

ZGODBA

Gestapo zasleduje voditelja partizanov, inženirja in komunista Manfredija, ki se skriva v stanovanju Pine, neveste svojega prijatelja. Nemci pregledujejo osumljeno hišo in ustrelijo Pino, Manfredi pa se zateče k svoji prijateljici Marini, ki nastopa v nočnem klubu. Marina je narkomanka, kar izrabi njena ljubica Ingrid, agentka gestapa. Obljubi ji dozo morfija, če ji pomaga najti Manfredija. Marina Manfredija res izda; aretirajo ga skupaj z duhovnikom don Pietrom, ki pomaga partizanskemu gibanju. Manfredija zaslišujejo in med mučenjem umre, dona Pietra ustrelijo v jutranjem svitu.

ZIVLJENJE IN DELO ROBERTA ROSELLINIJA

Roberto Rossellini se je rodil leta 1906 v Rimu in je tam tudi umrl leta 1977. Njegov oče je bil ugleden arhitekt in stavbenik. Rossellini se je v mladosti ukvarjal z mehaničnimi stroji in igračami, kasneje jih je izpopolnjeval z vrsto malih novotarij, in tako izdelal svojo skromno filmsko opremo. Že kot mladenič je vztrajno obiskoval filmske predstave, posebno še predstave dveh kinematografov, ki ju je postavil njegov oče. Najbolj je bil navdušen nad dvema filmoma Kinga Vidorja, ki sta se pojavila v zadnjih letih nemega filma: *Množica* (*The Crowd*, 1928) in *Hallelujah!* (1929). V družinski vili si je uredil mali atelje, v katerem je izdelal vrsto dokumentarnih zapiskov. Tako se je izostril njegov občutek za opazovanje življenja. Rossellini je velikokrat poudarjal načeli, ki sta vodili njegov režijski izbor: omiko in »nedolžnost« poglobila. Teorija dokumentarnega filma, ki sta jo uvajala Alessandro Blasetti in Francesco de Robertis, direktor državnega Filmskega centra mornarice, ga je privlačila. Zato se ji je Rossellini pridružil in zanj posnel tri filme. V njih je predstavil vrsto neprofesionalnih igralcev v dokumentaristično oblikovanih pripovedih.

Film *Rim, odprto mesto* je njegovo prvo samostojno delo. Snemal ga je v dnevih, ko so bili v zasedenem mestu nacisti, velikokrat s skrito kamero in z zaseženim negativom. Film je takoj uveljavil njegovo ime v svetu: hvalili so intenzivnost presenetljivega realizma, majhno produkcijsko ceno (19.000 dolarjev) in igro njegovih protagonistov, Anne Magnani in Alda Fabrizija. Po dolgoletnem mraku filmske produkcije, ki jo je narekovala Mussolinijeva politika, je Rosselinijevo prvo delo oznanjalo prelom s tradicijo bližnje preteklosti in v trenutku poudarilo pomembnost moralne držbe nove filmske smeri — neorealizma!

V naslednjem filmu *Paisa* (1946) Rosselli-

RIM, ODPRTO MESTO ROMA, CITTA', APERTA

režija Roberto Rossellini, 1945

ni eksperimentira s konvencionalnim filmom, ko pripoveduje o postopnem osvobajanju Italije. Kompozicija šestih epizod se razvija od podobe neugledne skupinice vojakov na jugu Italije vse do najintenzivnejše pripovedi v delti reke Po, ki film zaključuje — od zgodbe posameznika, ki je slučajna priča vojnih grozot in v nenadnem stiku z vojno tudi pade, se film gradi do vznemirljive freske zapuščenih italijanskih partizanov, ki se skupaj z ameriški vojniki borijo na severu Italije. V geografski orientaciji se epizode nizajo od juga proti severu: merilo filma se razširja od posameznika do kolektiva ljudi, ki umirajo v zadnjih urah pred dokončno kapitulacijo okupatorja.

Tretji film, ki zaključuje povojno trilogijo, *Nemčija, leto nič* (*Germania, anno zero*, 1947) je bil redkokdaj predvajan zunaj Italije: v njega vplete Rossellini enega svojih najpomembnejših motivov — usodo

mladega dečka povojne Evrope — enega najdrznejših, pa tudi najsubtilnejših zaključkov vseh svojih filmov. Motiv odrasčajočega otroka, ki dojema življenje kot absurdno pustolovščino brez perspektive, sijajno vključuje v repertoar motivov, ki slavo in ime Roberta Rossellinija ponesejo po vsem svetu. V teh letih se Luchino Visconti prepušča razcvetu svojevrstnega esteticizma in dosega sijajne oblikovne dosežke črno bele, kasneje tudi barvnega filma, ki koketirajo z neorealizmom ali pa so bežen odsev velikih evropskih romanov in napovedujejo okvir njegovih najpomembnejših filmov. De Sica pa se odlikuje v niansah mizerabilizma.

Zanesljiv okus Rossellinija razgalja »resničnost z vsemi njenimi dimenzijami in vedno znova preseneča«! Njegovo delo je doživelo občuten padec ugleda po letu 1950, ko je njegov opus začela obsojati katoliška cerkev, ki je bila užaljena zaradi

»bogoskrunskega« motiva njegovega kratkega filma **Čudež** (*Il miracolo*, 1950) z Anno Magnani in Federicom Fellinijem v glavnih vlogah. Podprlo ga je še javno ogorčenje, izzvano zaradi njegove ljubezni z igralko Ingrid Bergman, ki se je začela med snemanjem filma **Stromboli** (*Stromboli, terra di dio*, 1949) in rezultirala v njuni poroki in rojstvu otrok, ki so zavezovali njuno skupno življenje in sodelovanje pri filmih petdesetih let.

Čudež, **Stromboli** in **Cvetke Franciška Ašiškega** (*Francesco, giullare di Dio*, 1950) — vsi filmi teh let so raziskovali pomen duhovnih vrednot življenja. Religija, kateri Rossellini ni priznaval institucionalizirane oblasti, mu je prinesla več sovražnikov, kakor bi jih imel, če bi jo gladko zavračal. Njegovi filmi petdesetih let se ne ukvarjajo s politiko in problemi, ki so pretresali Italijo v tistih letih. Osredotočajo se na čustvene in verske probleme posameznikov. Med njimi najdemo filma **Potova-**

nje po Italiji (*Viaggio in Italia*, 1953) in **Strah** (*Die Angst*, 1954) z Bergmanovo v glavni vlogi. V obeh se soočamo s pretresljivim poizvedovanjem o negotovosti in skušnjavah zakonov srednjega razreda.

Ti filmi, ki so jih izredno visoko cenili francoski kritiki, med njimi še posebej Truffaut in Godard, so bili pomembni predhodniki filmov Antonionija in Rohmerja: imeli so izjemen vpliv na francoski »novi val«.

General della Rovere (1959), z Vittorioom De Sico v glavni vlogi, pomeni nov, zmogoviti povratek Rossellinija v italijanski film in slovo od njegovih prvih filmov tudi zato, ker se z njim vrača med dogodke druge svetovne vojne. Prepričljiva zgodba in veristična podoba Italije sta tolikšni, da mora na koncu junak prevzeti identiteto tistega, za katerega se lažno izdaja. Mnoge druge Rossellinijeve filme, ki odkrivajo stičišča interesov in kažejo Italijo v nihanju med individualnim in splošnim v šestdesetih letih, je svet lahko le redko videl. S

tem filmom se je Rossellini vrnil v svet politike in družbenih gibanj, vendar spremenjen — obremenjen z individualnimi razglabljanji o problemih svojega sožitja z Ingrid Bermanovo, ki jih je z vestnostjo dokumentarista posnel v petdesetih letih.

Konec desetletja opazimo naraščajoče zanimanje Rossellinija za televizijo, ki jo raziskuje z vrsto filmov, med njimi je posebno pozornost posvetil oddajam o Indiji (1958). Od srede šestdesetih let je v seriji dolgih dokumentarcev svoje zanimanje posvetil vprašanju: »Kaj nas čaka v bližnji bodočnosti?« Dokumentarci raziskujejo pozicije družbenih gibanj in problematiko oblasti. V prvem od njih, ki se imenuje **Železna doba** (*L'eta del ferro*, 1964), in v najslavnejšem **Vzpon Louisa XIV** (*La prise du pouvoir par Louis XIV*, 1966) zasledimo prepričanje, da moramo vsa dokumentirana dejstva znanosti in zgodovine, preden jim lahko verjamemo, gledati skozi oči tedanjega človeka.



V zadnjih letih je Rossellini posnel veliko dokumentarcev, in sicer o **Apostolih** (*Atti degli apostoli*, 1968), **Sokratu** (1970), **Sv. Avguštinu** (1972), **Pascalu** (1972) ter o **Družini Medičejcev** (*L'age des Medicis*, 1973). Njegovi zadnji filmi so bili posvečeni Descartesu (*Cartesius*, 1974), Mesiji (*Il Messia*, 1976) in Centru Georges Pompidou (*Beaubourg*, 1977), s katerim se je ukvarjal tik pred svojo smrtjo.

JACQUES RIVETTE:

Na eni strani se nahaja italijanski film, na drugi strani pa Roberto Rossellini!

CESARE ZAVATTINI:

NACELA NEOREALIZMA

Scenarist mnogih neorealističnih filmov leta 1952 našteva v intervjuju za revijo Sight and Sound glavne odlike, ki — v nasprotju z natančno zgrajenimi scenariji Hollywooda — uveljavljajo življenju mnogo bližje filme, kot pa so filmi zadnjih let. V

zadnjih je konstrukt dramaturških zakonov oblikoval kriterije filmskih scenarijev.

»Najpomembnejšo novost in značilnost smeri, ki je uveljavila izraz »neorealizem«, vidim v zavračanju tistih filmskih zgodb, s katerimi zakrivamo nemoč naše domišljije. Raje se zatekamo v izmišljene recepte dramaturgije, namesto da bi upoštevali socialne pogoje življenja, ki nas obdaja.«

Zavattini je mnenja, da porabljajo zgodbe večino časa za nizanje dogodkov, ki za režiserja niso najbolj zanimivi. Dogodki, fakti, občutki in novosti vsakodnevnega življenja bi lažje spodbujali ustvarjalnost. Trdno se oklepa prepričanja, da pripovedne strukture ne upošteva razvoj dogodkov resničnosti. Ves izbor je podvržen kompoziciji, v kateri le redko prepoznavamo neomejeno svobodo resničnega življenja. Strašno podčrtava pomembnost dokumentaristične zvestobe prizorišč in nastopajočih ter jo povezuje z moralno odgovornostjo, ki jo prevzema filmski ustvarjalec. Za-

vattini obsoja vsak zavestni umik pred realnostjo, kakršna koli že je.

»V filmih se iz začetne situacije vedno razvijajo vse nadaljnje, obenem pa se vsaka nadaljnja vendarle naslanja na vsako zadnjo. Danes, tudi zaradi nezaupanja do takšne »realnosti«, dogajanja ne bi želeli tako pogosto menjavati. Prizor, v katerem se nahajamo in ga gradimo, ima lahko v sebi toliko odmevov in sprememb, odtenkov vedenja karakterjev, da lahko v vsaki sceni najdemo nianse, ki nas zanimajo!«

Nekatere politične implikacije teh stavkov so zelo pomembne. Neorealizem je predstavljal tudi marksističen protest proti italijanskemu fašizmu, neorealistični avtorji so poudarjali popolno svobodo posameznika, ki se spopada z opresivnimi inštitucijami. V **Rimu**, **odprtem mestu** Rossellini pokaže, kako se nekateri Italijani borijo proti fašizmu, medtem ko drugi pasivno sprejemajo politično nadvlado. Z množico alternativnih, osebnih nazorov, s katerimi se so-

EKIPA FILMA:

Produkcija:

Excelsa Film

Scenarij:

Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini

Po zgodbi Sergia Amidei in Alberta Consiglia

Fotografija:

Ubaldo Arata

Dekoracija:

R. Megna

Montaža:

Eraldo Da Roma

Glasba:

Renzo Rossellini

Dolžina trajanja:

100 minut

Igrajo:

Anna Magnani /Pina/, Aldo Fabrizi /Don Pietro Pellegrini/,

Marcello Pagliero /Manfredi/, Maria Michi /Marina/,

Harry Feist /major Bergmann/, Francesco Grandjacquet /Francesco/,

Giovanna Galletti /Ingrid/, Vito Annichiarico /Marcello/,

Carla Revere /Lauretta/, Nando Bruno /Agostino/,

Carlo Sindici /poveljnik policije/, Joop van Hulzen /Hartmann/,

Acos Tolnay /avstrijski dezerter/, Eduardo Passarelli /policist/,

Amalia Pellegrini /gospodinja/.

Snemanje se je začelo 19. januarja 1944 — najprej kot snemanje kratkega filma o Donu Morosiniju. Finančno ga je podprla neka stara gospa, ki je kasneje film posvetila otrokom, članom odporniškega gibanja v Rimu. Kasneje je film financiral sam Rossellini s pomočjo različnih ljudi, tudi z denarjem Giuseppe Amata, in končno s sredstvi produkcije Minerva filma.





očamo znotraj odprte strukture filma, podčrtava Rossellini prost izbor, ki je na voljo vsem. (Sam naslov filma poudarja možnost osebnega izbora, in s tem avtomatično tudi njegov pomen!)

Rossellini poudarja, da ni nič neizogibno in da je vse mogoče spremeniti; človeška usoda je v veliki meri odvisna od vsakega posameznika. V strogo zgrajeni zgodbi bi bila podobna rešitev velikokrat v nasprotju z uveljavljenimi zakoni dramaturgije filma!

FEDERICO FELLINI: O NASTANKU FILMA

Rossellinija sem spoznal po koncu vojne. Prosil me je, če bi lahko prepričal Fabrizija, da bi sprejel vlogo v kratkem filmu o življenju katoliškega duhovnika med nacistično okupacijo Rima. Poiskal sem ga in ustregel je moji prošnji. Nato smo razširili osnovno zgodbo in nastal je celovečerni scenarij, ki sem ga moral sam, s pomočjo Sergia Amidea, pripraviti za snemalno knjigo. Tako je nastajal film **Rim, odprto mesto**.

ROBERTO ROSELLINI — 1946

Idejo za moj prvi celovečerni film sem dobil med raziskavo dogodkov okrog osnovnega motiva, ki sem ga dograjeval z mojim koscenaristom Sergiom Amideijom. Film smo skicirali hitro, v prvih tednih po osvoboditvi Rima in čeprav nismo imeli dovolj filmskega negativa, smo se odločili za snemanje v ineksih, prav v tistih krajih, kjer so se v resnici dogajale scene, ki smo jih obnavljali. S skupino prijateljev sem zbral 7 ali 8 milijonov lir, ki sem jih potreboval. Najeli smo celo mali atelje, kjer smo nato snemali vse dogodke v pisarni gestapa.



Najprej smo načrtovali nemi film, ne zaradi koncepta, ampak zaradi pomanjkanja sredstev. Filmski trak je stal 60 lir po metru in potrebovali bi precej več denarja, če bi hoteli snemati še zvok. (V tistih časih še niso poznali magnetnega tonskega zapisa, zvok bi torej morali snemati na filmski trak!) Ko je bil ves film posnet, smo igralce prosili, da bi se sami sinhronizirali... Ker sem malce malomaren tehnik, se na nekaterih ustnicah opazi slabo ujeta sinhronizacija — ustnice se ne premikajo vedno tako, kot bi bilo treba.

FEDERICO FELLINI: O NEOREALIZMU — 1957

Po koncu vojne smo imeli na izbiro vrsto motivov, ki so se kar sami ponujali in smo jih dobro poznali. To so bila predvsem preprosta vprašanja: kako preživeti, sprejemati vojno, mir. Pestile so nas vsakodnevne težave, z njimi smo se soočali grobo in ne-

napovedano. Dandanes poznamo vse drugačna vprašanja. Seveda, neorealisti niso mislili, da se bosta tako vojna kot revščina nadaljevali samo zato, ker se v njih ponujajo sijajni motivi. Zdi se, da so nekateri neorealistični avtorji mislili, da lahko snemajo vloge samo s skrajno razcapano oblečenimi ljudmi. Seveda so se motili...

FEDERICO FELLINI: O NEOREALIZMU — 1959

Po mojem mnenju neorealizem poudarja, da je treba opazovati življenje brez vsakršnih predsodkov in ne v vnaprej zamišljenih formulah, ki jih konvencionalna dela vse predobro poznajo — gledati moramo življenje, kakršno pač je: opazovati ga moramo pošteno in prizadevno. Nikakor ne gre samo za socialne pogoje življenja, spoznati moramo duhovna iskanja posameznika, njegove blodnje, njegove metafizične probleme... Slutiti moramo vse,



kar se dogaja v njem. Res je, da govorim o mnogih posameznikih hkrati, vendar skušam predstaviti vse njihove posebnosti.

LUCHINO VISCONTI — 1959

Zdi se mi, da o tem, ali pripada film neo-realizmu, odloča vsebina. De Sica velikokrat počenja stvari, ki jih ne morem razumeti. V filmu *Tatovi koles* (*Ladri di biciclette*, 1949) je nadsinhroniziral glavnega igralca Maggioranija z glasom in dialogi, ki se ne skladajo z njegovo zunanostjo. Imenovani film je sicer zelo lep in dragocen, kljub temu pa se mi zdi ta odločitev popolnoma napačna! Ko skušamo igralca osvoboditi vseh lekcij vzgoje, predsodkov in spominov, ki so ga oblikovali, se zanašamo na dejstvo, da si bomo pomagali z njegovim instinktom, ki naj bi ga vodil. Seveda, če se nam to ne posreči, naš napor ne bo rodil uspeha: velikokrat nam ne uspe mobilizirati njegove podzvesti. Njegove osebne odlike se strašno težko odkrivajo, skrivajo se za množico tančic. Seveda, tudi igralcu, ki ga imamo za pomembnega in velikega, tako zaradi že odigranih vlog kot zaradi tehnike, s katero jih oblikuje, ne odrekam teh prvinskih odlik... Naj poudarim: mnogi igralci, ki jih srečujemo in niso posebno slavni, lahko posedujejo odlike, ki jih zamenjamo pričakujemo od povsem drugačnih ljudi. S seboj prinašajo fascinantne sposobnosti enostavne igre izjemne avtentičnosti, lahko so na nek način grobi, preprosti, presenetljivo dobri ravno zato, ker so izšli iz sredin, kjer jih ni še nihče opazil ali odkril. Pomembno je, da se nam jih posreči najti in prav uporabiti. V takem primeru moramo računati na čarobno, navdušujočo moč režiserja, ki ga oblikuje!

ORSON WELLES — 1948

Filmski žurnali — »les actualites« so naj-

nevarnejši sovražnik filmske umetnosti. Prinašajo vsebino, ki nima nobene vrednosti. Najenostavneje je poprositi kogar koli, ki ga srečujemo na ulici, naj nam kaj zaigra pred kamero. Mnogo težavneje bi ga reševali njegove anonimnosti... Rossellini in Lattuada sta zelo nadarjena, le film je danes v krizi. Že deset let ni pravih novosti, če izvezamo film De Sice *Čistilci čevljev* (*Sciuscia*, 1947). V njem odkrivamo umetniško delo, ki se spogleduje z grobim življenjem, vsi drugi se ukvarjajo s starimi problemi, zelo starimi, starimi kot svet. Že danes jih vsi zanemarjajo! Povojni italijanski filmi so bili prepričljivi, pričakovani: posneti žurnalizem. Povojna Italija se danes že spreminja. Tega mnogi nočejo razumeti. Realizem ima svoj smisel samo, če ga vodijo moralna načela ali pa politični interesi.

ODLIKE NOVEGA ITALIJANSKEGA FILMA — 1952

1. Sporočilo. Za italijanskega cineasta je film pomemben izraz sodobne komunikacije. Scenarij nam ne ponuja variant, ki se bi jih oklepali igralci kot iste šahovske partije. Scenarij mora poznati svojo lokacijo in čas dogajanja. Italijanska kinematografija predstavlja svojim gledalcem probleme vsakdana, spoznava jih z njimi samimi in njihovimi odnosi do sveta in zgodovine.
2. Aktualnost scenarija ne spodbuja splošnega ali abstraktnega pogleda na problematiko filma. Vedno izhaja iz konkretnih podatkov. V drobcih človeškega življenja najde ključne zgodovinske in socialne probleme!
3. Italijanski filmi so polni slikovitih detajlov, nabitih z resničnostjo, ki se nam zdi zaradi svoje avtentičnosti skoraj neverjetna.

4. Masovne scene spretno vključuje v filme (Rossellini, De Sica), včasih jih odkriva v neposredni bližini, pred kamero (De Santis, Visconti). Glavne osebe se z vrsto detajlov vežejo na masovne prizore.

5. Realizem filmov se opazi v izjemno sugestivnem in natančno opazovanem zapisu scen, ki so polne humorja in poezije.

6. Prepričljivost nastopajočih igralcev, velikokrat amaterjev!

7. Sijajna, veristična scenografija največkrat ne uporablja ateljeja. Scenografija ni samo preprosto ozadje, pred katerim se film dogaja, večkrat tudi dograjuje zgodbo, ki jo spremljamo in je v stalnem razmerju do nastopajočih.

8. Prepričljivost izbrane osvetlitve, luči!

9. Fotografija spominja na reportažno fotografijo in uveljavlja prirodne pogoje.

10. Kamera se svobodno giblje, ne pozna težav s snemanjem tona, kar nas prepričuje o zavestni nadsinhronizaciji!

SERGIO AMIDEI, SCENARIST FILMA

Sam sem preživel zaplete Giorgia Manfredija (igra ga Marcello Pagliero): racija v hiši, ki jo obkoli Nemci, beg prek streh, obiskovanje revnih delavskih domov s periferije Rima, središč ilegalnega tiska, nacistične preiskave... Vloga Marine Mari, narkomanke, ki izda svojega ljubimca Nemcem, igra ženska, ki me je poklicala, ko so SS vojaki premetavali moje stanovanje. Hiša, kjer se vse to dogaja, je hiša, v kateri sem tedaj živel in v njej živim še danes. Tam smo poiskali tudi mnogo ljudi, ki jih lahko vedimo v filmu. Snemali smo pod vplivom grozot in dogodkov, ki smo jih doživljali v času nemške okupacije Rima. Vsi smo bili polni upanja (ki nam ga je še podprl obstoj ilegalne, partizanske borbe), da bomo naredili film, ki nas bo zaznamoval v zgodovini!

ANALIZA FILMA

Duhovnik in komunist se borita v istih vrstah proti okupatorju: to je osnovni motiv celotnega filma. Ne smemo misliti, da je v njem samo *nucleus* bodočega filma: to je bilo zgodovinsko dejstvo tistega časa — odporniškega gibanja in nemške okupacije Italije med drugo svetovno vojno. Med zaslisanjem napove major Bergman Manfrediju, da bo bližnja prihodnost zopet ločila zaveznike, ki so si zdaj enotni. Scena se trdno naslanja na tedanje stanje političnih moči v državi in nas opozarja, da čas neizprosno teče, zato ga moramo vedno dvomno vrednotiti.

V resnici je italijanska kinematografija poznala tri različna obdobja, ki jih je posvečala odporniškemu gibanju. Paolo Gobetti, avtor sijajne razprave o zgodovin-

skih posebnosti neorealistične kinematografije, jih loči po letih: doba direktnega pričevanja se začne takoj po vojni in se hitro utruja. Obsega leta 1945—46. Obdobje polemičnega spominjanja se zaključuje v letih 1951—1955 in čas zmagovitega praznovanja (zmage?) traja med leti 1959—1963. V edinstvenem obdobju borbe za svobodo predstavlja demokracija s svojimi ideali veliko upanje države, dokumentarni filmi tega časa bodrijo in navdušujejo člane odporiškega gibanja. Takrat nastanejo mnogi kratki in srednje dolgi filmi, ki so danes popolnoma pozabljeni: poskušajo združevati odlike pričevanja in epopeje. Tedanja filmska produkcija se torej deli na filme dokumentarne vsebine in na dela najhujših konvencij, številnih melodram, ki pa nikakor ne predstavljajo tedanje zgodovinske situacije v Italiji, ki je zelo zapletena.

V kontekstu neugodnih vojaških situacij in stavk meseca marca 1943 nastopa obdobje sprememb in šele postopni propad fašizma zaključuje vrsto spletk in dokončno odstrani iz vlade ljudi, ki so bili nekoč njeni glavni zagovorniki. Vojaški puč v juliju 1943 odstavi Mussolinija, med konzervativnimi in vojaškimi silami je dogovor z zahodnimi zavezniki, ki že najavljajo svoje izkrcanje severno od Rima. Nastopa maršal Badoglio, ki se pojavlja kot nasprotje levo orientiranih sil, direktno izbran od kralja, ki še upa na obnovo nekdanje kraljevine. Vsa dolga pot, ki pelje do današnje koalicijske vlade, pozna naraščajočo moč krščanske demokracije, medtem pa občutijo pozna štirideseta leta odločujočo moč nemških nacistov, ki preprečijo načrtovano izkrcanje zaveznikov; najprej se odloži in potem preseli bolj na jug: italijanske čete so razpuščene, slabo vodene in organizirane. Mnoge vojake, ki se razbežijo, Nemci ujamejo, mnogo se jih umakne v ilegalo, izmikajo se prisilnemu delu, na katero jih pošiljajo v Nemčijo. Pridružujejo se vrstam italijanskih partizanov, ki jih vodijo antifašisti, še posebno po vojaškemu puču. Tvorijo skupine ljudi iz sovražnikov fašizma in kandidatov za novo, sestavljeno politično oblast — te se uvrščajo med pristaše osvobodilnega gibanja, ki najprej doseže Rim. Vrste meščanov se priključujejo borbam za osvoboditev Italije: moramo jih razlikovati od vrst levo usmerjenih italijanskih partizanov in socialistov. Politične barve komitejev se razlikujejo po strankarski pripadnosti njihovih voditeljev, ločijo jih tudi različne pokrajine Italije.

Osvoboditev Rima v jeseni 1944 sproži nastanek Komiteja za osvoboditev države, ki povezuje vse obstoječe antifašiste in po osvoboditvi Rima, v oktobru 1944, napove



vojno Nemčiji. Mnogi filmi teh let nam pri-
našajo različne interpretacije odporiškega
gibanja in odsevajo ideje njihovih ustvar-
jalcev, ki razlagajo gibanje po svojem pre-
pričanju in pripadnosti obstoječim stran-
kam. Večinoma jih sestavljajo ljudje, ki so
pristaši levice, torej gledajo na gibanje v
luči spopadov med tedanjimi družbenimi
razredi. Rim, odprto mesto nastaja v času
obstoječih konfliktov: na severu se država
še vedno utaplja v razrednih spopadih.

Film se pojavlja kot rezultat dveh različnih
naročil, dokumentarcev, ki jih režiser še ni
povsem pripravil. Predvideli so že ves po-
tek snemanja, scenarij pa še ni bil gotov.
Tako vnese scenarist Amidei v film mnogo
avtobiografskih spominov, med drugim tu-
di zamenja glavno vlogo: oficirja, ki sim-
patizira z Badogliom, preoblikuje v komu-
nista, ing. Manfredija. Zato je film svoje-

vrsten kompromis: Amidei je zagovarjal
vlogo komuniste, producent pa pomen
probadoglianskega oficirja. Če bi opustili
pomembno vlogo komuniste, bi filmu v
zgodovinskem oziru naredili veliko krivi-
co: sicer ne omenja pokola v Ardeatinskih
jarkih Rima, niti ne najavlja izkrcanja za-
veznikov na jugu Italije. V besedah avstrij-
skega dezertarja slišimo za pekel Monte
Cassina, od koder je pobegnil. Zaradi tega
film ne predstavlja zveste podobe tedanje
zgodovinske situacije v borbah za osvo-
boditev Italije.

Prvi samostojni film Rossellinija je po-
membno delo: v istem trenutku je to podo-
ba zgodovine in zapis kronike tistih let,
koncept, ki ga je Rossellini vrsto let iz-
popolnjeval. Dokončno izginja razlika med
obema pojmovoma v filmih. **Nastop Louisa
XIV**, kakor tudi v naslovih **Vanina Vanini**



(1961) in **Naj živi Italija** (*Viva l'Italia* 1960).

Komunist in katolik, ki se borita na isti strani, se bosta po koncu vojne zopet ločila. SS vojakov, ki mučijo in streljajo, prav tako ne bo več. V filmu je važna samo sedanjost, preteklosti ni več in prihodnost slutimo samo v zaključnem posnetku otrok, ki se spuščajo v mesto, proti Rimu! Motiv otrok se torej veže v filmu na obet prihodnosti, v njih Rossellini predstavlja optimističen pogled na življenje jutrišnjega dne.

Film ničesar ne obsoja, samo ugotavlja in beleži. V tej suhoparni nepristranosti in modrosti registracije vidimo Rossellinijevo dojetje filma in sprejemanje odlik, ki jih skrbno zasleduje. V tako navidez skopi, nesentimentalni in strogi režiji diha novost zgradbe scenarija, ki je nastal po začetnem osnutku kratkega filma o Don Pietru Morosiniu in otrocih (kakor nas obveščajo zapisi tiskanega scenarija kolekcije Avant-Scene). Diskretna nepristranost naracije vseh scen filma, ki vključuje možnosti spektakularnih, celo senzacionalnih trenutkov, nas najbolj preseneča.

Skušajmo si predstaviti prva povojna leta, ki so podobne prizore izmučenega sveta, porušene Evrope in nekdanje civilizacije prepoznavali v nadvse enostavnih, pa zato toliko bolj pretresljivih prizorih, ki nam jih svetovna kinematografija že slabo desetletje ni več ponujala. Zgodovinski spomin, ki ga moramo obnoviti, ko se soočamo z Rossellinijevo mojstrovino, nas prepričuje o tem, da je obupno prizorišče razdejanega sveta pustilo v spominu izmučenih gledalcev vrsto zlaganih, popolnoma neprimernih in odvečnih melodram, ki so vrsto let z lažnivimi vsebinami skušale zamotiti razum celega sveta. In v ugotovitvi te strašne zlaganosti se pojavlja Rossellinijev film. Z motivom droge, izumetničenih razmerij med njegovimi protagonisti, ki se v naslednjih filmih še stopnjujejo, nas Rossellini

sooča z grenkim prebujanjem po strahotni vojni, v kateri je vsak prizor enostavnih in vsakdanjih problemov nenavaden, nov in presunljiv. Predstavlja vizijo mojstra, ki s filmom najavlja neorealizem in pretrga dve desetletji fašistične produkcije italijanskega filma, ki se utaplja v sterilnih prizorih »belih telefonov«, povsem neobstojećih melodram in z zgodovino obarvanih filmov.

Beseda o embriu »neorealizma«, ki jo radi lepimo na **Obsedenost** (*Ossessione*, 1943) Luchina Viscontija, predstavlja samo prvo delo, ki opozori na provinco Italije v letih okrog začetka druge svetovne vojne. Filmska poetika prvega Viscontija pa dokazuje, kako se je njegov filmski izraz razvijal pod začetnim vplivom Renoirja, režijskih nazorov, ki se kažejo v osupljivih mizanscenskih rešitvah dolgih posnetkov in tudi v — tedaj povsem novih — verističnih podobah Italije. Opazne so nekatere zvočne, pa tudi scenografske rešitve filma, še posebej zvočna montaža efektov »off«, med njimi prisotnost razgretim mačk, ki s svojimi kriki stopnjujejo prvi prepričajoč ljubimcev. Veliko odlik režijskih lekcij, ki jih je dobil v delu z Renoirjem, vidim v posnetkih pevskega tekmovanja, občutljivosti za prepoznavanje okolja in skrbi za plastično členjenje scen, ki se odkrivajo v svetlobi zanemarjene gostilniške notranjosti, po vključevanju elementov ikonografije, ki jih je, seveda kasneje, uporabljal tudi neorealizem. Oba se posvečata čim zvestejši risbi tiste Italije, ki je bila zaradi svojega stupidnega repertoarja dolga leta odsotna iz italijanskega filma.

V filmu Rossellinija odkrivamo zunanje posnetke predmestja Rima, izbrane scenografije, ki postane del pripovedi same zgodbe in njegov protagonist. Hišo, kjer stanujeta Pina in Francesco, odlikujejo vse lastnosti živega organizma. Odkrivamo lastnosti in navade stanovanjskega bloka, ki je bil zgrajen v času fašizma — otroke, ki se igrajo po terasah in stopniščih, v be-

sedah Pine spoznavamo način govorjenja, doživljamo vdor zunanjih oseb vanj, spoznavamo prazna stanovanja, dvorišča, na katerih se zbirajo mase sostanovalcev, stopnišča, ki jih SS vojaki gledajo drugače. Značilen je pogled Nemca, ki odkriva noge čakajočih žensk. Ob primerjavi z Viscontijvo **Obsedenostjo** lahko takoj podčrtamo različna načina vstopanja izbrane scenografije v film. Visconti gradi pejzaž z zavestno mizansceno, Rossellini ga odkriva!

V ostrem zaporedju zasliševanja in predhodne aretacije osumljenih vidimo registracijo prizorov, ki jih v našem sprejemanju filma oživi le kaka humorna podrobnost (scena s kovinsko ponvijo in bolnim pacientom Don Pietra). Vsi detajli okrog morfija in razmerja med barsko plesalko in Nemko Ingrid registrirajo njuno spotakljivo lezbično prijateljstvo. Nežnost njune igrivosti je v brutalnem nasprotju s pesimizmom razdvojenega razpoloženja med esesovci; to je podčrtano s sadističnim mučenjem, ki ga najprej slišimo, nato vidimo. Ko primerjamo skupni predznak teh posnetkov z realizacijo zadnje epizode filma *Paisa*, takoj ugotovimo, da je tu sam filmski izraz scen že del filmske pripovedi in najbrž glavni. V tem oziru je epizoda v dolini delte reke Po filma *Paisa* že dosežek, kjer se prepoznavajo odlike Rossellinijevega izbora: skupna vrednost scen v delti je neprestano pojavljanje in izginjanje vsakršnih oseb, vse osnovne komunikacije voženj s čolnom so vezane na nenehno nestabilnost življenja, ki je skupni imenovalec vseh posnetkov. To je glavna vrednost mizanscene zadnje in najboljše epizode filma *Paisa*.

Občutek strašnih pogojev življenja se pojavlja v sprejemanju sveta. V tej luči postane smrt Pine, ustreljene kot povsem nepotrebne žrtve med racijo osumljenih, ki jih trenutek kasneje rešijo italijanski partizani pred Nemci, tipična. Prav gotovo je pomembno, da je Pina noseča in ustreljena dan pred svojo poroko. Otroci in dojenčki, rojeni in še nerojeni, imajo ključno vlogo od dela *Rim, odprto mesto* pa vse do filmov, ki jih je posnel z Ingrid Berman.

V njih vidimo prihodnost, možnosti novega odrasčanja in razvoja, zdravja in rasti znotraj grozljivo neurejenega sveta. In na koncu filma so otroci zopet upanje jutrišnjega dne. Ves zasuk kamere se ustavi, ko ujamo v sredini, v ravnotežju izreza, cerkev Sv. Petra.

Ker otroku posveča skoraj najvišji izraz čustev — otroci so zapuščeni in izgubljeni v univerzalnem kaosu — slutimo grozo, s katero motiv samomora nedoraslega otroka zavzema tako izjemno mesto v filmu *Nem-*

čija, leto nič, ali pa v Evropi 51, kjer se motiv ponavlja z vrsto variacij. Nemčija, leto nič je sicer film z vrsto napak, vendar intenzivnost pripovedi vse zakriva, pripravljeni smo jih spregledati. Vrsta melodramatičnih detajlov se seštevata med trajanjem filma, in paralela z ruševinami povojnega Berlina, sredi katerih se vedno znova vrti gramofonska plošča z govorom Adolfa Hitlerja, ki napoveduje bližnjo zmago Nemčije, je verjetno pregroba, predirektna. Prehitro sprejemamo nacizem in njegovo pomembno zvezo s homoseksualnostjo (kar je leta kasneje izrabila Liliana Cavani s svojim filmom o »nočnem portirju«), če ne prepoznavamo istih intonacij v Viscontijevem *Somraku bogov*. Vendar gre za film, ki prerašča skromno umetniško delo. Groza, ki jo spočenja, ni prav nič dekorativna. Film ne predstavlja prošnje usmiljenja za nastopajoče, ampak obtožbo družbe, ki vse to omogoča!

Zadnje minute filma veljajo za ene najlepših, kar jih je Rossellini kdajkoli posnel. Poleg tega se realizacija tega zaključka uvršča med redke dosežke sedme umetnosti, kjer zasledimo skoraj metafizične vrednosti domiselne režije v rešitvah filmske poetike. Zadnjih dvajset minut filma sprejemamo kot rešitev, ki zaznamuje psihološko pravilno upoštevanje mir človeka, tu otroka, ki se odloči, da bo v prihodnjih trenutkih naredil samomor. Odtod mir, zadovoljstvo z odločitvijo, ko otroka prvič, kar začenja odraščati, tudi prepoznavamo kot otroka. Od tega trenutka dalje je od ostalih izobčen, postane povsem nepotrebno izoliran, osamljen. Posebej pretresljivo je Edmondovo prepoznavanje končnih trenutkov za tigre, v katerih ga prvič srečujemo. Samo dejanje samomora ga tudi rešuje odgovornosti sveta odraslih, v katerem se sicer prežgodaj odkriva, kakor bi bil že povsem odrasel, skrajno trezen posameznik. Vsi poizkusi, da bi navezal stike z ljudmi in otroki okrog sebe, se izjalovijo. Patetične male igre se igra na zapuščenih cestah porušenega Berlina: cestna tolpa mladeničev ga zavrne, kot da bi bil preveč nedomiseln in prenedolžen (ironija, ki se je zavemo, saj je pred kratkim povzročil smrt svojega očeta, ki, kakor mu je rekel njegov učitelj, samo ovira življenje drugih). Mala zavržena igrača postane revolver, s katerim se Edmond igra. Na sosednji steni opazi svojo senco in igraje strelja nanjo. Pretrese nas njegova podzavestna obupanost, ko prepozna krsto z mrtvim očetom, ki jo prinesejo iz njegove rojstne hiše. Prepozna brata in sestro na cesti, sliši, kako ga iščejo, občutimo otrokovo definitivno izgubo »doma«. In še v zadnji odločitvi, ko sklene, da se bo vrgel po leseni



drči, prepoznavamo otroka, ki hrepeni po igri, vsakdanjosti in neopaznosti odločitev, ki mu vladajo. Vidimo ga v korakih odkrivanja samega sebe in svojega telesa, ki se nato zaključi v — zopet — igrivem spustu po prirejenih kanalih lesenih desk, ki ga peljejo v smrt, v usodni padec mladega telesa v svet povojnega Berlina, ki ga pričakuje in odnese, odpelje. Otrok umre: torej izginja možnost več, da bi se svet spremenil, da bi ga preoblikoval eden najstnikov tistega časa, ki spozna elemente igre prav v trenutkih, ki bodo zadnji v njegovem življenju. Ubije se v trenutku, ko spoznava lepoto življenja, vznemirljivost in vrtoglavost igre, v kateri se sklene uničiti. Velik dosežek Rossellinija in svetovnega filma.

ERIC RHODE — 1961

Neorealizem je bil mnogo več kot socialna kritika. Razreševati je skušal krizo, ki jo je doživljala Italija. V modernem času še nismo poznali časa, ki ni priznaval nobenih vrednosti. V zvezi s situacijo si je zastavljal vprašanja, na katera je skušal odgovoriti: »Kakšen je človek? Kakšne pravice ima? Kakšne odgovornosti?« Vrsta vprašanj naj bi mu pojasnjevala njegovo socialno stanje in življenjske pogoje. Rešitve, ki jih je ponujal, so bile samo delno uresničljive tudi zato, ker se je prenaivno zanašal na plemenitosti svetovnih nazorov. Neorealisti niso potrebovali filmografije, ki bi bila nadvse izvirna ali polna instinktivnih odlik njihove fantazije; spoznavali so nas s svetom, ki je poznal teksturo res-

ničnosti prav tako kot filmski tedniki, novice ali dnevniki.

JAMES AGEE — 1946

Rim, odprto mesto nas ne vznemirja s psihološko dovršenostjo nastopajočih, niti ni s svojim intelektualnim nabojem in čustvi do te mere poln, da bi lahko govorili o velikem filmu. Ko to pravim, pa moram poudariti, da omenjeni film vseeno zelo občudujem. Vse pomanjkljivosti, na katere v začetku opozarjam, odkupijo pomembne odlike filma. V kakem drugem filmu bi zaman iskali scene podobne svežini in vitalnosti; nobenih prepomembnih igralskih nianš ali koketnosti nastopajočih ni moč opaziti. Zdi se nam, da je bilo vse pripravljeno in posneto zelo hitro. Iskrenost ustvarjalcev je dokaz velikega ponosa, s katerim nam predstavljajo svoje filmsko delo, ki nas ne lovi v pasti nepotrebnih meditacij in izumetničenosti. Občutek, ki nas ob gledanju filma najbolj navdušuje, najdem v scenah, ki so polne spektakularnih elementov, pa se nas dotikajo s prepričujočo močjo filmskih dokumentov izjemne spontanosti, kot bi jih snemali prav tedaj, ko so se v resnici dogajali. Sprejemanje filma še bogati spomin na polpretekli čas, ki je poznal podobne dogodke in se še ni povsem izgubil. Igra prebivalcev Rima, predvsem sijajne igralke, ki ji je ime Anna Magnani, nam skoraj do popolnosti predstavlja tisto realistično in poetično igro, s katero bi se morala uveljavljati vsaka pomembna kinematografija. Zvočna oprema in dialogi so bili posneti naknadno. Eden najboljših in najpresunljivejših filmov, kar jih poznam!

BOSLEY CROWTHER — 1946

Film podobnih odlik ne bi mogel nastati v normalnih pogojih in razmerah. V začetku se nam zdi, da gledamo posnetke enega mnogih vojnih žurnalov, kjer je filmska kamera le slučajno prisotna.

Ves eksterier so posneli na ulicah Rima, interier v resničnih hišah in zelo skromnem ateljeju. Skrb za potrošeni denar jih je vodila, da so posneli film, ki ima odlike čistega dokumentarca.

Občutimo mirno zanesenost zelo enostavnih besed, ki nas prepričujejo o visoki stopnji predanosti, iskrenosti večine nastopajočih in nujnih žrtvah. In vendar: s filmom prisostvujemo dogodkom, ki se vrstijo pred nami, kakor so si jih zamislili igralci, scenarist in režiser.

BERNARDO BERTOLUCCI (IZ FILMA PRED REVOLUCIJO...)

»Ne pozabi, Fabrizio! Brez Rossellinija ni življenja!«

FRANÇOIS TRUFFAUT

Ko sem leta 1955 spoznal Roberta Rossellinija v Parizu, je bil v strašni osebni krizi: pravkar je končal film *Strah* po noveli Stefana Zweiga in ukvarjal se je z mislijo, da bi popolnoma opustil režiranje filmov. Od filma *Čudež dalje*, so bili vsi njegovi filmi komercialno neuspešni, pa tudi italijanska filmska kritika jim ni bila naklonjena. Navdušenje mladih francoskih kritikov, veljalo je še posebej filmom, ki so jih v Italiji najbolj prezirali (**Francesco, Stromboli, Potovanje po Italiji**) je bilo zanj nad vse dragoceno. Spoznanje, da se nad njegovimi deli navdušuje peščica mladih žurnalistov, ki bi se rada sama enkrat spoprijela s to umetnostjo, in vidi v njem mojstra sodobnega filma, ga je potegnila iz njegove letargije ter ga navdala z neizmernim navdušenjem.

Rossellini mi je predlagal, da bi sodelovala pri novih filmskih načrtih: ponudbo sem sprejel in naslednja tri leta sem bil, ne da bi opustil svojo žurnalistično dejavnost, njegov asistent. V tem času ni sam posnel niti metra filmskega traku, kljub temu pa so se naloge v zvezi z zamisljivimi novimi projekti vedno znova pojavljale. Pri njem sem se v tistem času veliko naučil!

Po razgovoru — s komerkoli pač — se je hitro oklenil nove ideje za film. Poklical me je: »Naslednji mesec začneva!« Takoj sem moral nakupiti vrsto knjig, ki so se ukvarjale z okoliščinami izbranega časa in dogodkov, zanje sem moral zbrati foto dokumentacijo, obiskati vrsto ljudi, morala sva biti zelo živa, se »veliko gibati!... Že v letu 1958 je Rossellini vedel, da njegovi filmi

niso podobni filmom drugih, vendar se mu je zdelo, da se morajo filmi drugih približati njegovim. Menil je: »Ameriški film omogoča donosna prodaja filmskih projektorjev in svetovna distribucija njihovih filmov. Produktivske cene hollywoodskih filmov so v resnici previsoke, da bi bili filmi lahko donosni. Tudi zato, da bi onemogočale pojav neodvisnih produkcij. Torej je povsem noro, če hoče evropski film posnemati ameriške pogoje, kajti filmi so v resnici predragi, da bi jih svobodno koncipirali in realizirali. V tem primeru je mnogo pametneje, če nehamo snemati filme in jih samo še načrtujemo v skicah in osnutkih!« Kljub temu je bil Rossellini, kakor ga je imenoval tedanji oblikovalec francoske filmske proizvodnje, Jacques Flaud, »oče francoskega Novega vala«. Kadarkoli je prišel v Pariz, je pregledoval naše amaterske filme, ki smo mu jih pokazali, prebiral je naše prve snemalne knjige. Vsa imena iz leta 1959, ki so presenečala producete in najavljalja »filme, ki se snemajo«, je Rossellini že dolgo poznal. Tako Roucha, Reichenbacha, Godarda, Rivetta, Aurela. Rossellini je bil prvi seznanjen s snemalno knjigo za debut Chabrola **Lepi Serge** (*Le Beau Serge*, 1957) in s scenarijem mojega filma **Stiristo udarcev** (*Les 400 Coups*, 1959). Po projekciji filma **Nori mojstri** (*Les maitres Fous*, 1954) je navdušil Roucha za film **Jaz, črnc** (*Moi, un noir*, 1958).

Je Rossellini kaj vplival name? Prav gotovo. Njegova strogost, njegova zbranost in logika so korigirale moje prenaivno navdušenje za ameriški film. Rossellini je sovražil spretne in spogledljive »trailerje« — agitke, virtuozne sekvence »špic« filmov, flash backe vseh vrst in preveliko dekorativnost, ki ni bila vezana na idejo filma ali na karakterizacijo nastopajočih.

JEAN — LUC GODARD

Vsak posnetek je lep, ne zato, ker bi bil sam na sebi tako izbrano dovršen kakor posnetki iz Eisensteinovega **Que Viva Mexico**, ampak zato, ker ga obžarja presunljivost resničnosti, ki nam jo Rossellini ves čas predstavlja. Odkriva nam dejstva, odtenke stanj, prizorov in nians, ki jih bodo drugi uveljavljali šele čez dvajset let! Rossellini nas je z njimi že zdavnaj seznanil!

ROBERTO ROSSELLINI

Vedno skušam ostati neprizadet! Zdi se mi, da je vznemirljiva, ganljiva in neverjetna lastnost človeka, da se njegova pomembna dejanja in izjemni dosežki pojavljajo na enak način kakor vse banalne malenkosti, s katerimi vodi svoje življenje. S podobno

skromnostjo skušam predstavljati te sijajne odlike: v njih odkrivam veliko dramatičnosti!

JEAN RENOIR: ROSSELLINI, MOJ PRIJATELJ

Ne morem se spomniti, kje sem se prvič srečal z Roberom Rossellinijem. Verjetno v hotelski sobi, morda pa je bilo na strminah Capitola v Rimu, v пристanišču Neaplja ali pa na Trgu Concorde v Parizu. Takrat nisem videl nič razen njega: skušal sem si zapomniti obraz z značilnimi rokami, nosom, čelom in njegovim glasom, kar se je na nek način vse povezovalo z mojimi vtisi ob gledanju filmov Rim, odprto mesto, Paiza in vseh njegovih ostalih filmov, ki so mi tako všeč! Tedaj sem hipoma doumel: njegova prisotnost se najprej zrcali v njegovih očeh. Njegov pogled ga takoj povezuje z ostalim svetom. S svojimi očmi zapaža, vključuje, absorbira, vstopa in preseneča, ostro motri: njegov pogled lahko primerjam z neutrudno radovednostjo, pred katero ni nobenega varovalnega oklepa. V istem trenutku že sprejema stališča, njegov razum izloča, izbira, secira... Kaj zapaža Rossellini v teh dneh? Nestrpno pričakujem novo srečanje z njim... Želim mu dobrodošlico v Parizu!

OPUS ROBERTA ROSSELLINJA

Rossellinija sicer niso nikdar uspeli povsem izločiti iz sveta filmskih avtorjev in pravzaprav ni nikdar umolknil, kljub temu pa njegovo delo ni bilo nikdar zelo lahko dostopno. Tudi njegovi zadnji filmi niso tega z ničemer ovrgli. Njegovo delo se je neprestano soočalo z neugodno kritiko in nenaklonjenimi gledalci. Nikdar se ni podrejal uveljavljenemu okusu, njegove trenutne in nepričakovane, včasih tudi muhaste reakcije so vedno znova skušale uveljaviti filmsko umetnost kot iskanja izraza sodobnega sveta. Bil je cineast svoje dobe, ne samo zato, ker je razmišljal o prihodnosti filmske umetnosti, ampak tudi zato, ker se je uveljavljal znotraj svojih oblikovnih novosti!

MATJAZ KLOPCIC

Prihodnjič:

Casablanca

Režija: Michael Curtiz, 1943