

Brata Taviani:

»Nikoli ne bova umrla!«

Zdenko Vrdlovec

Paolo in Vittorio Taviani na snemanju filma Cezar mora umreti



»C'era una volta« ali bili so časi, nekje od konca 50. do srede 70. let prejšnjega stoletja, ko je bil italijanski film pojem. Ne le da so producirali tudi nad 200 filmov na leto, marveč so skoraj vsi, tako tisti »bolj art« kot *commedia all'italiana*, špageti vesterni, *peplum* ali zgodovinski spektakli in grozljivke, želi mednarodni uspeh. Skratka, italijanski film je v tistem času dosegel »tolikšno raven umetniške kakovosti, mednarodne priljubljenosti in ekonomske moči, kot je ni še nikoli dotlel«, trdi Peter Bondanella v prispevku »From Italian Neorealism To the Golden Age of Cinecittà«. ¹ V 60. letih so italijanski film kreirale kar štiri generacije režiserjev, najmlajšo so predstavljali debitanti – teh je v prvi polovici 60. let nastopilo najmanj sto, tako da je Gian Piero Brunetta to obdobje imenoval italijanski novi val. ² Med debitanti jih je kar nekaj dobro poznanih: Ermanno Olmi, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, Paolo in Vittorio Taviani, Elio Petri, Damiano Damiani, Ettore Scola, Lina Wertmüller, Vittorio De Seta, Marco Bellocchio, Gianfranco Mingozzi, Giuliano Montaldo, Carmelo Bene, Tinto Brass, Sergio Leone, Liliana Cavani, Sergio Corbucci. In vsi ti debitanti, trdi Brunetta, so verjeli v film kot avtorsko delo, pri čemer so ta pojem prenesli tudi na »takšne« žanre, kot sta grozljivka in vestern. S svojimi prvenci so razmnožili in prenovili narativne modele (tradicionalno konstrukcijo pripovedi je zamenjala njena dekonstrukcija), se navezovali na aktualna estetska in teoretska gibanja v Evropi ter odprli »neprijetne« in zamolčane zgodovinske teme (odnos do fašizma), če pa so se filmi dogajali v sodobnosti, so jo gledali »od spodaj«, iz vidika tovarniških delavcev. Skratka, v 60. letih je generacija debitantskih režiserjev popolnoma predelala italijanski filmski pejzaž.

Paolo in Vittorio Taviani, doma iz toskanskega mesteca San Miniato blizu Pise, sta debitirala leta 1962 s stilistično inovativnim filmom *Un uomo da bruciare* (A Man for Burning), ki je neorealistično metodo povezoval z brechtovsko potujitvijo. Lik protagonista Salvatoreja, s katerim je kot

igralec debitiral Gian Maria Volonté – sicer pa temelji na dejanskem sindikalistu Salvatoreju Carnevaleju, ki ga je na Siciliji ubila mafija – je s svojo razklanostjo daleč od klišeja pozitivnega junaka: na eni strani »gori« od strasti, da bi med kmeti zanetil upor proti izkoriščevalskim zemljeposestnikom, obdanim z mafijo, na drugi pa ga obenem dajejo najbednejše frustracije »navadnega« človeka. Salvatore je politik z neke vrste umetniško intuicijo (sam pravi, da ima »film v glavi«), ki ljudi ne nagovarja toliko s kakšno razredno ideologijo kot s svojo utopistično imaginacijo. S katero pa v lokalni realnosti vendarle odpre neko razpoko in nazadnje s svojo smrtjo tudi zaneti iskro upora (na Salvatorejevem pogrebu kmetje zberejo pogum in se uprejo mafijski oblasti).

Od *Un uomo da bruciare* bom preskočil k petemu celovečercu bratov Taviani, ki je po mojem mnenju eden najlepših v njunem opusu – to je *Sveti Mihael je imel petelina* (San Michele aveva un gallo, 1971). Protagonist je Giulio Manieri, »mednarodni anarhist«, kot se imenuje, ki s svojo skupino zasede majhno umbrisko mesto, da bi se povezal z ljudmi in jih spodbudil, naj sami prevzamejo oblast. Toda politična akcija spodleti, ljudje se poskrijejo in Manierija aretirajo ter obsodijo na smrt: pokrit s črno kapuco stoji pred strelskim vodom, toda namesto ukaza za streljanje se zasliši klic Sstoj! in v protikadru (ali na drugi strani mestnega trga) se pokaže balkonska loža s kraljem, ki s teatralno gesto Manierija pomilosti: Obsojen je na dosmrtno ječo, zaprt v samici z nekaj linami, a prav tu postane šele zares svoboden, ko z *oculus imaginationis*, z »očesom imaginacije« projicira na stene celice »film« svojih spominov, pogovorov s prijatelji, političnih debat, ljubezni in izmišljij. Edino in prav z »umetnostjo fantazije«, ki je včasih res že mejila na norost, je torej Manieri premagal realnost zapor, v samici vzdržal deset let in ostal priseben.

Ta anarhist, utopist, intelektualec, sladoledar, spodleteli revolucionar, fantast – vse, kar je Giulio Manieri – je ne toliko sinteza kot neke vrste apoteoza likov, ki so naseljevali filme Tavianijev v 60. letih, to je konfliktnih likov, ki jih je nosila utopija, politični projekt, verovanje v možnost posameznikove in družbene spremembe, ljubezen do umetnosti, domišljija: torej tako sindikalista Salvatoreja

¹ V zborniku *European Cinema*, ur. Elizabeth Ezra. Oxford University Press, New York, 2004.

² G. P. Brunetta: »Il Cinema italiano dal boom agli anni di piombo«, v *Storia del Cinema Mondiale*, 8. knjiga, *L'Europa. Le cinematografie nazionali. Parte II*, ur. Gian Piero Brunetta, Il Sole 24 ore, Milano, 2009.



Allosanfàn

v *Un uomo da bruciare* kot več likov v filmu *I sovversivi* (The Subversives, 1967), ki na dan pogreba komunističnega voditelja Palmira Togliattija doživljajo prelome in iščejo svoje poti; potem »Škorpionide«, skupino mladih v *Sotto il segno dello Scorpione* (Under the Sign of Scorpio, 1969), ki poskušajo prebivalce nekega otoka tudi z improvizirano gledališko predstavo prepričati, da bi zapustili dom in svoje tradicije ter odšli »drugam«. Toda vsi poskusi prevratnih političnih projektov spodletijo in njihovi nosilci so ubiti. Tudi Giulio Manieri umre, vendar ni ubit, marveč se ubije sam. Iz zapora, kjer je prebil deset let, ga peljejo v barki po beneški laguni, kjer sreča barko z mladimi političnimi zaporniki. Toda ti govorijo revolucionarni jezik (»razredna analiza«, »organizacija«, »statistika«, »načrtovanje«), ki je Manieriju povsem tuj, in se celo posmehujejo njegovemu »romantičnemu« anarhizmu, ki da je samo »zavrhl delavsko gibanje«. V filmih bratov Taviani ima jezik osvobodilno moč, vendar lahko tudi ubija. In ta revolucionarni »novorek«, ki je imaginacijo in utopijo zamenjal z organizacijo in s statistiko, je tisti, ki Manierija ubije. Zunaj zapora se je znašel v svetu, ki ga ima za norca in izključuje, zapira samega vase. Giulio si je raje izbral smrt, nagnil se je čez rob čolna in se zvrnil v ledeno mrzlo morje.

Ta sekvenca v beneški laguni je verjetno tudi poklon Rossellinijevemu filmu *Paisà* (1946), ki je tako vplival na brata Taviani, tedaj še toskanska študenta, da sta študij prava zamenjala za film. Toda zdi se, da je z Manierijevo smrtjo v *San Michele* aveva un gallo umrla tudi tavianijevska koncepcija

filma z liki, ki so z imaginacijo in utopijo, s političnimi projekti in z umetniškimi idejami premagovali realnost. Po tem filmu sta Taviani resda naredila še *Allosanfàn* (1974), toda ta že s svojim resigniranim likom Fulviom Imbranim (Marcello Mastroianni), ki ga bratovščina »Fratelli Sublimi« zapelje v še en brezupen revolucionaren poskus, potrjuje, da se je tavianijevski film s politično uporniškimi protagonisti izpel. S filmom *Oče gospodar* (Padre padrone, 1977) so učinki preobrazbe zaupani samo še kulturi in umetnosti.

Oče gospodar je bil tudi prvi mednarodni uspeh (zlata palma v Cannesu) bratov Taviani, ki sta do naslednjega, zlatega medveda na berlinskem festivalu za *Cezar mora umreti* (Cesare deve morire, 2012) naredila še deset filmov. Med njimi tudi tako imenitne, kot so *Noč sv. Lorenca* (La Notte di San Lorenzo, 1982), *Kaos* (1984) in *Good Morning Babilonia* (1987), vse tri s Toninom Guerro kot koscenaristom. Toda ko sta brata Taviani, danes že veterana italijanskega filma (Paolo ima 81, Vittorio pa 83 let), s filmom *Cezar mora umreti* letos osvojila zlatega medveda, je Nanni Moretti v časopisu *La Repubblica* moral poudariti: »Ta nagrada ni zmaga italijanskega filma, ampak dveh režiserjev in njenega filma.« Nanni Moretti oziroma njegov Sacher film je bil namreč edini, ki je ta film bratov Taviani hotel sprejeti v distribucijo. »Veliko distributerjev je videlo najin film, toda nihče ga ni hotel vzeti. Edino Nanni je bil takoj za to,« je pojasnil Vittorio Taviani.

Vittorio Taviani je letos julija prišel v Gorico, kjer je festival Premio Sergio Amidei še pred svojim uradnim začetkom bratoma Taviani podelil nagrado za njun avtorski opus (*premio all'opera d'autore*), v času festivala pa je potekala kompletna retrospektiva njunih filmov (celovečernih je 18). V Gorici je tudi nastal tale kratek intervju.

Proti koncu filma Cezar mora umreti se neki zapornik, potem ko je igral v gledališki predstavi, vrača v svojo celico in reče: »Zdaj, ko sem spoznal umetnost, je moja celica res postala zapor.« To je resnični zapornik in te besede bi lahko bile tudi res njegove, a vseeno je prav z njimi postal tavianijevski lik. Ob tem filmu sem se namreč spomnil na vaš starejši film, San Michele aveva un gallo, na tiste imenitne sekvence v zaporu, kjer Giulio Manieri na stene svoje celice projicira svoj »film«, svoje spomine in svojo imaginacijo, zaradi česar njegova celica ravno ni bila več zapor. Seveda ta filma ne ločujeta le dolga leta, marveč tudi velike razlike. Ali bi bilo zmotno, če bi glede Cezarja dejali, da se je v njem kristalizirala neka tavianijevska konstanta, namreč tista, ki zaupa v moč umetnosti?

Ta stavek v *Cezarju*, ki ga omenjate, je bil sploh eden izmed motivov, da sva se odločila posneti ta film. Slišal sva ga namreč, še preden sva spoznala to grozljivo realnost zapora in zapornikov, izrekel pa ga je zapornik Cosimo, ki igra Kasija. Na snemanju sva ga prosila, da ta stavek izreče tudi v filmu, kar naredi tako, da se obrne proti kameri. Ta stavek je močan, strašen. Zakaj? Kaj nam pove? Na eni strani to, da so zaporniki prek spoznanja umetnosti oziroma dela velikega umetnika nekaj odkrili – namreč to, da to njihovo mračno obzorje, v katerem so izvršili zločine in živeli zgrešeno življenje, ni ~~v~~ vsa realnost, da poleg nje obstaja še neka druga, druge možnosti, druge utopije, druge vrednote, druge lepote, druge barve in okusi. S tem spoznanjem pa so se tudi ovedli, da so zapravili velik del svojega življenja oziroma da so se izključili iz vsega tega, kar so odkrili v umetnosti. Tako ta stavek, ki govori o velikem odprtju svetu, priča tudi o nekem zaprtju oziroma omejenosti njihovega življenja. Torej gre za zelo dramatičen stavek, ki po najinem mnenju govori tudi o tem, da bo nekdo, ki živi v takšnih pogojih kot naši liki v filmu, morda zmogel priti do širšega, bolj resničnega odnosa do sveta, in najti v



The Subversives

sebi moralno moč, da se bo lahko soočil s tegobami, ki ga čakajo v življenju.

Kar pa zadeva film *San Michele aveva un gallo*, me zelo veseli, da ste se spomnili nanj. To mi daje misliti. Toda ta hip bil lahko rekel, morda bolj shematično, da so bili razlogi, zaradi katerih sta bila zaprta Giulio v *San Michele* in Cossimo v *Cezar mora umreti*, zelo različni. V tem je tudi pravi vir razlik med njima, zato sta tudi čas v zaporu preživljala povsem drugače.

Zdi se, da je z Giuliem Manierijem, protagonistom Svetega Mihaela, umrl tudi tip filma, ki sta ga z bratom ustvarjala v 60. letih: to je filma z uporniškimi, revolucionarnimi liki, nosilci utopije, ki so verjeli v drugačen svet. Po *San Michele aveva un gallo* ste sicer posneli še *Allosanfàn*, nato pa so politične teme izginile iz vaših filmov. Ali je torej z Manierijem umrlo tudi vaše pojmovanje revolucionarnega lika?

Nikoli ne bova umrla! Je to jasno? Vendar sva realista in veva, da gre v zgodovini za različna obdobja, kar je treba upoštevati. Tako sva naredila *Allonsanfàn*, ker sva se zavedala, da je bilo v tistem trenutku potrebno govoriti o velikem razočaranju, ki ga je po *San Michele* doživljala generacija, ki je verjela v revolucijo. Nujno je bilo o tem govoriti, povedati na glas, resnično in strastno, sicer bi vse skupaj postalo nazadovanje. Potrebno je bilo te stvari izreči, kajti ko nekaj izrečeš,

se tega zaveš, ne rečem, da tudi premagaš, toda s tem vsaj začneš neko novo fazo, ki ni faza stagnacije in laži samemu sebi. To sva naredila z *Allosanfàn*. V tem filmu je tudi lik, ki na koncu reče: »Jaz grem tja.« Ne ve se kam, ko bi vsaj vedel, dragi prijatelj, a ne ve. V življenju avtorja obstajajo različna obdobja, porodi se želja, da se soočiš tudi z drugimi realnostmi, drugimi občutki, da odkriješ nove horizonte. Potem se avtor lahko vrne z novo pripovedjo.

Tako sva naredila *La masseria delle allodole* (The Lark Farm, 2007), ta najin krik bolečine zaradi armenskega genocida. Zakaj sva naredila ta film? Seveda ne le zato, da bi posnela kakšen zgodovinski film, ampak ker so tedaj k nam v Italijo prihajale informacije o grozotah na drugi strani Jadrana. Samo tanek pas morja nas je ločeval od prizorišča, kjer so se dogajali novi tipi holokavsta, konflikti med generacijami, med narodi. Spomnim se, da sva se o tem vedno pogovarjala ob kosilu, ko sva gledala poročila; in sva si rekla, le kako naj mirno jemo ob teh novicah o grozotah, ki se spet in spet ponavljajo. Zato sva si rekla – pripovedujva o tem! Tedaj nama je po naključju – naključje vselej pomaga – prišla v roke knjiga Armenke Antonie Arslan, ki pripoveduje o turškem genocidu Armencev. Takoj sva vedela, da morava to pripoved prenesti v film. Spomnila sva se tudi neke anekdote o Hitlerju: ko se je odločil za iztrebljanje Judov, mu je nekdo omenil, da bi se svet temu lahko uprl. Hitler pa je

vprašal, ali se je kdo uprl zaradi holokavsta Armencev. Ali se o tem sploh govori? A ni imel prav, kajti midva sva o Armencih posnela film, on pa je slabo končal.

V nekem intervjuju sta na vprašanje, kako skupaj režirata, odgovorila, da eden izmed bratov režira tiste dele scenarija, ki ga je napisal drug, in obratno. Je še vedno tako?

Ne, ni, a tudi nikoli ni bilo tako. Z bratom se vidiva vsako jutro, se sprehajava s psi in se pogovarjava o vsem mogočem, o malih in velikih stvareh, lepih in grdih, vulgarnih in sublimnih. Vedno s to prirojeno željo po pripovedovanju. Saj veste, eni se rodijo z željo po prepevanju, drugi bi bili radi odvetniki, midva pa imava rada filmsko pripoved. In ko si pripovedujeva o teh najinih nočnih morah – tako jim rečeva, nočne more, ki nama jih naplavi življenje – se pogosto zgodi, da v njih odkrijeva zgodbo za film. Nato sedeva za mizo, vsak na svoj konec, in napiševa sto strani scenarija, ki ga dava v predal. Najmanj mesec dni se za ta scenarij ne zmeniva, potem ga znova prebereva in obdelujeva, dokler se nama ne zdi v redu. Nato začneva iskati igralce in lokacije, scenarij pa še naprej obdelujeva, toda vsak po svoje in si prebirava popravke. Ko sva na snemanju, pa se res lahko zgodi, da tisti, ki gleda posnetek na monitorju, bolj z gestami in grimasami kot besedami nekaj namiguje tistemu, ki stoji za kamero, in tedaj se zamenjava.