

M. ANTONIONI

stovar cineastov



hotel režiser upoštevati. On sam pripada generaciji, ki je nastopila takoj po neorealizmu (čeprav je temu kulturnemu gibanju s filmom *Gente del Po* dal pomemben prispevek): ugotovitvi, čeprav zapleteni in obojestranski, ponavadi sledi analiza, v tistih, zaradi ustalitvenih gibanj odločujočih petdesetih letih v italijanski družbi, z integracijskimi pojavi, ki postavi pod vprašanje ravnovesje in odnose med razredi ter porodi nova in še težja nasprotja. Da ga najbolj privlačijo nenadni prehodi, potrjuje dejstvo, da so ga z leti pritegnili novi očitni simptomi: italijanski ekonomski *boom* v šestdesetih letih (prisoten v »trilogiji«, ki jo sestavljajo *Avantura*, *Noč* in *Mrk*) pa tudi novi običaji in obnašanje, ki prihajajo od drugod, iz različnih okolij (Antonioni je bil vedno radoveden »popotnik«) kot v *Blow-up*, ali pa nove generacije in »pospeški«, ki jih prinašajo (*Kota Zabriskie*) prav do tega, da pritegne odnos med dvema kulturama (*Poklic: Reporter*).

V teh različnih kontekstih junaki postanejo nosilci izpraznitve starih (pravih ali namišljenih) vrednot, pojavijo se v odtujenih položajih (denar in blago kot odločujoča dejavnika), med ustaljenimi družbenimi obredi in rastočimi novimi maliki. Te spremembe v nekaterih sredinah povzročijo težnjo po prilagoditvi, ki je osnovana predvsem na izgledu. V resnici veliko kritikov trdi, da je Antonioni pozoren, včasih neusmiljen opazovalec meščanskega pretvarjanja (*Kronika neke ljubezni* ali *Prijateljci*), ali pa iskalec tega, kar je značilno za zakulisje mehanizma režije (kino v *Dami brez kamelij*).

Avtorjevo pozornost pa predvsem pritegnejo osebne reakcije, ki jih take spremembe povzročijo. Junaki opozarjajo na nesoglasje časa, v katerem živijo; na nekakšen odmor brez konca, v katerem »vrednote« ne veljajo več, pred njim pa je agresivna, pogojujoča resničnost, ki ne omogoča izhoda. Zopet strašijo *stalnosti* in *spreminjanja*, ki povzročajo »bolezen čustev« (to je režiserjev izraz), krizo junakov kot zgodovinskih oseb. Okolje razkrije svojo sovražnost, dejstva se nizajo tako hitro, da jim ne moremo slediti; njihova »logika« nam postaja tuja, vse kar nas obkroža – stvari, materializirajo to razsežnost; pomenijo postopno izgubljanje pomena, postajajo razkropljeni fragmenti (konec *Mrka*). In vendar je nasprotje v tem, da obdržijo svojo pomensko dediščino, še vedno so (deloma) zunanja oporna točka. Znotraj nekatere stvari (navade, način življenja in čustva) izginjajo, vendar se jih ne uspemo znebiti.

Ta zguba varnosti se kaže v labilnosti in neobstojnosti pojmov *tukaj* in *zdaj* pri junakih: med družbenim in osebnim časom nastane razpoka in naše življenje in spomin nanj ne pripomorejo k *sedanjosti*. V tem smislu je *Krik* zgledno delo v tem kar se zgodi *potem*, je torej opis postopnega Aldovega (junakovega) propada, potem ko je nenadoma prekinil z obremenjujočo preteklostjo. S to dediščino na grbi, bodočnosti ne more tolmačiti kot načrt in odločitve ne more preklicati (kot je bilo že očitno v *Kroniki neke ljubezni*). Odnosi med ljudmi in zakonske vezi postanejočasne in spremenljive ter nadomestljive (*Avantura*); želja po begu je le še trenutno pretvarjanje, da se je junak znašel (konec *Avanture*), ali pa je končna izguba (*Noč*). Ostane »strah pred bodočnostjo« (*Mrk*). Kriza osebnosti, ki vodi film *Poklic: Reporter* je pravzaprav nadaljevanje takih duševnih stanj: v »*Blow-up-u*« – je napisal avtor sam – »je bil mogoče odnos oseba-resničnost glavna tema, medtem ko je v filmu *Poklic: reporter* glavna tema odnos osebe do same sebe«. In na tej ravni je tudi iskanje porekla v filmu *Tecnicamente dolce*

Nekatere vrste kritike so uspešne, čeprav niso ne jasne ne plodne, in take vrste je avtorska ali kritika avtorskega filma. Ker so to trditve pogosto uporabljali pri Antonioniju, jo poskusimo uporabiti kot izhodišče in ji dajmo prvotni, čeprav splošni okvir, razpoznavnost in stalnost. Skratka, običajno pri avtorskem delu opazimo jasne stilistične poteze, ki se stalno vračajo, pogosto pa jih spremljajo stalne teme. To nikakor ne pomeni ponavljanja, prenasičenosti ali enoličnosti ampak značilen način izbora (in torej tudi jasno *izločanje*) pomenskega jedra, ki se ponavlja zato, da bi se razpelo ali razširilo.

Razširitev bi lahko bila prvi splošni obrazec za označitev Antonionijevega dela: tako kot se na tematskem področju nekateri filmi spominjajo ali pa razširjajo predhodne dogodke, tako – ali še bolj – lahko na formalnem področju uporabimo tak postopek za razumevanje zapletenega odnosa med utrjevanjem in eksperimentiranjem. Razširitev pomeni uporabljati variacije, razstaviti nekatere elemente in jih zopet sestaviti. Njihova ponovna uporaba se torej zastavi kot ponovna obravnava.

Prav je, da naredimo korak naprej in poskusimo narediti zgoščeno analizo teh ponovitev, seveda pa moramo skrbno pojasniti, da je zaradi splošnosti znakov nevarno, da pesniški svet, ki je bil vedno gibčen, zapleten, povraten, spremenljiv, poln velikih stranpoti, okosteni. Začasno sprejmimo obrazec, po katerem je Antonioni avtor krize in poskusimo narediti prvo, splošno ugotovitev: kljub vsem spremembam, ki se pojavljajo iz filma v film na raznoliki in zgodovinsko dolgi poti, lahko to krizo zreduciramo na osnovno nasprotje med *starim* in *novim*, med stalnostjo stvari, dejanj, notranjih vzgibov posameznika kot faktorjev nekega reda, ki ne služi več, in spremembami, ki jih povzročajo neoprijemljiva bodočnost, ki pa ni zanesljiva. Tako trenje ustvarja nelagodje, katerega nosilci so Antonionijevi junaki, ki se jim krhajo odnosi in izgublajo sposobnost načrtovanja ter se jim podira varnost.

Na zgodovinskem in družbenem področju pomeni staro in novo prehodne trenutke, ki so včasih travmatični in jih je

(nedokončan načrt).

Spričo neuspeha, ki je v raznih filmih drugačen in različno razčlenjen, se ženske junakinje pokažejo dojemljive za umetnost življenja, sposobne, da opozorijo na nesoglasja, da vidijo za zunanostjo, nasprotno pa večina moških junakov kaže povprečno uporabništvo, nagnjenost k laži in – največ – sposobnost, da krizo razume kot poklicno krizo (kot kažejo intelektualni liki, ki nastopajo v »trilogiji«).

* * *

slovar cineastov

Za Antonionija opazovanje torej pomeni ponovno postavljanje vprašanj. Ta postopek naj bi ga privedel do preverjanja istega predmeta opazovanja, se pravi do svojega lastnega predmeta. Smo pri *Blow-up*, filmu, ki je v tem smislu ključnega pomena: osnovna dvoličnost, ki jo razkriva slika, je njena nesposobnost, da bi pokazala resničnost. Neizbrisna vprašanja, ki jih pusti, so predvsem razmišljanje o lastnem izrazu, o možnostih in negotovi varnosti, ki jih nudi, je pa tudi (v glavnem) aluzija na naš spoznavni proces življenja, na nagnjenje do pretvarjanja, ki kot usudlina ostane v našem odnosu do resničnosti. Mogoče Antonioni prav zato ni nikoli prenehal paziti na okolje (»svetove«) proizvajalcev podob (že v *Ljubki laži* in še bolj v *Gospoj brez kamelij*).

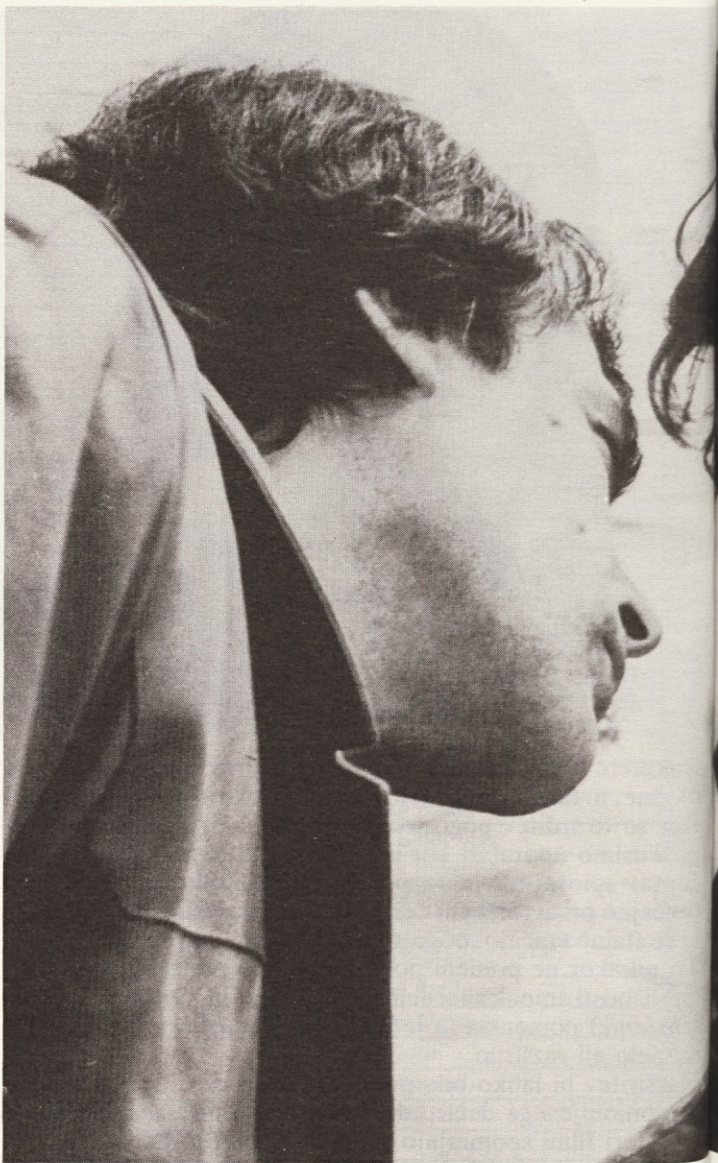
* * *

Sedaj, ko smo prišli do pogovora o sliki in njeni pomenski teži, se za trenutek vrnimo k Antonionijevi avtorski definiciji kriz in poskusimo – da bi prišli do prave točke njegove »modernosti« – obrniti tole trditev: zanj je bil film krize predvsem kriza filma, njegovega predstavitvenega sistema. Predvsem je znova proučeval stare kategorije *kazanja* in *pripovedovanja* in ponovno proučeval njuno povezavo. Za to – prav zato – je moral izhajati iz zapletenosti izvirnega elementa, slike. Ta postopek ima korenine prav v *Ljudem z reke Po'*: »ko sem začel svet razumevati skozi sliko, sem razumel sliko, njeno moč, njeno skrivnost«. Zdi se, da vprašljivost odnosa do resničnosti že slutimo in jo bomo spet lahko našli v mnogih drugih izjavah. Pred kratkim je režiser na primer rekel, kakor da bi to hotel potrditi: »vse kar je v zgodovini filmskega, najdemo v sliki«. Avtorjevo delo je v nekem smislu: »potegniti ven« na način, da se izkoristi možnost pogleda in se v vanjo vplete gledalca.

Slika je seveda vključena kot del celote, kot tisti problem vidnega, pri katerem je del kritike opravičeno vztrajal; življenje razporejeno po slikah je osnova, na kateri deluje Antonioni. Večkrat je poudaril, da je lahko skupina slik – ali spomin na sliko – »izvirno« jedro filma. Niti ne preveč paradoksalno je izjavil, da mu je vsebina *Krika* prišla na misel ko je gledal zid. Slika, ki je hkrati nekaj oprijemljivega in bežečega, je res ali začetek ali ostanek. Antonioni je tudi zapisal: »Ko je film končan, vedno ostane neizraženo nasilje, ostanek snovi in zlobe, ki nas sili, da se zopet podamo na romanje iz kraja v kraj, da bi videli, spraševali, fantazirali o vedno bolj bežečih stvareh v predvidevanjih novega filma«. Po drugi strani je slika Louise Brooks, ki je v *Identifikaciji ženske* pritrjena na okno tako kot druge slike, ki so naključno razpostavljene po površini, sled, ki jo režiser »v krizi« zasleduje. Potrebna osnova, zgodovina, pride šele pozneje, skoraj kot pisanje spisa; ni slučaj, da v najvišji in najpomembnejši točki Antonionijevega opusa (v »trilogiji«) to delo nadomesti pripoved in je bolj cilj kot začetek.

Vztrajanje na vidnem kot predmetu, ki natančno opredeljuje smisel tolikokrat poudarjene avtorjeve »figurativnosti«, bolje razloži, da le-ta je in je bila v skladu s tendencami slikarstva. Vendar mislim, da je treba iti dlje: radikalnost (dobesedno pot do korenin) Antonionijeve vizije omogoča, da pojasnimo dve težnji. Prva je, da bi ujel *naravo* pogleda, predvsem filmskega pogleda in njegovo nepopravljivo protislovje: po eni strani je nepotrpežljiv, vedno se trudi, da bi izpolnil željo, da bi *bil nekaj izrednega* v smislu, da bi »prišel iz življenja«, kot je pojasnil Starobinski. To gre skupaj z željo po *ustalitvi*, da bi pogled postal beseda: »lahko dodamo, da hoče pogled postati beseda, zato sicer izgublja sposobnost takojšnje percepcije,

IDENTIFIKACIJA NEKE ŽENSKE



toda na ta račun pridobiva zmožnost trajnejše *ustalitve* tistega, kar beži«. Poleg te zapletene napetosti je pri Antonioniju prisotno približevanje, neizčrpna moč približati se resnici. Če dobro premislimo, je zadnji namig v *Blow-up* usmerjen prav v to.

Drugi namen je *vključevanje* vizije. Lahko bi spomnili na odnos med spoznavanjem in sprejemanjem, kjer se plodno izmenjujejo številni tokovi sodobne filozofije. Toda ostanimo pri filmu in dolgi vrsti sodobnih avtorjev (in Antonioni je v njej z veliko energije), ki bi radi svetu reprodukcije naložili življenjski pomen (lep primer za to je Wenders). S tega stališča je slika način posredovanja in nič nam ne preprečuje, celo prisiljeni smo, da to posredovanje izpeljemo do konca, dokler ne dojamemo »drugotne politične aktivnosti« o kateri je pravil Barthes, ko je govoril o našem režiserju. Foucault nas je spomnil, da »je imel pogled resnično velik pomen med tehnikami moči, ki jih je razvila moderna doba«. Spreminjanje vizije, dvom v njen pomen lahko torej razumemo kot ne samo estetski postopek

* * *

Rekel sem *kazati* in *pripovedovati*. Povsem naravno je za Antonionija, da mora obračunati predvsem z drugim polom,

MICHELANGELO



s pripovedjo. Tudi pri tem se je delo postopoma pokazalo kot razčlenjevanje in razširjanje. Če je hotel pripoved kar najbolj razširiti, najti njen odmev v dejanjih, jo je moral razstaviti in prodreti v njene zanke. Najvažnejše točke dogajanja v zgodbi – dejstva, dogodki ali dejanja – so »zatrti« zato, da – zopet – dajo prostor pogledu, njegovi sposobnosti, da percipira junake, da jih opazi skozi njihovo obnašanje, da je možno opaziti tudi tisto, kar je najbolj bežno, slučajno, nemotivirano. Kar je ne videz lahko nepomembno ali slučajno, postane pomembno; navidezni ali realni odkloni se lahko poravnajo z *odvijanjem* filma. Velikokrat je bila poudarjena posledična logika – ki ponavadi tvori pripoved – ki je uporabljena v mnogih Antonionijevih filmih. Seveda je režiser te cilje dosegel postopoma, ne da bi morali zato njegovo delo razumeti kot linearno pot in ne da bi morali poudarjati samo »prelomne« trenutke glede na »klasično« pripoved: v celotnem delu so tudi stalni tradicionalni elementi, njihove različice in opuščanje. Vendar je že v prvih filmih očitna želja po inovacijah: prisotna je nekakšna »zgodba«, zaplet (*Kronika neke ljubezni*) pa je razvlečen, pozornost se zadržuje na obnašanju in na pomembnih ozadjih, ki postanejo ravno tako

pomembna kot junaki (dokler ne pridemo do *Krika*). Ni le odvijanje prizorov, ampak je tudi razširjanje, opazovanje in nenazadnje je oko, ki se odpre v vizijo. Tudi v *Prijateljicah*, filmu ki je mogoče na določen način najbolj navezan na tradicijo, je podrobno proučevanje okolja, prostora in povezovanje pripovednih elementov je morda najbolj aluzivno. Med takimi filmi je ključni film *Krik*: celotna pripoved sloni na samostojnih nosilnih blokih, prostori so polni opozoril, postanejo privilegirani predmet vidnega.

Prav je, da to pojasnimo. Kot vsi ali skoraj vsi avtorji, ki pazijo na možnosti in torej na podrobnosti svojega medija, tudi Antonioni sprejme, celo zahteva, izmenjavo z drugimi govoricami skoraj kot bi hotel dokazati, da varnost spada k užitku in h koristnosti nasprotovanja. Ni treba poudarjati, da so nove dimenzije prostora in časa zanimale in še zanimajo vsa področja izražanja, in obstoječa ozmoza potrjuje, da mora vsak poizkus preko starih meja posameznih področij. Mogoče bi bilo potrebno spet ugotoviti, kar smo v glavnem že večkrat, vendar manjkrat uporabili v sami kritiki: res je da druge govorce delujejo na Antonionija, res pa je, da je vpliv tudi v obratni smeri. Če na primer trdimo, da je film vplival na marsikatero

sodobno leposlovje, ne odkrijemo ničesar ali skoraj nič in naš avtor se zdi, da je med tistimi, ki je največ prispeval pri tem vplivu. Ni slučaj, da govorimo prav o prostoru in času: »Dinamičen pripovedni prostor in neskončen potencial za časovno razsežnost sta dve osnovni značilnosti filmske pripovedi, ki bosta močno vplivali na postfilmske romanopisce« (Cohen).

In prav tako ni slučaj, da se je Antonioni pomeril tudi v književnosti. Njegova zbirka povesti (*Tisto balinanje na Teveri*) je zelo značilna bodisi sama po sebi, bodisi zaradi tega, ker nam omogoči, da si lažje tolmačimo nekatere vidike njegovih filmov. Režiser se je lotil tudi zahtevne optične operacije: *Začarane gore* (to je naslov razstave in kataloga) so fotografski razvoj slikarskih originalov, ki so zelo blizu neformalnemu. To niso samo pomenske sugestije ali spretno ustvarjanje vzdušja, v vprašanju je – v stalni želji Antonionijevih del po razmišljanju o samem sebi – bolj tehnika, zlasti fotografska tehnika, ki jo uporabi, da bi poudaril, da ni neutralen, zlasti pa sposobnost odkrivanja: to je tehnika pogleda in razširjenega pogleda (pravzaprav povečava). Na dnu tega odkritja je dvočlana prisotnost znaka s svojimi pojavi: značaj *reprodukcije* izgubi varnost in se odpre v nedoločnost.

Vrnimo se torej k specifičnemu. Antonionijev postopek izvira iz nadomeščanja: nepotrebni, obrobni trenutki dobijo pomen in nenadoma zajamejo vso dvovalentnost resničnega časa. Namen je splošnejši in ne upošteva več časa samo kot ozadje dogodkov ampak kot *znak*.

Pri tem lahko razumemo, da je v tem zapletenem avtorju čas vez med obliko in pomeni, saj režiser resnično vpliva na čas kot ustvarjalni dejavnik filma, in pri tem manipulira z njim, da bi mi mogli bolje razumeti dramatičnost časa, ki ga on *pripoveduje* in ki je kontrast med »družbenim« časom in »osebnim« časom: dramatično jedro *Krika* tvori pomanjkanje skladnosti med tema dvema plastema bivanja. Zavedanje trenutka je za mnoge junake najbolj značilna razsežnost.

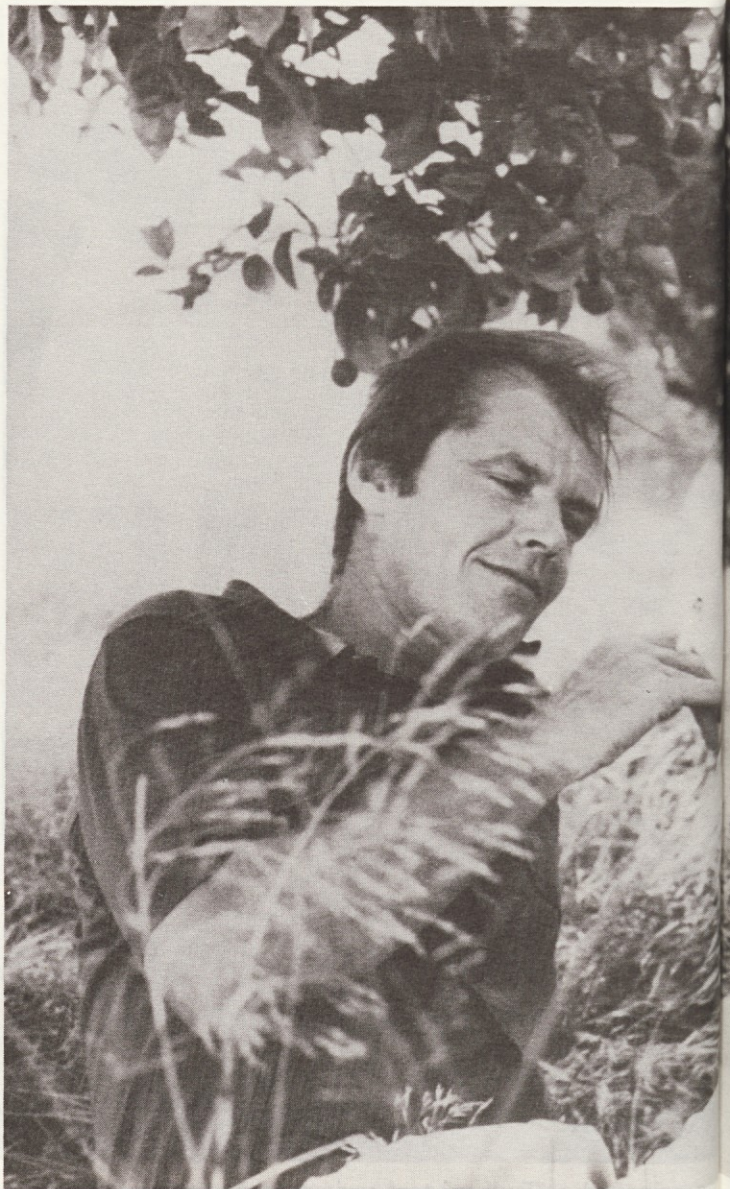
Čas in prostor se rada križata, pravzaprav »Antonioni kritizira čas samo z vidika prostora« (Ropars). Skozi čas zopet prodre stalen napor, da bi organiziral in zato tudi izprašal vidni svet. Seveda se prostor napolni s pomeni, dovolj je, če pomislimo koliko dramatičnih rešitev vloži (nevidno), da izrazi nikoli mirujoče ozadje; ta film odsotnosti je narejen iz samih dolžnosti, največkrat pa iz praznin, polnih smisla. Celo zgodovinska razsežnost vasi se Antonioniju zdi pogojena od prostora, saj so znane njegove izjave o Ameriki iz časa, ko se je pripravljajal na snemanje *Kote Zabriskie*: »Tako širo no deželo, deželo s tolikšnim obzorjem njene razsežnosti prav gotovo pogojujejo s sanjami, iluzijami, napetostjo, samoto, zvestobo, nedolžnostjo, optimizmom in obupom, patriotizmom in uporom«. Tako nagnjenje pojasni, zakaj mesto pri našem avtorju igra tako vlogo. Največkrat je mesto uporabljeno kot pomenljiva scena. To bi mogli reči skoraj za vse filme: kamorkoli postavi dogajanje, vedno zna zajeti nevidne povezave med kraji in junaki in mesto je bilo vedno najljubši prostor, če ne zaradi drugega zaradi odnosa – nasprotja med starim in novim, med preteklostjo in sedanostjo.

Mesto se pojavlja v resnični obliki in subjektivno. Pravzaprav je metropola nadomestila ali pa okrepila nove načine dojemanja (takrat se vrnemo k vidnemu); na primer, kot da bi prebirali nekatera Simmlova dela, ki govorijo o »kristaliziranem in neosebnem duhu«, kjer lahko opazujemo

4 odnos med senzibilnostjo in intelektom ter med senzibilnostjo in čustvi; pri tem smo blizu tudi Antonionijevi problematiki. Lahko pa bi, še vedno na osnovi Simmlovih napotkov, naredili korak naprej: tudi »brezbarvna neprizadetost« je subjektivni odsev gospodarskega ustroja, popolnoma uveljavljenega monetarnega gospodarstva. In, ali ni denar v *Mrku* subjektivni odtujevalni dejavnik?

Govorimo torej o subjektivnih odsevih mesta, o znamenjih, ki nam jih mesto pošilja in ki se vsedajo v nas. V mestu lahko s pogledom zasačimo junake pri samem dejanju, pa tudi čas je v njem nevaren, »mirujoč«, abstrakten, lahko se

ANTONIONI



pogrezne v spomin, v najdeni in izgubljeni čas. Čas in prostor sta torej nosilni osi Antonionijevega filma.

* * *

S takim razmišljanjem si, predvsem kar se oblike tiče, lahko lažje pojasnimo, v čem je novost režiserja glede na prejšnje filme, njegovo toliko opevano »modernost«. Dobro pa bi bilo, da se ne bi omejili samo na koncept, ki uveljavlja samo trenutek »preloma«, kajti bilo bi nevarno, da ne bi dovolj upoštevali v celoti *vmesne* faze, gibanje med različnimi, če ne celo nasprotujočimi si silami, ki je nekako ključ Antonionijevega sporočila.

Tudi v zadnjem filmu, *Identifikacija neke ženske*, so še vedno »močne« točke pripovedi kot je priznanje očetovstva, čeprav se ob takem izražanju pripovedi pojavljajo in celo vedno bolj razkrivajo kot prednostne vzpodbude k brezbarvnosti: prostori se odpirajo in podaljšujejo, ali pa se zapirajo in dejanja se podaljšujejo zato, da ima prednost vidni svet, ali pa se izgublajo in se omejuje samo na kretnje, glasove, branje, poglede, tako kot v toliko citiranem prizoru v megli. Po eni strani torej gledalčevo pozornost pritegne, po drugi strani pa jo veliko bolj odvrne.

Po drugi strani pa, če se zopet vrnemo h glavnemu, je zdaj

POKLIC: REPORTER



skoraj običajno, da kritika opazi režiserjevo posebno nagnjenje za *potek* (ali pa za določene odtenke, prizore in spomine) »kriminalke«, kar je očitno v *Kroniki neke ljubezni* in potem – tudi – v filmu *Poklic: reporter* in *Identifikaciji neke ženske* (lahko pa bi navedli tudi nerealiziran načrt po knjigi *Nič pod obleko*). Govoril sem o poteku zato, ker je postopek razsekavanje in razširjanje, tako da nosilni stroj pripovedi postane samo neke vrste oder: nepotrebno je govoriti, da je to zapleteno delo notranjega in zunanjega prepletanja pripovedi, ki se bolj širi kot krči, kamor so vključeni zunanji elementi, ki dogodke bolj oddaljujejo kot pa zasledujejo. Zopet – v tem primeru tako kot v drugih – smo se znašli pred stalnicami (ki so vedno manj opazne) in inovacijami, v drznem kolebanju, ki ga Antonioni jevi filmi pogosto dosežejo; on predvsem razširja, išče nepotreben odnos med prizori ali med bloki prizorov in veliko uporablja razdiranje pripovedi, o kateri se je že veliko govorilo. Vendar to ni edina pot. Pripoved *se izogiba* filmu (ali sploh lahko še gradimo zgodbe?), *vseeno* pa ostaja vzpodbuda za pripovedovanje. Antonioni je bil med prvimi, ki so ta sporočila dojeli in od samega začetka, pozneje tudi zelo

močno, se je njegov postopek utrdil na najtežavnejši vmesni stopnji, o kateri smo govorili: na eni strani je sila, ki skuša razvlačevati v protipripovednem smislu, na drugi strani pa je težnja po urejanju dejstev, po združevanju.

To glavno gibanje k nedoločnim področjem izražanja ima osnovno motivacijo, razširitev do temnih področij smisla: Barthes govori prav o »tankosti smisla«.

Torej je avtor lastni predmet, oblika pa je posrednik. Na misel nam pridejo stari obrazci, recimo formalizem. Ta izraz je slab, kajti po splošnem mnenju pomeni trmoglavost in zaupanje v lastna sredstva, medtem ko Antonioni problematizira, se sprašuje o naravi in možnostih sredstev, ki jih uporablja. Sploh je prav, da se na tej točki ustavimo.

Lahko trdimo, da se režiserjevo razmišljanje izraža na dveh ravneh. Prva je neposredna in ga je včasih prisilila, da je v nekatere svoje filme postavil lik intelektualca, in še (v *Blow-up*, *Poklic: reporter* in *Identifikaciji neke ženske*) lik, ki bi mu lahko rekli »strokovnjak za vizijo« (fotograf, novinar, režiser); na posredni, drugi ravni pa se sprašuje o načinu in razlogih takega videnja, skuša razumeti in pripovedovati. Razvoj njegovega dela bi lahko razumeli kot bolj očitno drugo raven.



MICHELANO

Bio-filmografija

Režiser in scenarist. Diplomiral ekonomijo na univerzi v Bologni. Med študijem je snemal amaterske filme na 16 mm trak (dokumentarni film o nevrološki kliniki) in pisal filmske kritike v lokalno časopisje (*Corriere padano*). 1939 se je preselil v Rim, kjer je sodeloval v pripravah za Svetovno razstavo, ki naj bi bila l. 1943. Začel je pisati prispevke za revijo *CINEMA*, sodeloval pri uredništvu in začel študirati režijo na *CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMA*. Kot asistent režiserja je sodeloval tudi pri filmu Marcela Carneja *NOČNI OBISKOVALCI* (*Les visiteurs du soir*), 1942.

Celovečerni film

CRONACA DI UN AMORE, Kronika neke ljubezni, 1950
s- M. A., D. D'Anza, S. Giovanetti, Francesco Maselli, p. Tellini, r- M. A., f- Enzo Serafin, g- Giovanni Fusco, sc- P. Filipone, i- Lucia Bose, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marika Rowsky, p- ENIC, 35mm, č/b, 100 min

I VINTI, Poraženi, 1952

s, r- M. A., f- Enzo Serafin, g- Giovanni Fusco, i- Franco Interlenghi, Peter Reynolds, Patrik Barr, Etchika Chorea, Anna Maria Ferrero, p- Costellazione, 35 mm, č/b, 94 min

LA SIGNORA SENZA CAMELIE, Dama brez kamelij, 1953
s- Franco Maselli, P.M. Pasinetti, M. A., Suso Cecchi D'Amico, r- M. A., f- Enzo Serafin, g- Giovanni Fusco, i- Lucia Bose, Gino Cervi, Ivan Desny, Andrea Cecchi, Alan Cluny, p- Cormoran / Pagode, 35 mm, č/b, 85 min

L'AMORE IN CITTA, Ljubezen v mestu, 1953 (omnibus)
epizoda: TENTATO SUICIDIO, Poskus samomora
s- Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, r- M. A. Dino Risi, Federico Fellini, Cesare Zavattini/ Francesco Maselli, Alberto Lattuada, f- Giani di Venanzo, g- Mario Nascimbene, i- naturščiki, p- Faro, 35 mm, č/b, 96 min

LE AMICHE, Prijateljice, 1955.

s- M. A. Suso Cecchi d'Amico, A. de Cespedes, r- M. A., f- Gianni di Venanzo, g- Giovanni Fusco, sc- H. Pereira, S. Comer, R. Moyer, i- Eleonora Rossi-Drago, Valentina Cortese, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Yvonne Furneaux, p- Trionfalcine, 35 mm, č/b, 104 min

IL GRIDO, Krik, 1957

s- M. A., Elio Bartolini, Ennio de Conchini, r- M. A., f- Gianni di Venanzo, sc- F. Fontana, i- Steve Cochran, Alida Valli, Dorian Gray, Betsy Blair, Lynn Shaw, p- Spa-Cinematografico, 35 mm, č/b. 111 min

L'AVVENTURA, Avantura, 1960

s- M. aA, Elio Bartolini, Tonino Guerra, r- M. A., f- Aldo Scavarda, g- Giovanni Fusco, sc- P. Polletto, i- Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, p- Cino de Duca, 35 mm, č/b, 102 min

LA NOTTE, Noč, 1961

s- M. A., E. Flaiano, Tonino Guerra, r- M. A., f- Giani di Venanzo, sc- P. Zuffi, i- Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Bernard Wicki, Maria Pia Luza, p- Nepi/Sofitedip/ Silver, 35 mm, č/b, 121 min

L'ECLISSE, Mrk, 1962

s- M. A., Tonino Guerra, E. Bartolini, O. Ottieri, r- M. A., f- Gianni di Venanzo, g- Giovanni Fusco, sc- P. Poletto, i- Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Louis Seigner, p- Interopa/Cineriz, 35 mm, č/b, 122 min

slovar cineastov

Prvi »preobrat«, zaradi številnih razlogov cilj, pa tudi start, je – kot sem že rekel – *Blow-up*, kjer se osnovna vprašanja odpirajo in odlagajo na pozneje. Potem ko je podvomil v predhodni sistem predstavljanja, si Antonioni ogleda svoj način izražanja od samega začetka: fotografija je skladišče pogleda, kajti napetost vedno vsebuje vprašanje.

Fotografija ohranja in izgublja, krade času in je njegova dokončna posledica, ima moč objektivnosti in približnosti. Iti do bistva, to se pravi do izvora svojega lastnega filma je pomenilo, koliko dobro pozna predmet in ker gledati pomeni tudi komunicirati, je postal vprašljiv odnos med subjekti. Končno pa je postala vprašljiva sama možnost estetskega postopka.

Zato lahko začnemo ali pa končamo pri tehniki; smo pri *Misteriju Oberwalda*. Kaj je v tej zgodbi antonionijevskega? Samo nekaj, ali pa verjetno nič, tako kot je to potrdil režiser sam, kajti interes je drugačen in prav zato izbere precej »oddaljeno« tematsko podlago, kot da bi hotel, da bi opazili razliko med pomeni in predmeti. Skratka, to je eksperimentiranje s snovjo, ki če že ni tuja je pa vsaj »neodvisna«. Mislim, da moramo film razlagati na ta način.

Režiserjevo premišljevanje o samem sebi in preverjanje nam pomaga razumeti tudi Antonionijeve povratke, odnos (značilen za avtorja?) med ponovitvijo in novostjo. Tako »ponovno poskušanje« že storjenega tako kot njegovo ponovno vrednotenje skoraj neizogibno vodijo v zaključna vprašanja v *Identifikaciji neke ženske*, »kakšen film narediti«. Znanstvena fantastika je možnost, kajti »v znanstveni fantastiki nikoli ne moreš ugotoviti, kaj je resnično in kaj ne«. Po tem dialogu se v filmu razpustijo slike v barvah, v pretiranih barvah, ki jih spremljalo glasovi.

Potem (»in potem?« je zadnji stavek) nas skrbi: potem verjetnosti? Razpuščene slike mogoče povzročijo, da film ne more vzpostaviti neposrednega odnosa z življenjem, vedno bo nekaj »drugega«. Na koncu ostane stari dvom ali pa cilj: slika je *to kar je*. Koristilo bi znova prebrati prve vrstice Antonionijeve pripovedi *Nevaren potek stvari* in se vprašati, če je začetno vprašanje v filmu tudi končno vprašanje, če nismo na koncu vprašanja, ki ima daljni izvor: »Kadar se vprašam, kako nastane film, prav tega ne vem, kako pride do rojstva, do poroda, big banga, do prvih treh minut. In če imajo slike teh prvih treh minut notranjost. Z drugimi besedami, če najprej nastane film kot odgovor na osebno doživetje njegovega avtorja ali pa je vprašanje, ki ga zastavijo te prve slike obsojeno, da ne postane nič drugega in ostane – na ontološki ravni – to pač kar je. Videti je, da je osnovno vprašanje – ki sem ga poskusil pokazati – vprašanje o odnosu med filmom in realnostjo. Drugače rečeno, če poenostavljamo ali razširjamo po vidikih, se vrnemo k »staremu« vprašanju o odnosu med umetnostjo in življenjem. Na koncu opazimo, da je mogoče Antonionijeva »modernost« v tem, da postavlja v bodočnost in v govorico v nastajanju »staro« in življenjsko pomembno vprašanje.

Giorgio Tinazzi
prevedla Jožica Pirc

ELO ANTONIONI

IL DESERTO ROSSO, Rdeča puščava, 1964
s- R. A., Tonino Guerra, r- M. A., f- Carlo di Palma, g- Giovanni Fusco, sc- P. Poletto, i- Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Xenia Valderi, Rita Renoir, p- Cervi, 35 mm, barvni, 117 min

I TRE VOLTI, Trije obrazi, 1965 (omnibus)
epizoda: **IL PROVINO**, Gostomer
s- Tullio Pinelli, Clive Exton, Alberto Sordi, Rodolfo Sonego, Franco Idovina, r- M. A., Mauro Bolognini, Franco Indovina, f- Otello Martelli, Carlo di Palma, g- Piero Piccioni, d- Soraya, Alberto Sordi, Richard Harris, Ivano Davoli, Giorgio Sartarelli, p- Dino de Laurentis, 35 mm, barvni, 90 min

BLOW UP, Povečava, 1966
s- M. A., Tonino Guerra, Edward Bond, r- M. A., f- Carlo di Palma, g- Herbert Hancock, sc- M. Putovski, i- David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Jane Birkin, Peter Bowles, Verushka, p- Carlo Ponti, 35 mm, barvni, 111 min

ZABRISKIE POINT, Kota Zabriskie, 1970
s- M. A., Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe, f- Alfio Contini, g- Pink Floyd, Kaleidoscope, Jerry Garcia, The Rolling Stones, The Youngblods, The Greteful Dead, Roscoe Holcomb, sc- D. Tavoularis, G. R. Nelson, i- Mark Frechette, Daria Halprin, Bill Garaway, Rod Taylor, Paul Fix, p- MGM, 35 mm, barvni, 111 min

PROFESSIONE: REPORTER/ THE PASSENGER, Poklic:
Reporter, 1975 s- M. A., Mark Peploe, Peter Wollen, r- M. A., f- Luciano Tovoli, sc- M. Poletto, i- Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Ian Hendry, Chuck Murehill, p- Champion /Concordia/C.I.P.I., 35 mm, barvni, 125 min

IL MISTERO DI OBERWALD, Misterij Oberwalda, 1980
s- M. A., Tonino Guerra, r- M. A., f- Luciano Tovoli, g- Guido Turchi, i- Monica Vitti, Franco Branciaroli, Paolo Bonacelli, Luigi Diberti, Elisabetta Pozzi, p- R.A.I./ Polytel, 35 mm, barvni, 125 min

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, Identifikacija neke ženske, 1982 s- M. A., Gerard Brach, Tonino Guerra, f- Carlo di Palma, g- John Fox, i- Tomas Milian, Daniela Silverio, Christine Boisson, Marcel Bozzuffi, Lara Wendel, p- Iter/Gaumont, 35 mm, barvni, 130 min

Filmi za TV

CHUNG KUO, CINA, Chung Kuo, Kitajska, 1972

Kratki in dokumentarni filmi

GENTE DEL PO, Ljudje na Padu, 1943-1947
NETTEZZA URBANA, Mestna snaga, 1948
L'AMOROSA MENZOGNA, Ljubka laž, 1949
SUPERSTIZIONE, Praznoverje, 1949
SETTE CANNE, UN VESTITO, Sedem palic, ena obleka, 1949
LA FUNIVIA DEL FALORIA, Falorijska žičnica, 1950
LA VILLA DEI MOSTRI, Vila strahov, 1950
UOMINI IN PIU, Odvečni ljudje, 1950

Scenarij

UN PILOTA RITORNA, Pilot se vrača, 1942, r- R. Rossellini, koscenarist
I DUE FOSCARI, Dva Foscarija, 1942, r- E. Fulchignonis, koscenarist in asistent režiserja
CACCIA TRAGICA, Tragični lov, 1947, r- G. de Santis, koscenarist
LO SEICCO BIANCO, Beli Šejk, 1952, r- F. Fellini, koscenarist

Literatura

CARPI, F., Antonioni. Parma, Guanda, 1958
RANIERI, T., Michelangelo Antonioni. Trst, 1958
VOGLINO, B., Michelangelo Antonioni. Torino, 1959
THIRARD, Paul-Louis, Michelangelo Antonioni. Lyon, Sedoc, 1960
LEPROHON, Pierre, Antonioni, Paris, Seghers, 1961
COWIE, Peter, Antonioni, Bergman, Resnais. London, New York, 1963
DI CARLO, Carlo (ur.), Michelangelo Antonioni. Rim, Edizioni di Bianco e Nero, 1964
ESTEVE, Michel, Michelangelo Antonioni. L'homme et l'objet. Etudes Cinematographiques št. 36-37. Paris, Minard, 1964.
THIRARD, Paul-Louis - **TAILLEUR**, Roger, Antonioni. Paris, Ed. Universitaires, 1964
CAMERON, Ian - **WOOD**, Robin, Antonioni. London, Studio Vista, 1968
AMBERG, George (ur.), L'Avventura: A Film by Michelangelo Antonioni. New York, Grove Press, 1969
Huss, Roy (ur.), Focus on Blow-Up. Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1971
Cuccu, L., La visione con problema: forme e svolgimento del cinema di Antonioni. Rim, 1973
TINAZZI, Giorgio, Antonioni. Il Castoro Cinema, št. 1. Firenze, La Nuova Italia, 1974
Michelangelo Antonioni. Camera/Stylo, št. 3, 1982
BIARESE, Cesare - **TASSONE**, Aldo, I film di Michelangelo Antonioni, Rim, Gemese, 1985

Yu

KOSMAČ, France, Michelangelo Antonioni: Noč. Ljubljana, 1963
7 redatelja - 7 razgovora. Izbor tekstova iz časopisa Cahiers du cinema. Beograd, 1967
MUNITIČ, Ranko, Michelangelo Antonioni: Rdeča puščava, Ljubljana, 1969
POGAČIČ, Vladimir, Michelangelo Antonioni. Ljubljana, Dvorana Jugoslovanske kinoteke.

Ekran

Antonioni, Michelangelo, S kamero... E 1962, 2 št. 100-102 str. 122-129 str. - Snemanje filmov, to je moj način življenja. E 1962, 2 št. 122-129 str.
Barthes, Roland, Dragi Antonioni... E 1980, 9/10 št. 53-55 str.
Gervais, Ginette, Kota Zabriskie, E 1971, 87/88 št. 405-407 str.
Godard, Jean Luc, Noč-Mrk-Zora. E 1965, 23/24 št. 199-206 str.
Kocjančič, Vladimir, Poklic: Reporter. E 1976, 2 št. 17-18 str.
Kosmač, France, Filmski trenutki v »Noči«. E 1962, 37/38 št. 114-120 str.
Mayer, Janez, Še en pogled s Kote zabriskie. E 1972, 92/93 št. 132 str.
Musek, Vitko, Mrk. E. 1964, 16/17 št. 1532-1533 str.
Okorn, Božidar, Michelangelo Antonioni. E 1962, 2 št. 103-113 str. - **Avantura**. E 1962, 2 št. 166-167 str.
Pregelj, Vasko, Impresije ob filmski misli Michelangela Antonionija. E 1971, 89/90 št. 528-531 str.
Širca, Majda, Identifikacija neke ženske. E 1984, 3/4 št. 34 str.
Tršar, Toni, Avantura. E 1962, 3 št. 269-271 str.
Žižek, Slavoj, Blow up. E 1967, 48/49 št. 714-716 str.