosti. Leden in goreč film obenem o vrtoglavem izmenjevanju dveh ženskih duš, o subtilnem teritoriju, ki ga je Bergman venomer obvladal do mučne onemoglosti.

Sledi nekaj filmov, v katerih se avtor spogleduje z nihilizmom, z raztelesenji in razkoreninjenimi nadlogami nezavednega, ponižujočimi ljudskimi stanji in vsem tistim, kar generira imaginarij kot izvir laži in zlaganosti, terorja in negacije. V *Volčji uri* (Vargtimmen, 1968), *Sramu* (Skammen, 1968) in *Strasti* (En passion, 1969) se tako izrisujejo mračne podobe umetnika, ki je kanil pred svojimi, sosednjimi in nekimi božjimi vrati pomesti z vso pervertirano nesnago tega sveta — s pomočjo umetnosti in njene drže, ki je vedno samo v opozorilo in ni nikdar prvenstveno reševala nikakršne zmede taistega sveta. V tem občutju — z glavo in petami — vsakodnevne ljudske bede, ki pelje po poteh agonije in ne meri toliko na vedrino nebesnega upanja, je Bergman vseskozi ateist, čeravno vsepoprek govori o bogu in odpuščanju in je nato prispeval dve sublimni stvaritvi te vrste, *Krike in šepetanja* (Viskningar och rop, 1972) ter avtobiografski *Fanny in Alexander* (Fanny och Alexander, 1982), dve zreli mojstrovini o ljudskih preprostostih in ponižnostih.

Kaj nam torej ostane od teh dveh mojstrov? Morda samoizpraševanje o tem, kaj smo razumeli v tem božjem svetu in s čim smo se ves čas ukvarjali, da bi bili vredni nekega osnovnega dostojanstva. Večji del našega otroštva so nas vzgajali v strahospoštovanju pred grehom in stranpotmi, v sprotnem priznavanju povsem običajnih napak, čakajoč na odpuščanje in milost. Na drugi strani pa je modernost za časa naše mladosti rušila tabuje in obljubljal nekaj ljudske solidarnosti in poštenja. Kaj se je pravzaprav zgodilo z nami, gospoda Antonioni in Bergman, zdaj ko bomo s to ubogo zemljo ostareli tudi mi, nepozabni otroci vajinih sanj in vajinih svaril?