



In memoriam Francesco Rosi (1922-2015)

# Pozdrav filmskemu mojstru, ki je iz svoje civilne države ustvaril Umetnino

Jože Dolmark

Rosi je imel neverjeten pogled. Njegove malce izbuljene oči so delovale kakor obrnjeni daljnogled, ki je neprestano zelo natančno gledal na Italijo, zlasti na njen socialni svet ter čas. Človek, ki se ga je tako večje posluževal, pa je spominjal na potujočega raziskovalnega novinarja, neutrudnega zapisovalca družbenih krivic zlasti italijanskega juga, malce pozabljenega in neenakovrednega visoki rimski politiki in bankirjem bogatega severa.

Ko so njegovi filmi pobrali največje nagrade na najpomembnejših festivalih, je francoski kritik Michel Ciment, avtor prelepe knjige-intervjuja o režiserju, dejal, da Rosi s Fellinijem in z Antonionijem tvori zadnjo veliko trojico italijanskega filma. Zdaj, ko so vsi trije mrtvi, se lahko spomnim samo še misli Davida Thomsona iz njegovega Novega biografskega slovarja filma: »Zelo je malo tako velikih mojstrov, ki so tako malo znani zunaj svoje domovine.«

Rosi je s kolegi, kot so v prvi vrsti Pasolini, Scola, Pontecorvo ter brata Taviani, nadaljeval s socialnodokumentarističnim stilom italijanskega neorealizma takoj po 2. svetovni vojni ter ga dogradil v nekakšen visoko politiziran postneorealističen slog italijanskega filma v 60. in 70. letih, ki se je zelo uspešno nesel z vzporedno populistično komedijo Monicellija in Comencinija na eni fronti ter mladimi novovalovskimi avtorji, kot so bili Bertolucci, Bellocchio, Olmi, Zurlini in drugi.

Ko odide človek njegovega kova, se pogosto izrisujejo mitska obeležja umetnikovega življenja, podkrepljena z razumljivo glorifikacijo njegovega talenta, ki običajno preseže pasti in nesporazume določenega časa in polnega življenja znotraj njega samega. Z Rosijem je nekoliko drugače že zato, ker je navkljub svoji častiti starosti do konca ostal vitalen in luciden borec, mladostno jezen, pa vendarle ostarelo radodarna priča preteklega in sodobnega italijanskega

življenja z neverjetnim odmerkom družbenokritičnega in angažiranega razumnika-filmarja. Spomnim se, kako je pred dvema letoma v prepolni rimski dvorani s pomočjo svojega »učenca« Giuseppeja Tornatoreja (mimogrede velja omeniti še eno sijajno »štiriročno« knjigo o mojstru z naslovom *Io lo chiamo cinematografo*, Mondadori, 2012) mladini pripovedoval o svojih filmih, življenju, politiki. Tornatore ga je ob priliki malce spodbujal, da bi se ponovno vrnil na filmski set, Rosi pa se je elegantno izgovarjal, da se ne počuti utrujeno zgaranega, temveč da smatra, da poklic režiserja zahteva veliko telesne energije, ki je enostavno nima več. »Vem, da je v tej Italiji vedno težje delati filme, pa tudi dežela drsi nekam navzdol in čas je ne lovi več, kaj šele kino sam po sebi. Če bi se filmskega početja lotil znova, se bojim, da bi pripovedoval o Italiji, ki je več ni. Tega pa nisem nikoli počel. Včasih je bilo morda ravno tako težko živeti, pa smo se borili. Ne pravim,



da se danes ljudje ne borijo več. Tisto, česar ni več, je v naravi vsakodnevnega druženja, radovednosti in solidarne zavzetosti do sebe in drugih. Tudi kino je bil tak, pa ga danes v tem smislu ni več v tem vsesplošnem pohodu banalnosti in apatičnosti. Znotraj kina smo bili ena sama velika družina z razumevanjem in s čustvi tudi takrat, ko smo se prerekali v sijajni avanturi angažiranega življenja in v načinih, kako ta ista prizadevanja ponovno podoživeti na filmskem platnu. Vedno sem bil prepričan, da mora biti filmsko ustvarjanje v sodelovanju z režiserjevo moralno držo, njegovim vedenjem in to mora vedno klicati po podobnem razmisleku in čustvenem ugodju gledalcev. Pri tem poslu sta neobhodna ljudska preprostost in brezkompromisnost v iskanju resnice. Ugodje pride za tem in je malce varljivo, kakor je to s kopanjem po labirintih realnosti. Bolj kot si noter, bolj se ti kaže spoznanje, da je gotovost resničnega za marsikoga neobstoječe. A se ljudje le moramo sporazumevati in verjeti v to, da je tisto osnovno, kar velja v čistosti raziskovanja, v plemenitosti človeške radovednosti do pravičnosti.«

Zelo težko bi trdili, da v filmih, kot so *Roke nad mestom* (Le mani sulla città, 1963), *Salvatore Giuliano* (1962), *Zadeva Mattei* (Il caso Mattei, 1972), *Ljudje proti* (Uomini contro, 1970), *Lucky Luciano* (1973), pa preroškem *Odlična trupla* (Cadaveri eccellenti, 1977) in kasnejših, kot so *Kristus se je ustavil v Eboliju* (Cristo si è fermato a Eboli, 1979), *Trije bratje* (Tre fratelli, 1981), *Pozabiti Palermo* (Dimenticare Palermo, 1990), in poslednjem *Premirje* (La tregua, 1997), ni osnovne iste pripovedne niti skorumpiranega sveta (neapeljska n'drangetta, mafija takoj po 2. svetovni vojni v sodelovanju s CIO v konsolidiranju krščanske demokracije proti močni komunistični partiji, visokodržavni naftni interesi podjetja ENEL v sodelovanju z nevidnimi bankirji in mednarodnimi centri moči, vsi nesmisli 1. svetovne vojne na soški fronti, sicilijanska mafija v ZDA v povezavi z matično otoško sredino, mafija na Siciliji v času žrtvovanih prefektov in državnih sodnikov v 70. letih, trije različni si bratje s severa ob ponovnem obisku rodne Sicilije, sodobna mafija še enkrat v povezavi z Ameriko), podobnih si oblikovnih postopkov raziskovalnega filma (filma fikcije v maniri dokumentarnega cinema d'inchiesta, film-dosje) v enostavni avtorjevi poetiki »etike nad vsem« kot poslednje izkristalizirane umetnosti.

Rosi je bil sin iz bogate neapeljske družine podjetnikov, ki je diplomiral iz prava in tik pred 2. svetovno vojno zašel v umetniške vode ilustratorja otroške književnosti v času, ko je podobno začel Fellini v satiričnih časopisih in ko so v Rim ob koncu fašizma priromali še Antonioni iz meglene Ferrare in aristokratski Visconti iz Pariza (asistent Renoirja) preko rodnega Milana in se z Rossellinijem znašli v krogu intelektualcev ter politikov (Raffaele La Capria, Giuseppe Patroni Griffi, Giorgio Napoletano ...). Ta krog ljudi bo po letu 1943 izoblikoval preporod italijanske kulture po desetletjih fašizma v t. i. neorealističnem gibanju, ki bo s francoskim eksistencializmom v temelju pretreslo evropsko kulturo v celoti na začetku 50. let.

Prav veliki Visconti bo mladega Rosija pripeljal k filmu kot asistenta v *Zemlja drhti* (La terra trema, 1948), scenarista bodoče *Najlepše* (Bellissima, 1951) in sodelavca v *Sensu* (1954). Po dveh samostojnih začetkih pod vplivom neorealizma (*Izziv* [Sfida, 1958] in *The Magliari* [I magliari, 1959]) leta 1962 posname svoje prvo remek delo *Salvatore Giuliano*, poetiko neorealističnega desetletja v samosvoje originalen film-raziskavo kot osnovo metafikcije politične pripovedi o aktualnih družbenih dogajanjih, torej v samo sebi specifično diskurzivno poetiko, ki ji bo ostal zvest ves svoj ustvarjalni vek.

Rosi je torej na samem začetku svoje izredne kariere prišel do povsem osebnega



Salvatore Giuliano

in neverjetno učinkovitega podajanja zapletene problematike sodobnih družbenih paradig. To, kar so s svojo plemenito ponižnostjo odprli režiserji *Rima, odprtega mesta, Paise, Tatov koles, Umberta D, Grenkega riža ...*, na začetku 70. let ni več zadostovalo. Družbena klima booma liberalnega kapitalizma, ki jo je vzpodbudil Marshallov plan obnove povojne zapadne Evrope, je prinesla nove dileme kulturološko-politične stratifikacije, razrednega boja, izkoriščanj, novih in



Ljudje proti

veliko bolj rafiniranih neoimperialističnih apetitov in ekonomsko-socialnih patologij sveta pred velikimi spremembami, ki so se začele odvijati v začetku 80. let. Rosi se je odločil v te fenomene poglobljati na način raziskovalnega filmskega novinarstva in tako razvil povsem nov stil v angažiranemu obravnavanju socialnega realizma. Marsikaj je pobral tudi iz ameriškega in evropskega direktnega dokumentarističnega filma iz časov okrog prelomnega leta 1968, nikdar ni niti skrival svojega navdušenja nad tradicijo filma noir in piscev izrazitega družbenega angažmaja. Pri vsem tem svojem početju je malo spominjal na dva svoja fetiš igralca: Roda Steigerja in Gian Mario Volontéja.

Velike roke je imel, skorajda takšne, kot krasijo dobre obrtnike. Bister pogled, ki je hitro segel do verjetnosti skritih stvari. Glavo, ki je spominjala na bisto kakšnega rimskega generala, in odločen korak neapeljskega razumnika. Ko je vstopal v kak prostor, kar sem doživel na njegovem obisku filmskega festivala v Gorici, je človek imel občutek, da ga je v celoti zasedel s svojo pojavo, in okrog njegovega telesa je napačila smrtna dostojanstvena tišina, dokler ni s svojim prepoznavnim glasom Neapeljčana spravil pokonci vse, ki so se znašli tam. Preprost in sila razgledan človek jasnih prepričanj, pa tudi nekdo, ki se je rad pošalil in gromko nasmegal. Nekdo, ki ni ob življenjskih nepravilnostih ali veselih dogodkih nikoli pozabil na smaragdno neapeljsko nebo in travne poljane sicilijanske Portelle della Ginestra, kraja nesrečnega z imenom Salvatore Giuliano.

Človek, ki ga je bilo toliko v hlačah, da je organiziral tistega davnega leta 1962 projekcijo na Siciliji za prebivalce Montelepreja, rojstne vasi bandita Salvatoreja. Po filmu ni nihče ploskal. To najbrž ni bil film o njihovem Turidduju. Čakali so neko drugo podobo in kdo ve, če so jo dočakali s holivudsko verzijo Michaela Cimina mnogo let kasneje, ko tudi Sicilija ni bila več ista.