

UTOPISTI IN PRETIRANCI V FILMIH BRATOV TAVIANI

POETIČEN KINO Z MOČNIMI POLITIČNIMI IMPLIKACIJAMI. MORALNE NAPETOSTI IN MELODRAMSKI RAZPONI, RAZUM IN VIZIONARSTVO V INTERAKCIJI FILMA, LITERATURE, ZGODOVINSKE KRONIKE IN PRIPOVEDNIH SKRIVNOSTI.

JOŽE DOLMARK

Brata Vittorio in Paolo Taviani, svojevrstna italijanska režiserja po rodu iz Toscanne, se začneta ukvarjati s filmom v petdesetih letih po ogledu znamenite Rossellinijeve mojstrovine *Paisà* (1946) v kinoklubu v Pisi. Film ju je zaznamoval in privedel do odločitve, da se tudi sama preizkusita v režiji. V istem kinoklubu sta spoznala tudi Valentina Orsinija, s katerim sta nato tesno sodelovala nekje do leta 1963. Šlo je za čas, ko se je neorealizem že iztekel in ko so se v Italiji v številnih kinoklubih, ki so igrali pomembno vlogo današnjih art kinodvoran, izobraževali filmski navdušenci, bodoči režiserji. Šlo je tudi za čas začetkov italijanskega ekonomskega booma in zapleteno politično ozračje po smrti komunističnega voditelja Togliattija, torej za vznemirljive razmere, v katerih je nekaj mladih režiserjev iskalo pota, kako dediščino neorealizma spojiti z modernim in socialno angažiranim filmskim pristopom, ki se je v mnogočem razlikoval od sočasnih novovalovskih naporov francoskih kolegov.

Tavianija s kolegom Orsinijem leta 1954 pripravi prvo skupni projekt, h kateremu pristopi tudi eden najpomembnejših akterjev italijanskega neorealizma, scenarist Cesare Zavattini, dokumentarec *San Miniato luglio 1944* (1954), ki je rekonstruiral nacistični pokol v katedrali mesteca, sicer rojstnega kraja bratov Taviani. Kmalu zatem se brata preselita v Rim, kjer vse do začetka šestdesetih let snemata skoraj izključno dokumentarna dela. Iz tega obdobja velja omeniti njuno sodelovanje z velikim nizozemskim dokumentaristom Jorisom Ivensom pri projektu *Italija ni revna dežela* (Italia non è un paese povero, 1959). Ko je Ivens montiral prva dva dela v Rimu, ju je poslal na Sicilijo, da posnameta preostanek filma, to pa je bilo za njuno

nadaljnjo pot usodno. Na otoku sta našla navdih za prvo celovečerno igrano zgodbo, pa tudi Ivens jima je po ogledu posnetega materiala telegrafiral: »... *posnetki so dobri, toda slike so takšne, kot bi bile iz igranega filma, ne pa iz dokumentarca*«.

Tako leta 1962 sledi zanju prvo tipično delo, politično začinjeni igrani prvenec *Človek, ki bi ga bilo potrebno zažgati* (Un uomo da bruciare). Že v tej prvi zgodbi o tragični usodi sicilijanskega sindikalista Salvatora Carnevala je prepoznati osnovne ikonografsko-oblikovne premise filmov bratov Taviani.

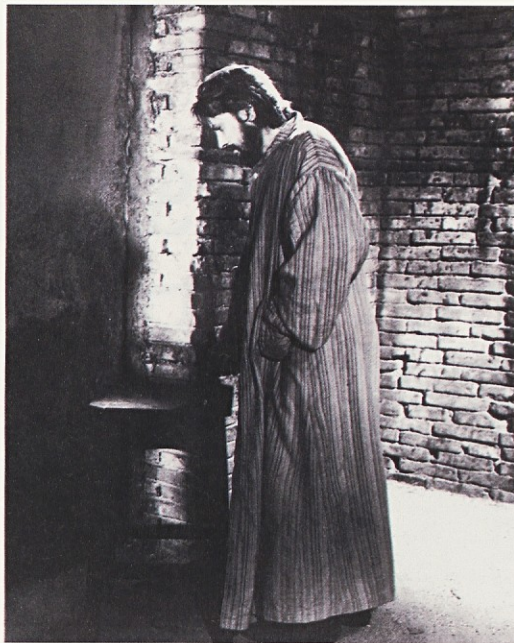
Gre za poetičen kino z močnimi političnimi implikacijami, za svojevrsten stilistični most med direktno strogostjo neorealistične poetike in modernim ter kompleksnim pojmovanjem odnosa med realizmom in mizansceno; za delo, v čigar pripovedi se moralne napetosti in melodramski razponi, razum in vizionarstvo nenehoma prepletajo v interakciji filma, literature, zgodovinske kronike in pripovednih skrivnosti. Prvenec je oblikovno precej stroga pripoved, obenem pa resnoben socialno-političen razmislek o osebi sindikalista Carnevaleja, ki ga je ubila mafija. Junak se od protagonistov neorealizma razlikuje po svojem ironičnem in antipopulističnem značaju: ni »pozitiven« heroj, čeprav se bori za pravice obubožanih kmetov. Je problematičen človek, poln protislovij, na trenutke nerazsoden in celo nasilen, vseskozi egocentričen v mejah ekshibicionizma in mitomanije. Takšen junak, ki je razčistil z miti partizanskega odpornišтва in povojnega pauperizma, moderen junak torej, nepredvidljiv v svoji paradoksalni osebni odtujenosti in čudni komunikativnosti, čeravno počenja pogumna socialna dela, ki naj bi vodila k razumu in socialni pravičnosti.

Nekaj brechtovskega ali celo tolstojevskega je v njegovem osebno brezupnem iracionalnem boju. Junak, ki ga je z odliko upodobil Gian Maria Volonte v svojem filmskem debiju, zaradi svoje neuravnovešenosti morda spominja na podobne protagoniste novega vala, toda ves ostali duhovni kontekst ima druge, družbeno bolj zavezujoče korenine, in v tem je čutiti plemične odmeve na francoski novi val.

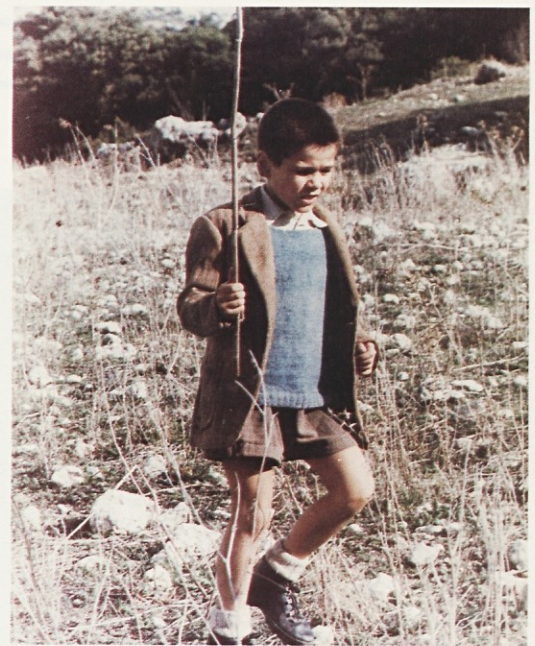
Subverzivni (Sovversivi, 1967) pomenijo konec sodelovanja z Orsinijem, ki bo krenil po lastni poti s prelepim filmom *I dannati della terra* (1967). Tavianija pa posnameta ravno tako lep film, kjer v lucidni in nežni zgodbi obravnava usodo štirih simpatizerjev komunistične partije v dnevih pogrebnih slovesnosti za umrlega sekretarja P. Togliattija. V zgodbi štirih oseb, ki se nikoli ne srečajo, pomeni pogreb partijsko-ideološkega očeta istočasno tudi neko časovno mejo, ko se bo določen politično-militantni svet italijanske levice postavil povsem na novo. V milijonski množici, ki se pride posloviti od voditelja, med morjem rdečih zastav nad Bottegami Oscurami, se Giulia, Ermanno, Ettore in Ludovico odločijo za »subverzivno dejanje«, da preprosto ne bodo več »komunisti«, ker se je njihov revolucionarni naboj izmuznil iz okolja skupne ideologije v osebno osvobajajočo silo, ki jih sili, da razmislijo o lastnih življenjih in se podajo na nova pota. *Subverzivni* predstavljajo za svoje junake srečanje s smrtjo, smrtjo njihovega očeta, in z občutenjem lastne smrtnosti v dinamiki življenja lastnih življenj znotraj časovnega labirinta človeške eksistence, v osebnih življenjskih dramah, ki so tako daleč od katekizma ideologij.



Izborna privlačnost



Sveti Mihael



Oče gospodar

So pa tudi film o »pogrebu nekega italijanskega poveljnega sveta, o pogrebu neorealizma«, pa vendarle temeljit razmislek o nekih novih časih in v tej luči neverjetna anticipacija majskih dogodkov iz naslednjega leta, ko se je pisalo 1968. Izreden film, ki je režiserja vodil k naslednjim delom o velikih političnih utopijskih metaforah v filmih *V znamenju škorpiona* (Sotto il segno dello scorpione, 1969), *Sveti Mihael je imel petelina* (San Michele aveva un gallo, 1972) in *Alonzafon* (Allonsanfàn, 1973). Do popolnega mednarodnega priznanja pa sta morala še malo počakati; tega jima je prek zlate palme na festivalu v Cannesu prinesla njuna mojstrovina *Oče gospodar* (Padre padrone, 1977).

V *znamenju škorpiona* je zgodba, ki se odvija v prazgodovini. Po izbruhu vulkana se kopica preživelih zateče na bližnji otok. Tam povzročajo nered in spore ter skušajo prepričati prebivalce, ki so jih sprejeli, naj se preselijo na celino, kjer naj bi osnovali novo skupnost. Ko jim to ne uspe, se zatečejo k nasilju. Da bi čimbolj nazorno predstavila konflikt med reformisti in revolucionarji ter prepad med generacijama, sta se brata Taviani zatekla v svet prispodob ter k metafizičnemu in metaforičnemu razmišljanju. Film krasi sugestivni trenutki, ki marsikaj dolgujejo Brechtu, Godardu, celo Pasolinijevi mitski metaforiki. S stilis-

tičnega vidika je film precej racionalen, iz ideološkega pa abstrakten in morda voluntarističen. Zgodba je pač mitološka rekonstrukcija rojstva družbe, kjer je čutiti prizvok materialistične misli, da gredo zasluge za pomembne spremembe v zgodovini človeštva odločnosti revolucionarjev. Misel, ki je bila v takratnih prevratnih časih okoli leta 1968 v svetovni modi med levičarskimi intelektualci in ki se ji je »novi film« zelo globoko priklonil.

Sveti Mihael je imel petelina nadaljuje s problematiko predhodnega filma in velja za eno najlepših Tavianijevih del. Scenarij je nastal po Tolstojevi pripovedi Božje in človeško, ki je prestavljena v italijansko okolje in govori o neuspelem poskusu borca, da bi sprožil revolucijo. Tako je Giulio Manieri aretiran in obsojen na doživljenjsko kazen v samici, kjer si dolga leta prizadeva ohranjati tisto, kar si sam predstavlja za osnovno človeško držo zdrave pameti. To pa so namišljena politična zborovanja in podobne aktivnosti. Vsak pre-bliks svoje domišljije uresniči in postavi na oder svojih zaznav. Pokonci ga drži upanje, da so politične ideje, zaradi katerih je slednjič tudi zaprt, padle na plodna tla. Upanje pa se podre, ko ga premestijo v drug zapor, kjer lahko izmenja nekaj besed z mlajšimi političnimi zaporniki. Ugotovi namreč, da zunaj zaporinskih zidov ni niti junak niti mučenec, da tam zunaj sploh ne obstaja. Revolucija je pozabila nanj. Film počasnega tempa in linearne pripovedi, kjer se nam tako lepo kaže osrednja tematika kina bratov Taviani: kontrast med človekom kot aktivistom in biološko-zgodovinskimi danostmi, ki ga omejujejo v njegovi samoizpolnitvi. Nasprotje, ki presega metaforo o dveh čolnih na koncu filma. Na prvem orožniki vozijo Giu-

lia, na drugem pa mlade revolucionarje v drug zapor. Nihče nima ničesar proti drug drugemu, vsi si želijo samo tretje barke, ki bi jih odpeljala nekam proč po laguni, kjer bi stvari začeli na novo.

Dve leti po *Svetem Mihaelu* sledi *Alonzafon*: revolucija se je transformirala v restavracijo. Če Giulia »beg v družbeni naprej odnese v osamitev«, Fulvia »umik s položajev v zaledje prisili k izdajstvu«. Ne gre več za zgodbo človeka, ki se postavi zase in ohrani svoja politična prepričanja, ampak za pripoved o človeku, ki se svojim prepričanjem odreče. Film pripoveduje zgodbo

Čista in preprosta filmska govorica z inovativno uporabo klasičnih režijskih prijemov, vožnje kamere, dolgi posnetki v širokem izrezu, bressonovska uporaba zvoka, nobenih pripovednih trikov in nič filmskih učinkov, samo gola reprezentacija še bolj golega življenja in njegove velike zmage.

o po-Napoleonovi Evropi, ko je imperator poražen in so družbene svoboščine ponovno potisnjene v ozadje. Revolucionarji se razpršijo in med njimi se tudi Fulvio Imbriani skuša rešiti pred ponorelim svetom političnih obračunavanj in likvidacij. Pade v čudno odpadniško družino, kjer ni več mesta za ponos in ideale, gre le še za golo preživetje. Ne pomaga mu več niti družina, h



Noč svetega Lovrenca



Kaos

kateri se je zatekel, ne ljubezen in ne slavna preteklost. Ujet v mrežo prevar in izdajstev mora na begu pred člani tolpe reševati svoje golo življenje do presenetljivega preobrata na koncu filma.

V filmu *Alonzafon* se v prosti formi prepleta realistično podajanje zgodbe z nadrealističnimi vložki, s prividi in halucinacijami glavnega junaka. Fotografija je bogata in polna detajlov obdobja, z natančno scenško in kostumografsko postavitvijo časa, ki je kakor vsak postrevolucionaren čas neusmiljen do svojih najboljših otrok.

V mojstrovini *Oče gospodar* se brata Taviani lotita skorajda dokumentarnega načina pripovedi z naturalistično sliko nekega časovnega in krajevnega okvirja. Zgodba o fantu s Sardinije, ki mora svoji volji navkljub postati pastir; tiranski oče ga namreč izpiše iz šole, ker meni, da je izobrazba le za privilegirane sloje. Oče je sicer nasilnež, a ni sadist. Ima svoj pogled in svoje lastno, trdno stališče. Lahko ga razumemo, čeprav se z njim ne strinjamo. Njegov sin ni upornik, niti mazo-hist. Je samo človek s svojo *via crucis*, z upanjem, da bi pobegnil proč in se česa naučil. To mu uspe, ko ga oče pošlje v vojsko. Gavino se med služenjem vojske odloči, da bo nadaljeval študij na univerzi. Ko se vrne domov, se vname poslednji spopad z očetom. V njem so Gavinova osnovna orožja obrambe pismenost, znanje in izobrazba.

Zgodba temelji na avtobiografski knjigi Gavina Ledde o tem, kako je iz nepismenega pastirja postal doktor znanosti. Film je tako močno prepleten z njegovo zgodbo, da se avtor knjige v posebni vlogi pojavi na začetku in koncu, s svojo pripovedjo o neznanosti želji po izobrazbi, želji po tem, da bi se učil, naučil bra-

ti in pisati, vse od tistega trenutka, ko mu je to možnost odvzel oče.

Film je nasilen, šokanten in direkten s prizori, vendar je vsa ta brutalnost drugačna od tiste v sodobnem filmu in je zaradi tega na svoj način privlačen. Čista in preprosta filmska govorica z inovativno uporabo klasičnih režijskih prijemov, vožnje kamere, dolgi posnetki v širokem izrezu, bressonovska uporaba zvoka, nobenih pripovednih trikov in nič filmskih učinkov, samo gola reprezentacija še bolj golega življenja in njegove velike zmage. Nič več ni poražencev, subver-

V nekem židovskem tekstu piše, da je nekdo svet najprej napisal, v primeru opusa bratov Taviani pa kakor da ga je nekdo najprej spravil v slike in zvoke, šele hip zatem pa ustvaril.

zivnežev ali sanjačev iz prejšnjih filmov. Tu je samo preprost človek in njegova velika zmaga: da je veden in radoveden.

V osemdeseta leta sta brata Taviani vstopila z morda najpomembnejšim italijanskim delom desetletja, s filmom *Noč svetega Lovrenca* (La Notte di San Lorenzo, 1982), pretresljivo dramo s konca druge svetovne vojne, kjer v noči, ko padajo zvezde z neba in izpolnjujejo skrite želje, pride do nesmiselnega pokola ljudi, ki so bili siti fašizma in njegovega zverinstva in so hoteli sanjati boljše čase prezgodaj, samo malo prezgodaj. V *Kaosu* (1984) avtorja sežeta med Pirandellove Novele

za eno leto, da bi nam pričarala zaustavljeni svet arhaične Sicilije, njenih urokov, sentimentov in ljudskih nagajivosti. Čeprav zgodbe v filmu stojijo same zase, jih prepleta čudovita sicilijanska pokrajina, mediteranski melos in vzdušje globokega italijanskega juga. Popoln film z izredno transpozicijo pisanega v specifično filma in spoštovanjem pirandellovske krožne pripovedne strukture v adekvatno filmsko konotacijo.

Zatem se brata lotita enega najbolj kontroverznih filmov osemdesetih, *Good Morning Babylon* (1987), nenavadne rekonstrukcije Hollywooda z začetka 20. stoletja, iz DeMillovih in Griffithovih časov, zgodbe dveh preprostih italijanskih bratov, emigrantov tesarjev, ki se znajdetta na začetku filmske zgodovine, gredoč s trebuchom za kruhom. Malce zrele ironije ali avtorske samokritike bratov Taviani iz nekega drugega filmskega časa.

Vittorio in Paolo pa sta tudi še v devetdesetih v izjemni ustvarjalni formi, saj sta v svojem filmu *Izborna privlačnost* (Le Affinità elettive, 1996) ustvarila eno najlepših interpretacij Goethejevega dela.

V nekem židovskem tekstu piše, da je nekdo svet najprej napisal, v primeru opusa bratov Taviani pa kakor da ga je nekdo najprej spravil v slike in zvoke, šele hip zatem pa ustvaril.