



senso

matjaž klopčič

Senso

Italija 1954

režija Luchino Visconti **produkcija** LUX film **scenarij** Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, v sodelovanju z Giovannijem Prosperijem, Carlom Alianelom in Giorgio Bassanijem, po noveli Camilla Boita **direktorji fotografije** R.R. Aldo, Robert Krasker in Giuseppe Rotunno **snemalec** Francesco Izzarelli **barvni sistem** Technicolor **umetniško vodstvo** Ottavio Scotti, Gino Brosio **glasba** Anton Bruckner (VII. simfonija), Giuseppe Verdi (Trubadur) **kostumi** Marcel Escoffier, Piero Tosi **zvok** Vittorio Trentino **igrajo** Alida Valli (grofica Livia Serpieri), Farley Granger (poročnik Franz Mahler), Massimo Girotti (markiz Roberto Ussoni), Heinz Moog (grof Serpieri), Rina Morelli (Laura), Marcella Mariani (prostitutka), Christian Marquand (češki oficir), Tonio Selwart (polkovnik Kleist), Christoro de Hartungen (poveljnik na beneškem trgu), Tino Bianchi (Meucci), Sergio Fantoni (patriot), Marianna Leibl (žena avstrijskega generala)

Exterier: Benetke in Vila Valmarana (villa Godi v Lonedu)

Interier: palača Barbaro (Maser) s freskami Paola Veroneseja

Op.: Kljub mnogim poizvedovanjem nisem uspel najti podatkov o interierjih v okolici Benetk, zato navajam mesta v vilah, ki sem jih sam odkril.

Dolžina: 115 minut.

(V veliki Britaniji so film predvajali pod naslovom **Pohotna grofica**; izrezali so približno 15 minut.) Angleški dialog sta napisala Tennessee Williams in Paul Bowles, ki sta sodelovala tudi pri pisanju dialogov originalne verzije.

Direktorji fotografije posameznih scen:

- Aldo: zunanji in notranji posnetki v vili Valmarani, scene v žitnici, scena bitke in umik vojske;
- Krasker: gledališče Fenice, zunanji in notranji posnetki Benetk, scena prijave derzterstva v generalštabu, Livia v kočiji, dom markiza Ussonija;
- Rotunno: usmrnitev Franza v gradu Sant' Angelo, potovanje Livie s kočijo (zunanji posnetki), različni zunanji posnetki Benetk.

KRATKA VSEBINA FILMA

Leto 1866. Avstrijska okupacija Benetk. V gledališču La Fenice se odvija operna predstava Verdijevega "Trubadurja", ki jo zmoti javna manifestacija domoljubov. Med njimi je tudi markiz Roberto Ussoni, ki izzove na dvoboj avstrijskega poročnika Franza Mahlerja. Grofica Livia Serpieri, markizova sestrična, ki z njim deli iste nazore, se zboji za usodo bratranca in ga skuša obvarovati pred dvobojem. Izzvani poročnik Franz Mahler je lep, postaven moški, ki grofico v trenutku zmede, tako da njunega srečanja ne more pozabiti. Hrepenenje po novem snidenju jo pripravi do drznega dejanja: poročnika Mahlerja obišče v njegovi oficirski sobi. Njuna ljubezen vzcveti v prepovedano strast. Naključne hotelske sobe v Benetkah so mesta skrivnih in strastnih ljubezenskih srečanj, zaradi katerih grofica Serpieri postaja vedno bolj drzna in se vse bolj izgublja. Tako poročniku Mahlerju izroči denar, ki ga je pri njej shranil markiz Ussoni za italijanske vojake, ki naj bi jih v bitki pri Custozzi vodil Garibaldi. Poročnik Mahler s tem denarjem podkupi vojaškega zdravnika, ki ga z lažnim potrdilom reši vseh vojaških obveznosti. Medtem se vojna razplamti in Italijani so v bitki pri Custozzi poraženi.

Grofica zapusti okolico Benetk in išče poročnika Franza v Veroni; najde pa le izgubljenega razvratneža in pijanca, ki živi z ničvredno prostitutko. Cinično ji zabrusi, da je ni nikoli ljubil in da mu je šlo samo za njen denar. Livia Serpieri, ponižana in blazna od bolečine, ga prijavi generalštabu kot dezertarja. Vojaki avstrijske vojske ga takoj aretirajo, odpeljejo in ustrelijo.

LUCHINO VISCONTI O IGRALSKI ZASEDBI FILMA (1968)

V svojem prvotnem izboru sem želel v glavnih vlogah angažirati Ingrid Bergman in Marlona Branda.

LUCHINO VISCONTI O PRVOTNEM KONCU FILMA SENSO

Najprej sem se želel nasloniti predvsem na zgodovinski okvir zgodbe. Želel sem celo, da bi se film imenoval "Custozza" – po velikem porazu italijanske vojske. Vendar so se temu takoj uprli tako LUX in ministrstvo kot tudi cenzura. Tudi naslova *Senso* sprva niso sprejeli. Med snemanjem smo na klapo zapisovali naslov Poletna nevitha. Znana bitka je imela že na samem začetku veliko pomembnejšo vlogo. Skušal sem predstaviti podobo italijanske zgodovine, v kateri bi poudaril osebno pustolovščino grofice Serpieri, ki naj bi na ta način predstavljala italijansko plemstvo v času "risorgimenta". Želel sem pripovedovati zgodbo o vojni, ki so jo slabo vodili, in je pripeljala v katastrofo.

Sam konec filma je bil povsem drugačen od tistega, ki ga poznate danes. Posnel sem ga v okolici Trastevera v Rimu, v tistem okolju, po katerem se Livia izgublja v verziji, ki jo poznate. Prav tako se v prvotni verziji film ni končal z likvidacijo dezertarja Franza Mahlerja, pač pa z Livijinim beganjem med skupinami pijanih vojakov. Zaključil se je s prizorom obraza šestnajstletnega avstrijskega vojaka, ki se popolnoma pijan naslanja na zid in prepeva pesem zmage. Nato preneha peti in samo še joče, joče in kriči: "Živela Avstrija!"

Gualino, stari Gualino, moj producent in zelo simpatičen človek, je opazoval snemanje. Za mojim hrbtom je šepetal: "To je nevarno. Zelo nevarno!" Morda. Ampak zame je bil tisti konec mnogo močnejši in globlji. Franza smo prepustili njegovim težavam, ni se nam zdel zanimiv! Vseeno je bilo, ali umre ali ne. Zapustili smo ga v Veroni, v sobi, kjer se je podlo in nizkotno vedel. Povsem nepotrebno se nam je zdelo, da bi ga za kazen ustrelili. Spremljali smo Livio, ki je tekla po ulicah, da bi ga prijavila. Begala je naokrog in se znašla v skupini prostitutk; celo sama se je vedla kot cipa, saj je tekala od enega vojaka do drugega. Potem je bežala naprej in kričala: "Franz! Franz!" Tako smo prišli do mladega vojaka, ki je predstavljal zmagoslavno vojsko in jokal, resnično jokal ter v solzah kričal: "Živela Avstrija!" Ta konec sem moral odrezati. Negativ so sežgali. Porabili smo nove milijone, da smo posneli Franzovo usmritev v gradu Sant' Angelo v Rimu, ker se nismo mogli vrniti v

Verono. Skušal sem se rešiti, kakor sem najbolje vedel in znal, vendar to ni bil moj konec *Sensa*. Pravi konec je bil mladi vojak, ki ni prav nič kriv za vse dogodke in ki joka, ker je popolnoma pijan. Ali pa poje, ker je pijan, joče, ker je človek in kriči "Živela Avstrija!" – na dan pomembne zmage, ki nikomur ne koristi. Avstrija bo namreč kmalu poražena, kakor je napovedal že Franz v Veroni. Naj ponovim: film bi se moral imenovati Custozza in zaključiti s krikom "Živela Avstrija!" Tak bi moral biti moj film *Senso*. Bilo je še več sprememb, ki so mi jih vsilili. Ne bi smeli izrezati prizora, v katerem Ussoni prosi, naj pripustijo k borbi partizane in od poročnika dobi odgovor: "Povelje generala Lamarmore! Nikamor! Predstavniki uradne vojske se morajo bojevati dalje!" Ussoni odgovori: "Zahvalite se generalu v mojem imenu. Počakali bomo na izid bitke!" Bitka se je končala z obupnim porazom Italijanov. Ker so ta del scene izrezali, zdaj nihče ne razume pravega smisla dogodkov. Zakaj vse skupaj? Prizor prerežemo in nato že vidimo Ussonija, ki se prevaža kot kmet v poljskem vozu. V resnici bi se moral Ussoni pojaviti ob zvokih trobent, ki najjavljajo prihod generala. Ussoni ob kašči sreča poročnika, ki je zavrnil možnost za pomoč partizanov; ne pozdravi ga, samo pokrije se s svojim klobukom. Poročnik steče za Ussonijem in vpije: "Vseeno pojdite raje čez Valerio!" Svetuje mu, naj se preobleče v civilno obleko, saj ga hoče obvarovati smrti in preprečiti žrtve, ki jih bodo – poraz in Avstrijci – tudi zahtevali."

LUCHINO VISCONTI: O STILU FILMA SENSO (1954)

Spoštovani gospod!

Tu je nekaj kratkih, obljubljenih odgovorov. Ni jih veliko, kar pa ni rezultat moje lenobe. Govoriti o filmu *Senso* zdaj, je prezgodaj. Pustiti me morate, da dokončam film in popravim vse njegove pomanjkljivosti, šele potem ga lahko predstavim...

Pred nekaj dnevi ste opazovali snemanje zadnje scene filma, ustrelitev Franza v Rimu. Najbrž niste opazili, tako se mi zdi, kako pomemben je bil padec ustreljenega poročnika. Moral sem se odločiti med številnimi možnostmi nasilne smrti, ki so se mi ponujale.

Vprašanja kriterijev stila?

Naj govorim o svojih razmišljanjih, pretenciozno in povsem v skladu s svojimi odločitvami?

Kaj vem o tem, če jih določa tudi način, kako se v trenutku smrti sesede ustreljeni, povsem imaginarni junak, ki mora vse to odigrati na najbolj avtentičen, osebni način? Nemogoče! In vendar je premislek, ki upošteva kriterij prepričljivega življenja našega junaka, najboljši! Snemanja filma smo se vsi člani ekipe lotili z neverjetno vero v projekt. Z vsemi močmi smo želeli doseči kar najboljše rezultate – kot mojstri mnogih veččin, ki jih je zahtevalo snemanje. Se v njih skriva stil?

Se skriva v dosežkih izpolnjenih nalog?

Rad bi imenoval človeka, ki mu usoda ni naklonila, da bi z ekipo ostal do konca, vendar je kljub temu prav do konca ostal najbližji vsem. Povezani smo z njegovim delom, z občutkom velike hvaležnosti in neizbrisnim spominom na njegovo osebnost. Gre za R. R. Alda: posnetki *Sensa* pričajo o njegovem izjemnem talentu, pa tudi o tem, s kakšno ljubeznijo in nesebično požrtvovalnostjo se je posvečal svojemu delu.

PIERO TOSI, ANTON BRUCKNER, ANDREA PALLADIO

Vse to so imena ustvarjalcev, ki so ključno vezani na najbolj prepoznavne dosežke filma. Prvi je kostumograf (rojen 1926 v Firencih), drugi avstrijski komponist (1824-1896), čigar zvoki VII. simfonije vseskozi spremljajo film. Tretji je sloviti arhitekt (1508-1580); v njegovi vili Barbaro (Maser pri Asolu, kjer je Palladio tudi umrl), okrašeni z Veronesejevimi freskami, se odigrava nočna scena, v kateri Livia Serpieri odkrije, da se Franz Mahler skriva v njeni neposredni bližini.

V študentskih letih me je ogled tega filma neverjetno zaznamoval. Še danes mislim, da je to film, ki mi je v največji meri pokazal, kako sijajna je lahko barvna fotografija v igranem filmu. Gledal sem ga velikokrat – še v letih, ki niso poznala videokaset. Zato so mi nekatere kretnje in kompozicije mnogih posnetkov za vedno ostale v spominu. Pred mnogimi leti sem obiskal tudi slovito vilo Maser blizu Asola. Tja me je peljala Lili, uslužbenka filmskega muzeja. Blesteča arhitektura, ki jo je Palladio v petnajstem stoletju tako sijajno povezoval s klasičnimi elementi!

Hodil sem po preddverju, sončni žarki so hlepeli skozi spuščene zavese in osvetljevali Veronesejeve freske z mnogimi elementi iluzionističnega slikarstva. Na mizi, ki je zapolnjevala prostorno predsobo, sem odkril doprski kip grofa Volpija, ki je v tridesetih letih ustanovil Beneški filmski festival. Bil je tudi nekdanji lastnik vile, imenovane po prvih lastnikih – Barbaro. Sami čudoviti kraji, le streljaj od Vidma! Poletna vročina me je speljala s stopnišča in obrnil sem se proti kaminu pod velikim trompe l'oeilom stropa – gostje strmijo v povabljenice pod njimi, psiček jih bodri –, ko sem nenadoma prepoznal posnetke iz *Sensa*. Seveda! Visconti je ta podaljšani prostor spremenil v spalnico Livie Serpieri, jo opremil z nekaj blazinami in zavesami, ki so prosto visele. To je bilo vse! Pred nekaj urami sem ponovno pregledal kaseto s sijajno kopijo. Morda že tridesetič. Še vedno je to film, ki ima najbolj dovršeno fotografijo, kostumografijo, morda pa tudi najlepšo in nadragocenejšo žensko filmsko vlogo, kar jih poznam. Veliko njegovih odlik lahko preverjamo v neposredni bližini Ljubljane, zato se mi zdi prav, da se moje osnovno sporočilo – "kako gledati film" – v primeru *Sensa* vseskozi veže tudi na predajanje nasveta "kako do prepotrebne omike". Tega pa seveda ne poznam in ga tudi ni mogoče podati v kratkem stavku. Samo z omiko lahko vrednotimo elemente, ki dograjujejo film *Senso*, da žari kot nekakšen vodič, ki nas spodbuja k večji razgledanosti in ugotovitvam izbrušenega okusa v vrsti – nepreseženih – dosežkov tega filma. Poskušajmo pojasniti dvoumnost naslova: "senso" moremo razumeti kot smisel zgodovinskega ozadja zgodbe, pa tudi kot poltenost razpoloženja, ki vodi zgodbo in dekadentno usodo obeh protagonistov.

Ko pregledujem kopijo, se spominjam visokih ocen filma *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, 1939) pri nas. Kakšna pomota in pretenciozna nevednost naših filmskih ljubiteljev! Popolnoma zavestno trdim, da tako sijajnega dela snemalcev, kot jih najdem v filmu *Senso*, pravzaprav ne poznam. Gotovo so nekateri Bertoluccijevi filmi, ki jih je snemal Storaro, najbolj **Konformist** (Il conformista, 1970) in morda Kubrickov film **Barry Lyndon** (1975), podobno izvrstni, vendar v njih zaman pogrešam množico malih idej in nadležne natančnosti, s katero Visconti spreminja zgodbo o propadu plemkinje v dekadentno metaforo o zatonu dragocenega sveta devetnajstega stoletja.

Včasih sem v Parizu skiciral Atgetove fotografije. Ohranjale so nam dragocene detajle pariških predmestij, ki sem jih sam odkrival na boljših trgih in v lokalu, ki je nosil čudno ime "port salut" (pristanišče rešitve); tam sem služil prve franke z asistenco pri mavčnih odlitkih nekaterih ljubljenih zadnjic kozmopolitskega Pariza. S podobnimi odlikami rekvizitov in notranje opreme Benetk preteklega stoletja me bogati spomin na Viscontijev film. Pri njem se vedno znova prepuščam razkošju. Posnetki, ki začenjajo Verdijevo melodramo, *Trubadurja*, istočasno pa predstavljajo nastop Franza in neulovljivo, sijajno gibanje Alide Valli, nas seznanjajo z barvnimi odtenki kostumografije Piera Tosija, ki se v nadaljevanju filma razcvetijo v blesteče barvne kompozicije. Če so uniforme avstrijskih vojakov še prepoznavne v kombinacijah papeževih barv, rumene in bele, se Alida Valli pojavlja v oblekah, ki zaslužijo vsa priznanja, kar jih je mogoče zbrati. Tu najdemo odlike, s katerimi Visconti vztrajno razvija, celo množi portrete svojih igralk. Odtenke ljubezenske nestrpnosti in pričakovanja oblikuje s prefinjenimi likovnimi kompozicijami, ki se v trenutkih dosežene sreče odpirajo ali presvetlijo. Vanje vstopi tišina in nov glasbeni kompleks z novo spevnostjo. Izbrane trenutke podpira s kostumi, barvnimi odtenki in s šumi zvočne opreme. Včasih to nestrpnost in ljubezensko vročico podčrtuje z vresčanjem mačk ob parjenju (*Obsedenost*; *Osessione*, 1942), včasih z laježem psa (*Senso*), včasih s pronicanjem v skrivnostni, neodkriti svet starih palač in zaprašenih foteljev (*Gepard*; *Il gattopardo*, 1963), spet drugač s



Luchino Visconti

privezanimi dekleti, ki hrepenijo po srečanju z ljubljnim posameznikom (babica, vrv in tepih: *Bele noči*; *Le notti bianche*, 1957), včasih s pretirano podaljšanimi rameni stopnišč - pot do srečnega snidenja je daljša, kot je v resnici (*Bele noči*); podobno rešitev je uveljavil že David Lean v *Velikih pričakovanjih* (*Great Expectations*, 1948). Človeška samota pozna strahoto mrtvega okolja in tišine (*Obsedenost*); ko pogrešamo ljubljeno bitve, nas že malenkosti spominjajo na razkošje zaželjenih snidenj (*Gepard*, *Senso*, ples v *Belih nočeh*, struga posušene reke v *Obsedenosti* – kakšen sijajen izbor!). Pogleda hrepenječih, prosečih oči pri Viscontiju ne razrešujejo detajli – vedno jih razvija v dolgem posnetku, ki pozna gradacijo odtenkov. Tako gradi česanje v *Sensu*, knjige v rokah Marie Schell v *Belih nočeh*, ki počasi zastirajo ves njen obraz razen strmečih oči in silhueto črno-belega, navidez zlega neznanca, ki se pojavlja v *Belih nočeh*. Sneg je v *Belih nočeh* presvetljen čudež, ki najavlja nastop sreče, istočasno z ljubljeno osebo (Jean Marais). Preteklost je poznala srečo, zato jo gradimo v posebnem, svetlem odtenku (osvetljenost flash-backov v *Belih nočeh*).

Zadrževano hrepenenje po strastni ljubezni se spreminja v paralelna zasuka, ki s kontrastom izjemno podpreta občutek univerzalnega pomanjkanja harmonije (*Senso*): dnevni zasuk po pokrajini v Lonedu, takojšnje nadaljevanje z zasukom po noči, v kateri Livia zaradi svoje nepotešene ljubezenske sle ne more zaspati. V zvočni opremi ta kontrast podčrtuje atmosfera poletne vročice v dnevnem posnetku; tega takoj zamenja isti zasuk, ki se sprehodi po nočnem posnetku vile Barbaro, v katerem se oglašajo razjarjeni psi s svojim laježem. Posnetka, ki ju je treba pozorno spremljati, sicer je nemogoče razbrati sporočilo narativne vsebine obeh zasukov.

ELEMENTI FILMSKE POETIKE ZGODNJEGA VISCONTIJA

V *Sensu* zasledimo vrsto inovacij, ki so se v Viscontijevem opusu sistematično razvijale in dopolnjevale. Naj jih poskusim naštet. Sem sodi zelo nazorna razčlenitev režijskih domislic, ki se vežejo na motive scenarija, včasih literarnega dela. Podobna natančnost, morda celo vplivi literature, se kažejo tudi v filmu *Somrak bogov* ali v *Smrti v Benetkah* (*Morte a Venezia*, 1972), v *Gepardu* in tudi v filmu dokumentarističnega izvora *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1947). Poglavje v *Besih*, ki se imenuje *Izpoved Stavrogina* in je povzročilo mnogo preglavic Dostojevskemu – če se prav spominjam –, je prav gotovo botrovalo sceni v *Somraku bogov*, v kateri odkrivajo zlorabljeno mladoletno punčko, ki se je obesila. Samo razreševanje smrti Aschenbacha v *Smrti v Benetkah* uprizarja s prehajanjem plaže na Lidu v modrino, ki se vse bolj presvetljuje in izginja – kot usoda in bit samega Aschenbacha, ko se njegovo poželenje, pregrešna sla in hrepenenje, ki ga do konca življenja ne zapusti, razlivajo čez oddaljene morske valove v zaznavo vesolja, kamor se izgublajo; snemalec Pasqualino De Santis je to dosegel z množico belih rjuh, potopljenih v morsko vodo, ki so ta prehod iz zemeljskih odtenkov v onostranstvo kar najbolje nakazale. Odlike, ki po dosežkih v *Sensu* še niso bile presežene (tako mislim sam), se vežejo predvsem na vprašanja mizanscene in kadriranja, ki se spreminjajo z montažnimi rezi. Če pogledamo filme, ki so trenutno na sporedu v ljubljanskih kinematografih, in so nastali dobrih štirideset let (sic!) po *Sensu*, lahko takoj prepoznamo premisleke, ki botrujejo prisvojenim principom montaže, beri "pripovedi" sodobne produkcije. V njih ni nobenega oblikovanja posameznih skupin, ki bi zrcalilo karakteristike današnje družbe. Masovni prizori, nastopi in izstopi posameznikov v posameznih scenah so največkrat vezani zelo preprosto, celo primitivno – na



Alida Valli, Farley Granger

montažni rez, ki drzno in neobčutljivo zamenjuje en obraz z drugim in tretjim; največkrat jih podpre z neprepoznavnim zvokom splošnega šuma, ki ne izrablja dramaturške funkcije zvočnih kulis. Vse je neodgovorno in ubožno, pogosto se pojavljajo detajli računalniških modrosti, ki dejanja vodijo povsem slepo in avtomatično; včasih se zlivajo v velike in nevarne tokove interesov in vplivov, sredi katerih se mi, gledalci, izgublamo, kot bi prisegli samo na najenostavnejše vizualne šoke in v njih videli modrost večvalentnega spleta zgodb, to sijajno pajčevino pomembnosti, med katerimi smo mi sami najmanj važni. Tako nima naš svet nobene vrednosti, vanj neprestano butajo vsi mogoči zvoki in rezi, zdaj montažnih zdaj slikovnih izrezov in glasbe vseh mogočih imitatorjev à la Laibach: kdor je glasnejši, ima bolj prav!

Prepoznavamo osnovni cilj tega mešanja vseh mogočih efektov, slikovnih in zvočnih, med katerimi se izgublamo: nobene samostojne misli, naj ljudje gledajo, strmijo in se čudijo vplivom bogatih, nam nedosegljivih cen produkcij. Film postaja v resnici "laterna magica": vanj vse pogosteje vstopa računalniška animacija: včasih je vodila medplanetarna vozila, zdaj klonira odmrle živali – velikanke ali nenadoma prebujene vulkane. In ob tem, ko nas "ogrožajo" anakonde in dinozavri, naj bi se čudili portretu Livie Serpieri ali izboru drobnih pripomočkov, ki jih je Visconti zanjo predvidel na omarici v Benetkah leta 1866? **Angleški pacient** (*The English Patient*, 1996) je častna izjema. Film je bil nedvomno izredno skrbno posnet. Občutek imam celo, da so ga snemali v idealnih svetlobnih pogojih, kar tudi pomeni, da so čakali nanje, kadar je šlo za posnetke iz vseh mogočih smeri neba. Snemali so jih v največjem možnem razkošju današnje filmske produkcije. Film je v resnici vestno delo, ki pa mu – v primerjavi s *Sensu* – manjka dotik magičnega umetnika, ki spreminja pozorno iskane posnetke v vizijo

pretresljive resničnosti, ki se razcveta na platnu kakor barvna paleta nekdanjih mojstrov. *Senso* bi lahko primerjali z odkrivanjem barvne palete beneškega slikarstva zgodnjega cinquecenta, *Pacienta* pa z razkošnimi toni zgodnjega baroka, v katerih se človeško merilo velikokrat izgublja...

Mizanscena *Senso* je sijajna. Že prvi prizori v gledališču Fenice, nas osupnejo z gibanjem oseb, med katerimi opazimo Alido Valli. Gostje njene lože odhajajo in se menjavajo v prepletu sijajno izbranih mest, kjer se Visconti navdahnjeno izmika preprostemu beleženju oseb, ki bi samo strmele na gledališki oder. Z njo zapuščamo gledališče in odkrivamo prefinjeno izbrano kuliso beneškega geta, ki nas s svojimi polmračnimi, dušljivimi fasadami popelje na polkrožni most, preko katerega se Livia, zagrnjena v svojo tančico, spusti proti usodnemu vojaškemu prebivališču, po katerem se sramotno izgublja kot zablodela plemkinja, izgubljena večča, podčrtana s sijajnimi toni drugega stavka VII. simfonije Antona Brucknerja, napisane s počasnim in usodnim, pozno romantičnim adagiom.

Z njim se je poklonil velikemu komponistu Richardu Wagnerju (1893). Ne pozabimo: Visconti je bil eden prvih, ki je za svoje filme uporabljal že napisano klasično glasbo. Uveljavil se je kot eden najuglednejših režiserjev opernih predstav v svetu; menda je bil edini, ki ga je Maria Callas brez ugovora ubogala. Ugled njegove družine, nekdanjih vladarjev Milana, je bil tolikšen, da je Visconti za valček, v katerega vrtoglavem ritmu se menjavajo generacije vrhunskega prizoru Geparda, prinesel pozabljene Verdijeve note, kompozicijo, ki jo je pobral iz družinskega arhiva.

Naj opozorim še na sceno ovajanja dezerterstva Franza Mahlerja: ves sestav zvočne kulise se prepleta z neodločnim glasom generala, ki v grofici prepozna prevarano ljubimko, željno maščevanja. V sceni, ki jo zaključuje replika grofice: "Storite svojo dolžnost!" se generalova osuplost prepleta z odmevi, ki ponavljajo ukaz njegovega povelja, naj takoj poiščejo Franza Mahlerja. Vojaški koraki in raztrgani odmevi nemških besed jo potaplja v usodna povelja, med katerimi je drsenje grofice po vojaških stopnicah – med izpraskanimi, pozabljenimi freskami – podčrtano z razkošjem nekdanjega ugleda, ki se počasi uničuje, izginja, umira. Vodstvo nastopajočih silhuet in oseb, ki brzijo po prizorišču, nas zavija v vrtoglavo mrzličnost, s katero se vojaška povelja zamenjajo z opotekajočo skupino avstrijskih vojakov, ki aretiranca vodijo na morišče. Scena, ki vodi v ta zaključek, se odkriva v polosvetljeni sobi razuzdanca in ničvredneža, ki z grofičinega obraza strga pajčolan - drugič in zadnjič. Prvič jo odkrije, ko ga išče v beneškem stanovanju: za tem stoji premislek in nikakor ne slučaj. Njun prvi razgovor ne pozna vprašanja ure dneva, ne noči ne jutra. Porajanje čustev pripelje Livio Serpieri do tega, da ure dneva ne štejejo več! Na podoben način potegne plesalec Dick Sanders v sproščeno razposajenost ples Marcella Mastroiannija v *Belih nočeh* – osrečujoča norost, ki še ne ve, da bo Natalijo zjutraj čakal njen idealni moški (Jean Marais) in jo odpeljal. V premoru med plesom, ki ga spremljamo z obema zaljubljenecema, slutimo nadaljevanje, v katerega nočemo verjeti. Vzorna interpunkcija, dostopna samo ljudem, ki znajo vrednotiti filmska ločila. Premor, vrata nihajo, gluho udarjajo. Mastroianni in Maria Schell sedeta za mizo v popolnem miru. Samo ropot vrat, sliši se glas statistke, ki sosede sprašuje po uri. Vrata nihajo in se ustavijo. Zasliši se nova melodija: mlad par začne vnovič plesati, tokrat objet. On je presrečen, ona misli na uro in čas, ko jo Marais morda že čaka. Iztrga se. Čas ni naklonjen ljubezni, ki se je pravkar začela razcvetati. Kaos! Najbrž bi moral omeniti še pomen filma *Rocco in njegovi bratje* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). Neizmeren je! Odprl je tematiko, ki ji je Visconti sledil v literaturi, predvsem v delu Dostojevskega, in ki jo je sam zaznaval v Italiji.

Anticipiral je problematiko, ki je z realizacijo Coppolovega *Botra* (*The Godfather*, 1972) prinesla ameriškemu filmu neverjeten prodor v svet, ob tem pa tudi tržni uspeh, ki je utrdil tisto pozicijo, ki jo je do tedaj, po mojem mnenju, trdno zasedal italijanski film. Tudi z opusom Luchina Viscontija. •

Prihodnjič:

Humphrey Jennings, *Prisluhnite Angliji* (1942).



Alida Valli, Farley Granger