

2000|2001



michelange

antonioni

retrospektiva

micelangelo antonioni

Kmalu mu bo devetdeset let. Pred nekaj leti je še enkrat stopil h kameri. Takrat jo je imel v rokah Wenders, a vseeno ni bila uporabljena mnogo drugače, kot če bi bila vodena z njegove rame. Ne iz fiksanega stativa, ta ga je običajno omejeval v tistih pogledih, ki najraje iščejo nestabilna mesta človeških stanj. Njegovo delo, ki se je začelo kmalu po vojni, je nepretrgoma sledilo dvojni budnosti: spreminjanju sodobnega sveta in njegovemu lastnemu spreminjanju. Sledil je zgodovini zadnjih tridesetih let na način beleženja stanj in odzivov njenih protagonistov. Manj zgodb kot stanj. Z manj odgovori kot vprašanji. Z manj odkrivanji kot skrivanji. Z manj želje po videnju enega smisla in z več strasti po razkrivanju različnih resnic. Brez terorističnih nasilij realizma, s katerim bi na prvo žogo dobili vsiljene odgovore. Neorealist duše so mu rekli, ko je v prvi plan pripeljal negotovost ljudi, njihovo tavanje po robovih, v katerih niso mogli potrditi svoje identitete (**Krik**); ko je vrtal v odnose, ki so bili nestabilni zaradi predolge stabilnosti (**Noč**); ko je bezal v nelagodnost stanj, ki še niso bila dovolj izčiščena (**Mrk**). Ko je bdel nad žensko željo, ki ni znala definirati svojih zahtev (**Avantura**); ko je kazal na ljudi, ki se niso zbegali zgolj zaradi krize čustev (**Rdeča puščava**); ko je postavil v središče krizo identitete dogodkov, ki so preseгли realnost (**Povečava**); ko je postavil v središče krizo identitete oseb, ki so preseгли vsakdanjost (**Poklic: reporter**); ko je prizemljal pohotnost družbe, ki je začela požirati svoje otroke (**Kota Zabriskie**). In ko je nenehno, boleče, vztrajno in zahtevno brskal po času, ki je bil vreden ostre kritične presoje. Z govorico, ki ni poznala blebetanja, preHITEvanja in jecljanja, je šival vtise prej kot fakte. Osebo je pripeljal v kader šele potem, ko ga je mirno in počasi pripravil za naše oči; iz kadra jo je izpustil šele takrat, ko se je smiselno spojila z njim. Kader pa nam je umaknil šele takrat, ko je ostajal prisoten brez osebe, tako da smo ga čutili, kako izgubljen je brez nje.

Kitajsko je dokumentarno zajel izven propagandnih klišejev, po katerih naj bi se stvari videle po razgledniškem principu, ne pa zagrabljene od strani. Televizijski dokumentarec posnet leta 1972, ki je nastal na povabilo Kitajske, je slikal trg Nebeškega miru na način njegove odsotnosti. Filmski trak je raje "zapravljal" z beleženjem ljudi, detajlov in nepomembnih stvari, s čimer naj bi oblastniški ponos razvrednotil do te mere, da so mu grozili celo diplomatski spori z obsodbo izdaje države, ki je bila razrezana na koščke, ne pa zajeta v sijoči celoti. Antonioni je pač hotel ljudi vedno gledati iz tistega kota, od koder se oni niso znali ali hoteli videti. Na tak način je gledal tudi na spreminjajoči se svet – toda tako, da je tudi sam spreminjal svoj pogled, svoje izjave in svoja hotenja. Zaradi tega je bil njegov eksistencialni dvom umeščen v vedno nov, spremenjen svet. Soočen se je z začetki gospodarske rasti in dvomi vanjo. Soočen je bil s posledicami gospodarske moči in z nelagodjem ob nezmožnosti prilagoditve na nje. Ni stagniral; ne glede na to, da se je vrtel po vedno istih krožnicah, posameznikova usoda in usoda družbe nista nikoli zdrknili iz središča kroga. S tem, ko je zakrival, nam je puščal tiste prijetne užitke ugibanja, kaj se je dejansko komu nekje zgodilo in zakaj se je prav tako zgodilo. Ubral je Hitchcockov trik podtaknjene MacGuffina, kjer se zdi, da smo priča skrajno dramatičnemu iskanju nekega objekta, na koncu pa se izkaže, da ta objekt sploh ni toliko pomemben, saj je manj usoden kot tisto, kar se zaradi njega dogaja. Zavajal nas je z iskanjem izginelega dekleta (**Avantura**), da bi nam podtaknil novo temo – novo dekle in nov razmislek o vzrokih, ne pa o rezultatih prejšnjega izginotja. Ni se izneveril ne melodrami ne trilerju, ni se izneveril ženskam v fatalnih in enigmatičnih vlogah. Vse protagoniste, pa tudi gledalce, je postavljaj pred najbolj bistveno vprašanje: kdo smo in kako smo – sami s seboj in v odnosu z drugimi? Tako je z vso odgovornostjo vključil celosten filmski aparat, ki ga je usmerjala samo njemu lastna pisava. Spreminjal jo je le v toliko, kot je njega samega spreminjal čas, ki ga je učil novih stanj. Če se ne bi odzval nanj, se ga ne bi spominjali tako, kot se ga lahko: kot mojstra odslikav centralnega obdobja dvajsetega stoletja in kot ustvarjalca absolutnih presežkov.

kronika neke mladosti

Kronika neke ljubezni

"In zakaj sploh nam je naročen ta primer?", sprašuje detektiv svojega šefa, potem ko mu ta preda nalogo

"Nisem filmski teoretik. Če me vprašate, kaj je režiranje, bo moj prvi odgovor: nimam pojma. In drugi: vsa moja mnenja o temah, ki jih obravnavam, so vsebovana v mojih filmih. Med drugim sem nasprotnik ločevanja različnih korakov dela. Tako ločevanje lahko obstaja zgolj v praktične namene. Dragoceno je za vse, ki sodelujejo pri filmu, razen za režiserja, če je ta hkrati tudi avtor scenarija. Na katerikoli točki v procesu snemanja se mi zdi razglabljanje o režiranju le teoretska debata, ki nasprotuje enotnosti, k kateri je zavezan vsak avtor med ustvarjanjem. Mar se ne napiše zadnja verzija scenarija šele med snemanjem? In mar ne drži, da snemanje postavi na glavo prav vse: od rdeče niti filma pa do dialogov, resničnega merila kakovosti, ki se razkrije šele skozi usta igralcev?"

Michelangelo Antonioni

raziskave primera gospe Paole Malon (Lucia Bosè), bogato poročene lepote, ki nima na prvi pogled na vesti nobenega madeža, niti morebitnega razmerja z drugim moškim.

"Soprog bi rad bi vedel, s kom se je poročil", mu odvrne šef.

"In to po sedmih letih zakona!?" komentira nejevoljnež, ki mora zdaj odpovedati nogometno tekmo in se nemudoma napotiti v Ferraro, kjer je Paola obiskovala licej. Po detektivovem mnenju se namreč "vse zgodbe nastavijo in zakoličijo v mladosti".

Tako je, mladost je tista, ki nastavi shemo prihodnosti, ki začrta poti in nastavi pasti. To je razumel tudi Wim Wenders, ko je - po tolikih letih filmske abstinence - Antonionija nagovoril, da skupaj zrežirata film **Onkraj oblakov**, v katerem je Wenders zavzel celo natanko isto mesto kot kamera v Antonionijevem prvencu **Kronika neke ljubezni**. Meglena Ferrara, takrat še v črno-beli tehniki, skoraj pol stoletja kasneje isti vogal stare palače, isti pogled skozi okno, morda celo isto okno, prazne ulice sveta, za katere se zdi, da se je čas v njih ustavil in da v njih ni nič bolj pomembnega kot primer našega detektiva: primer ženske, ki za tistim oknom skriva svojo zgodbo. Zaključen krog: prvi in zadnji Antonionijev celovečerni film. Zadnji s pomočjo podobno čutečega in podobno senzibilnega evropskega filmskega sofistika - Wendersa, prvi s pomočjo mladosti, volje, ljubezni in le treh mesecev filmske šole. Takrat je imel Antonioni osemindeset let, nekaj posnetih dokumentarcev in v glavi spoznanje, da je šolsko filmsko izobrazbo moč skrócić na minimum, saj večino znanja prinese povsem druga šola: radovednost, zagon in vzgoja, ki ti jo lahko da prostor, v katerem se giblješ, če vanj vstopaš z odprtimi čutili.

Kaj je Antonioniju nudil severni italijanski prostor Padske nižine? Žalosten nasmeh, prijazen pogled, aristokratsko silhueto, lirično zamaknenost, umirjenost, ponotrjenost. Severnjak. Estet. V Ferrari, v tem umirjenem starem mestu, je začel z dvanajstimi leti risati to, kar je želel videti okrog sebe: portale, kapitele, zidove, hiše, strehe, ulice... Za začetek še brez ljudi. "Vzpenjal sem se do oken in kukal skozi, da bi videl notranjost hiš. Zanimali so me tako eksterieri kot tudi interieri", pojasnjuje to, kar govorijo že njegovi filmi, v katerih radi nastopajo arhitekti, še bolj pa prostori, ki opremljajo dušna stanja ljudi.

Z osemnajstimi leti je zamenjal slikarsko tehniko in prešel na platno in portrete ljudi. Čeprav je v Bologni študiral tehniko in ekonomijo je glavni študij opravljal drugje: "Vzgojilo me je meščansko okolje." Vzgojilo ga je zanimanje za gledališče, šolal se je s pisanjem literarnih tekstov; še najmanj ga je pravzaprav oplodilo šolsko obvladovanje filmskega poklica.

"Po nekaj nujnih lekcijah filmske gramatike, se lahko vsakdo zapiše svojim pravilom", opravičuje svoje le trimesečno obiskovanje rimskega eksperimentalnega filmskega centra. Kmalu po nujnih lekcijah izvrše kratek filmček, za katerim stoji trdno filmsko pravilo - prevara. Filmček je bil videti, kot bi bil posnet v enem samem kadru: ženska obišče drugo žensko, zato da bi od nje dobila papirje, ki naj bi jo kompromitirali. Obe ženski igra ista igralka: prevara, ki da slutiti, da gre le za en kader, pa se zgodi takrat, ko vstopi v polje panorama, ki zabriše zamenjavo žensk.

Kot jasna napoved vsega, kar bo kasneje počel v domeni kadra in obravnave ljudi, Antonioni posname dokumentarni kratkometražec **Ljudje ob Padu** (film je delno izgubljen, mogoče celo namenoma med vojno). Po trpki izkušnji s Marcelom Carnéjem v Parizu in po osemindesetih letih učenja nastane **Kronika neke ljubezni**. Producentu scenarij sploh ni bil všeč. Antonioni pa ga ni nehal nadlegovati, vse dokler ni bil povabljen na razgovor. "Prepričeval sem ga štiri ali celo pet ur. Kdor me pozna, ve, kaj je zame to pomenilo. To so bile svinčene ure. Na koncu je še vedno trdil, da mu scenarij ne diši, vendar mu je bilo dovolj to, da se prilega meni."

In res se mu je prilegal. Dišal je po krimiču, ameriškem črnemu filmu iz štiridesetih let; dišal je po ljubimcih, zaznamovanih s krivdo; po soprogu, ki sluti nezvestobo; dišal je po zapletu, v katerem fatalna ženska uokvirira dogodke tako, da ljubimca s sebe ne moreta sprati usodnega madeža, saj vedno bolj globoko rineta vanj. Hotelske sobe, sumničav soprog, zaljubljenca, ki ju združi prestop v mladosti, privatni detektiv, zapeljevanja... Klobčič skratka, ki se začne odvijati takrat, ko primer dobi v roke detektiv in s tem tudi gledalec - le da gledalec detektivske dosjeje presega s poznavanjem duševnih stanj protagonistov. Ta pa imajo svoje korenine v Ferrari. Tako se torej naš detektiv napoti tja, kjer naj bi mladost storila in zakrila usodne plasti.

In v Ferrari so se res dogajale pomembne stvari. Tri prijateljice, tri sošolke, tri zvestobe. In en moški. Paola, ena izmed njih, je uspela preko ugodne poroke z milanskim industrijalcem (Ferdinando Sarmi); druga zaradi neuspešne poroke životari, tretje pa ni več. Tretja je skrivnostno umrla. Nesreča, pravijo. Neroden sestop v dvigalo, ki ga ni bilo v pravem trenutku na pravem mestu. En moški in dve ženski. Tretja je sedaj tiha priča. Priča ljubezni pokojnice in priča ljubezni njene namestnice. Morda je njena namestnica Paola želela prijateljico smrt, morda je celo kriva zanj, morda je njen moški Guido (Massimo Girotti) prav tako želel tak konec, morda je tudi on kriv zanj. Morda. A končna resnica ni sploh pomembna. Resda je veliko bolj vpijoča in približana možnemu, kot bo kasneje v kateremkoli Antonionijevem filmu, saj je vendarle zaupana detektivski agenciji in ameriško-francoskemu noiru. A končno poročilo detektiva, ki ga je najel mož, je prej plod sintez kot resnic,

predpostavk kot dejstev, sklepanj kot potrdil. Naročnik mora namreč dobiti to, za kar je plačal, pravi šef agencije; in če vsega ne vemo, si nekaj lahko tudi izmislimo. Predvideva. In predvideva se nekaj vendarle že, če sum obstaja. Zakaj sicer naročilo? Res, zakaj hoče nekdo po sedmih letih spoznati tistega, za katerega je imel več kot dovolj časa, da bi ga lahko spoznal? Jasno: zato, ker je soprog ljubosumen. Toda madež, ki ga izpostavi brskanje po ženini preteklosti, je mnogo večji, kot ga je sam pričakoval. Predvsem pa se nahaja drugje, kjer ga sam išče. Pravzaprav ga celo vzpodbudi, saj prav preiskava rodi oziroma obudi razmerje med ženo in bivšim, sedaj sedem let odmaknjenem prijateljem in prav preiskava bo tista, ki bo botrovala moževemu končnemu obupu in posledično tudi njegovemu koncu. Preiskava bo tudi tista, ki bo obnovila strasti in motivacije po umiku ali kar umoru motnje, ki preprečuje vzpostavitev željenega razmerja. Paola bo nagovorila nekdanjega prijatelja in sedanjega ljubimca Guida k umoru sedaj vse bolj odvečnega moža. Obnova mladosti? Toda v svoji zahtevi vsem bo vse bo tudi izgubila. Kajti imeti vse, bogastvo in ljubezen, nemalokrat pomeni imeti nič.

*"Moj način režiranja dolgih, zelo dolgih sekvenc, je nastal na prvem dnevu snemanja **Kronike neke ljubezni**. Takoj me je bilo groza staviva in fiksne kamere, s katerim nisem znal ali mogel slediti osebi. Drugi dan so mi prinesli dolly, tako da sem osebo lahko zasledoval. To je bil zame najboljši način, da sem bil lahko resničen. Resničen znotraj scene in resničen znotraj življenja. Brez kamere v roki nisem mogel sestaviti scene."*

Ni se rojevala le nova estetika, kjer se je oseba (ne nujno z besedo utemeljena, ne nujno z dejanjem opredeljena) pomikala v center zanimanja kamere in kjer je postajalo vse okrog nje in v njej središčno. Nastajala je tudi nova etika: omenjeno zanimanje je začelo izpodrivati vse, kar je artikuliral tedanji italjanski film z neorealistično govorico. Govorico, ki se je oblikovala v povojnih temah, v posledicah poraženih, izčrpanih in socialno ogroženih Italijanov. Antonioni je izpraznjenost oziroma tesnobo revnih slojev premestil v meščanski milje tako, da protagonistov ni prikazal v svoji deklarativnosti, temveč zapredene v svojo nezadovoljenost. Strast nadomesti nujno; eleganca mestnega okolja bogatih naveličancev in njihova sodobna lepota nadomestita izčrpanost blatnih dolov tistih (neo)realistov, ki komajda preživijo; ljubezenska strast, ki peha v zločin, pa nadomesti ljubezenske prevare in zvestobe delavk na riževih poljih kakega De Santisa. S tem prvencem Antonionioni zakoliči še nekaj, čemur se skorajda nikdar ne bo izneveril v vsem svojem nadaljnjem opusu: ona je tista, ki je in bo v centru njegovega zanimanja. Ona s svojim misterijem, s svojimi problemi, s svojim socialnim, običajno hitro zagotovljenim vzponom, ona s svojo evolucijo in ona s svojo destrukcijo.

Poráženi

Tri epizode izpeljane iz resničnih zgodb povojnih mladoletnih prestopnikov. Angleška epizoda, posneta v Londonu, pripoveduje o mladeniču, ki povzroči zločin, da bi se potem govorilo o njem. Italjanska govori o mlademu buržuju, ki vstopi v neko tolpo preprodajalcev in ga na begu ustrelji policija. Francoska epizoda je nastala v Parizu in je – tako kot ostale – spoštovala načelo avtentičnosti tudi v jeziku, ne le v prostoru. Zgodba o treh prestopnikih J 3 je v francoskem tisku izzvala precej različnih stališč. Francozi so snemanje pogojevali z omejitvijo na izključno zgodbo treh, na koncu pa celo prepovedali izvoz negativa in delovne kopije iz dežele, češ da gre za primer še živečih oseb – ne glede na to, da je tisk z njimi poprej počel vse, kar je hotel. A vendarle: ko je bil film prikazan v Benetkah, je (vsaj Bazina) navdušil s stiliziranim realizmom, čisto montažo in zapeljivo plastičnostjo podob.

Neke vrste anketa oziroma kronika časa je nastajala pod naslovom *Brez ljubezni*. Odsotna ljubezen je označevala splošno bolečino časa povojne Evrope. Bolezen stoletja, so dejali takrat. A zelo blizu tisti dokumentarni psihologiji, s katero je Antonioni začinil epizodo *Poskus samomora* v omnibusu **Ljubezen v mestu**, zasnovanem kot nekakšen ufilman magazin v uredništvu Cesara Zavattinija, Marca Ferrerija in Richarda Ghionija. Kamera beleži izpovedi ljudi, ki so poskusili narediti samomor. Je nekakšna psihoanalitičarka, ki požira resnične zgodbe resničnih faliranih samomorilcev, izpovedanih v hladnem, belem in popolnoma praznem studiu. Recimo da je šlo za eksperiment, pravzaprav na hitro pripravljen projekt (*"prijatelju sem bil dolžan uslugo, pa sem idejo prodal kar po telefonu"*). Toda nič ni tako nezavedno, slučajno ali spotoma navrženo. Namreč: koliko samomorov, koliko bližin avtodestrukcije, koliko koketiranja s koncem bo Antonioni kasneje – resda ne več v prazni belini prostorov in resda ne več v avtentičnih izvedbah – še vozil skozi ves svoj opus? Ogromno, le da so dokumentarni, neorealizmu bližji pripovedovalci v **Poráženih** za Antonionija prej eshibicionisti kot dramaturgi iluzij: *"Večina jih je bila ponosnih, da so imeli za seboj poskus samomora, da so se nahajali tam pred kamero in da so cuknili nekaj denarja za tako preprosto stvar. Začeli so koketirati med seboj in se truditi, da bi jim verjeli, da so res hoteli umreti in da zdaj obžalujejo, da jim to ni uspelo. Ali celo, da bi drugi dan ponovno poskusili, če bi bili v isti situaciji. Ampak v resnici vem, da so stvari bolj kompleksne in da gre v tako kriznih življenjskih situacijah za nek nerazumljiv mazohizem, ki ni nikoli krivda vseh. In da gre za enigma, ki obstaja, odkar obstaja življenje."*

V to enigma se bo kasneje vseskozi spuščal. In pustil, da ostane enigma. Pozorni bodite, koliko poskusov odgovorov bo v svojih filmih ponujal in ne spreglejte, koliko vprašanj si bo ob tem zastavil!

neorealizem duše

Dama brez kamelij

Filmska ekipa se pripravlja na snemanje. Stopila je iz filmskega studia in se naselila v stanovanje konzula, da bodo prizori videti bolj verodostojni. Statisti in radovedneži čakajo na glavno igralko Claro Manni, ki je ni od nikoder. Zamuja s poročnega potovanja. Ekipa nori, gospe radovedno hodijo po stanovanju in šepetajo o poroki dive s producentom, mlade dame v ozadju čakajo, da jih bo opazilo kakšno filmsko oko. Ena se v kotu joče, ker ne zna dublirati Clare, saj ji še v hrbet ni podobna. Ugledne dame, se čudijo tehniki in zmedena stara lastnica stanovanja se spotika ob kable. "Oh, ta neorealizem! Saj veš, kaj je to, mar ne? Ne veš? To pomeni, da snemajo čisto povsod!", modruje v prefinjeni družbi opazovalcev.

Posneli niso nobenega kadra in iz tovrstnega "neorealizma" ni bilo nič. Igralka je sicer prišla na snemanje in bila rade volje pripravljena odigrati neambiciozno in dokaj enostavno limonadno vlogo, a onemogočil jo je njen novopečeni mož, ki jo je s poroko odstavil od kamere in postavil med dragoceno pahištvo novega doma. Prav tu, v neorealizmu duše, so se začele razpoke neorealizma. Ob njihovi strani je stal Antonioni in jih še poglobljaj. Odpiral je tista poglavja, ki niso rezala v življenje ljudstva, v njihovo neposredno, nepotvorjeno bivanje z vsemi socialnimi, družbenimi in bivanjskimi problemi, temveč so ostro zavrta v posameznika, v njegovo neposredno emocionalno življenje z vsemi eksistencialističnimi, antropološkimi in čustvenimi problemi. Prav ženski liki so bili tisti, ki so lažje, mehkeje in bolj očitno spregovorili o zgodbah sodobnih dvomov.

Clara (Lucia Bosè) je hitro uspela. Prehitro. Čez noč se je iz teme prestavila pod žaromete. Prelevila se je v divo. Ker je bila ljubka, opažena v pravem trenutku in videna s pravim očesom (producenta) in ker se je iz prodajalke spremenila v igralko takorekoč v sekundi, ne da bi o tej transformaciji karkoli odločala ali jo celo vzpodbujala. Zanj so mislili drugi, predvsem moški. Ni odločala o svojem uspehu, ni odločala o svoji poroki in ni odločala o svojem potencialnem ljubimcu. Prelagali so jo kot kraljico po šahovnici, vse dokler se ni teh potez zavedla, vse dokler je niso začele utesnjevati in vse dokler ni spoznala, da je bambola brez resničnega znanja oziroma brez možnosti, da bi morebitno igralsko znanje lahko tudi razvila,

Če ne celo potrdila. In v trenutku zavedanja, v trenutku, ko je potezo potegnila sama, se je iz kraljice spremenila v kmetico, ki jo lahko požre prva figura, ki ji stopi na pot. Brez kakršnega koli obrambnega mehanizma in brez vsake odpornosti je postala lahek plen napačne igre. Tako je iz situacije, v kateri je dobila vse in izgubila vse (prvi mož – producent), prešla v stanje, ko je bila še ob to, kar je vmes pridobila (ljubimec), in v trenutku, ko bi morala izgube vnovčiti kot prednost (osamosvojitve), spodrsnila prav na iztržku te svobode: povozila jo je ekonomija filma, v kateri ni mogla in ni znala vnesti prave vloge v pravo filmsko telo.

Film je nastajal pod naslovom *Telesa brez ljubezni*. Nastajal je tudi brez teles, saj sta dve željeni igralki (Gina Lollobrigida in Sophia Loren) zavrnila vlogo, saj sta menili, da jima je zgodba o igralki, ki je čez noč uspela na račun lepote in moškega pogleda in ne na račun igralskih sposobnosti, preveč podobna. Tako je prišla do vloge Lucia Bosè – igralka, ki je začela v puberteti kot daktilografka, nadaljevala kot prodajalka slaščic v Milanu, postala miss Italije pri šestnajstih ter igrala v komedijah in v filmih, ki so zahtevali podobne vloge lepotic, kot jih upodablja tudi dama brez kamelij. Claro je njen soprog/producent/režiser sicer porival v globoko, težko in prave igralko vredno vlogo device Orleanske; rezultati so bili pogubni. Lucia Bosè je imela v Antonioniju boljše družbo; ne glede na to, da sta oba filma (**Kronika neke ljubezni** in **Dama brez kamelij**) še vedno predigra tistemu njegovemu opusu, ki ga bo zaznamoval s prepoznavnim avtorskim podpisom. Smo pa vseeno blizu: v središču njegovega zanimanja je razcepljena, nezadovoljna, hrepeneča, eksistenčno neogrožena, odvisna, nerealizirana, preveč lepa in preveč ujeta ženska. Prostor je urban, monden, sodoben in primeren okvir za zgodbe o (bodočem) ekonomskem uspehu italijanske družbe, za katero se zdi, da je premostila povojne stiske in eksistenčne probleme nadomestila z eksistencialnimi.

Prijateljice

Sredina petdesetih. Italjansko gospodarstvo se krepi. Trdo življenje socialnega dna, delavskega okolja, ki v boju za preživetje spleta in povzema resnične zgodbe na avtentičnih mestih, se iz neorealističnih manir umika nekakšnemu bolealnemu buržuaznemu spleenu. Italija se je začela spreminjati iz agrarne v industrijsko deželo, njeno politično in kulturno življenje pa je bilo v petdesetih letih v znamenju spopadov med desnico in levico. Leta 1948 so v Italiji na volitvah zmagali krščanski demokrati, kar je pomenilo konec antifašistične fronte, ki je bila ena izmed ideoloških virov neorealizma. Prehod iz tematik socialno prikrajšanih ljudi, družbenih krivic, nasilja institucij itd. zagotovi (tudi) Antonionijev premik k trdnejšim introspekcijam, ki so nadgradile včasih vse preveč pičlo narativno konstrukcijo neorealizma.

Tri samske oziroma osamljene ženske Cesara Paveseja so v Antonionijevi filmski priredbi trije modeli bivanja. To niso več kmetice De Santisa (**Riso amaro**), ki žanjejo poleti žito in so za tistih nekaj lir potisnjene v drago plačano tlako. To so ženske, ki se ne soočajo več s srpom in načini preživetja, temveč z vprašanji sodobnega časa in s svojim mestom v slednjem. Ta čas ima luknjo, ki jih lahko pahne v obup; ta prostor ima niše, ki jih

lahko stisnejo ob zid. Ena izmed prijateljic je samostojna, druga odvisna, tretja kompromisna. Tista, ki se odloči za samostojnost in kariero, žrtvuje moškega, ki bi ji lahko to samostojnost načel ali celo odvezel. Nadomesti ga s poklicem, z uspehom in z (morebitno) samoto. S tem se izogne možnosti odgovorov, pojasnil, strežbi, čaščenju, predvsem pa strahu pred izgubami. Strah, ki ga prepozna pri drugi prijateljici – pri dekletu, ki je popolnoma zavezana ljubezni in vsem odvisnostim, ki vzpostavljajo zaslepljena razmerja. Ta prijateljica naredi samomor in seveda ne predstavlja najbolj vzpodbudnega vzgleda. Tretja združi neodvisnost (vdova) z avanturami in se s tem (samo)obsodi na stalna nihanja, kar takisto ni najboljši recept zanjo.

To niso več osebe, ki bi bile žrtve svoje okolice ali vzpodbujene z njo, kot npr. junaki Rossellinijevih filmov. Okolje oblikujejo same vse do te mere, da postanejo njegove ujetnice. Njihova pot je polna malih intrig in spletk, včasih spletov povsem nepomembnih stanj, ki se zaokrožijo ob šokantnem dramaturškem premiku – ob nenadnem samomoru mladenke. Samomoru, ki mu ne predhodijo temeljne življenjske stiske, saj se umesti kot skrajna zarez sredi povsem običajnih vsakodnevnih lebdenj med zasanjano Rosetto (Valentina Cortese), nesposobno živeti brez trdne opore, cinično Momino (Yvonne Furneaux) in racionalno rimljanko Cleilo (Eleonora Rossi Drago), ki pripotuje v Torino, da bi vodila modno trgovino.

Pavesejev triptih o "ženskah med seboj", kot so Francozi prevedli **Prijateljice**, je Antonioni posnel šest let po objavi literarne predloge; kmalu zatem, ko je Pavese naredil samomor. Delo prežema ključna Pavesejeva tesnoba, hkrati tudi ključni Antonionijev *lajtmotiv*: osnovni problem v življenju je spopadanje z osamljenostjo in komuniciranje z drugimi. Rosetta, ki film uvede s poskusom samouničenja, ga zaključí tako, da ji vendarle uspe. Ne zdrži pritiska, da odvzema moškega drugi in ne vzdrži resnice, ko se ta moški – slikar Lorenzo – odloči za ženo in ne za njo. Jasnoglava Cleila, ki ve, kaj hoče in kam gre, bi lahko bila njena alternativa. Kljub senzibilnosti in mehki si namreč ne dovoli dominacije čustev, se ne spusti z vajeti obvladovanja strasti in si ne privoščí, da bi zaigrala kariero na račun ljubezni: da bi bila – na račun nje ne povsem ustrezne partije z moškim neustreznega ranga – omejevana na svoji poti. Rosettina alternativa ali njen kontrapunkt je tudi Nene, žena njenega ljubimca, uspešna keramičarka, ki se ji ponuja velik uspeh v ZDA, a se mu – zaradi podpore in solidarnosti s prešuštniškim in v slikarstvu ne najbolj uspešnim možem – odpove. Tretja alternativa Rosetti je Momina, ki frivolno surfa nad vsemi problemi, vzpodbuja intrige, provocira okolico in s sadističnim veseljem prepričuje sebe in družbo o svoji trdnosti in o svojem ravnotežju.

Moški so v tej galeriji ženskih portretov šibki statisti, ki pa kljub medlemu lebdanju poganjajo igro tako, da se skozi njih riše sleherni obris ženskih potez in dilem. Fantje so kamnite figure, ki jim reliefe klešejo ženske. A dejanski vzvod za obup dekleta, ki naredi samomor, je odprt in ostaja v predpostavkah. V možnostih, da se njene želje niso prekrile z dejanji in da jo je prešibka samozavest spodnašala v prepričanju, da ni dovolj ljubljena. Lahko predpostavljamo, da so obstajale možnosti komunikacije, ki bi samomor preprečile, saj so jo – kar naj bi bilo paradoksalno – nenehno obdajali prijatelji, ki bi jo lahko izvlekli iz vsem znanih stisk. In nadalje lahko predpostavljamo, da je ves ta psihološki filmski napor tu zgolj v razmislek, da je odvisnost od ljubezni predraga in da je cena za odvisnost do samega sebe bistveno manjša. Kajti vse prijateljice različnih karakternih provinenc vstopajo v razmerja, kjer vedno nekdo igra drugače, kot si nasprotni želi.

Prijateljice uvajajo antonionijevsko govorico, ki se bo v nadaljevanju samo še potencirala in razvijala. Brez kontraplanov. Dolgi plani. Mirne sekvence. Skrita bistva. Oddaljeni pogledi. Kadri, ki jih uvaja nek nepomemben objekt, da bi potem mimogrede prešli ali zgolj obšli tistega, ki nas v resnici zanima. Nek povsem nepomemben sprehod po obali, skoraj identičen Fellinijevim **Postopačem** (*I Vitelloni*), ne prinaša narativnih pomenov, prinaša pa filmu nujno potrebno vzdušje osamljenosti, ponarejenosti, neskončnosti in praznine.

trikrat overovljeni podpis

Krik

Kako težko je imeti čisto vest, če se človek ravna po svoji vesti! Irma (Alida Valli) zapusti svojega življenjskega partnerja Alda (Steve Cochran) in hčerko na dan, ko izve za smrt prvega moža, ki je pred desetimi leti odšel v Avstralijo. Ko reče: "*Bilo je lepo, a sedaj ni in ne bo več*", se Aldu sesuje svet, a tudi s silo je ne more zaustaviti. Z malo Rosino ranjen odide na pot, ki bo vodila samo po blatu in makedamu. Ne želi se sestaviti, čeprav ga poskušajo ozemljiti druge ženske in druge zaposlitve. Sili stran od mesta izgube, a se na koncu znajde prav tam, od koder beži: pred Irmo, ki je sedaj srečna z drugim moškim in drugim otrokom. Pred njo, natančno pred njenim pogledom, se spusti s stolpa in prereže spomin, ki mu ne more in noče uiti. Irmi ostane samo še krik, ki bo odslej najbrž njena vest, njena krivda in njena dokončna izguba.

Turobno dolino reke Pad tlakuje blato, vanj se pogrezajo visoke pete žensk, ki ne bodo nikoli tam, kamor sodi eleganca: na trdnem, čistem in toplem. Tja ne more stopiti niti noga najbolj izoblikovanega in edinega nosilnega moškega lika Antonionijevega opusa, saj ga veže in požira prav to blato. Ne more namreč uiti spominu na zanj fatalno žensko in ne more uiti rani, ki mu jo je zadala s tem, ko si mu je upala reči ne. Pravzaprav noče uiti, zato lahko uprizori pred njo le zadnji dokaz, s katerim zaključí počasno odmiranje, ki se je začelo v trenutku, ko

"Redko občutim potrebo, da bi dan pred snemanjem ponovno prebral scenarij za nek prizor. Včasih pridem na kraj snemanja in sploh ne vem, kaj bomo ta dan počeli. Tak sistem imam najraje: prispeti na kraj snemanja povsem nepripravljen, deviški. Pogosto prosim, naj me za petnajst minut ali pol ure na prizorišču pustijo samega. Mislim pustim, da odtavajo po svoje. Trudim se, da ne bi počel nič drugega, kot samo opazoval. Stvari okrog mene mi pomagajo, morda celo bolj kot ljudje, čeprav me slednji seveda zanimajo bolj."

Michelangelo Antonioni

je naredila rez. A vendarle ni nujno, da je Aldo namenoma skočil iz stolpa, na katerega je zlezal v splošni zmedeni protestnega shoda. Lahko je šlo za nesrečo, lahko za vrtoglavo. Vendar je ta dvom nepomemben. Junaki postanejo tudi tisti, ki si nadenejo krila padlega angela. Aldo je popoln melodramski junak; mož, ki plete gledalčeve emocije ne le zato, ker je zguba zaradi izgube, temveč tudi zato, ker ga na blatni poti spremlja otrok, ki že po svoji naravi nalaga občutenje sočutja. Glavni adut melodrame je prav njegova namerna osamljenost in tema absolutne ljubezni. Brezpogojna ljubezen, ki jo goji in kultivira Aldo, je hkrati brezpogojno maščevanje ženski, ki je tej ljubezni postavila pogoj. Njen končni krik ob soočenju z njegovim končnim padcem je tista zavržena skodelica kave, zaradi katere bo Irma, tako kot Cankar, zagotovo utopila svojo normalno percepcijo sveta. Od tistega končnega kadra, od tistega krika dalje, bo ona za vedno zaznamovana s krivdo. To, kar je bila zanj odrešitev, bo zanj verjetno pogubitev. Drugačne odrešitve si on tudi ni dovolil. Ženske, ki so vstopale v njegovo post-irmino vagabundsko življenje, so mu bile preveč podobne, preveč obupane, preveč nedolžne in preveč potrebne ljubezni. Virginia (Dorian Gray), Elvira (Betsy Blair), Andreina (Lynn Shaw) so šle mimo njega, ne da bi opazil, koliko so mu v resnici pripravljene ponuditi, in ne da bi opazil, kako velike so njihove življenjske težave. Mogoče še celo hujše od njegovih. A kaj, ko ni bila nobena tisto usodno in zanj fatalno bitje, ki se ga je fanatično oklepal (tudi) potem, ko ga ni več imel. Tudi Rosina, hčerkica, ki je odpotovala z njim, ni ubijala njegove samote. Ravno nasprotno: kot povezava s propadlim razmerjem je bila prisotna predvsem kot vest in kot empirični davek nekega izгона iz raja. Skratka nič, prav nič ni moglo nadomestiti njegove izgube: ne druga ljubezen, ne žrtev druge(ga), ne delo, ne beg, ne prepoznavanje trpkosti usod njemu podobnih proletarcev. Kolektivna drama se – v končni sekvenci samomora in Aldovega predhodnega pogleda iz višine stolpa na množico v bližini, ki hiti na protestno zborovanje – izostri kot individualna drama, ki je dosegla svoj cilj. Aldo umre v rokah tiste, ki ni hotela, a je vseeno dobila žrtev na svojem, z ničemer nadomestljivem oltarju. Aldo umre zato, ker je zastrupljen s svojo nesvobodo. Ker je zasvojen z njo. Fatalna ljubezen kot poguba. Kot samoobsodba in izraz nemoči. Generalna nit Antonionijevega dosedanjega razmišljanja, mogoče v **Kriku** še najbolj izrecno izpeljana.

Edini trdi tragediji, ki ne prikriva ostrine družbene biti, bodo sledili eseji metafizične narave. Preden se vrže v **Avanturo**, **Noč** in **Mrk**, bo za kratek čas skočil v teater in ob tem tudi dokončno preveril Monico Vitti, s katero sta se že srečala pri **Kriku**, ko je dublirala glas Dorian Gray.

Avantura

Dve prijateljici. Claudia (Lea Massari) in Anna (Monica Vitti). Prva turobna in odsotna, pa čeprav bi morala žareti od veselja, saj se je po daljši odsotnosti vrnil njen fant Sandro (Gabriele Ferzetti) in jo čaka poletno križarjenje z njim. Druga brez senc, dvomov in skrbi. Razen skrbi za prijateljico, ki ne žari tako, kot bi vendarle lahko.

"Ne vem, kaj mi je, tako je čudno.."

"Zakaj pa?"

"Težko je tako živeti, narazen. Pa tudi ugodno. Ko nisva skupaj, lahko vsak misli, kar hoče in kar želi, razumeš? Sicer pa, ko sva skupaj... je enostavno tu, pred teboj... je preprosto tukaj. Razumeš?"

Ne, Claudia je ne razume. Zakaj neki bi jo! On je tam: popoln, naklonjen, prijazen, uspešen, razkošen, poslušen, resda ne povsem celosten, a vendarle. Ne razume in tudi ne želi razumeti. Dokler ne stopi na njeno mesto. Takrat bo razumela toliko bolj, saj se s tem, ko ga ona zapolni, to mesto zgolj perpetuirajo z že znanimi dvomi sedaj izginule prijateljice. Še več: ko Claudia nadomesti čudežno izginulo Anno, bodo dvomi okrepljeni s krivdo, da je ukradla nekaj, kar pripada drugemu. Da je nadomestek, za katerega veljajo ista pravila. Da je zasedla vlogo z napako ali celo pomoto. Konec koncev je njena prijateljica izginila na tistem križarjenju brez pojasnila, brez sledu in možno je, da se bo nenadoma pojavila in bo sedaj ona, ki bo preprosto le tam...

Lahko beremo tudi drugače. Lahko vse dogajanje razumemo kot psihološko projekcijo Claudie in kot njeno željo, da bi se izginotje prijateljice dejansko zgodilo in na ta način sprostilo mesto ob njenem fantu. Kot lahko podobno prepoznamo željo fotografa Thomasa v **Povečavi**, da bi bil njegov fotografski aparat orožje, pod katerim bi padel ljubimec skrivnostnega dekleta v parku. Kako bi sicer razpletali zgodbo v **Avanturi**, ki ima tako iracionalnen in skrivnosten zaplet? Zakaj je tako nenadoma in brez odgovorov izginilo dekle, ki ji je na pladnju prineseno vse: lepota, denar, moški, čas, mladost, bodočnost...

*"Površno gledano, je **Avantura** lahko zgodba o nekoliko skrivnostni ljubezni. Na počitniškem potovanju izgine dekle. Takoj vstopi novo težišče: dekletin fant in prijateljica sprožita novo potovanje – sentimentalno zблиževanje, ki obrodi novo in nepričakovano razmerje",* povzame Antonioni in takoj doda, da gre za inverzni triler, kajti izginotje dekleta ni nikoli pojasnjeno. Razlaga je zanj nepomembna in v tem pogledu je film, ki izpusti odgovor na tako vprijoče in Clouzota vredno vprašanje, samomorilsko drzen. A prav v tej drznosti so njegove prednosti in možnosti, da se gledalec preprosto odtrga od posledice k vzroku. Gledalec preprosto pozabi, da film "pozabi", da noče in ne želi povedati, kaj se je dejansko na tistih skalah pustega otoka zgodilo. Ni važno, ne dajte se motiti s tistim, s čimer vas moti vsak režiser. Tu imate sedaj Claudio, torej Monico Vitti. In tu je fant njene

prijateljice. Kaj se lahko sedaj zgodi med njima? Če ju ne bega iznenada ponikli lik, zakaj bi mi reševali tuj problem? Konec koncev imamo nov problem: njuno razmerje! Mar ni njuno razmerje le replika prejšnjega? Ne le to. Soočeni smo tudi s transformacijo lika. Claudia, ki vstopi v film ležerno, bo iz filma izstopila zgrajeno (razzgrajeno), pa četudi jo najdemo v zadnjem kadru pred antičnimi razvalinami, ki več kot jasno podvajajo njen problem: je moja odločitev res prava odločitev? Ljubezen jo bo spreminjala, napolnjevala z dvomi, potiskala v evforije in premeščala v stiske. Claudia bo filigransko tkala svoje stanje pred našimi očmi, medtem ko bo Sandro tam le robavsasto stal; kot da se vse skupaj njega nič ne tiče. Ta statika na eni strani, ta danost gospoda arhitekta, ki mu ni prišla do živega že prejšnja prijateljica, in ta subtilni razvoj ženske na drugi strani, je pravzaprav glavna fabula filma. Fabula, ki nima opornih točk v konkretnih dogajanjih, temveč je konkretno v njej prav tisto, kar je neulovljivo. Roland Barthes je v svoji zadnji knjigi *La chambre claire*, objavljeni nekaj tednov pred svojo smrtjo, v "pismu" *Dragi Antonioni* govoril o fascinaciji subtilnega podajanja smisla tistega, kar človek govori, pripoveduje, vidi ali čuti onstran izrečenih stvari: češ da se smisel vzpostavi šele s prepoznavanjem izven smisla. "V mislih imam Matissa", piše Barthes, "ki je s svoje postelje risal oljko in čez nekaj časa začel opazovati praznine med vejami ter odkril, da se je skozi to novo videnje izognil običajni podobi narančnega objekta, klišeju oljke... In prav to je bistvo, ki obvezuje sodobne umetnike; bistvo, ki je zelo blizu principu orientalske umetnosti, ki vedno figurabilni objekt zgrabi v tistem trenutku, ko polnost njegove identitete nenadoma pade v nov prostor, prostor Presledka", pravi Barthes. Prostor Presledka v **Avanturi** je spoj kadrov, ki so odveč, ki ne šivajo zgodbe, temveč ustvarjajo stanja. To je Claudiin zamaknjen pogled, prilepljen na Sandrovo ozemljeno motrenje; to je njeno nenadno prepevanje, prilepljeno na njegovo nemo nestrpnost; to je njen otroški ples, prilepljen na njegovo trdo sedenje; skratka, to je podtaknjena govorica običajno za film odvečnih in nepomembnih slik, ki nemo govori o nekem odnosu, ki ga prečkajo bodisi strasti, instinkti, bodisi indiferentnosti, prilagojenosti ali pa ravnodušnosti...

Avantura je dokončno ukinila nezaupanje producentov v Antonionijeve eksperimente. Po ogromnih težavah, ki jih je imel pri nastajanju tega filma (predvsem zaradi pomankanja sredstev) je izšel kot potrjen avtor novega italijanskega filma. Kmalu je **Avantura** postala bestseller pariške filmske publike in uspešnica vseh metropol sveta. Odprlo se je novo poglavje ne le italijanskega filma.

Noč

Noč konča dan. Dan začne mrak sredi belega dne. Lidia (Jeanne Moreau) in njen mož, pisatelj Giovanni (Marcelo Mastroianni), obiščeta umirajočega prijatelja v milanski bolnišnici. Poslovilni šampanjec s pomočjo katerega se vsi pretvarjajo, da ga pijejo na zdravje, hkrati pa vsi vedo, da ga na smrt. Naslednji šampanjec pijeta na koktejlu ob promociji Giovannijeve nove knjige. Ugleden mož z uglednim opusom, uglednim statusom, ugledno ženo in uglednim zakonom desetletnega staža. Naslednji šampanjec pijeta zvečer sama v baru, še naslednjega na sprejemu pri industrijalcu. Od intelektualca do industrijalca. In ves dan sta trezna, preveč trezna, celo tako trezna, da slutita razkorak med tistimi dnevi in nočmi, ki sta jih zagotovo z večjo strastjo preživljala nekoč in tistimi, ki jih preživljata sedaj. Vmesna hipna poskusa avantur. Vse je navidez popolno, vse je brezhibno, vse je zloščeno. A vendar je noč temna. Prazna prej kot temna. V enem dnevu izvotleno bivanje. Bivanje, ki se je votlilo vsak dan, teden... Več, mogoče celo vseh deset let. Nič obupnega in nič strašnega ni v prepoznavanju odsotnosti strasti, ki je imela nekoč zagotovo povsem drugačne učinke. Nihče ni kriv, da se je nekdanja emocionalna napetost med partnerji iztrošila v zgolj še prijazno (so)bivanje. **Noč** pač zabeleži to nerodnost, ki nosi nujne dileme: bo kdaj lahko še tako, kot je bilo? Kaj pomeni izguba? Kako prenesti spremembo? Zakaj mora mladi prijatelj, brezhiben intelektualec, nekdo, ki razume, nekdo, ki zna poslušati, pisatelj poln moči in želja, oditi s tega sveta? Zakaj nekdo drug ostaja? Zakaj mora nekdo neododano ljubezen nesti s seboj v grob in zakaj temnina krste posrka ves sij življenja? Kdo vleče tu nitke? Lahko sami povlečemo zase kakšno vrvico tako, da se nam ne bo nato usedla za vrat? Povejte mi, kdo med vami ni kdaj vsaj malo razmišljal o teh vprašanih? Kdo med vami se ni spraševal o teži svojega duhovnega vložka v stvari in ljudeh? Kdo se ni zgrozil ob spoznanju, da stvari, ki so nekoč bile, danes niso več take, kot se jih spominjamo. In zakaj je ta spomin lepši, kot je bila dejanskost, ki se je potem spominjamo? Kdo v partnerju ne išče podobe tistega, v katerem smo nekoč videli drugačno podobo?

Evidenca tako rahločutnih stanj, kot jih prinašajo antonionijevske osebe, nujno krepi filmski ambient, ki mora spregovoriti glasneje od dialogov samih. Blatni eksterierji meglenih padeških ravnic v **Kriku**, vulkansko skalovje obljudenih lunaričnih otokov v **Avanturi**, urbana geometrija funkcionalistično zasnovane arhitekture v **Noči**, kjer je Lidija nemalokrat prilepljena kot mravljica ob čist in prazen zid: rigidna laboratorijska belina sodobnega interiera. Pa ne zgolj zaradi simbolizma, preko katerega bi iskali vezi med notranjim vzdušjem protagonistov. Prej zaradi krepitve vezi in odnosa med živim in neživim in zaradi utrjevanja celostne pripovedi filma, ki ne more pozabiti na noben pripovedni element, če hoče biti pošten. Zakaj Lidija sploh gre na tihi in dolgi obhod po milanski periferiji? Zgolj zaradi spominov na neko oddaljeno ljubezen in na oddaljeni čas? Že, že, da bo njeno

bivanje potem gledalcu bolj prezentno, a vendarle ne zgolj zaradi nostalgije in refleksije tega, kar ima sedaj. Tudi zaradi kontrapunkta, ki naredi rez z urejenim, mondenim in modernim mestnim okoljem in nas potisne v neurejene, mizerne, prazne, razsute, improvizirane prostore, ki pa so bolj živi, prožni in magični. Gre tja, da lahko sploh vzpostavimo razlikovanje – s primarno brutalnostjo, fantovskim nasiljem, moško željo in življenjsko divjostjo, ki je v mestu ukročena, tako kot ona po desetih letih uspešnega zakona – udomačena kreatorka breztrastnega bivanja. Ni važno, kaj bo ta kontrapunkt pomenil za kakršnokoli odločitev ali za njuno prihodnost na sploh. To je (ponovno) nepomembno. Antonionija preprosto ne briga uokvirjanje zgodbe; dovolj je, če počasi elaborira razvoj oseb in jih prepušča našemu razumevanju njihovega odseva. Ponuja ljudi, ki nimajo nikakršnih eksistenčnih problemov, zato ker – kot pravi sam – so njihova razmišljanja manj determinirana z materialnimi in praktičnimi vprašanji. Privilegirano mesto imajo intelektualci, ki – osvobojeni običajnih materialnih postavk – lažje projicirajo svoja razmišljanja v lastno življenjsko prakso. Poleg tega je njihov oklep večji in trdnejši, s tem pa ima gledalec takoj več možnosti.

Mrk

Veza med Vittorio (Monica Vitti) in njenim prijateljem arhitektom je končana. Ona gre in on je ne more zaustaviti. Novo poznanstvo v preverjanju. Piero (Alain Delon) je zelo drugačen od nje. Borzni mešetar, fant, ki stvari ne komplicira, ki se med številkami giblje tako elegantno, kot bi bil na plesišču. Stvaren, konkreten, živ in enostaven. Bo veza vzdržala? Nesmiselno vprašanje. Ni važno namreč, kaj bo. Važno je, kako je. Kako se tisti trenutki odvijajo, kako se njune bližine razvijajo.

Krošnja v vetru, kaplja na tleh, izrez obraza v planu, mravlja na deblu, luč v nebu, streha v praznini, ulica brez ljudi, otrok v vozičku, košček lesa v vodi, rob hiše v soseski, svetloba v izginjanju. Skupek najbolj možnih realističnih kadrov za skupek kar najbolj možnega občutenja pričakovanja. Rez na rez. Osem minut trajajoč kader. Voda teče po lesenem koritu neke banalne novogradnje. Steka se v nek čisto nepomemben sod. A kar naenkrat je tudi ta sod vode del te ambivalentne sekvence. Pričakovanje neke osme ure zvečer, ko naj bi se Piero in Vittoria srečala na randiju. Običajnem, popolnoma za ves svet nepomembnem zmenku. Mogoče celo za njiju sama nebitvenem. Ne bomo izvedeli ali sta prišla, nismo izvedeli niti ali je potrebno, da prideta.

Vemo le, da ima ona za seboj usahlo strast in pred seboj morebitno novo ljubezensko razmerje. In tako rekoč nič več drugega. Tu ni nekega bistvenega smiselnega elementa. Smisel je prav ta praznina oblikovanja nečesa, kar nastaja. Lahko rečemo torej, da je ta praznina neusodna? Ne, saj vse tisto, kar se zaradi te praznine dogaja, sproža preizkušnje, v katerih se ljudje vedno nekaj naučijo o življenju. Vittoria se v tem primeru preizkuša v prostem teku bluzenja in iskanja nekoga (nečesa?), ki bi ji olepšal življenje. Zaustavi se pri njej nasprotni naturi, a ni čisto prepričana, če izstopa na pravi postaji. Srečuje se z dvomi: kaj so sedaj ti predmeti v njegovem stanovanju, ki ga označujejo? Je svinčnik, ki z obračanjem slači in oblači punco, zanjo ustrezen indikator postaje? So slike igralnih kart, ki visijo v njegovi sobi, sprejemljive za njen vonj bivanja? Lahko postelja vse to spozabi? Je zmožna te kičaste stvari novega potencialnega partnerja zamenjati s prefinjenimi objekti prejšnjega partnerja – esteta? Je Piero kompatibilen sogovornik tako zasanjeni puncici?

Antonioni bolj kot kdaj koli prej in potem v **Mrku** fabulativno mrkne. Monica Vitti in Alaina Delona izrisuje na način skorajda odsotnih dialogov, umikov konkretnega portretiranja in izrisovanja njunih, filmu običajno nujnih potez. Preprosto ju umesti v situacijo, ki jo prepusti našim očem. Kdo je Piero? Tisti, ki mu kamera v neskončnost sledi po borznem plesišču. Ki slučajno pade v kader med množico preganjajočih in vpijočih ljudi, ki se poganjajo za nekimi številkami. Ki spretno drsi od posrednika do klienta, od telefona do lističa, od finte do finte. Kdo je Vittoria? Tista, katere hrbet govori, da se obrača od preteklosti. Tista, katere eleganca telesnih gibov spregovori, da je krhka kot listič v vetru. Tista, katere koraki dokazujejo, da je nestabilna v prihodnosti. Tista, katere telo se izgubi v izpraznjeni ulici. Tista, katere pogled motri v ženstveni senzibilnosti..

Tudi tokrat smo med predstavniki zgornjega premoženjskega roba in tistega "sladkega življenja", ki je sladko zato, ker zna v sebi in svojem okolju poiskati grenčico. Tokrat nismo v belih in čistih kadrih **Avanture** in ne v temnih, v vseh niansah sivine in črnine izpisanih neskončnih urbanih prostorih **Noči**. Tokrat smo v prehodu noči v dan in dneva v mrk, torej v srebrnkasto sivi fotografiji, ki daje stvarem in ljudem popolnoma enako težo, oziroma jih izenačuje tako, da v materializirani realnosti ni ničesar več tako bistvenega, kar bi človeka izločilo iz objektivnega trajanja okolja.

Tudi tokrat nismo pred zgrajeno fabulo, temveč pred uresničevanjem neke teme. Če je v **Avanturi** – v prvem delu trilogije dušnih stanj – zaplet le pogojen; če je v drugi – v **Noči** – zunanja zgodba skoraj popolnoma nevtralizirana s prozaičnimi utrinki iz vsakdanjega življenja, ki so vir izredno poetičnih meditacij o mestu in smislu človeškega bivanja, je v **Mrku** fabula popolnoma negirana. Je le srečanje dveh ljubimcev: ko stvari, objekti in prazni ambienti – ne pa ljudje – razpletajo in zaključujejo vse, kar je nastajalo. Še več: v zadnjem delu filma osebe skoraj popolnoma izginejo iz kadrov in na njihovo mesto vstopajo slike iz materialne resničnosti.

tihožitje, ki ga ptice ne preletavajo

Rdeča puščava

Giuliana (Monica Vitti) je poročena z Ugom (Carlo Chionetti). S sinom živita v bližini velikanskega industrijskega podjetja. Sredi te lunarne cone njeno življenje poteka mrtvo, brez volje in interesa. Njena zbežnost, odsotnost, nevrotičnost in nestabilnost naj bi imela vzode v avtomobilski nesreči, ki je povzročila stres; a v počasnem lupljenju njenega stanja stvari je kmalu jasno, da je nesreča prej oporna veja, ki jo zamaje že bežno omenjen podatek, da jo po nesreči mož – sicer pozoren soprog – sploh ni obiskal v ključnih trenutkih zdravljenja na psihiatriji. Prizadeta zaradi resignacije okolice, moža, prijateljev, zaradi hladnosti in supermehaniziranega mrtvila okolja išče pozabe v dolgih sprehodih, v igri z otrokom in v navezavi na mladega inženirja Corrada (Richard Harris). Vendar se je njena praznina pregloboko zajedla vanjo, da bi realizirala kakšen premik ali celo morebitno novo ljubezensko razmerje.

"Poznala sem dekle v bolnišnici", pripoveduje Corradu, ki bi lahko bil del njene avanture.

"Bila je zelo nebogljena in to zato, ker je hotela imeti vse."

"Vse kaj?"

"Zdravnik ji je govoril: morate se naučiti ljubiti. Ljubiti osebo, ljubiti stvar, svojega moža, otroka, delo..."

Karkoli, lahko celo svojega psa..."

"Ali ti je kdaj povedala, kako se počuti?"

"Kot da nima tal pod nogami, kot da bi se spuščala po terenu tja v dolino... Tisti stalni občutek, da se potapljaš. Kot, da nima nič."

"Nič, niti moža?"

"Ne."

Kakšna prijateljica neki, šlo je zanjo, za krhko, boječo, preplašeno, nezadovoljno, nepopolno, neuresničeno žensko, ki ne ve kaj in kje je moč, kje ni strahu, kje je zadovoljstvo, kje je popolnost in polnost in kje so trdna tla. Tla so res krhka, slučajno ponazorjena že v prejšnjem kadru, ko se deske mostu, po katerem stopa s prijateljem Corradom, nevarno majejo. Maje se celoten puščavski kompleks cone, ki ne diha, ki skozi meglo izpuhov onemogoča pogled. Cona, ki ji mogočno tektonskost dajejo jeklena konstruktivistična drevesa sodobnih aparatov.

"Ko sem jedla sendvič, je jegulja smrdela po nafti", čisto mimogrede pripomni, kot da bi bilo samoumevno, da je v tem izvenzemeljskem okolju sendvič sploh dosegljiv. V tem mrtvem tihožitju praznine je prazna tudi ona sama, mogoče še ne tako prilagojena kot drugi, a zagotovo že del te ravnine. Njeni kroji oblek sovpadajo z asketsko puščavo sivine: brez ovratnikov, v čistih linijah, z jasnimi in neodvečnimi obrisi. Enkrat sicer v zelenem plaščku, sicer vedno v sivini in črnini.

"Nekaj groznega je v stvarnosti in jaz ne vem, kaj je. Nihče mi tega ne pove. Niti ti." povzema Giuliana svoje bivanje, ki bi ga lahko presekala avantura, s katero bi vsaj za nekaj časa napolnila svojo praznino. A tudi za avanturo je potreben pogum in tudi za presek je potrebno trdno pribiti deske na tleh.

"Ti, si levičar ali desničar?"

"Zakaj to sprašuješ, se zanimaš za politiko?"

"Ne, sploh ne, tako..."

"To so težke besede. Kot, če bi me vprašala, v kaj verjamem... V principu se ne ve točno v kaj se verjame. V človeštvo, nekoliko manj v pravico, nekoliko več v napredek... Verjame se v socializem. Mogoče. V glavnem se verjame v to, kar se misli, da je prav. Da je pravično. Da je vest čista. Moja je. Si to hotela vedeti?"

Spodnešeno stanje. S trenutki vprašajev. Ki jih načeloma ne bi smelo biti. Giuliana ima konec koncev vzoren zakon, ima otroka, ima zvesto družbo in ima prijatelja, ki jo sliši bolje od moža. Izhajajo vse njene more in nivoje iz pomanjkanja opore, iz dejstva, da ni niti ene trdne točke, na katero bi lahko pripela smisel svojega obstoja? So te more pogojene z naravo novega sveta v katerem domujejo stvari v obliki gigantskih strojev, naprav, tovarniških hal in majavih barak? So pogojene s superiornostjo teh hladnih stvari, ki se jih porajajoča moderna družba še boji in jih razume kot pogubnost prihodnosti? Konec koncev smo v začetku šestdesetih.

"Zakaj je dim rumen?" zanima sinka, ko z materjo stojita pred dimniki ogromnega industrijskega kompleksa.

"Zato, ker je strupen," odgovarja mati.

"Se pravi, da mora vsak ptič, ki leti skozenj, umreti?" sprašuje otrok.

"Da", odgovori Giuliana, *"ampak ptiči to že vedo in ne letajo tod."*

Osebe v Antonionijevih filmih so take kot ti ptiči, ki živijo v uničujočem svetu in si vzamejo zelo malo možnosti, da bi odšli iz njegovih puščavskih prostranstev ali da bi ga podredili sebi in svoji volji. Lahko pa se navadijo nanj.

Na eni strani Antonionijevi liki posebljajo preskrbljene bogate meščane, ki se občasno poskušajo otresti dolgočasja, na drugi pa reprezentirajo tisti tip izobražencev, ki jih hladna znanstvena poznanja ločijo od življenja, zaradi česar se še bolj umaknejo v svoj svet. Inženir Corrado se npr. vse bolj usmerja v svojo specializacijo in

"Vodilo filma, kot tudi vseh drugih umetnosti, počiva na izbiri. S Camusovimi besedami, gre za 'upor umetnika proti resničnemu'"
Michelangelo Antonioni

ob tem vse bolj pozablja na človeški kontakt. Giulianin mož Ugo je še bolj skrajn in se nekako enači s tehničnim idealom časa. Razred delavcev, ki je vmes, ostaja zmeden, brez samozavesti in zvest mestu, ki mu pripada, čeprav nezadovoljen s tistim, kar mu daje. Vsem pa manjka volje, moči za spreminjanje in vse prežema hladnost – pa čeprav mogoče vedo, da je prevlada tehnike nad ljudmi dvorezna. Antonioni sicer ni arbiter teh stanj, ne apelira na radikalne spremembe in se umika na pozicijo opazovalca, ki preučuje učinke porajajočega se napredka in fiktivnega miru. Ne postavlja se *a priori* po robu razvoja in tudi ne obsoja ljudi, ki mu podlegajo, se mu upirajo ali se v njem preprosto ne znajdejo. On pač kaže. Ne s prstom, temveč s filmskim orodjem, ki (tako kot slikarji, ki se izogibajo konturam) podčrtuje praznino. Kako kamera sledi Giuliani? Tako, da jo spremlja skozi krajino industrijskih instalacij, znotraj katerih je povsem nezatna in slabotna. Ko izgine iz kadra, ne izgine tudi kader sam. Še nekaj sekund ostane tam, prazen in zapuščen, kot da je ta praznina njegova glavna vsebina. Naslednji kader se ne začne v trenutku, ko je Giuliana že v njem, temveč počaka, da se najprej navadimo velikanskega mrtvega polja; šele potem se prikaže ona, ki bo sedaj še bolj minljiva, nepomembna in izgubljena na račun prostora, ki se kvasi v vse bolj strahotne sile. A ne velja zanemariti, da so ti novi prostori sodobne tehnologije tudi novi prostori estetike in tehnična dimenzija lepote – ne pa nujno zgolj tista kritična ost družbe, ki jo želimo in hočemo videti v avtorjevem sporočilu. Nova organizacija prostora sodobnih tehnologij je lahko diskutabilna tudi v toliko, v kolikor se je človek še ni navadil in v kolikor ne zna v njej uživati oziroma sodelovati z njo. Ta aparat je za človeštvo prišel prehitro in zato mu (še) dominira, zato še povzroča strah, depresijo, odpor in gnus.

Antonioni ni revolucionar, ni upornik, niti borec na barikadah. Je pa dovolj analitičen in neusmiljen, da v vsakem delu razgalja notranjo praznino, mučnost in puščobnost, ki vedno bolj napolnjuje ljudi. Z nevsiljivostjo in alibijem, da brska po intimi in njenih skrajnih kotičkih, se generalno sooča s kontekstom časa in okolja, ki te ljudi poganja, jih usmerja in običajno peha v konflikt.

in je šel z dioptrijo po smisel

Povečava

Zakaj je po dobrih tridesetih letih še vedno nemogoče preseči **Povečavo** in spodnesti njeno popolnost oziroma oblikovno dovršenost? Zakaj, ko pa se vse, kar film nosi, danes ne nosi več? Kritika snobizma višjih slojev in odtujenost sodobnega sveta ne zanima skoraj nikogar več; trilizirani nastavki, na katerih sloni film in njegova osnovna postavka ali se je umor v parku resnično zgodil ali pa so bile to le fotografove halucinacije, pa bi se v filmih današnjega časa obrnili iz tez v dejstva. Umor bi torej dobil svojega morilca, fotograf Thomas bi dobil svojo vlogo detektiva – v zameno za vlogo iskalca smisla resničnosti in iskalca mejnosti med resničnostjo in neulovljivostjo. Skrivnostna ljubica v parku, Vanessa Redgrave, bi dobila vlogo prešuštnice, njen ljubimec pa morebiti vlogo političnega ali kapitalskega tretjega človeka, ki mora – zaradi novcev ali politične kompromitiranosti – obležati pod kroglo revolverja. In tudi revolver bi dobil svojega lastnika, najverjetneje pa bi tudi filmska slika dobila razgaljeno podobo trombocitov in levkocitov, kot če bi se krvna slika razlila čez ekran. Antonioniju je vseeno ali dobi odgovore na sleherni zakaj. Ne išče jih tam, kjer se predpostavlja, da odgovori so, ne išče jih tudi tam, kjer se predpostavlja, da bi morali biti. Ponudi zaplete, jih skrajno zaostri, potem pa se jim v velikem krogu izogne, da bi zaplet premestil tja, kjer ga nihče ne pričakuje. S tem, ko ne dokonča zgodbe tam, kjer smo jo mi pričakovali, nas premesti v drugo, ki ravno tako nima tlakovane poti.

Antonioni pa nič – pušča udarce s teniškiimi loparji (ki jih ni), ob žogo (ki je ni), pušča umor (ki ga mogoče ni) in opušča morilca (ki ga mogoče tudi ni) ter se dela, kot da je vse to lahko tudi popolnoma vseeno. Ponuja možnosti analiz, da je človek z revolverjem, ki ga Thomas ob povečevanju fotografskih posnetkov odkrije kot madež v pokrajini, njegov skriti jaz. In ponuja možnosti analiz Thomasove praznine ob ujetosti v svet objektov – in to najlepših in najbolj ponujajočih se objektov, ki jih zajema njegovo oko modnega fotografa – vse od Verushke do Jane Birkin. Ponuja možnosti sklepanja, da vsemu temu razkošnemu in vznemirljivemu svetu manjka prav razkošje elementarnosti, preprostosti in prvobitnosti – kako naj bi sicer razumeli Thomasov obisk v starinarni, kjer prav on, torej mlad, s sodobno umetnostjo obdan premožen mladenič, želi kupiti klasično staro sliko s pokrajino? Pokrajino, ki mu jo starinar noče prodati, jo pa zato potem najde v realnosti, v parku, kjer bo priča ljubimkanju in mogoče celo umoru.

"Dvomim v ta všečni čas, ki še ne pozna vseh odgovorov", pravi Antonioni, ko njegov Thomas kupi ogromen propeler. *"Zakaj ti bo?"* ga vpraša Vanessa. *"Lep je"*, ji odgovori Thomas – fant tistih kritičnih šestdesetih, ki so odpirala preveč vprašanj, da bi jih lahko vedno zapirala s pravimi odgovori. Tista kritična šestdeseta so se resda manifestirala s splošnim uporom in odporom do elit, represije, establišmenta, kapitala, pesticidov... skratka do vsega, s čimer je onesnaženo življenje danes, le da danes ni skoraj več nobenega, ki bi ga ta kontaminacija še motila. A tista kritična šestdeseta je najedala tudi dejanska nemoč vpliva na tok razvoja, česar se Antonioni vseskozi rahlo zaveda. Njegov dobro situirani fotograf se potem, ko je preživel noč v najbolj umazani tovarni, odpelje z Rolls-Royceom k menedžerju in mu ponudi slike golih starcev, ki jih je posnel v

tovarniškem prenočišču za reveže. Umetnost hoče biti avtentična, zato mora po bisere med svinje, kjer je življenje še resnično. Vmes fotografira manekenke, nadira jih kot objekte in jih prodaja tisti eliti, zaradi katere je njegovo življenje toliko bolj ne-smiselno.

"Ko delam te slike, mi pravzaprav ne pomenijo ničesar in ničesar ne predstavljajo", mu razlaga slikar, prijatelj in umetnik Bill, ko mu razkazuje svoje abstraktna dela. "Šele potem, mogoče čez leta, najdem v njih smisel... tu mogoče vidim nogo, tu kaj drugega."

In res: ko si slikarjeva punca kasneje ogleduje Thomasove povečave tistega parka, ki v grmovju skriva roko revolverja in truplo, ob pogledu na pointilistično fotografsko povečavo trupla(?) lahko reče le: *"Saj je kot kakšna Billova slika!"*

Kdo torej daje umetnini vrednost? Mi sami, bi rekel Bill. Poglejmo.

Na koncu filma se pojavijo nekakšni klovni; našemljeni ljudje, ki so vpili, tekali in v živobarvnih oblekah hrupno dirjali že v prvih sekvencah, ko so reveži z infiltriranim Thomasom zapuščali tovarno s prenočiščem. Nenavadno našminkani drviijo med londonskimi sivimi stavbam in udarijo v nas kot dokaz nekega drugega sveta in neke druge resničnosti. Kajti svet ima več resnic in **Povečava** rada sprašuje po teh resnicah. Razposajeni popleskani študentje/klovni se torej na koncu filma pripeljejo v park, v katerem stoji Thomas. Stečejo proti bližnjemu igrišču za tenis, dva začneta igrati, ostali pa ju mirno in tiho opazujejo ob ograji. Igra se prične – brez loparjev in brez žoge – igralca oponašata igro, sledita gibom žoge (ki je ni), udarjata z loparji (ki jih ni), družčina pa opazuje igro (ki je ni). Pa vendarle igrajo. Igrajo tenis. Toda igrajo igro igre. Oziroma igro z igro. Igrajo zavzeto in pozorno. En igralec udari premočno in žoga zleti ob Thomasu ven na travnik. Igralka se ozre k Thomasu češ, pojdi že no in jo poberi! Thomas stopi in pobere žogo (ki je ni). Vrže jo na igrišče in obstane. Kamera je fiksirana na njegov obraz, v ozadju se polagoma pojavljajo udarci loparja. Je to Thomasov prisluh? Je celotna njegova zgodba s parkom, umorom, ljubico, slikami – je bilo vse to njegov prisluh? Mogoče. Se je tam skrajni objektivizem kazal kot njegova – skrajna subjektivna – fikcija? Mogoče. Se je tu, na teniškem igrišču, skrajni subjektivizem prelevil v skrajni objektivizem v smislu tu sem, stvari jemljem takšne, kot so. In v moji sliki, v tej pointilistični abstrakciji bivanja, sekani z manekenkami, škljoci fotoaparata, propelerjem, pokrajino... v tej moji življenski izkušnji stvari dobivajo svoj smisel. Tu je noga, tu zaznavam obris glave, je govoril njegov prijatelj slikar.

Namreč: smisel ni v stanjih vse-enosti. Kdaj je Thomasu vse-eno? Ko v svojem studiju fotografira Verushko, v napol razgaljujoči obleki uprizori nekakšen erotični akt, kjer je "erotika" vsebovana zgolj med objektivom in telesom, ki se mu nastavlja. Thomas jo vzpodbuja kot med ljubljenjem: *"Bliže! Daj mi! Dobro! Stresi lase! Tako! Odlično! Lezi! Še! Še!"* Telo se odziva sprožilcu, Thomas leži nad dekletom, vznemiri jo (se) s poljubom, spusti se nad njo, vse dokler ne obleži mirno, ko je dosežen zadnji čutni posnetek. *"Končano je!"*, pusti Verushko obležati na podu, ne da bi bila na kakršen koli način vznemirjena njeno in njegovo telo. Preprosto, delo je končano. Posel opravljen, presežka ni. Nadčutnosti ni tudi v Thomasovi igri s ponujajočima modeloma, ki ju po iracionalni sproščeni igri naenkrat odslovi: *"Pojdita zdaj! Pridita jutri zjutraj!"*

Presežek nastane takrat, ko se izstopi iz stanja vse-enosti. Thomasu se to zgodi takrat, ko s povečevanjem v parku posnetih fotografij dveh zaljubljenecv odkriva skrivnost, zgodbo nekega umora, ki ga – glede na nemožnost njegove razjasnitve – toliko bolj postavlja pred dejstvo, da je nemogoče vzpostaviti racionalno utemeljena razmerja.

Kaj se sploh racionalna razmerja? Je kaj racionalnega v sekvenci, v kateri Thomas v nočnem blodenju po Londonu, ko se mu zazdi, da vidi Jane, "prešušnico" iz parka, slučajno zaide v klub, v katerem igra nek beat ansambel. Občinstvo mirno in zalepljeno sledi koncertu vse dokler kitarist – jezen zaradi nagajanja ojačevalca – popolnoma ne ponori in razbije svojo kitaro na tleh. Občinstvo v hipu pobesni in lovi razbitine, ki se v sekundi spremenijo v fetiš. Thomas komajda uide iz dvorane, pomendran teče z ostankom kitare v roki, ki ga je trofejsko zasegel in šele ko ubeži častilcem novonastale ikone, odvrže razbitino na tla. Kamera obdrži plan v katerega se priklati nek mimoidoči, pobere ročaj kitare, si ga za trenutek ogleduje, nato pa odvrže in gre naprej. Smisel stvarjem res daje interpretacija, kot bi dejal prijatelj slikar in tudi njegova punca. Če bi mimoidoči poznal kontekst in "zgodovino" predmeta, bi razbitino odnesel, morebiti shranil za zgodovinski spomin, morebiti bi bil zaradi nje pri kakšni puncu ali fantu večji frajer, morebiti bi jo imel doma za tihožitje. A ker je bil objekt vzlet iz konteksta in iz svoje zgodbe mu je umanjala simbolna vrednost. Ostal je zgolj ničvreden predmet za v smeti: tak, kakršen v racionalnem razmerju uporabnik – predmet, tudi edino lahko je.

Če se ustavim pri tem, mogoče najbolj banalnem primeru, za film sploh neusodnem delčku pripovedi, lahko povzamem tisti smisel Antonionijevega dela, ki ga je povzel Roland Barthes rekoč, da Antonionijeva umetnost vselej pušča odprto pot smislu. Smisla ne vsiljuje, a tudi ukinja ga ne (kitara je instrument, je fetiš, je odpadek; zločin je lahko dejstvo, je agens, je projekcija, je zaplet, je dogodek, ki življenja ne spremeni; propeler je umetniški objekt, je predmet brez smisla, je stvar za veliko stanovanje...) *"Ta subtilnost smisla"*, piše Barthes, *"to prepričanje, da se smisel sumarno ne zaustavi pri izrečni stvari, temveč gre vedno dalje, fasciniran z življenjskim smislom, je prepričanje vseh umetnikov, katerih cilj ni takšna ali drugačna tehnika ampak nenavadni*

fenomen, vibracija." Ta nov prostor, v katerega Antonioni potisne situacije, osebe in predmete filma **Povečava**, je razlog, zaradi katerega je ostal po dobrih tridesetih letih še vedno Moderen. Antonionijeva sodobnost namreč ni izraz cenene opozicije in ni sledenje spremembam časa na ravni neke velike zgodovine, temveč na ravni tiste male zgodovine, znotraj katere je pomembna eksistenca vsakogar izmed nas. A ne preko iskanja nekakšne končne Resnice, temveč na način odpiranja možnosti različnih možnih smislov.

Povečava Antonionijevem opusu predstavlja velik prelom. Odšla je Monica Vitti, odšel je iz Italije, vključil nov jezik, skrajšal kadre, okrepil ritem in si dovolil več improvizacij. A vseeno je ohranil svoj podpis.

se da zbežati v koži drugega?

Poklic: reporter

"Ali ne bi bilo grozno, če bi bili slepi?", razmišlja poročevalčeva sopotnica in spremljevalka brez izpovedane zgodovine Maria Schneider v asketski hotelski sobici nekje na obrobju Barcelone, kamor sta s poročevalcem zabredla pred zasledovalci, katerih zasledovalski motivi niso v celoti poznani.

"Poznal sem človeka, ki je bil slep", ji v počasnem posnetku pripoveduje David Locke (Jack Nicholson), z očmi uprtimi v strop revne sobice in z občutenjem, da je to, kar bo prinesla zgodba, zgolj in prav to, kar zajema njegovo in najbrž tudi njeno videnje in vedenje sveta, v katerem sta. *"Imel je skoraj štirideset let, ko so mu z operacijo vrnili vid. Sprva je bil navdušen, čisto iz sebe... Obrazi, barve, pejzaži... Potem pa se je začelo vse spreminjati. Svet je bil bolj siromašen, kot si ga je zamišljal prej, ko ga ni videl... Nihče mu nikoli ni povedal, koliko je umazanije... koliko revščine..."*

Dekle ga posluša. Preden ji je začel pripovedovati to zgodbo, je z roko podrsala po pohištvu, po okenski polici in – kot vedno odsekano, asketsko in nikoli odvečno – rekla: *"Koliko prahu je tu..."*

"Ko je bil slep, je sam prečkal cesto s palico. Ko je spregledal, ga je postalo strah. Začel je živeti v temi. Sobe ni več zapustil. Po treh letih se je ubil."

Po nekaj urah se je ubil tudi Locke. V antologijskem, dolgem zaključnem kadru, ki smrt da slutiti, a je ne pokaže, ko ga pravzaprav ubijejo, sam pa si obsodbo zapečati že mnogo prej. Mogoče takrat, ko spregleda, da je svet umazan, poln prahu in da v njem ni tiste teme, ki ga dela lepega, varnega in srečnega. Je to tema otroka, ki še ne vidi in ne ve; je to tema fanta, ki mu še nihče ni spodnesel palice, s katero gre lahko čez cesto bolj samozavesten kot takrat, ko jo nadomesti ženska ali pa je to tema moža, preden ta vstopi v svet večnih pravil brezobzirnosti?

Jack Nicholson je poročevalec, ki želi globoko v Afriki raziskati tamkajšnje odporiško gibanje. Išče nekaj, dobi več. Ko za srčno kapjo sredi oaze umre njegov hotelski sosed, zamenja identiteto, prevzame njegov potni list, njegovo neznano preteklost in njegovo še manj znano prihodnost, zabeleženo v nekaj opombah koledarčka. Postane gospod David Robertson in potnik neke zgodbe, v kateri so vse nadaljnje postojanke popolnoma neznane. Naknadno ga sicer pripeljejo do spoznanja, da je dobavljalec orožja radikalnim afriškim odpornikom – a bolj kot pred preteklostjo osebe, katere identiteto je prevzel, ne zmore ubežati pred svojo lastno zgodovino. A vendarle nam ponovno za noben zakaj ni dan razumljiv, pravilen ali racionalno utemeljen zato. Če je zato pravzaprav sploh potreben.

Je njegova nova identiteta umik? (*"Te lahko nekaj vprašam? Pred čem bežiš? /.../ Bežim pred vsem skupaj. Pred svojo ženo, pred domom, pred posvojenim otrokom, pred dobrim poklicem... Pred vsem, razen pred nekaterimi slabimi navadami, ki se jih ne morem znebiti."*)

Je njegova smrt politično ali koristoljubno motivirana? Plačuje za posle Robertsona ali za politične interese nasprotnikov opozicije? (Locke: *"Četudi si še tako prizadevaš, se je tako težko otresti svojih navad. Vzemiva način, na katerega poskušamo pridobiti zaupanje teh ljudi tukaj... Način, na katerega jih obravnavamo je... je v celoti zgrešen. Ne vem pravzaprav, kaj narediti, da si pridobiš njihovo zaupanje? Vi veste?"* Robertson: *"Resnica je ta, gospod Locke. Vi operirate z besedami... podobami... jaz pa pridem do njih s konkretnimi stvarmi. In me takoj razumejo"*).

Je človek, katerega mesto je prevzel Locke, trgovec ali oporečnik? Je žena, pred katero se je umaknil, breme ali obveznost? Je sploh pomembno, zakaj si poročevalec (po poklicnem in življenjskem neuspehu?) nadene identiteto bežno poznanega hotelskega soseda in s tem prevzame tudi vlogo in odgovornosti umrlega ob že dani, a bega vredni lastni vlogi? Je sploh pomembno, ali je njegova nova prijateljica, ki sedaj utemeljuje njegov novi obstoj, morebiti ženska preminulega in – je orožarska trgovina sploh bistvena? Je pomembno, ali gre za razmislek o poklicu poročevalca, ki je vedno ujet med več resnic, ali pač za kritiko globalne ekonomije, ki pozna eksploatacijo in eksploatacije? Je sploh pomembno, ali gre za kritiko mediatorjev in manipulantov med tema dvema poloma, ali celo za kritiko neke usode, ki se odvrti, ko se povsem brez smisla – ali pa zgolj igraje – nekaj sproži v neki sekundi znotraj milijonov let na nekem kvadratnem metru znotraj milijonske zemeljske površine? Se poročevalec premesti iz vloge nekoga, ki je in mora vedno biti sredi stvari zato, da ne bi bil vselej zgolj priča, temveč tudi junak dogodkov? Kaj pa, če le dvomi v svoje pričevanje, v videnje stvari, ki jih ne more

zaobjeti s stališča vseh resnic, saj je njegov pogled priča le omejenemu zornemu kotu ali celo kotu, ki ga ne želi preseči. (Locke svoji ženi po intervjuju z afriškim predsednikom, ki mu je slučajno prisostvovala: *"Intervju ti ni bil všeč, kajne?"* Rachel: *"Ne. Postaviš se v neko realno situacijo, toda potem se ne pogovarjaš realno. Zakaj mu nisi rekel, da je... da je v bistvu..."* Locke: *"Lažnivec?"* Rachel: *"Ja."* Locke: *"Ja, vem. Toda to so pravila."* Rachel: *"Toda meni ni všeč, da jih spoštuješ!"*).

Enostavno izginiti. Odit v temo, kjer ni zavezanosti, odgovorov, vprašanj, umestitve... Kjer je zgolj predstava o tem, kaj pomeni svetloba tam, kjer je ni.

Locke: *"Ali ne bi bilo lepo, če bi uspeli pozabiti, kje smo bili? Po vsem tem, kar se dogaja... da bi preprosto odvrgli, dan za dnem..."* Robertson: *"Žal svet ne funkcionira na ta način."* Locke: *"Toda na žalost ne funkcionira tudi na drugačen. In to je problem! Kaj se dogaja za tem oknom? Ljudje verjamejo v to, kar poročam. Zato, ker ustreza temu, kar pričakujejo – in tudi temu, kar pričakujem jaz, kar pa je še huje..."*

Zadnji, kot da neskončno dolgi 'steadycam' kader, ki bi ga lahko narezalo stotine 'stoneovskih' rezov, skrjuje vse, kar ne rabi odgovorov, in pove vse, kar bi odgovori lahko bili. Kamera rahlo drsi prek postelje, v katero se je nekdanji reporter ulegel potem, ko je svoji deklici priporočil, naj zapusti sobo. Drsi prek postelje, da bi se nato ustavila na oknu, ki uokvirni prvi pogled na nepomembno dogajanje pred hotelom. Vznemirjena hoja dekleta (Maria Schneider). V okenski okvir in v filmsko polje zapelje avto, možakar ob steni nasproti stoječe hiše pa se za vse to prav nič ne spremeni. Kamera v počasnem gibanju z rahlim približevanjem spreminja pogled, v kadru se potem, ko je prvi avto že zdrsel mimo, pojavi še drugi. Maria se zbegano prestopa, kamera potuje vse globlje, a se ne znebi okenskega okvirja. Glasba. Zvoki tistih, ki so zapustili kader. Vrata hotelske sobe, Locke najbrž še vedno na postelji. Spi, čaka? Ropot. Avto izpred hotela v zapuščeni vasici španske puščave odpelje iz kadra. Maria še vedno pred stavbo hotela, ki se z odmikom kamere prepozna kot arena za bikoborbe. V 'off-u' sirene avtomobila. V kadru policijsko vozilo. Maria vse bolj zbegana zavije proti sobi. Pogled od znotraj se ustavi. Pogled v sobo ni več potreben. Locke ne spi več. Lockeja ni več. Filma ni več.

Osvobodila se je ena zgodovina, zgodovina dveh posameznikov, zgodovina v splošnem pa se kotali v skupek nešteti drugih zgodb, ki se vselej zvrščajo pred nekim oknom. Enkrat pred pogledom in kukulom kamere, drugič pred vestjo, tretjič pred odgovornostjo, četrtič pred pozabo in petič pred spominom... Predreti je treba rešetke na oknu in se odločiti, kaj je objektivni in kaj subjektivni svet. Kaj je zunaj in kaj notri. Ali bolje, kako subjektivnost spraviti z zunanostjo našega duhovnega polja. David je poizkušal dve spravi. Umik in vstop. Poizkušal je to, kar poizkušamo, so poizkušali in bodo poizkušali vsi, ki so krožili, ki krožimo in ki bodo najbrž krožili v istem zaključenem krogu, v katerem dih, utrip, želja, volja, vsakdan in vsi dnevi za vselej prenehajo.

človek (ne) jezi se!

Zabriskie Point 1970

Rdeča puščava (prvi Antonionijev film v barvah), **Poklic: reporter in Povečava** pomenijo konec ciklusa t.i. psiholoških anatomij in obrat k raziskovanju in iskanju novega tematskega polja, ne pa tudi nove filmske forme. Zaključek tega ciklusa pomeni tudi prekinitve sodelovanja z Monico Vitti (z njo je kasneje spet snemal **Skrivnost gradu Oberwald** – edini kostumski film, s katerim bo uvajal elektronsko tehnologijo), pomeni pa tudi večji posluš za čas hitre emancipacije mlade generacije. Smo v obdobju študentskih nemirov, občega nezadovoljstva ob soočenju z razvojem sodobne postindustrijske družbe, smo v času odkrivanj mej zahodne civilizacije in smo v času novega kolonializma.

"Vaše delo, ki se je začelo kmalu po vojni", piše Barthes Antonioniju, "je nepretrgoma sledilo dvojni budnosti: sodobnemu svetu in vam samim. Vsak vaš film je bil z vašega lastnega vidika zgodovinska izkušnja, opustitev nekega starega problema in formulacija nekega novega vprašanja: to pomeni, da ste zgodovino zadnjih tridesetih let obravnavali s subtilnostjo, ne kot snov umetniške odslikave ali ideološke angažiranosti, temveč kot substanco, katere čar ste morali v vsaki stvaritvi znova ujeti."

Industrializacija in krepitev kapitalskega vpliva na družbo, ki so jo prvi povojni Antonionijevi filmih petdesetih in šestdesetih let zaznali, je bila diagnoza, ki je kot bolečina opozarjala na rano, ki se vse bolj razrašča, pravzaprav tako presenetljivo krepki, da jih morebitne terapije ne dohitevajo. **Kota Zabriskie** ni več diagnoza in tudi še vedno ne terapija. **Kota Zabriskie** je jasna opozicija kapitalskemu establišmentu z vsemi vednostmi o slabostih, ki jih opozicija nujno nosi s seboj.

Zadnja sekvenca **Kote Zabriskie** se konča z eksplozijo razkošne vile sredi puščave. Platno preplavijo hladilniki, knjige, omare, stoli, krožniki, skratka stvari, videne v vsej svoji destrukciji, ki se ji Darja pridružno nasmeji. Destrukcija potrošnje, kopičenja, nevednosti (*"Kako vam je ime?"* ameriški stereotipi mlademu uporniku šestdesetih. *"Karl Marx."* *"Kako se to napiše? Carl Marks?"*), imetja, posedovanja, razlik (*"Lahko dobim sendvič?"* sestradani Dario debelim trgovcem. *"Ne, če bi ves svet tako delal ..."*), vplivanja, moči. A ne gre le za izraz cenene opozicije, Antonioni se problemov nikoli ni loteval na tak način. Gre za sledenje spremembam časa, ne zgolj na ravni Zgodovine, temveč znotraj tiste male Zgodovine, katere merilo je eksistenca vsakogar

"Ogromno pozornosti posvečam zvočnemu zapisu filma; trudim se biti kar najbolj pazljiv. Ko govorim o zvočnem zapisu, mislim bolj na zvoke iz narave, na hrup iz ozadja, kot pa na glasbo. Za Avanturo sem posnel ogromno število zvočnih učinkov: vse možne različice morja, vedno bolj razburkanega, morsko peno, lom valov v votlinah. Na stotine kolutov traku sem imel napolnjenih le z zvočnimi posnetki. Zame je to prava glasba; glasba, ki se lahko ujame s podobo. Navadna glasba se težko stopi s podobo; večkrat zgolj uspava gledalca ali pa mu preprečuje, da bi cenil tisto, kar vidi. Po dolgem razmisleku sem prišel do spoznanja, da nasprotujem uporabi glasbe kot komentarja, kot je to v navadi danes. V tem zaznavam nekaj starega in žaltavega. Idealna rešitev bi bil zvočni zapis, sestavljen le iz zvokov. Edini dirigent, ki bi bil sposoben upravljati s takim orkestrom, je seveda režiser."

Michelangelo Antonioni

izmed nas. *"Ni mi toliko do tega, da bi sodobni čas (šestdeseta, začetek sedemdesetih) izrazil ali razlagal v njegovih težkih in tragičnih trenutkih, ampak me bolj zanima resonanca tega sveta v nas samih in to, da smo mi, filmski ljudje, odkriti do samih sebe in pogumni ter poštene do drugih. To je edini način, da pokažeš, da si živ in neoporečen. Inteligenca, ki ob nepravem času molči, nasprotuje sama sebi,"* pravi Antonioni. Antonioni je tokrat šel čez lužo. Iz Padske nižine, Torina, Milana, Rima, Sicilije, Londona, Pariza je stopil v Afriko in potem še v Ameriko. Kam drugam, če ne prav tja, kjer je najbolj provokativno in jasno seval tisti čas porajajočega se potrošništva, ki ga je stara Evropa komajda slutila, oziroma se v njej še ni povsem bohotno nastanil. A mar vendarle ni Antonioni vedno zahajal prav v te čudne novodobne puščave, ki so kar naprej v konfliktu s posameznikom? Je, a vendarle so Združene države sedaj tu in zdaj – z vsjo panoramsko drugačnostjo, s svojimi reklamnimi panoji, z vsem izobiljem in prostranim nebom, ki da slutiti, da je pod njim vsem dostopna svoboda. A ta zapeljivi svet ni nič manj človeški, kot so temni predeli industrializirane **Rdeče puščave**, kot je kaotičen mestni red Milana ali Rima, kot je krut divji svet afriškega peska. In ta zapeljivi svet ima svoje odpadnike, svoje pankrte in svoje upornike, ki so novi le v toliko, v kolikor jih lahko izvrže objubljena zemlja, ki je nabrala in zbrala vse rase sveta: tam so beli, črni in rumeni, so nasprotniki nasilja in taki, ki so utrjeni od neskončnih debat in se raje odločijo za akcijo, kot za besede. In tu je tudi ženska (Daria Halprin), ki je problemi sodobnega sveta ne grenijo in živi mirno pa četudi se pravilom igre svoje hlepeče dežele niti malo ne podreja. Dela zato, ker potrebuje denar, nič je ne veže, skozi življenje vozi z lahkoto. Težje vozi Mark, ki ravno tako ljubi puščavsko prostranost, le da se v njej znajde zato, ker beži pred redom. Njuno srečanje privede do tistih oniričnih kadrov, v katerih ni strahu pred letenjem in ki bodo ostali *ljajtmotiv* deklet in fantov generacije opevane svobodne ljubezni. Njuno ljubljenje v puščavi, multiplicirana senzualnost sredi praznine, himna o ljubezni kot orožju proti vojnam in potrošniškemu miru. Ti kadri podvojenih in potrjenih parov teles, ki se svobodno in brez zadreg ljubijo izven vseh zapovedi in prepovedi, danes morda ne zdržijo več, morda so bili že takrat preveč površni, tako kot pač sleherni trik, ki spodbija realnost, deluje potujitveno. Rajska sekvenca sredi puščave ima – jasno – svoj dramaturški kontrapunkt v Markovi smrti, olajšani s cinizmom lastnika aviona, ki se zgrozi, da mu je Mark ne samo ukradel vozilce, temveč ga je tudi živopisno pobarval. (*"Zakaj pa je rožnat, v barvi, ki jo je imela najraje moja žena?"*). Marka policija ubije v trenutku, ko izstopi iz ukradenega letala. Zob za zob. Ob tej novici Daria vključi svoj "film" s podobami eksplozije šefove hiše. Enkrat, dvakrat, sedemkrat, vedno bliže prihaja do nas ogenj, ki si ga Daria želi; šele ob izgubi se ovepravi tega sveta. Šola iz **Povečave**, le da tu ne odkriva madeža oziroma trupla, temveč je namišljena eksplozija že madež sam. To je truplo hiperproduktivnega kontinenta, videno skozi oko, ki je izgubilo iluzijo, da je mogoče živeti brez ran in preživeti mimo družbenih zapovedi.

Antonioni je v tem filmu prvič (po **Porazenih**) želel delati z neprofesionalnimi igralci. Hotel je svoja antiheroja, zastopnika časa in kredibilna upornika. Oba, Mark in Daria sta kot resnična anti- heroja pravzaprav nastopila šele kasneje – v svojem lastnem življenju. Daria Halprin in Mark Frechett sta se po snemanju preselila v komuno; Marka so v zaporu, kjer je sedel zaradi ropa, zabodli do smrti. Daria pa se je potem poročila z Dennisom Hopperjem, a ni dolgo ostala z njim.

Film **Kota Zabriskie** je nastal v Hollywoodu v produkciji MGM, že drugič po angleški **Povečavi** s producentom Carlom Pontijem. Antonioniju ni bilo dobro, saj Hollywoodu ni ustrezal njegov način dela, ki ni poznal do konca predvidenih situacij. Uprl se je zahtevi, da bi vselej vnaprej določil mesto kamere in je hotel ohraniti pravico do nepredvidenega *toucha* v zadnjem trenutku, po svoji zadnji inspiraciji na mestu snemanja in sredi dela. Ni skrival scenarija, četudi ga ni predložil, saj Hollywood dobro prebavi tudi socialno kritiko, če se ta znosno prodaja. Film je bil dovolj lep, mogoče še preveč lep, da bi zgrešil naslovnika.

kje sem sedaj jaz, moški in režiser, v tem ženskem gaju?

Identifikacija neke ženske

Deset let je dolga pavza. Za Antonionija morda celo predolga, saj je – sodeč po možni *Identifikaciji z nekim moškim*, kot bi lahko upravičeno preimenovali film – zelo negotovo sestavljal svoje predzadnje filmsko delo. Štirideset letni cineast Niccolo je pred snemanjem filma v stiski. Ne ve, kako bi ga zastavil, ve pa, da bo to film o ženski, a nima zgodbe, ki bi to žensko uokvirila. Tudi ni prepričan, ali išče žensko zase, ali zgodbo za svoj film. Torej: išče žensko in scenarij, pride pa do tretjega, do spoznanja, da ni zmožen ne enega ne drugega razmerja, saj se obe ženski, ob katerih se ustavi, izneverita njegovim poskusom, da bi ju ujel v film in v odnos. Zato naj bi na koncu ubral tretjo pot in posnel znanstveno-fantastični film o zunajzemeljskem, če je že tuzemeljsko tako neulovljivo. Niccolo preko ženskih likov sestavlja svojo raztreščeno figuro in še kaotične predstave o filmu, a jih gleda tako, da jih ne vidi prav dobro. Kombinira jih, izrezuje, kadrira, se z njimi ljubi in jih študira, ne da bi jih znal dejansko razvozlati. Seveda ni tam zato, da bi razrešil zgodbe, temveč so one tam, da bi odkrivalo njega, da bi dajale odgovore ali osmišljale njegove trditve. On zmore reči *"Ljubim te"*, ona je zmožna dopolnila *"prej mi povej, kaj ljubezen je"*.

Prva Niccolova ženska je njegova bivša žena. Pojavi se zgolj kot alarm(!), ki ga ni izključila, ko je zapustila moža in stanovanje. Pojavi se preko svetlega stopnišča, ki vodi do njunega stanovanja. Drugo stopnišče, mnogo bolj temačno in skrivnostno, prekrito z mehкими preprogami, uvede Mavi, Niccolova enigma, aristokratinja, ki beži pred svojim poreklom in preteklostjo. Pregarja jo imaginarni moški – oče in ideal hkrati. Ali se Mavi umika zato, ker je izbrala ženske, ali zato ker beži pred očetom? Je lahko teroristka ali zgolj nekdo, ki se želi osvoboditi svoje identitete? Stopnice, na katere jo postavi Antonioni, so spiralaste in brez konca, medtem ko so Idine široke in trdne. Ida je jasna in modra. Njene stopnice se končajo z vrati, ki vodijo v teater. Če so zaprta, visi na njih listek, kje se nahaja. Potem je tu še sestra ginekologinja, potrpežljiva in vljudna, ki zavzame vlogo matere. Niccolo jo hkrati ljubi (ko je ogrožena) in sovraži (ko ona ogroža njega). In še se kopičijo ženske, izrezane iz časopisov in prilepljene nad njegovo delovno mizo: kolaž ženskega misterija.

Nesporazum je bistvo komunikacije, je tudi v tem filmu še vedno prepričan Antonioni. Je red v znanstveni fantastiki bolj jasen in režiserjev riziko manjši? Antonioni tega ne ve. Znanstvene fantastike ni nikoli snemal. Mnogo kasneje je korežiral, ali bolje, asistiral z vsem svojim kapitalom filmskega opusa pri Wendersovem *remaku* lastnega filmskega kreda. Nista naredila portreta, temveč nov film. Spojila sta svoje prehojene svetove, povedala, da ne obstajajo natančni odgovori, temveč zgolj krhka razmerja. Vsak ima svoje občutenje in film je tu zato, da ga razgalja. Z orodjem, ki ga ima na razpolago. Antonioni je bil več uporabnik, mi pa njegovi

Majda Širca zadovoljni konzumenti.

filmi retrospektive



Ljudje ob Padu

(Gente del Po), Italija, 1943–47, čb, dokumentarni, 9 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni

fotografija Piero Portalupi

montaža C.A. Chiesa

glasba Mario Labroca

produkcija Artisti Associati, ICET – Carpi

Antonionijev prvi film je kratek dokumentarni portret reke Pad. Že tako zgodaj je moč občudovati edinstveno atmosfero, ki jo v svojih filmih ustvarja Antonioni. Pripovedovalčev glas se umika izrazni moči podob, ki govorijo zase. Kamera počasi spremlja polzenje velike reke do njenega ustja ob Jadranu. Nema, široka, umirjena, ravna površina reke povsem obvladuje okoliško pokrajino in način življenja ljudi, ki jo naseljujejo. Film je moč brati kot zametek velike Antonionijeve želje, da bi našel pomen stvari onkraj njihovega izgleda.

Michelangelo Antonioni: *"Stvari same so terjale drugačno vrsto pozornosti, dobivale drugačen pomen. Ko sem jih gledal na ta novi način, sem prevzemal nadzor nad njimi. Preko razumevanja sveta skozi podobo sem pričeval razumevati podobo, njeno moč in njene skrivnosti. Takoj ko je bilo mogoče, sem se vrnil v tiste kraje s kamero. Iz tega se se rodili **Ljudje ob Padu**. Vse, kar sem naredil kasneje, dobro ali slabo, se je začelo tam."*



N.U. – Netezza urbana

Italija, 1948, čb, dokumentarni, 9 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni

fotografija Giovanni Ventimiglia

montaža Michelangelo Antonioni

glasba Giovanni Fusco, Johann Sebastian Bach

produkcija ICET (Lux Film)

Ritem drugega kratkega dokumentarnega filma **Netezza urbana** tako kot v Antonionijevem prvencu povsem izhaja iz obravnavanega subjekta. V tem primeru je to dan v življenju čistilca rimskih ulic. Film se začne z jutranjo zoro in konča z mrakom, vmes pa spremljamo prizadevnega pometača, ki odstranjuje nesnago z živahnih ulic, pometa zdaj sam, drugič s tovarišem, si privošči malico, za hip zadrema in z ostanki hrane nakrmi prašiče. čistilec se nahaja vsepovsod, vendar je za vsakogar neviden; kot drobec v mozaiku kateregakoli okoliša je nepomemben, vendar ga vsak okoliš nujno potrebuje.



Praznoverje

(Superstizione), Italija, 1949, čb, dokumentarni, 9 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni

fotografija Giovanni Ventimiglia

montaža Michelangelo Antonioni

glasba Giovanni Fusco

produkcija Giorgio Venturini (ICET - Carpi)

Antropološko naravnani dokumentarni film slika življenje v majhni italijanski vasi, katere vaščani so obsedeni s praznoverjem. Deklica razbije svoje zrcalo. Starka ubije kačo, jo zažge in pepel raztrese pred pragom svojega sovražnika. Spet druga starka vtakne denar v žep trupla, ki ga peljejo na lesenih saneh. Med dogodki ni nobene logične ali narativne povezave, skupaj zlepljene jih drži zgolj njihova čudaška narava.



Kronika neke ljubezni

(Cronaca di un amore), Italija, 1950, 35mm, čb, 90 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Daniele d'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini

zgodba Michelangelo Antonioni

fotografija Enzo Serafin

montaža Michelangelo Antonioni

glasba Giovanni Fusco

igrajo Lucia Bosè, Massimo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi, Marika Rowsky, Rosi Mirafiore, Rubi D'Alma

produkcija Villani Film (Franco Villani, Stefano Caretta)

Paola (Lucia Bosè) je mlada žena milanskega tovarnarja Enrica (Ferdinandno Sarmi), ki je na smrt ljubosumen na ženino življenje pred njuno poroko. Najame celo detektiva, ki naj bi mu priskrbel podatke o njeni preteklosti. Paola medtem sreča Guida (Massimo Girotti), ljubčka iz srednje šole. Obremenjena s krivdo, strahom pred razkritjem in grdo preteklostjo (Paola in Guido sta nekoč posredno zakrivila smrt Guidove prejšnje ljubice) Paola prepričuje Guida, naj umori njenega moža. Guido zjutraj čaka ob cesti, po kateri naj bi se bogati tovarnar zagotovo pripeljal, vendar ostane brez dela: pretresen od detektivovega poročila Enrico sam od sebe izgubi nadzor nad krmilom svojega avtomobila in se ubije v prometni nesreči. Prihod policije iztira Paolo. Steče k Guidu in dogovorita se za zmenek naslednjega dne, vendar Guido raje odide na železniško postajo.

Michelangelo Antonioni: *"Takrat me ni zanimala analiza odnosa med posameznikom in družbo, se pravi nečesa, kar je tako čudovito uspevalo režiserjem, kot so De Sica, Rossellini, itd. Zanimala me je notranjost teh ljudi. Hotel sem pogledati, kaj je v njih sploh še ostalo, potem ko jih je vojno in povojno obdobje pustilo tako otopele in nasilne, kaj je od vseh njihovih izkušenj sploh še ostalo."*



Dama brez kamelij

(La signora senza camelie), Italija, 1953, 35mm, čb, 105 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P.M. Pasinetti

zgodba Michelangelo Antonioni

fotografija Enzo Serafin

glasba Giovanni Fusco

igrajo Lucia Bosè, Andrea Cecchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Alain Cuny, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori

produkcija Domenico Forges Davanzati (ENIC)

V Claro (Lucia Bosè), preprosto in lepo prodajalko v trgovini, se zaljubi bogat in uspešen filmski producent Gianni (Andrea Cecchi). Zaljubita se in Gianni ne preveč talentirani Clari priskrbi vlogo v nekaj lahkotnejših filmih. Kmalu postane ljubosumen na Claro v objemu soigralcev, zato se poroči. Clarina naslednja vloga je poskus preporoda njene igralske kariere: v resnem, umetniškem filmu nastopi kot Ivana Orleanska. Film na Beneškem filmskem festivalu propade in obupani Gianni se naje uspevalnih tablet. Preživi, vendar ga razočarana Clara zapusti in stopi v razmerje z mladim diplomatom. Ta pa se ne namerava odpovedati svoji karieri zaradi igralko pogrošnega slovesa. Clara zapusti tudi njega in se za nasvet obrne k starejšemu igralcu, ki ji priporoči, naj se vrže v delo. Žal Clare v svoj film noče noben boljši režiser, naposled jo zavrne celo Gianni, ki zraven še navrže, da se igralko v filmskem poslu hitro starajo. Clara naposled sprejme vlogo v B filmu in se vrne v bedni odnos z mladim diplomatom.

Poráženi

(I vinti), Italija, 1953, 35mm, čb, 110 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile, Giorgio Bassini, Roger Nimier

fotografija Enzo Sarafin

montaža Eraldo da Roma



zvok Alberto Bartolomei

glasba Giovanni Fusco

igrajo Franco Interlenghi, Anna-Maria Ferrero, Evi Maltagliati, Eduardo Cianelli, Jean-Pierre Mocky, Etchika Choureau, Peter Reynolds, Fay Compton, Patrick Barr

produkcija Film Constellazione

Iz treh zgodb sestavljeni film **Poraženi** zagovarja rahlo naivno tezo, da je problem mladoletnega prestopništva mednaroden. V prvi, francoski epizodi, spremljamo skupino pariških najstnikov, ki odpotuje na podeželje. Eden od fantov z očetovo pištolo ubije vrstnika, ki se ves čas baha s svojim silnim premoženjem. Italijanska epizoda pripoveduje o mladeniču iz bogate družine, ki se zaplete v tihotapljenje cigaret. Zasačijo ga, vendar ranjenemu uspe pobegniti pred policijo. Vrne se domov in izkrvavi v lastni postelji, ne da bi starši karkoli vedeli o njegovih zločinskih podvigih. V angleški zgodbi delomrzni pesnik ubije prostitutko in nato v odkritju njenega trupla vidi svojo vozovnico do slave in bogastva. Nekega novinarja prepriča, naj o njem napiše zgodbo. Ker mu pozornosti še ni dovolj, naposled zločin prizna in je obenem prepričan, da mu na sodišču ne bodo mogli dokazati ničesar. Če filmu odštejemo izjemen Antonionijev smisel za vizualno, potem preostanek (vsebina) izzvani dokaj poceni in moralistično, za kar nosi zasluge predvsem krščansko nastrojeni naročnik – producent filma.



Prijateljice

(Le amiche), Italija, 1955, 35mm, čb, 116 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Alba de Céspedes

zgodba Cesare Pavese (roman *Tra donne sole*)

fotografija Gianni di Venanzo

montaža Eraldo da Roma

glasba Giovanni Fusco

igrajo Eleanora Rossi, Valentina Cortese, Yvonne Furneaux, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Ettore Manni, Madeleine Fischer, Annamaria Pancani, Maria Gambarelli

produkcija Giovanni Addesi (Trionfalcine-Titanus)

Clelia (Eleanora Rossi), uspešna mlada poslovna ženska iz spodnjega razreda, odpotuje v svoj rojstni kraj, da bi tam odprla podružnico frizerskega salona, ki jo je zaposloval v Rimu. V malem kraju si takoj pridobi cel kup novih prijateljic, katerih grenka življenja se z vso težo zgrnejo nad njo. Vzporedno z aktivno socializacijo Clelia pridno obnavlja svoj salon in se pripravlja na veliko otvoritev. Zaljubi se v enega od delavcev, ki urejajo prostore. Njeno življenje postaja vse bolj zapleteno in po uspelem poskusu samomora ene izmed novih prijateljic se Clelia brez odlašanja in obžalovanja vrne v Rim. **Prijateljice** danes štejejo za prvi Antonionijev "velik", pomemben in razpoznavno avtorski film. Takega ga napravlja mojstrsko vodenje trume likov skozi zapletene situacije in nenavadna, večplastna naracija.



Krik

(Il grido), Italija, 1957, 35mm, čb, 116 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini

zgodba Michelangelo Antonioni

fotografija Gianni di Venanzo

montaža Eraldo da Roma

glasba Giovanni Fusco

igrajo Steve Cochran, Alida Valli, Betsy Blair, Dorian Gray, Gabriella Pallotta, Lynn Shaw, Mirna Girardi

produkcija Franco Cancellieri (SPA Cinematografica)

Aldo (Steve Cochran) je delavec v rafineriji sladkorja na severu Italije. Nekega dne ga zapusti ljubica Irma (Alida Valli). Razjarjen in osramočen pograbi hčerko Rosino, zapusti mesto in z otrokom tava po delti reke. Za kratek čas se ustavi v hiši nekdanje ljubice. Preseli se k neki drugi ženski, skrbi za njenega očeta in družinsko trgovino. Ker ni sposoben vzgajati hčerke jo pošlje nazaj k Irmi, sam pa zapusti žensko s trgovino in si najde novo dekle. To ga prevara in Aldo se vrne v svoj domači kraj. Tam ugotovi, da nameravajo mestece in vsa okoliška polja zravnati z zemljo in zgraditi letališče. Obišče Irmo z otrokom v njenem novem domu, nato pa se napoti v svojo tovarno in spleza na vrh visokega stolpa.

Gre za zgodbo o odtujenosti v sodobni industrijski družbi. Glavni junak je delavec, robusten in ranljiv obenem;

ne najde skupnega jezika z ljudmi, ki jih ima rad. Nepremostljiva osamljenost ga požene na pot notranjega, duševnega razkroja.

Michelangelo Antonioni: "Z Aldom je tako. Kot slabotno drevesce je zakoreninjen k eni sami ženski, Irmi, podlagi njegovega obstoja. /.../ Vpričo tako številnih in nenehnih socialnih, moralnih in političnih sprememb si preprosto moramo priznati, da so pravila, kakršnih so nas učili kot mladeniče, danes zastarela. Najlepši primer tega so zame ženske; služijo lahko kot izredno subtilno in pretanjeno merilo. Močnejše so, bolj realistične, bližje naravi; prve, ki se skozi čas prilagodijo in spremenijo."



Avventura

(L'avventura), Italija, 1960, 35mm, čb, 140 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra

zgodba Michelangelo Antonioni

fotografija Aldo Scavarda

montaža Eraldo da Roma

zvok Claudio Maielli

glasba Giovanni Fusco

igrajo Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchard, Renzo Ricci, James Addams, Dorothy De Poliolo, Giovanni Petrucci, Lelio Lutazzi

produkcija A Cino del Duca (Produzioni Cinematografiche Europee, Société Cinématographique Lyre)

Anna (Lea Massari), njena dobra prijateljica Claudia (Monica Vitti) in Annin ljubimec Sandro (Gabriele Ferzetti) se pridružijo večji skupini prijateljev na križarjenju med sredozemskimi otoki. Anna izgine. Claudia in Sandro jo iščeta, najprej na enem izmed otokov, nato na kopnem, na Siciliji. Pri iskanju se razideta: Claudia se kmalu pridruži skupini preostalih prijateljev, Sandro pa podkupi lokalnega novinarja, naj objavi, da je bila Anna videna v lekarni v majhnem mestecu Troina. Tja zdaj prispe tudi Claudia in Anno ponovno iščeta skupaj. Med iskanjem se zaljubita. Potujeta iz mesta v mesto, vzneta nad lastnimi občutki, vse dokler pretresena Claudia ne najde Sandra v postelji z drugo žensko.

Michelangelo Antonioni: "Zakaj, menite, je danes naša književnost, naše gledališče in ostalo tako prežeto z erotiko? Gre za simptom čustvene pokvarjenosti našega časa. Vsa ta obsedenost z erotiko bi ne bila tako nabrekla, če bi bil Eros zdrav, to pomeni, če bi ga obdržali v merah človeka. Toda Eros je bolan, človek se počuti nelagodno, nekaj ga muči. In kadarkoli ga nekaj muči, se človek odzove, vendar se odzove slabo, zgolj na erotični impulz, in zato je nesrečen. Tragedija v **Avanturi** se poraja prav iz teh erotičnih impulzov – nesrečnih, obupanih, brezplodnih. Zavedati se izpraznjenosti in vulgarnosti teh poraznih vzgibov ni dovolj in ne služi ničemur. Priča smo razbitju mita, ki trdi, da je dovolj zgolj vedeti, se kritično zavedati, razčlenjevati samega sebe do poslednje drobtine naše osebnosti. Dejstvo je, da tako raziskovanje ni dovolj. Gre le za uvoden korak. Vsak dan, vsako čustveno srečanje zaplodi novo avanturo."



Noč

(La notte), Italija/Francija, 1961, 35mm, čb, 122 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra

zgodba Michelangelo Antonioni

fotografija Gianni di Venanzo

montaža Eraldo da Roma

zvok Claudio Maielli

glasba Giorgio Gaslini

igrajo Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki, Maria Pia Luzi, Gitt Magrini, Vincenzo Corbella, Giorgio Negro, Roberta Speroni, Ugo Fortunati

produkcija Emanuele Cassuro (Nepi-Film), Silva-Film, Sofitedip

Uspešen pisatelj Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) in njegova žena Lidia (Jeanne Moreau) obiščeta umirajočega prijatelja v bolnišnici in se potem udeležita zabave ob izidu Giovannijeve nove knjige. Lidia zapusti zabavo in se sprehaja po nočnem Milanu. Prispe do obrobja mesta, kjer sta se z Giovannijem včasih srečevala kot mlada ljubimca. Tam naleti na Giovannija in skupaj odideta na novo zabavo. Gostitelj, bogat tovarnar, skuša

prepričati pisatelja, da bi delal zanj. Giovanni prične flirtati s tovarnarjevo hčerko, na Lidio pa se prilepi eden od gostov. Lidia pokliče v bolnišnico in izve, da je prijatelj umrl. Dani se; Lidija in Giovanni odideta na odmaknjen travnik, kjer Lidia svojemu možu prebere strastno ljubezensko pismo. Giovanni pisanja ne prepozna in Lidia mu pove, da je to pismo, ki ga je nekoč on napisal njej.

Michelangelo Antonioni: "V **Noči** sem svoje protagoniste popeljal še dlje [kot v **Avanturi**]. Na koncu **Avanture** je komunikacija med likoma možna le preko vzajemnega občutka pomilovanja, brez besed. V **Noči** se mož in žena na koncu lahko pogovarjata povsem svobodno in se popolnoma zavedata, kaj se dogaja z njunim razmerjem. Vendar je končni izid enak, razlike ni nobene. Moški se zapre sam vase in zavrača nadaljevanje pogovora. Dobro se zaveda, da se ne sme odpreti in iskreno izraziti svojih trenutnih čustev, saj bi bilo s tem vse takoj končano. Ravno ta drža pa hkrati razgalja njegovo željo, da bi se odnos nadaljeval."

Andrej Tarkovski, velik občudovalec filma **Noč**: "Poslednji objem med ženo in možem je objem dveh oseb, ki se utapljata."



Mrk

(L'eclisse), Italija, 1962, 35mm, čb, 125 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri

zgodba Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra

fotografija Gianni di Venanzo

montaža Eraldo da Roma

zvok Claudio Maielli, Renato Caudieri

glasba Giovanni Fusco

igrajo Monica Vitti, Alain Delon, Lilla Brignone, Franciso Rabal, Louis Seignier, Rossana Rory, Mirella Ricciardi, Cyrus Elias

produkcija Robert in Raymond Hakim (Interopa Film), Cineriz, Paris Film Production

Po dolgi noči pogovorov v njegovem stanovanju Vittoria (Monica Vitti) prekine razmerje z Riccardom. Vrne se v svoje stanovanje, potem obišeče mamo na borzi. Tam spozna borznega posrednika Piera (Alain Delon), ostanek večera pa preživi s svojimi prijateljicami. Drugi dan Piero poišče Vittorio; medtem ko je pri njej na obisku, mu pijanec ukrade avto, ga zapelje v jezero in se utopi. Piero in Vittoria postaneta ljubimca, srečujeta se v starem stanovanju njegovih staršev in v njegovih pisarnah. Po enem izmed takih srečanj si obljubita, da se bosta vsak večer čakala na nekem uličnem vogalu.

Michelangelo Antonioni: "Kako naj vam pojasnim zgodbo **Mrka**? Če v nekaj stavkih povem zgodbo o vklenjenih čustvih, jo bom uničil. Izgubila bo ves svoj pomen... **Mrk** ... je zgodba o mladi delavki, ki zapusti moškega, ker ga ne ljubi več, potem pa zapusti drugega moškega, ker ga še vedno ljubi. Svetu danes vlada kapital, pohlep po denarju, strah pred denarjem. Vse to vodi v nevarno malodušnost pri spopadanju s problemi duha. S tem je zaznamovana tudi ljubezen: ženska Vittoria iz mojega filma odkoraka iz nesrečnega razmerja, spozna borznega posrednika Piera, ki bi lahko bil ljubezen njenega življenja, vendar je ta človek zaklenjen v svoj svet investicij in špekulacij. Izgubljen je v trzavici ekonomije. Trg obvladuje vsa njegova dejanja, tudi ljubezen."



Rdeča puščava

(Il deserto rosso), Italija/Francija, 1964, 35mm, čb, 120 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij in zgodba Michelangelo Antonioni in Tonino Guerra

fotografija Carlo di Palma

montaža Eraldo da Roma

zvok Claudio Maielli

glasba Giovanni Fusco, Vittorio Gelmetti

igrajo Monica Vitti, Richard Harris, Carlo de Pra, Aldo Grotti, Valerio Bartoleschi, Xenia Valderi, Rita Renoir

produkcija Antonio Cervi (Film Duemila), Cinematografica Federiz, Francoriz

Po industrijski Raveni se sprehajata Giuliana (Monica Vitti) in njen sin. Za Giuliano se začne zanimati Corrado (Richard Harris), ki je prišel iskat delavce za nek svoj projekt v Južni Ameriki. Giuliana se mu pri iskanju pridruži, pogovarjata se in kmalu postane jasno, da bi si Giuliana rada opomogla po nedavnem živčnem zlomu.

Doma se Giuliana počuti odtujeno od lastnega moža in sina, ki se pretvarja, da ne more hoditi. Sinu na njegovo željo pove zgodbo o deklici, ki je živela sama na idiličnem otočku, se igrala na plaži in bila povsem zlita z naravo. Ko Giuliana ugotovi, da je s sinovimi nogami vse v redu, steče v Corradovo hotelsko sobo in se ljubi z njim. Zunaj v pristanišču sreča turškega mornarja in mu skuša razložiti, kaj čuti, vendar nihče od njiju ne govori jezika drugega. Giuliana sina ponovno odpelje na sprehod preko industrijskih ravníc.

Michelangelo Antonioni: "*Naslov **Rdeča puščava** ni simboličen naslov. Naslovi te vrste so s popkovino povezani z delom, ki ga naslavljajo... 'Puščava' mogoče zato, ker še vedno obstaja nekaj oaz; 'rdeča' mogoče zaradi krvi. S krvjo prepojena puščava, polna človeških kosti.*"

"Lik, ki ga upodablja Richard Harris, je neke vrste romantik, ki misli le na svojo Patagonijo in ne ve prav dobro, kaj mu je dejansko storiti. Prepričan je, da bo s poletom na tuje razrešil vse svoje probleme. Vendar problem tiči v njem, ne zunaj njega. Resnica je ta, da mora zgolj srečati žensko, pa se bo že znašel v krizi in ne bo več tako prepričan v svoj odhod... Ko ženska na robu potrebuje pomoč, najde le človeka, ki izkoristi njo in njeno krizo. Znova se sooči z vsem starim, že prežvečenim, in ravno to staro ji tokrat spodmakne tla pod nogami in jo pretrese. Če bi srečala nekoga, kot je njen mož, bi ravnala drugače."



Povečava

(Blow-up), Italija/Velika Britanija, 1966, 35mm, barvni, 111 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra

zgodba Julio Cortázar (novela *Las bavas del diablo*)

fotografija Carlo di Palma

montaža Frank Clarke

zvok Robin Gregory, Mike Le Mare, J.B. Smith

glasba Herbie Hancock, The Yardbirds, Tomorrow

igrajo David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, Peter Bowles, Verushka, Jill Kennington, Peggy Moffitt, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire, Jane Birkin

produkcija Carlo Ponti (Bridge Films)

Thomas (David Hemmings), londonski fotograf, nekega dne v parku slika ptičce, vendar njegovo pozornost kmalu pritegne mlad par. Ko ženska, Jane (Vanessa Redgrave), odkrije fotografa, mu zaman poskuša odvzeti kamero. Thomas se vrne domov, kjer ga prestreže Jane in od njega zahteva fotografije. Thomas jo odpravi z lažnim filmom in Jane odide. Ko Thomas razvije in poveča eno izmed slik, ki jih je posnel v parku, v grmu odkrije obris postave s pištolo. Še ena povečava razkrije madež, ki bi lahko bil truplo. Thomas se vrne v park in tam res odkrije truplo moškega, ki ga je prej videl z Jane. Vrne se domov in stanovanje najde povsem izropano. Vse, kar mu ostane, je nerazpoznavna povečava.

Michelangelo Antonioni: "*Hotel sem poustvariti resničnost v abstraktni obliki. Sprašujem se o sami naravi resničnosti. Zelo pomembno je, da v povezavi z vizualno platjo filma to misel obdržite v glavi, saj je ena pglavitnih niti filma videnje oziroma ne-videnje resnične vrednosti stvari.*"

"Mladi ljudje, med katere je umeščen moj film, so vsi po vrsti brezciljni, brez vsakršne volje, razen želje po tej brezciljni svobodi... Najbrž morajo trpeti, vendar zagotovo trpijo iz drugih razlogov kot mi... Nikdar romantičnih... Morda pa gre za povsem legitimem način približevanja sreči v življenju. Kdo ve?"



Kota Zabriskie

(Zabriskie Point), ZDA, 1969, 35mm, barvni, 110 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clara Peploe

fotografija Alfio Contini

montaža Franco Arcalli

zvok Renato Caudieri

glasba Pink Floyd, Kaleidoscope, the Rolling Stones, the Youngbloods, the Grateful Dead

igrajo Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor, Paul Fix, G.D.Spradlin, Bill Garaway, Kathleen Cleaver

produkcija Carlo Ponti (MGM)

V Los Angelesu se sestanejo študentje in načrtujejo zavetje univerze. Sit govorjenja Mark (Mark Frechette) odide. Ko se nemiri na univerzi naposled le začnejo, na prizorišče prispejo policaji in enega izmed njih ubijejo. Za umor obtožijo Marka, zato ta ukrade letalo in poleti v puščavo. Zmanjka mu goriva, pristane in sreča mlado žensko Dario. V puščavi se ljubita. Daria ga nato odpelje do bencinske črpalke in nazaj do letala, ki je pobarvano kot prazgodovinski ptič. Razideta se, Mark odleti. Daria nedolgo zatem izve, da so Marka ob pristanku na mestnem letališču ustrelili.

Michelangelo Antonioni: *"Amerika je skrivnostna dežela."*



Kitajska

(Chung kuo Cina), Italija, 1972, 16mm, barvni, dokumentarni, 240 minut

režija Michelangelo Antonioni

fotografija Luciano Tovoli

montaža Franco (Kim) Arcalli

zvok Giorgio Pallota

produkcija RAI (Radiotelevisione italiana)

Kontroverzni štiriurni dokumentarni film, ki ga je Antonioni za RAI posnel po naročilu kitajske vlade, kasneje pa se je taista vlada filmu odrekla in celo užaljeno zagrozila, da bo Kitajska prekinila diplomatske odnose z vsako državo, ki bi si film drznila predvajati. Neobremenjen z vnaprejšnimi predstavami o tem, kakšen naj bi bil pogled levo usmerjenega zahodnjaka na Kitajsko, in ravnodušen do pričakovanj kitajske vlade skuša Antonioni s filmom zgolj podati podobo Kitajske, kakršno v kratkem času dobi naključni turist. V dvaindvajsetih dneh tako posname trideset tisoč metrov filmskega traku in se osredotoča na to, kar mu pač pride pred objektiv. Snema delavce v tovarnah, kmete, trgovce, ljudi ob reki, vojake, otroke, akrobate, pešce, cesarske reze, kopanje grobov... Prevladujoča nota filma je tako sproščena in radostna. Dokumentarec plemeniti Antonionijev smisel za prostor in poetiko podobe ter luciden glas režiserja-pripovedovalca.

Michelangelo Antonioni: *"Še vedno, tudi po tolikih letih dela na filmu, verjamem, da imajo podobe svoj smisel."*



Poklic: reporter

(Profession: Reporter/The Passenger), Italija/Francija/Španija/ZDA, 1975, 35mm, barvni, 124 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Mark Peploe, Peter Wollen

zgodba Mark Peploe

fotografija Luciano Tovoli

montaža Franco Arcalli, Michelangelo Antonioni

glasba Ivan Vandor

igrajo Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Ian Hendry, Stephen Berkoff, Ambroise Bia, Jose Maria Cafarel

produkcija Carlo Ponti, Compagnia Cinematografica Champion, Les films Concordia, CIPI Cinematográfica

Novinar Locke (Jack Nicholson) v Afriki zaman poskuša stopiti v stik z uporniškimi gibanjem. Razočaran nad svojo kariero, samim sabo in svojo poroko Locke svojo priložnost vidi v naključni smrti hotelskega gosta iz sosednje sobe. Locke privzame njegovo identiteto, se vrne v Evropo in tam ugotovi, da je umrla možakar prodajal orožje istim upornikom, ki jih je že prej iskal Locke. V Barceloni sreča dekle (Maria Schneider), sorodno dušo, izgubljeno kot on sam. Skupaj potujeta po Španiji, za petama pa so jima Lockejeva žena, prijatelji umrlega trgovca z orožjem in oddelek afriške vlade za boj proti trgovini z orožjem. Njuna zadnja postaja je zanikrna hotelska soba.

Michelangelo Antonioni: *"To je film o nekom, ki zasleduje svojo usodo. O človeku, ki resničnost dojema kot reportažo, tako kot sem jaz dojemal njega. Vedno lahko stopite nazaj in najdete kamero, ki vas gleda, in če stopite še korak nazaj, boste našli še eno kamero, ki gleda prvo. Nadrealistično, mar ne?"*

"Sodoben človek ne premore več tiste razkošne samozavesti renesančnega človeka, ki se je, za razliko od nas, gibal po ptolomejskem univerzumu. Otvorjen je s kopico starih navad. Človek, ki danes ne pozna strahu pred neznanim v znanstvenem smislu, se boji moralnega neznanega."



Skrivnost gradu Oberwald

(Il mistero di Oberwald), Italija, 1980, 35mm (posneto na video), barvni, 129 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra

dramska predloga Jean Cocteau (igra *L'aigle à deux têtes/Orel z dvema glavama*)

fotografija Luciano Tovoli

montaža Michelangelo Antonioni, Francesco Grandoni

zvok Gianfranco Desideri, Claudio Grandini, Fausto Ancillai, Sandro Peticca, Fiorenza Muller

glasba Brahms, Schoenberg, Strauss

igrajo Monica Vitti, Paolo Bonacelli, Franco Branciaroli, Luigi Diberti, Elisabetta Pozzi, Amad Saha Alan

produkcija Sergio Benvenuti, Alessandro von Norman, Giancarlo Bernardoni (vsi za RAI)

Kostumska drama, postavljena v Avstrijo devetnajstega stoletja. Že deset let ovdovela kraljica (Monica Vitti) žaluje za svojim umorjenim možem. Vedno zakrinkana in odeta v žalna oblačila svoje deviško življenje posveti spomenu nanj. Neke deževne noči se s prijateljico sumljivega izvora zateče v skrivnostni grad Kranz v Oberwaldu. Medtem ko kraljica pred velikim portretom kralja zvečer obeduje, se slika nenadoma razpre in kraljici pod noge se zakotali mladi revolucionar Sebastian, v obraz strašljivo podoben pokojnemu kralju. V duhu teh nastavkov se skrivnost gradu Oberwald razpleta dalje. Bolj kot resen člen Antonionijevega opusa film predstavlja zanimivo vajo v slogu in okvir za veliko zvezdnico Monico Vitti.

Michelangelo Antonioni, na vprašanje, zakaj je snemal na video: *"Ni šlo za izbiro, šlo je za priložnost."*

Na očitek, da se je prodal televiziji, pogrošnim trikom, pištolam, kapsulam strupa ipd.: *"Soočen z materialom, s kakršnim sem pač razpolagal, sem do njega skušal ohranjati neko odmaknjeno spoštovanje, ne da bi pri tem izgubil lastne prepoznavnosti kot režiser. Upam, da preko filma tu in tam vendarle odmevajo koščki te prepoznavnosti."*



Identifikacija neke ženske

(Identificazione di una donna), Italija/Francija, 1982, 35mm, barvni, 128 minut

režija Michelangelo Antonioni

scenarij Michelangelo Antonioni, Gérard Brach, Tonino Guerra

zgodba Michelangelo Antonioni

fotografija Carlo di Palma

montaža Michelangelo Antonioni

glasba John Foxx

igrajo Thomás Milián, Christine Boisson, Daniela Silverio, Marcel Bozzuffi, Lara Wendel, Veronica Lazar, Enrica Fido, Sandra Monteleoni

produkcija Giorgio Nocella, Antonio Macri (Iter Film, Gaumont)

Ločeni italijanski filmski režiser (Thomás Milián) v krizi srednjih let išče smisel in ljubezen, tako v resničnem življenju kot v svojem filmu. Zaplete se v razmerje z lepo aristokratino, vendar kmalu začne dobivati anonimna grozilna pisma, ki ga pozivajo, naj to zvezo opusti. Ženska nedolgo zatem skrivnostno izgine. Režiser se začne videvati z igralko, ki nastopa v eksperimentalnih predstavah. Tudi ta ga kmalu zapusti, potem ko mu zaupa, da je noseča z drugim moškim. Vse kar v svojem osamljenem iskanju smisla režiser naposled najde, je neobvezen seks, veliko megle, odprtih vrat in pustih, izpraznjenih pokrajin.

Michelangelo Antonioni: *"Tu je megla. V megli ni težko voziti. Samo belo črto na sredi ceste je treba obdržati pred očmi in se umakniti, kadar vam nasproti pripelje kak drug avto. V odnosu med moškim in žensko obstaja ravno taka bela črta, ki se v določenih trenutkih razcepi v dve črti: nekaj časa se tako premikata vzporedno ena z drugo in potem spet združita, samo da bi se pred dokončnim izginotjem nenadoma spet razcepili. Megla ostane."*

Onstran oblakov

(Al di là delle nuvole/Par-delà des nuages), Italija/Francija/Nemčija, 1996, 35mm, barvni, 115 minut

režija Michelangelo Antonioni, Wim Wenders

scenarij Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Wim Wenders

fotografija Alfio Contini, Robby Müller



montaža Claudio di Mauro, Michelangelo Antonioni, Peter Przygodda, Lucien Segura

zvok Jean-Pierre Ruh

glasba Lucio Dalla, Laurent Petitgand, Van Morrison, U2

igrajo John Malkovich, Fanny Ardant, Irène Jacob, Sophie Marceau, Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Jean Reno

produkcija Sunshine, Cine B, France 3 Cinéma, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Road Movies Zweite Produktion

Film, sestavljen iz štirih kratkih delov, se pogloblja v številne pojavne oblike navdušenja, očaranosti in zmedenosti, ki v stiku z žensko prevzemajo moškega. Režiser (John Malkovitch) za svoj novi film preučuje zgodbe o ženskah in moških, ki jih ljubijo. Silvano spozna Carmen in jo zaprosi za zmenek. Ona mu ugodí, imata se lepo in se razumeta, vendar on nikakor ne more na plano s svojimi čustvi. Režiser zasleduje prelepo žensko na ulici, vendar je razočaran, ko jo naposled spozna tudi preko pogovora. Robert in njegova žena Patricia imata težave z nezvestobo: pričkata se drug z drugim in vsak s svojim ljubimcem/ljubimko. Niccolo se do ušes zaljubi v prelestno mladenko, ni pa mu znano, da slednja kani postati nuna.

Italijanski filmski producent: *"Vi, Antonioni, ste velik režiser, vendar vas moramo utišati ... ker ste nevarni za film, ker je grozno trpljenje gledati vaše filme."*

portret michelangelo antonioni



Michelangelo Antonioni je režiser, čigar izjemni opus predstavlja morda enega najbolj radikalnih posegov v klasičen koncept narativnega kina. Njegovi filmi v prid poglobljenemu razmišljanju zavračajo vsakršno akcijo, v prid podobi senčijo zgodbo in s kopičenjem praznine okrog njih izčrtavajo karakterje. Prežeta z občutkom krhkosti in negotovosti se njegova dela gibljejo po še neraziskanih obrobjih filma, plodijo sveže misli in zastavljajo uganke, ki se nerazrešene utapljuje v še večjih vprašanjih.

Antonioni se rodi 29. septembra 1912 v italijanskem mestu Ferrara. Že kot majhen deček kaže izredno zanimanje za slikarstvo in arhitekturo, kar bo kasneje neizbrisno zaznamovalo njegove podobe. Po končani srednji šoli študira književnost v Bologni, vendar študij opusti in diplomira iz ekonomije. Na fakulteti se zaljubi v gledališče in za lokalni časopis *Il Corriere Padano* začne pisati kritike in kratke zgodbe. Njegov prvi in nikdar dokončani poskus snemanja je kratki dokumentarni film o bližnji umobolnici. Projekt klavrno pogori, potem ko bolnike preplavi silna panika vsakokrat, ko se prižgejo luči okrog kamere. Navzlic neuspehu se Antonioni odloči, da bo življenje posvetil filmu. Odpotuje v Rim in se leta 1939 zaposli pri reviji *Cinema*, uradnem filmskem glasilu italijanskih fašistov, ki ga ureja sam Mussolinijev sin Vittorio. Zaradi političnih nesoglasij Antonionija kmalu odpustijo; vpiše se v Centre Sperimentale, kjer študira filmsko tehniko. Ko dopolni trideset let, se s filmom že profesionalno ukvarja. Njegov prvi scenarij ostane sicer nedotaknjen, vendar Antonionija kmalu povabijo k pisanju scenarija za Rosselinijev film **Pilot se vrača** (*Un pilota ritorna*, 1942). Naslednje leto odpotuje v Francijo in kot pomočnik režije sodeluje pri **Večernih obiskovalcih** (*Les visiteurs du soir*, 1943) Marcela Carnea. Vpokličejo ga v vojsko, vendar Antonioni to izrabi sebi v korist: od vojaških oblasti v Italiji izvabi finančna sredstva za svoj prvi film, kratki dokumentarec o življenju ob reki, **Ljudje ob Padu**. Zavezniška invazija pusti Italijo obubožano in filmska industrija se za lep čas ustavi. Antonioni se preživlja kot prevajalec knjig in kolumnist številnih filmskih revij. Luchino Visconti ga zaprosi, naj napiše dva scenarija, po katerih nato nihče ne posname filmov. Leta 1948 se Antonioni znova dokoplje do filmske kamere: v dveh letih posname šest kratkih dokumentarcev, nespornih zametkov kasnejše avtorske poetike. Leta 1950 je njegovo ime že dovolj znano, da se lahko loti igranega celovečernega projekta **Kronika neke ljubezni**. Hrbet pokaže takrat v Italiji prevladujočemu neorealizmu, zaposli poklicne igralce in se namesto družbene kritike osredotoči na medosebne odnose. Brusi svoj edinstven pristop k estetiki vizualnega, poslužuje se dolgih, globinskih posnetkov in montaži ne daje posebnega poudarka. Že Antonionijev prvi igrani film je moč brati kot drzen spust na področje, ki sta ga pred njim raziskovala le še Dreyer in Bresson: gre za povsem ponotranjeno obliko filma, ki ga bolj kot telo zanima duša in bolj kot dogodek odziv osebe nanj. **Kronika neke ljubezni** žal ne prepriča nikogar in Antonionija na režijski stolček spustijo šele tri leta kasneje, potem ko vmes napiše scenarij za tragihumoresko Federica Fellinija **Beli šejk** (*Lo sceicco bianco*, 1952). Novi Antonionijev film **Dama brez kamelij**, inteligenten komentar na svet zabavljaštva, takisto ne pritegne nobene pozornosti in zopet minevajo leta, preden Antonioni lahko posname **Prijateljice**. Novi film se kaže kot resnično zrelo delo, v katerem Antonioni dosledno sledi svoji že prej odkriti formuli ponotranjenosti in zavrže vsa znana pravila pripovedovanja filmskih zgodb. S filmom **Prijateljice** je Antonioni prvič deležen tudi priznanja mednarodne javnosti, ki bo od tega trenutka dalje z vsakim novim filmom italijanskega mojstra le še bolj občudovala. Leta 1960 je na filmskem festivalu v Cannesu premierno predvajana mojstrovina **Avantura**. Dosledno po črki zdaj že povsem razvite skrajne avtorske poetike, z dolgimi, prelepimi posnetki, polžjim ritmom in praktično brez klasične zgodbe se film kaže kot študija odtujenosti med malo buržoazijo. **Avantura** navzlic številnim razjarjenim gledalcem osvoji Veliko nagrado žirije, žanje neslutene uspehe po celem svetu in iz izklesanega obraza (vse v duhu Antonionijevega formalizma) igralke Monice Vitti napravi mednarodno ikono. V kolikor je to sploh še mogoče, je naslednji Antonionijev film **Noč** še bolj radikalen v svoji formalni estetiki in se potopi še globlje v kalužo osamljenosti, odtujenosti, pomanjkanja komunikacije in odsotnosti pomenov. Leto kasneje posnet **Mrk** do kosti oskubi vsebino: namesto kakršnekoli zgodbe smo soočeni z negibnim, surovim psihološkim portretom ženske, ki drsi iz enega ljubezenskega razmerja v drugega.

Leta 1964 se Antonioni odreče asketskimi odtenki črne in bele in si v **Rdeči puščavi** spretno in brez porodnih krčev podredi barvno paletu. Največji tržni uspeh doseže s prvim angleško govorečim filmom **Povečava**, pronicljivo upodobitvijo tako rožnatega Londona v šestdesetih kot tudi presušene psihe glavnega junaka. Po komercialnem neuspehu čudovite, najbolj zmotno razlagane (tako s strani kritikov kot dolgoletnih občudovalcev), v ZDA posnete **Kote Zabriskie** (združenje ameriških filmskih "kritikov" je v svoji omejenosti šlo celo tako daleč, da je film razglasilo za enega izmed najslabših petdesetih filmov vseh časov), ima Antonioni vedno večje težave pri zbiranju denarja za svoje projekte. Ko ameriški(!) kritik Vincent Canby leta 1982 v svoji barbarski recenziji raztrga Antonionijev morda najbolj oseben in zapleten film **Identifikacija neke ženske** in se tega posledično odrečejo vsi distributerji, se kariera prizadetemu režiserju dokončno ustavi. Huda kap ga leta 1985 ohromi in napravi nemega. Žilavi Antonioni se počasi pobere in v sredini devetdesetih skupaj z Wimom Wendersom posname **Onstran oblakov**, sicer bled odsev režiserjevega zgodnjega ustvarjanja. Šušlja se, da v tem letu ostareli velikan pripravlja znanstveno-fantastični film z Naomi Campbell, Sophio Loren in Chiaro Caselli v glavnih vlogah.

filmografija

režiser

- 1947 **Ljudje ob Padu** (*Gente del Po*) (s) (kratki, dokumentarni)
- 1948 **N.U. – Netezza urbana** (s) (kratki, dokumentarni)
 - Roma – Montevideo** (s) (kratki, dokumentarni)
 - Oltre l'oblio** (s) (kratki, dokumentarni)
 - Bombarzo** (s) (kratki, dokumentarni)
- 1949 **Praznoverje** (*Superstizione*) (s) (kratki, dokumentarni)
 - Ragazze in bianco** (s) (kratki, dokumentarni)
 - Zaljubljena** (*L'amorosa menzogna*) (s) (kratki, dokumentarni)
 - Sedem psov – obleka** (*Sette canne, un vestito*) (s) (kratki, dokumentarni)
- 1950 **Mesto pošasti** (*La villa dei mostri*) (s) (kratki, dokumentarni)
 - Vzpenjača na Falorio** (*La funivia del Faloria*) (s) (kratki, dokumentarni)
 - Kronika neke ljubezni** (*Cronaca di un amore*) (s) (m)
- 1953 **Dama brez kamelij** (*La signora senza camellie*) (s)
 - Poraženi** (I vinti) (s)
 - epizoda *Poskus samomora* v filmu **Ljubezen v mestu** (*Tentato suicidio v L'amore in citta*) (s)
- 1955 **Prijateljice** (*Le amiche*) (s)
- 1957 **Krik** (*Il grido*) (s)
- 1960 **Avantura** (*L'avventura*) (s)
- 1961 **Noč** (*La notte*) (s)
- 1962 **Mrk** (*L'eclisse*) (s)
- 1964 **Rdeča puščava** (*Il deserto rosso*) (s)
 - epizoda *Poskusno snemanje* v filmu **Trije obrazi** (*Prefazione: Il provino v I Tre Volti*) (s)
- 1966 **Povečava** (*Blow-up*) (s)
- 1969 **Kota Zabriskie** (*Zabriskie Point*) (s)
- 1972 **Kitajska** (*Chung-Kuo Cina*) (dokumentarni)
- 1975 **Poklic: reporter** (*Professione: reporter/The Passenger*) (s)
- 1980 **Skrivnost gradu Oberwald** (*I mistero di Oberwald*) (s)
- 1982 **Identifikacija neke ženske** (*Identificazione di una donna*) (s)
- 1996 **Onkraj oblakov** (*Al di là delle nuvole/Par-delà des nuages*) (s)

asistent režije

- 1942 **I due Foscarì** (r Enrico Fulchignoni)
- Večerni obiskovalci** (*Les visiteurs du soir*) (r Marcel Carné)
- 1958 **Vihar** (*La tempesta*) (r A. Lattuada)

(ko)scenarist

- 1942 **I due Foscarì** (r Enrico Fulchignoni)
- Pilot se vrača** (*Un pilota ritorna*) (r Roberto Rossellini)
- 1947 **Caccia tragica** (r G. De Santis)
- 1952 **Beli šejk** (*Lo sceicco bianco*) (r Federico Fellini)

producent

- 1955 **Uomini in più** (r Niccolò Ferrari)

legenda

s pri filmu sodeloval tudi kot scenarist ali koscenarist

izbrana bibliografija

- Amberg, George in Robert Hughes: *L'Avventura*. New York : Grov Press, 1969.
- Antonioni, Michelangelo: *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. New York: Marsilio Publishers, 1996.
- Antonioni, Michelangelo: *Screenplays of Michelangelo Antonioni*. New York: Orion Press, 1963.
- Antonioni, Michelangelo: *Sei film*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1964.
- Arrowsmith, William: Antonioni: *The Poet of Images*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Biares, Cesare in Aldo Tassone: *I film di Michelangelo Antonioni*. Rim: Gremese Editore, 1985.
- Brunette, Peter: *The Films of Michelangelo Antonioni*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Chatman, Seymour: Antonioni: *Or, the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Chatman, Seymour in Guido Fink: *L'Avventura*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1989.
- Cuccu, Lorenzo: Antonioni: *Il discorso dello sguardo: Da "Blow-up" a "Identificazione di una donna"*. Piza: ETS Editrice, 1990
- Cuccu, Lorenzo: *La visione come problema: Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*. Rim: Bulzoni, 1973
- di Carlo, Carlo in Giorgio Tinazzi: *Michelangelo Antonioni: Entretiens et inédits 1950/1985*. Rim: Cinecittà International, 1992
- Leprohon, Pierre: *The Italian Cinema*. New York: Praeger, 1972.
- Leprohon, Pierre: *Michelangelo Antonioni: An Introduction*. New York: Simon & Schuster, 1963.
- Miccichè, Lino: *Il cinema italiano degli anni '60*. Benetke: Marsilio, 1975
- Rodhie, Sam: *Antonioni*. London: BFI, 1990.
- Tinazzi, Giorgio: *Michelangelo Antonioni*. Firenze: La Nuova Italia, 1974



Kinotečni katalog, leto VI, številka 1
Michelangelo Antonioni

izdajatelj Slovenska kinoteka

Miklošičeva 38, Ljubljana

telefon 01 439.65.45

fax 01 439.65.40

zanj Silvan Furlan

urednik Kinotečnih katalogov Jurij Meden

besedila Majda Širca, Jurij Meden

oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme

tisk Matformat

V Ljubljani, 14. september 2000



Retrospektivo smo pripravili v sodelovanju s Cineteca Nazionale iz Rima, s Scuola Nazionale di Cinema in Istituto Italiano di Cultura in Slovenia.

Telekom
Slovenije
Glavni pokrovitelj
Slovenske kinoteke 1998-2001

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415 - 573/96 - mb/sp z dne 19. 6. 1996 štejejo kinotečni katalogi med proizvode, za katere se na osnovi 13. točke tarifne št. 3 Tarife davka od prometa proizvodov in storitev plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

ISSN 1408-5224