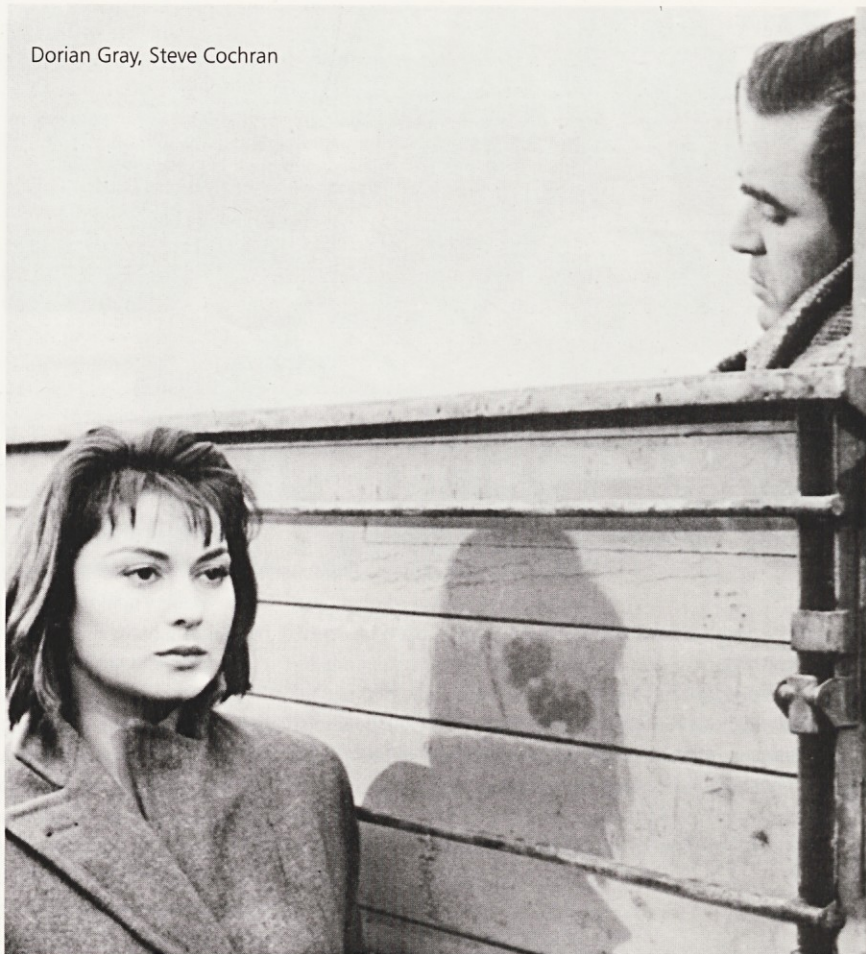


krik

matjaž klopčič

Dorian Gray, Steve Cochran



Il Grido

Italija 1957 116 minut

režija Michelangelo Antonioni **produkcija** S. P. A. Cinematografica (Franco Cancellieri), v sodelovanju s produkcijo Roberta Aleksandra, New York **direktor produkcije** Danilo Marciano, Ralph Pinto **scenarij** Michelangelo Antonioni, Ennio De Concini, Elio Bartolini, po zgodbi M. Antonionija **fotografija** Gianni Di Venanzo **glasba** Giovanni Fusco (pianistka Lya De Barberis) **scenografija** Franco Fontana **kostumi** Pia Marchesi **montaža** Eraldo Da Roma **asistent režije** Luigi Vanzi **igrajo** Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Betsy Blair (Elvira), Dorian Gray (Virginia), Gabriella Pallotta (Edera), Lynn Shaw (Adreina), Mirna Girardi (Rosina), Gaetano Campanili, Pina Boldrini

Film je bil posnet v dolini reke Pad, pozimi 1956-57.

Prva projekcija v času festivala v Locarnu, julija 1957. Grand prix Festivala! Nagrada mlade kritike (Köln, 1960).

Premiera filma v Rimu, novembra 1957.

Ian Cameron, iz študije o Antonioniju, 1968

"Vedno se mi je zdelo, da je Antonioni pomembnejši v realizaciji svojih filmov kot v besedah. Napačne interpretacije so zapeljale mnoge kritike, da so se jim zdele stilistične odlike njegovih filmov bolj revolucionarne, kot so v resnici bile. Pri njem so najdragocenejši odtenki človeškega vedenja in čustvovanja. Bravurozno uporablja vsa filmska izrazna sredstva, s katerimi nam predstavlja uganke človeškega vedenja. V njih je Antonioni najmočnejši, pa tudi najbolj nerazumen!"

Antonioni vprašanja komunikacije med ljudmi ni nikdar razreševal z notranjimi monologi. Zavračal jih je celo takrat, kadar so samo ponujali slutnjo dogajanja. Namesto popolnih identifikacij z nastopajočimi, nas v večji meri seznanja le z njihovimi mentalnimi stanji.

Filmski režiser, s katerim bi ga v petdesetih letih lahko primerjali, je bil Otto Preminger. Svoje junake je prepuščal dejanjem, ne da bi jih pri tem natančno pojasnil. Sodelovanje gledalcev je vključevalo načelo, ki ga je kasneje sijajno determiniral Sartre: *La lecture d'un film doit provoquer "la création dirigée"*!

Tudi pri Antonioniju najdemo podobno zavračanje pojasnjevanja. Dogodek predstavi z vsemi podrobnostmi in nas nato prepusti lastnim zaključkom. Razlika je v končnem cilju: Antonioni opiše čustva svojih junakov s pomočjo reakcij, kakršne jim pripisuje. Preminger nam predstavi odtenke njihovih glasov, izrazov, kretenj, gibanj, ob tem pa ne določa njihove interpretacije. Na podlagi videne ga moramo poiskati lastne zaključke. Vsako dejanje (*Bonjour tristesse*, 1955, Otto Preminger) lahko tolmačimo najmanj na dveh nivojih. Na nivoju vzročnosti se mora gledalec vključiti v izbor režiserja, njegova dvoumnost pa nasprotuje natančnemu opisu Italijana. Velika spretnost vodenja igralcev in precizna kamera se sijajno izogibata razreševanju vrste vprašanj *Avanture* (*L'avventura*, 1960), Antonionijevega mednarodnega uspeha; nepojasnjeno izginotje Anne namreč dopolnjuje njeno karakterizacijo. Skrivnost, ki nas muči, ni vprašanje kam je izginila, temveč – v večji meri – vprašanje zakaj?

Kratka vsebina filma

Aldo, delavec v tovarni sladkorja, že sedmo leto živi z Irmo, poročeno žensko, s katero ima hčer Rosino. Irmo preseneti policija z novico, da je njen mož umrl v daljni Avstraliji. Takrat prizna Aldu, da je že več mesecev navezana na drugega moškega in ga zapusti. Aldo odpove svoje delovno mesto in se z Rosino odpravi na potep po Padski nižini. Z ženskami, ki jih sreča, skuša zaman navezati trajnejše vezi, ki bi mu pomagale razrešiti vse močnejšo čustveno krizo. Izmučen in nepotešen se vrne v rodno vas. Ne more pozabiti Irme, in ko jo zagleda z dojenčkom njenega novega moškega, se razočaran povzpne na vrh stolpa tovarne ter se vrže v praznino...

Filmski avtor Michelangelo Antonioni

Moje dojemanje filma in njegove poetike je odkrivalo filmski jezik v mnogih filmih. Silovito je zaznamovalo radovednost, s katero sem sprejemal filme dragocenih, včasih prepovršno ocenjenih posameznikov. V moj izbor mojstrov filmskega jezika je v petdesetih letih silovito vstopil Michelangelo Antonioni. Njegovih prvih filmov – ne celovečercem ne dokumentarcev (te sem kasneje v videl v tujini) – tedaj nisem poznal. Kljub temu pa je bil vtis po njegovih petih črno-belih celovečernih filmih tako izjemen in v šestdesetih letih tako osupljivo nov, da sem velik del meril, s katerimi sem cenil novosti filmskega jezika in selekcijo motivov tedanjega časa, še dolgo primerjal z najboljšimi mojstri inovacij, ki so tedaj že več desetletij pripadali Italiji. Antonionijev **Krik** je eden tistih filmov, ki so predstavljali vero v pričakovani odklon in razvoj neorealizma v poznih petdesetih letih: njegove odlike napovedujejo filmsko poetiko sedemdesetih let. Antonionijeva dela predstavljajo nekaj sijajnih kvalitet, zaradi katerih je bil italijanski film tistega časa najnaprednejši na svetu. Za veliko nas, takratnih abiturientov, je bil **Krik** film, ki nas je navduševal z vizualnimi rešitvami, ki jih je znal tako sijajno uveljaviti in poiskati le Antonioni. Ob filmih zgodnjih šestdesetih let smo se njegovih odlik oklepali kakor vere v razvoj in odliko jutrišnjih filmov. Bilo nas je veliko: verovali smo vanj in na njegovo delo prisegali.

Antonioni: o filmu Krik

"Film **Krik** je za mene izredno pomemben: v njem sem – tako mislim – oblikoval čustva junakov na povsem nov način. V prejšnjih filmih so bili moji junaki povsem pasivni in so le sprejemali svoje čustvene krize. V tem filmu poskuša glavni junak poiskati izhod iz svoje osebne nesreče v okolju, ki naj bi s svojimi karakteristikami izražalo njegovo neurejeno psiho. Poiskal sem pokrajino svojega otroštva, po kateri tava obupani človek, ki išče osebno ravnotežje in vero v svoj čustveni svet..." (1958)

Michelangelo Antonioni

Rodil se je leta 1912 v severnem italijanskem mestu Ferrari. Že v svojih študijskih letih je napisal vrsto člankov in kritik o gledališču in filmu, kjer se je pojavil že v zgodnjih štiridesetih letih kot koscenarist in asistent režije. Med razcvetom neorealizma se je uveljavljal z delom pri scenarijih in z realizacijo prvih kratkih filmov. S prvim celovečercem **Kronika neke ljubezni** (*Cronaca di un amore*, 1950) se je oddaljil od neorealistične pripovedi. V filmu je uveljavil poklicne igralce, junake malomeščanskega okolja. Njihovi socialni konotaciji je posvečal manj pozornosti kot karakterizacijam s psihološkimi odtiski, ki jih je kasneje imenoval "odklon od sentimentalnosti in moralno zadržanost". Paul-Louis Thirard je njegove odlike opisal takole: "*Njegov prvi celovečerni film nas navdušuje s svojim stilom. Odnose avtorja do sveta, vznemirljive in problematične obenem, smo spoznali že v njegovih kratkometražnikih.*" (1960)

Po krajšem medvojnem bivanju v Parizu, asistenci pri Marcelu Carneju in filmu **Nočni obiskovalci** (*Les visiteurs du soir*, 1942) se je vrnil v Italijo, kjer se je posvetil realizaciji kratkometražnika o Padski nižini (**Gente del Po**), ki ga je začel snemati leta 1943 in zaradi fašistične cenzure zaključil šele v letu 1947. Sodeloval je pri

scenarijih **Tragičnega lova** (*Caccia tragica*, 1947) Giuseppa de Santisa in **Belega šejka** (*Lo sceicco bianco*, 1952) Federica Fellinija. V teh letih je posnel še dva dokumentarna filma: **Čistost mesa** (*N. U.*, 1948) in **Ljubezniva La** (*L'amorosa menzogna*, 1947). Namesto da bi se prepustil dokumentaristični fakturi svojih kratkometražnikov, se Antonioni obrne od prevladujoče smeri neorealizma; ne oblikuje problematike revnih, ampak prazno in sterilno življenje premožne, meščanske družbe. Vsi odtiski v igri njegovih igralk lahko tekmujejo v filmskem svetu bližnje preteklosti z bogato paleto junakinj Ingmarja Bergmana. Nanje je opozoril z realizacijo romana Paveseja, pomembnega italijanskega pisatelja, s katerim ga družijo precej stičnih točk. Njegova najzanimivejša dela se začenjajo z realizacijo Pavesejevih **Prijateljc** (*Le amiche*, 1955) in se intenzivno nadaljujejo s štirimi filmi Monice Vitti v letih med 1960 - 1964. Za slednje je značilno izvrstno vizualno oblikovanje, posvečeni pa so iskrenemu zaznavanju nemira in nezadovoljstva, sterilnega oklepanja vere v jutrišnji dan in lažnih obetov v poklicih, ki bodo razrešili osnovno nezadovoljstvo z življenjem, v katerem junaki nesmiselno propadajo. Večinoma so to neuspešni, premehki, nemočni, visoko izobraženi strokovnjaki, kompromitirani z vrsto slabo izbranih poslov, v katerih se utapljajo v skušnjavah lahkega zaslužka in korupcije; moralno strahopetni se velikokrat patetično oklepajo žensk, katere najpogosteje zanemarjajo ali izkoriščajo. Antonionijevi najboljši filmi petdesetih let se odlikujejo z natančno strukturirano dramaturgijo: tavanje glavnega junaka se zaključi v samomoru. Eden najdragocenejših in oblikovno najfinejših filmov tega časa je **Krik**, ki je s svojim glavnim junakom najbližji konvencionalnemu neorealizmu. Odlikujejo ga sijajne mizanscenske rešitve in izostreno oko za pokrajino, ki se pojavlja kot eden glavnih protagonistov filma. Mnogi kritiki so ga primerjali z vizualno simfonijo, "orkestracijo motivov Antonionija". **Prijateljce** s svojo prefinjeno podobo velemestnega Torina in odnosi med junakinjami že napovedujejo "atmosfera" **Avanture**, njegove filmske mojstrovine.

Naj ob obeh, po mojem mnenju ključnih Antonionijevih filmih, povzamem dragoceni oceni, ki sta izšli v letih, ko sta se filma pojavila na evropskih platnih. O drugih njegovih celovečercih bi moral napisati več in bolj razčlenjeno: menim, da gre – poleg Fellinija – za najdragocenejšega mojstra italijanske, tedaj najsijajnejše kinematografije na svetu! Svoj filmski svet je predstavil s popolnoma samosvojo, visoko izvirno vizualno podobo. V veliki meri je napovedal sodobni filmski jezik.

Michael Delahaye: dragocenost filma Krik

"Poglejmo dve vlogi v filmu: starega očeta in vnukinjo, ki sta v filmski poetiki popolnoma nova. V klasični dramaturgiji bi jima prilepili karakterizacijo epizod. Skušajmo si predstaviti, kakšen bi bil videti film, če bi ga gledali samo skozi njune oči. Zlahka ugotovimo – čeprav gre samo za dve epizodi – da način, s katerim sprejemata življenje, določa kompletno vizijo filma. Deklica, ki nastopa v približno dvajsetih scenah, ni priča vsem dogajanjem, ki jih mi, gledalci, poznamo. Še manj stavec: morda se pojavi le v dvanajstih prizorih, v polovici vseh s svojo vnukinjo. Ne razodevata nam nič takega, kar bi nas pripravljalo na konec filma, saj pravzaprav sploh ni zgodbe, v katero bi nas zapletala. Zaključni "krik" bi lahko pogrešali, morda bi bilo tako celo bolje: vendar ga ohranjamo, saj nam pomaga zaključiti pripoved o delavcu Aldu. Motorični element **Krika**, ki uokvirja film, sprejemamo kot izvrsten

dramaturški postopek, ki povezuje vrsto razpršenih motivov." Stranski osebi, na kateri opozarjam, sta psihološko dovršeni. Vsi stiki med svetom otrok in svetom odraslih – senilnostjo starega očeta, so novi, harmonično vezani na gabarit delte reke Pad. Če pravimo, da je odlika *Avanture* srebrno svetla, s kopreno megličastega morja in difuzne luči zaznamovana fotografija, potem bi lahko našli za **Krik** skop, impresiven vtis nepregledne, sanjavo žlahtne, z meglo obarvane delte najbogatejše in nam najbližje italijanske reke. Poudariti moramo izjemno avtentičnost odnosov v katere vstopajo prizori, ki nas očarljivo osupljajo in gradijo v naši podzvesti odmevno zgodbo notranjega sveta dveh bitij, ki sta prav tako "na robu" življenja, na robu podob sveta stisk in zadreg, ki jih čuti Aldo.

Nastopi Rosine in njenega senilnega "dedka", njune reakcije in nesporazumi se nikdar ne vključujejo v čustveni svet prizora, ki ga obravnavamo. In vendar niso nikoli samo nasprotje prizoru, ki mu sledimo. Ničesar ne podčrtujejo, ničesar ne pripovedujejo; veliko važnejše je, da se neopazno vključujejo v celotno pripoved filma. Narativni odlomki Krika povezujejo in gradijo razplet nenadne samote Alda, ki je obsojen na brezciljno tavanje po pokrajini okrog Ferrare. Agnes Varda je že pred leti označila **Krik** za "horizontalni film".

Antonioni: o igralcih filma (1960)

"Prepričan sem, da je bolj pomembno izzvati instinkt igralca kot njegov razum, čeprav tudi z zvijačami... Z njimi se mu lahko približamo, če ga poskusimo zavarovati z motivi, ki bodo preprečevali, da bi nastopal preveč avtomatično. V njem ne potrebujemo drugega režiserja, saj se ne more opazovati in ne more imeti kritičnega odnosa do svoje igre. Lahko mu grozi samo nenaravnost... Ne smemo pozabiti, da je glavna naloga režiserja, da sestavi iz igralcev, ki prihajajo iz različnih sredin in kultur, harmonično celoto. To bi morala biti njegova osnovna skrb. Velikokrat odloča samo obraz igralca, ki nam odgovarja. Nimamo veliko izbire: izbrani igralec postane del naše ekipe, našega življenja ali pa tudi ne. Pozabiti mora kretnje, obnašanje, celo hojo svoje domovine, postati mora naš, italijanski človek. Ker gre za instinktivne odlike, jih moramo le počasi spreminjati: veliko bi vam lahko povedal o težavah s tujimi igralci, saj sem jih imel mnogo in sem pogosto delal z njimi. Povedal bi vam rad o težavah z izredno inteligentno Betsy Blair, ki je zahtevala vrsto razlag ob svoji vlogi v **Kriku**. Hotela je odkrivati globoke pomene dialogov in je prebirala scenarij skupaj z mano. Dialoški stavki pa so navadno plod

Steve Cochran, Betsy Blair, Gabriella Pallotti

improvizacije zadnjih trenutkov in ne skrivajo "pomena".

Vključujejo se v karakter in temperament literarnega dela: lahko so plod naključij, domišljije, zato se upirajo pojasnilom. Velikokrat sem si izmišljal vse mogoče stvari, da sem pripravil dialoge, ki jih je morala izgovarjati Blairova. Pogosto sem se zatekel v besede, ki niso niti približno izražale tistega, kar sem želel. Tako sem iz nje izvalil vlogo, katere se sama ni povsem zavedala.

S Stevom Cochranom sem moral delati povsem drugače. V Italijo je prišel, ker je hotel, ne vem zakaj, postati filmski režiser: absurдна želja. Velikokrat se mi je uprl, ni se mu zdelo prav, da bi me ubogal. Moral sem se poslušati zvijač, da sem pri njem izzval vedenje, ki sem ga želel..."

Françoise Segan: Antonionijeva Avantura

"Neka ženska je izginila! Samomor? Pobeg? Ne vemo. Njen ljubimec in njena najboljša prijateljica jo iščeta, bežita, se ljubita. Vendar je ne najdeta. Tudi na koncu ne. Mi, gledalci, pa naj odkrivamo vzrok za njen beg, njen samomor? To je kratka vsebina filma, vsaj zame!

Ponovno smo priča italijanski mehkobi, cunjastemu značaju glavnega igralca, ki mu manjka vsaka trdnost, vendar ugaja ženskam: posebnosti Italijanov, ki so feminizirani in razočarani v svojem življenju, posebnosti **Prijateljc**, celo filma **Sladko življenje** (*La dolce vita*, 1960) Federica Fellinija. Zanimivo! Je to karakteristična poteza sicer privlačnih italijanskih junakov, ki jih oblikujeta dva predstavnika moškega spola?

Zmedenega novinarja **Sladkega življenja** in nesamostojnega arhitekta *Avanture* odlikuje zanesljiv šarm, zato ugajata ženskam, privlačita jih in nato zapuščata ob zaznavanju dagocene moralne izgube.

Včasih se izgubljata, nekajkrat jih ženske strašno pogrešajo.

Vsekakor jih na koncu tolažijo. Poglejmo zaključni posnetek *Avanture* v katerem odkrivamo vsebino celega filma. Prepoznamo majhen trg v jutranjem svitu, zapuščeno klop z osamljenim moškim v zmčkanem smokingu, ki joče nad svojim zavoženim življenjem in žensko, ki ga opazuje, vsa obupana, vendar pripravljena, da mu vse odpusti...

Posnetek sem izbrala na slepo, med tisočimi... Črno-beli odtenki pokrajine, ki izražajo utrujeno, čemerno življenje, obrazi, ki se dotikajo drug drugega samo s pogledi. Vse, kar povedo podobe brez besed, kar se dogaja vrh vsega, kar vidimo, vse tisto, kar zna samo Antonioni povedati s filmom. Podoben je sliki, opazujemo jo, gledamo. Njegov film je mirno, dovršeno delo. Počasen je, kakor življenje, ki nam le zlagoma odkriva pomembne resnice."

Zakaj izbor filma?

V začetku šestdesetih let sem našel v eni od števil revije *Cahiers du Cinema* kratko notico o pomembnosti filma **Krik** meni neznanega avtorja. Nekaj mesecev kasneje nam je distribucija Vesne film predstavila. V trenutku sem bil očaran, odkril sem Michelangela Antonionija: nekatere kritike, ki sem jih bral, so pisale o filmu slabo, tudi v tujini. Zelo slabo, morda celo površno.

Meni se je film takoj priljubil. Morda je res, da je že sama dekoracija delte reke Pad dopadljiva, da se v njej Antonioni skoraj naslaja, da je fotografija Di Venanza (najboljšega snemalca italijanskega filma tistih desetletij) temu prisluhnila na pravi način; zgradila ga je v mehkih, koprenastih podobah delte, ki se melanholično razliva po pokrajini bližnje Ferrare. Film Antonioni uokvirja z motivom potovanja, ob katerem se razvija notranja drama glavnega igralca, Alda, ki tone v svojem obupu vedno globlje, dokler se njegovo tavanje ne zaključi z usodnim padcem s tovarniškega dimnika. Obraza Irme, igralke Alide Valli – v mojem spominu je kot Livia Serpieri v Viscontijevem *Sensu* ustvarila najlepšo vlogo sedme



umetnosti, kar jih poznam – Aldo ne more iztisniti iz svojega srca. Vsekakor je obup, ki v njem narašča, prisoten kljub neizgovorjenim, otožnim besedam. Še več: ni direktnega komentarja, ne dialogov, ki bi bili namenjeni obžalovanju izgube. Vsebino filma zaznavamo samo v globinski mizansceni, v malih režijskih idejah in zvočnih interpunkcijah.

V moj filmski svet je prvič vstopila očarljiva glasba Giovannija Fusca, ki se oglašča samo s klavirjem. Izbrano okolje, zvočni komentar, trenutki izvrstnih in novih kontrapunktično oblikovanih dialoških scen, so stopnjevali grenkobo, ki ji nisem mogel ubežati. Antonioni v tistih letih zapiše: *"Moje osebe na koncu ne dosežejo stanja moralne anarhije. Najpogostejše jih prevzema deljeno čustvo usmiljenja. Porečete: nič novega! Če tudi tega ni, kaj nam sploh ostane?"*

Za odkrivanjem minimalnega dogajanja in zgodbe v filmu, ki je skoraj ni, bi se moral s spominom okleniti kapljanja zvokov solo klavirja, ki se oglašča v sivkasto srebrnih tonih nad vasjo ter plava okrog sklonjenih vrb ob reki Pad, kjer se pojavlja in izginja Alida Valli, na pol sklonjena, tiha in brez besed. Iz ene družinske celice se umika v drugo, nato v tretjo. Izgubljammo njeno temačno blagost – v odtlenkih glasbe, ki spominjajo na oddajene melodije Erica Satieja. Spominjam se besed odhajajočega vaščana, ki se ozre na pokrajino v krpah megle in izdahne: *"Človek bi mislil, da živijo ljudje v Gorianu zelo srečno!"*

Bencinska črpalka me spominja na osebo Viscontijeve *Obsedenosti*: dobri dve desetletji prej skoči s tovarnjaka v isto okolje avtentični junak italijanskega filma in naznanja začetek neorealizma. Zdaj, dobrih dvajset let kasneje, so to gumijasta kolesa, ki prekrizajo pot v zapuščeno, nikdar pozabljeno vas Goriano. Iz komaj opazne megličaste koprene pritavajo izgubljeni norci, malo dekletce preseneti ljubimca v prahu oddaljene ceste, pijan, nor starec meče kamne proti karabinjerjem, ki ga hočejo spraviti v dom za onemogle. Množica v zadušljivo temni dvorani lokalne telovadnice spremlja boksarski dvoboj. Alida Valli, ki jo Aldo grobo oklofuta v jutranjih meglicah napol podrtega skednja hiše ob dolgi in prazni cesti: znova vrbe, nato razlito mleko, bencin in Valli, ki ježno zaključí: *"Adesso, Aldo, e proprio finita!"* – Dirkalni čoln razpenjene Padske nižine hrope in brizga v pramenih reke... Nato srečanja brez spodbudnih prebujanj, krik, nič več. Samo krik. Nobene prošnje, nobene besede. Krik! - Top udarec telesa, ki pade s stolpa. Smrt! Molk. Tišina, ki sledi kriku... – dvakrat bolj globoka kot besede, ki bi pojasnjevale!

Kompozicija scenarija je za tista leta neverjetno skopa, jasna, kljub temu pa dovršena. Francozi bi označili mojstrsko kompozicijo scenarija za "tour de force". Filmski jezik potrebuje gledalca, ki mora sam dograditi vrsto scen, v katerih se Antonioni zavestno izmika pojasnjevalnim dialogom. Po uvodnem delu zaplete samotnega Alda v družbo z Virginio – ta govori z glasom Monice Vitti – izvleče ga torej iz srečanja z bivšo zaročenko Elviro (Betsy Blair) v pustolovščino z Virginio, s katero životari v obcestni črpalki, dokler se ne pojavi Andreina. Ta Alda naveže nase zaradi pomoči, ki jo obeta prihod potujočega zdravnika v kočo ob razliti reki blizu Ferrare. In tu, v dialogu z Andreino imamo priliko za "kadenco" vseh dotedanjih motivov. Ob popolnoma razliti svetlo sivi reki začutimo, da je Aldo vse bolj nepomemben, vse manjši, da skoraj ne obstaja. Njegova izgubljena silhueta v končnem srečanju s karabinjerji v Gorianu, njegovi rodni vasi, nam vsiljuje podobo povsem nemočnega junaka, katerega zadnja, morda nezavedna



odločitev, je hromeča negotovost, šibkost, s katero se prepusti končnemu padcu, morda samomoru s skokom s tovarniškega stolpa. Vse druge reakcije in vstop v trenutno stavko – kakor kaže – niso prav nič pomembne.

To bi bila lahko primerna "past" za neorealizem preteklih let, le da je Antonioni ni nikdar zaznal. Zaključno oblikovanje junaka nas prepričuje z izbranimi posnetki občutljive mizanscene, ki veliko sporoča že s samimi kadrirani junakov, zdaj intenzivnejšimi, vezanimi na vrsto bližnjih posnetkov, zdaj bolj izgubljenimi, vezanimi na velike razdalje, s katerih jih spremlja objektiv Antonionijeve kamere. Seveda ne govorim o odlikah in vrednostih globinske mizanscene, ki zanemarija montažo, uveljavljeno že v tridesetih letih z mnogimi filmi Renoirja; te oblikujejo vrsto ključnih podatkov razvoja filmske poetike, vse do vstopa Orsona Wellesa v filmsko zgodovino z *Državljanom Kanom* (*Citizen Kane*, 1941), ki spretno združuje odlike namerno razdrobljene dramaturgije z novostmi filmskega jezika tridesetih let.

Aldo je vedno bolj osamljen in brez možnosti izbora. Srečanje in razgovor z Andreino nas za trenutek spominja na prvo srečanje z Irmo, začutimo nesporazum med občutljivo omiko Alda in površnostjo Andreine. Bežen kratek vložek o izgubljenem, oddaljenem umiku v "muzej", se izoblikuje v oster spomin na prvi sprehod z Irmo – sijajno izbran motiv, ki spominja na pozorno gradnjo Aldovega značaja in njegovega razmerja. Besede o Andreininem splavu dodatno osvetlijo njeno čustveno omejenost. Je z Irmo spoznaval elemente, ki so njegovo notranje življenje budili in bogatili? Tedaj je živel bolj polno, njegova zavest o okolju in družbi se je neprestano razvijala. Aldo se vrne v Goriano, v katerem zaman išče spodbud nekdanjega življenja. Obisk muzeja zdaj nima prave vrednosti, dragocenost odkrivanja sveta je zavita v lepoto spomina nekdanjih dogodkov. Vseposod sivina, v ozadju vrste dragocenih scen filma se oglašča izvrstni motiv Giovannija Fusca. Zagotovo se je zaradi bistvenega prispevka k vsem Antonionijevim filmom za Fusca odločil tudi Alain Resnais v svoji mojstrovini *Hirošima, ljubezen moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959). V vrsti prvih Antonionijevih celovečercer se Fusco pojavlja z izbranimi inštrumenti, ki so zdaj kvartet saksofonov, zdaj solo klavir, solo saksofon, klarinet in klavir v *Prijateljicah* ali komorni orkester devetih instrumentov, ki spremlja *Hirošimo*. Naj tu omenim, da se mi zdijo pripombe angleškega kritika Camerona, ki razlagajo pomen sekvence bližnje demonstracije in stavke delavcev v Gorianu, kamor se vrača Aldo, povsem napačne. Vloge zaključne atmosfere vasi, v katero se vrne Aldo, sam ne vrednotim tako, sicer bi pristal na pomen "okvirne" zgodbe, ki pa je v *Kriku* ni. Približuje se nam le dokončna stiska Alda, ki se razrešuje v dvoumnosti zadnjega padca – ta je lahko samomor, ali pa tudi ne. Nesreča, nepazljivost, omotičnost? Na podoben način sprejemam izbor Padske nižine, ki

nas spremlja kot odprti, neomejeni horizont, element scenografije, torej filmske dramaturgije, ki nam sporoča, da je vsako iskanje opore za Alda iluzorno, saj je nikjer ni! Vse je odprto, razvezano v neskončne madeže sive vode in temne zaplate zemlje.

Če bi hotel pojasniti človeku, ki pozna nekaj ključnih poglavij iz razvoja filmske režije, kje in kako Antonioni vstopa v filmsko zgodovino, bi moral omeniti vrsto poskusov, ki so v filmski poetiki nastopali vse do zgodnjih petdesetih let. Vse do Antonionija – tako menim – ni bilo pravega zanašanja na sodelovanje gledalca, ki naj bi soustvarjal vrsto nakazanih reakcij in vzgibov. V njih je bil Renoir največji, pa tudi najsodobnejši, pojavil pa se je mnogo prezgodaj, saj ga vse do kritik "novega vala" sploh niso natančno razčlenjevali.

Na podoben način se stopnjuje občutek svobodnega, neobremenjenega približevanja filmu, ki ga gledamo. Sodelovanje gledalcev naj dopolni vrsto neizgovorjenih, nakazanih reakcij, upošteva svobodo ljudi, ki naj ne potrebujejo za vsak odtенок svojih reakcij prejasnega motiva. Zaradi podobnih vzgibov se razvija omika gledalcev po vsem svetu. Žal pa to ni v interesu premnogih producentov vesoljne filmske produkcije. Ne potrebujemo osveščenega gledalca: potrebujemo čim bolj topega, neosveščenega, takega, ki ga je lahko manipulirati. To je podobno izreku Orsona Wellesa v tridesetih letih, ki mu je prinesel strahotno nepopularnost med producenti. Po avanturi s filmom *Državljan Kane* jih je zaznamoval z takole: "*Hollywood je sijajen v tehniki in možnostih, ki jih ponuja produkciji, njegova glavna skrb pa je čim enostavnejši in čim hitrejši zaslužek, saj jih splošna kulturna raven gledalcev niti najmanj ne zanima.*" Kakor so govorili premnogi producenti: "*Ne iščimo novih, ponavljajmo recepte donosnih filmov. Dokler se ti uveljavljajo, se bomo tudi mi!*"

Veliko priložnosti za inovacije filmskega jezika se izgublja v podobni resnici, pa tudi vse večje število povprečnih del, ki pljuska v našo, slovensko distribucijo: med njimi je največ ameriških filmov! V tem dejstvu se skriva ključni za krizo in skromen nivo naše filmske kulture.

Edvard Marsh: odlika Antonionija (1962)

"Njegovi filmi se včasih izgublajo v maniri, včasih so nejasni. Vendar ga odlikuje ena najbolj individualnih poetik, kar jih poznamo. Polna zadržanosti je, kot bi se bala zank številnih pomenov... Kljub temu se scene v njegovih filmih včasih povzpnejo do izjemne lepote!"

Alberto Moravia: Antonioni (1962)

"Antonioni me spominja na samotne ptice, ki dan in noč prepevajo melodije, ki so se jih naučili."

Antonioni: umetnost in človek (1958)

"Realizacije filma ne moremo primerjati s pisanjem romana. Flaubert je rekel, da življenje ni njegov poklic. Njegov poklic je pisanje! Meni pa, nasprotno, filmska režija pomeni življenje. Ta slavna primerjava z velikim mojstrom nima drugega namena, kot da podpre resnost moje izjave! Moja osebna zgodba se med snemanjem ne prekinja, lahko bi rekel, da je še bolj intenzivna. Moja iskrenost je v tem, da na ta ali oni način izpisujem svojo avtobiografijo, dodajam filmskemu delu vse svoje najboljše in najdragocenejše, sodelujem na ta ali oni način v toku življenja svojega časa, dodajam s svojimi najboljšimi željami nekaj dragocenega – včasih pa tudi slabega – v dediščino kulturnega spomina svojega naroda... Kdo bi vedel: bo prihodnost to lažje ocenila?"

Vprašanja in odgovori Antonionija (1957)

Katero vprašanje vas najbolj muči?

A: Obstajajo svetniki, če ni boga?

Kaj bi storili, če ne bi poznali filmskega traku?

A: Iznašel bi filmski trak!

Komu dolgujete vaš sedanji poklic?

A: Filmskemu traku!

Kaj je vaša največja osebna napaka?

A: Moja skromnost!

In napaka Antonionija – umetnika?

A: Potrebno je veliko poguma, da bi si lahko priznal: meni, umetniku manjka... Ne vem?

Avtor in izbor motiva

"V filmski umetnosti, kakor tudi v vseh ostalih, se pojavlja vprašanje izbora. Kakor je rekel Camus: v obstoju avtorjevega izbora vidimo njegovo zavračanje resničnosti.

Če je to res, kakšen pomen lahko pripisujemo okoliščinam, v katerih prepoznavamo resničnost? Filmskega avtorja lahko ocenjujemo, prav tako njegovo zvezo s časom, kulturo stanja vsakodnevnega življenja, iz katerega ga izlušči, osami, izbere, stilizira in priredi svojemu dožemanju sveta. Skratka: postane "njegov"! Če se mu to posreči, ga ne bo nihče spraševal po začetnem izvoru. Zaplet romana *Zločin in kazen*, ki ga poznamo po pisanju Dostojevskega, je pravzaprav poljubna zgodba. Iz nje lahko naredimo dober ali pa zelo slab film. Zaradi tega sem skoraj vedno avtor osnovnega motiva vseh svojih filmov! Pred leti sem se strašno navdušil za kratko zgodbo Paveseja. Ko sem jo pripravljal za film, sem opazil, da je moje navdušenje izviralo iz motivov, ki so bili povsem drugačni od tistih, zaradi katerih sem se v začetku navdušil za njeno ekranizacijo. Strani, ki so se mi zdele najbolj zanimive, so se najmanj ponujale za filmsko transformacijo. Po drugi strani pa je zelo redko, da bi v njih odkril originalno idejo, kajti vsaka zapisana misel se vedno prilagaja določenemu stilu začetne ideje, ki odloča o literarni vrednosti. Zato se mi je zdelo, da je bolje izpisati originalno zgodbo, ki je točno določena v bodočem filmu. Filmski režiser je človek, ima svoje ideje, tudi umetnik je, torej ima domišljijo. Dobre ali slabe – zdi se mi, da ima vsak človek ogromno zgodb, ki bi jih rad povedal. In to, kar sam doživljam, povzroča, da se mi število teh neizpovedanih motivov ves čas neverjetno množi. Njihovo število je odvisno od mojega življenja in sprejemanja motivov, ki jih prepoznavam! Kakšna opojnost, kakšna neusmiljena nujnost izbora...

Življenje se tako hitro spreminja. Če določen motiv ne zaživi in ga ne uporabimo, se že vriva drugi. Napaka naše fantazije je ta, da jo vedno vznemirja novo, sveže. Dovolj je, da opazujemo svet z odprtimi očmi: vsepovsod odkrivamo neizrabljene motive, ki se vsiljujejo z vseh strani: vsi bi hoteli biti interpretirani, predstavljeni. Noč in dan me obsedajo različna dejanja. Vendar jih praktični pomisleki in moj osebni izbor omejujejo ter vodijo."

Filmska režija – Michelangelo Antonioni

"Nisem filmski teoretik. Če me vprašate, kaj je filmska režija, vam takoj odgovorim: ne vem! Po kratkem premisleku popravim odgovor: moja mnenja in odgovore na to vprašanje lahko najdete v vseh mojih filmih. Poleg tega sem nasprotnik mnenj, ki skušajo razločevati med različnimi fazami filmske režije. Podobno delitev podpirajo različne faze izdelave filma. Vsi, ki so vključeni vanje, jih morajo natančno poznati. Čeprav se mi zdi to v osnovi napačno, saj je plod teoretičnih razprav o režiji v hudem nasprotju z enotnostjo kreativnega utripa, s katerim se spopada vsak umetnik. Mar ne razrešujemo vprašanj montaže že takrat, ko se odločamo o vsakem posnetku? Med snemanjem razrešujemo vprašanja, ob katerih lahko za hip podvomimo o vsem – od rešitev scenografije, do dialogov igralcev, ki jih slišimo prvič...

Seveda se moram včasih v trenutku, prevzet od idej, ki me obsedajo, ali pa zaradi nepričakovanega vzgiba intuicije – psihološke ali materialne – odločiti za razrešitev konkretne situacije. Pri filmu,

kakor tudi pri drugih umetnostih, je to izredno občutljiv trenutek. Gre za drobec časa, v katerem pisatelj zapiše svoje besede na papir, slikar zapolni z barvami svoje platno, režiser pa razporedi svoje junake na njihova mesta, jim določi izbrane besede dialoga, skladnost med dialogi in gibanjem vseh nastopajočih, preverja ritem in plastičnost določene sekvence, ki tolikokrat odločata o dragocenosti njenega mesta med ostalimi. Daleč najvažnejši trenutek pa nastopi takrat, ko se z vseh strani zaslišijo nasveti ekipe: takrat odloča samo režiserjev osebni izbor in njegovo delo postane v resnici avtorsko, celo avtobiografsko...

Vsi trenutki filmskega ustvarjanja so enako pomembni. Ni res, da so med njimi jasne razlike. Vsi skupaj nastopajo v sintezi, ki sestavlja film. Lahko se zgodi, da se pri snemalni knjigi okleneš motiva, ki zahteva vozeči posnetek, med snemanjem pa zamenjaš igralca ali razporeditev vseh nastopajočih, pri sinhronizaciji popraviš dialoge... Zame je ves čas, od prve, najmanjše slutnje o filmu, prek dnevnih projekcij, do prve tonske kopije filma, enako pomemben. V vseh teh fazah zasledujem en sam cilj: ves čas, noč in dan, sem z mislijo pri razreševanju režije filma. To ni romantična karakteristika dela: nasprotno! Takrat vidim vse bolj natančno in bolj jasno! Kot presvetljen sem, stvari lažje razumem.

Zelo hitro opazimo, da so filmi manj natančno zgrajeni, kakor nekoč. Celo manj kot tisti, ki so stari le nekaj let. Tehničnih opomb skoraj ni več, spremembe so celo na desnih straneh, kjer so zapisani dialogi. V svojih snemalnih knjigah sem začel izpuščati celo številke posnetkov. *Script girl* jih vnaša in si tako lajša svoje delo. Vse to so moje spremembe, saj se mi zdi veliko bolj smotrno, da se odločam o posnetkih na tistem mestu in v tistem času, ko razrešujem posamezne sekvence. Z vsem tem se približujem improvizaciji! Vendar je še nekaj. Redko prebiram snemalno knjigo na predvečer snemanja. Včasih pridem na snemalno mesto in se niti ne zavedam, da moram tam snemati. Najljubše mi je, če pridem tja brez vsakršnih vnaprej določenih idej, popolnoma "nedolžen", čist. Velikokrat poprosim, naj me pustijo samega petnajst minut, celo pol ure, in v tistih trenutkih se moje misli razposajeno sprehajajo po prizorišču. Snemalno mesto samo opazujem, gledam. Stvari, ki me obkrožajo, se vsiljujejo: polne so sugestij, nasvetov. Z veliko naklonjenostjo si ogledujem vse okoli sebe, žive osebe pa me najbolj zanimajo.

Vsekakor si moram snemalno mesto dodobra ogledati in se z njim spoznati. Opazujem razpoloženje, ki ga bodo čez nekaj trenutkov zapolnile moje osebe. Le redko se moje predstave ujemajo s tistimi, ki me presenečajo na kraju samem. Podobe, ki nas obsedajo, navadno prinašajo nekaj neiskrenega, izumetničenega. Tudi v tem je moč zaznave in koristnost improvizacije.

Zgodi se tudi, da med pripravljanjem določenega posnetka v trenutku zamenjam pozicijo kamere, katero sem že izbral! Včasih se spremembe pojavljajo postopoma, vzporedno s postavitvijo luči, v času, ko spremljam gibanje in besede igralcev, ki se že razporejajo pod žarometi. Prepričan sem, da je samo takrat mogoča pravilna ocena..."



Antonionijevi filmi

Antonionijevi filmi so namenjeni izbranemu, vzgojenemu občinstvu – tako kot filmi Bergmana, Bressona, Buñuela, celo Ophulsa. To je usoda filmskih avtorjev z osebnim svetom.

Lahko se posveča osebnim motivom, ki jih izboljšuje, vedno znova razširja in dograjuje ter se bliža vrhuncu svojih iskanj, filmu, ki bi ga izpopolnil v najvišji možni meri. Občinstvo pa vedno ravna drugače: posveča se motivom, ki se izmikajo resničnosti, fantazije posameznikov niso njihov priljubljeni cilj. Zaradi tega je film osebnega izraza razkošje, ki je v Ameriki skoraj popolnoma neznano. Pojavlja se le od časa do časa, če se izbrani avtor uveljavi s posebno uspešnim filmom, sicer pa so stroški njegove izdelave previsoki, da bi si jih lahko privoščil. Takšen film je eden stranskih pojavov filmske industrije. Glavna smer pa se uveljavlja povsem druge in zgolj podpira obstoj popularnih zvrsti. •

Prihodnjič:

Kenji Mizoguchi, *Zgodbe o nestalni luni*, 1953