



ANTONIONI, MICHELANGELO

Uvod napisala i s engleskog prevela: Tanja Vrvilo
Foto: arhiv community art

ANTONIONI, MICHELANGELO

Uvod napisala i s engleskog prevela: Tanja Vrvalo

Avventura i Crvena pustinja, dva filma Michelangela Antonionija iz takozvane tetralogije otuđenja ili, mogli bismo reći, kronike bolesti osjećaja, donekle povezuju ove fragmente njegovih razmišljanja, odabrane iz knjige ogleđa i razgovora Arhitektura vizije, što su je 1994. uredili Carlo di Carlo i Giorgio Tinazzi.

Prvi dio, *Bolest osjećaja*, izbor je iz Antonionijevih kraćih tekstova i razgovora sa studentima filmske škole u Rimu *Centro Sperimentale di Cinematografia* te izjava povodom prikazivanja *Avventure* na filmskome festivalu u Cannesu 1960. godine, gdje je film najprije izviždan, a zatim su brojni sineasti i kritičari potpisali pismo potpore Antonioniju i 'jednom od najboljih filmova ikada prikazanih na Cannesu' te mu je dodijeljena posebna nagrada žirija 'za novi filmski jezik i ljepotu njegovih slika'. Drugi dio, *Moja pustinja*, čine ulomci iz nekoliko tekstova i intervjua o *Crvenoj pustinji*, među kojima su i dijelovi razgovora s Jean-Luc Godardom, a ukazuje na Antonionijevu opsesivnu potragu za filmskom objektivizacijom boje osjećaja protagonistice toga filma.

Antonioni je rođen u Ferrari 29. rujna 1912. Studirao je političku ekonomiju, pisao članke o filmu, bio član redakcije časopisa *Cinema*, u kojemu su, među ostalima, surađivali Umberto Barbaro i Cesare Zavattini. Isprva režira dokumentarce (počevši s filmom *Ljudi s rijeke Po* 1943-47.), a prvi cjelovečernji igrani *Kronika jedne ljubavi* snima 1950. Sklonost filmskoj deskripciji psiholoških putovanja i toka svijesti 'promatrača života', očevidna je već u ranim filmovima, posebice u *Prijateljicama* iz 1955., prema romanu *Među osamljenim ženama* Cezarea Pavesea i *Kriku* iz 1957. (koji je Antonioni nazvao neorealizmom bez bicikla), iznimnom i po odabiru muškoga lika, doslovce stranca (tumači ga američki glumac Steve Cochran) za središnju svijest filma. Za te je filmove francuska kritičarka Genevieve Agel skovala izraz 'neorealizam duše', koji se odnosi na filmove što su nastavili poetiku neorealizma usredotočivši se na psihološkomoralnu tematiku. Prijelaz s opisa društvene bijede, posljedica rata i nezaposlenosti na 'siromaštvo duše', naime, na promjene koje su te okolnosti izazvale u pojedincu, njegovoj svijesti, osjećajima i moralu sagledavali su redatelji mnogih zemalja, no povijesno se pojam najčešće povezuje s 'unutrašnjim filmovima' Antonionija, Fellinija i Bergmana.

Medu njegovim filmovima (poput anglo-američkih *Povećanja* i *Točke Zabriskie*; *Profesije: reporter*, snimane u sjevernoj Africi i Španjolskoj; *Chung Kua*, dokumentarca o Kini; *Identifikacije jedne žene*; ili nakon dvanaestogodišnje stanke zbog posljedica moždanog udara surežije s Wimom Wendersom *S onu stranu oblaka* iz 1995., po motivima svojih kratkih priča iz zbirke *Ta kuglana na Tibru*; te ovogodišnjeg filma iz omnibusa *Eros*, uz filmove Wong Kar-waija i

Stevena Soderbergha), izdvaja se režijskom inovativnošću i majstorstvom spomenuta tetralogija iz 1960-ih. Ta četiri vrhunska primjera filmskog modernizma *Avventura*, *Noć*, *Crvena pustinja* i *Pomrčina* očaravaju svakim svojim aspektom, a u širokom rasponu njihova tumačenja, uz filmološke raščlambe, prepleću se područja filozofije, književne teorije, suvremene umjetnosti i arhitekture. Na učestalo određenje Antonionijevih filmova kao svijeta između stvarnosti i apstrakcije upućuju i njegove izjave, primjerice, 'Priču treba ispričati odlučnom i strastvenom savješću...' ili (Marku Rothku 1962. godine) 'Tvoje slike su kao i moji filmovi, ni o čemu... s preciznošću.' Stalni motivi putovanja, potrage, avanture, bijega i promjene identiteta prožimaju te priče o nestanku (ili kao što je Bonitzer rekao o nestanku nestanka, što ne znači i povratak), a nestalnost, nesigurnost i strah od promjena utjelovljuju neprilagođeni, prvenstveno, ženski likovi, koje je s iznimnim glumačkim povjerenjem i strašću tumačila Monica Viti. Za taj novi tip glume (ili filmskoga postojanja) mogao bi se primijeniti Deleuzeov izraz profesionalnih ne-glumaca ili glumaca-medija, čijim posredovanjem se, u Antonionijevim filmovima, iskazuje i odvija vrijeme filma. Antonionijevu dihotomiju fizičkog i intelektualnog, fascinaciju okruženjem u kojemu njegovi pripadnici 'staroga svijeta' ne znaju živjeti, tehnološkim i znanstvenim napretkom (i s time povezanim istraživanjem filmskoga medija), Deleuze je imenovao dualizmom filma tijela i filma mozga. To proturječje je mrtva točka za njegove likove, a ključni kreativni poticaj, tematsko i stilsko obilježje njegovih filmova. Antonionijevim riječima rascjep između čovjeka znanosti i čovjeka morala.

'BOLEST OSJEĆAJA'

Najvažnija okolnost koja je pridonijela da postanem redatelj kakav jesam, dobar ili loš, okruženje je u kojem sam odrastao. Moja je obitelj pripadala srednjoj klasi i mi smo živjeli u svijetu srednje klase. Zbog tog svijeta bile su mi bliže neke teme, karakteri, problemi te određeni emocionalni i psihološki sukobi. Kao što je to slučaj i s drugim umjetnicima, sva moja iskustva utjecala su na razmišljanja o tim pričama, a ne o nekim drugim. Toliko o tome mogu reći, no kada bih trebao precizno odrediti koji su to doživljaji, filmski ili ne, obilježili moje stvaranje, ne bih to znao učiniti.

Netko je jednom rekao da riječi prvenstveno služe da prikriju naše misli. Ipak, pokušat ću biti iskren i izravan koliko je to moguće, kao što to pokušavam biti radeći filmove. Počeo sam režirati 1950-ih godina i otpočetak sam nastojao slijediti svoj put, postići izvjesnu cjelovitost. Time se ne hvalim, govorim to zato što me je zanimao samo takav način snimanja filmova.

Što se tiče motiva i razloga koji su utjecali na moj pristup, rekao bih da proistječu iz dva područja koja su me zaokupljala. Dakako, govorim to *a posteriori*, postao sam svjestan tih poticaja tek kada sam počeo raditi dugometražne igrane filmove. S jedne strane, moje su postupke presudno odredila događanja što su se zbivala oko nas neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, ali i nešto poslije, tijekom 1950-ih. Druga razmišljanja su uže vezana uz sam filmski medij. U tom specifičnom razdoblju nastali su takozvani talijanski neorealistički filmovi, koji su nedvojbeno bili najvjerodostojniji i najprimjereniji filmski izraz, među kojima su bila istinska remek-djela. U to doba je sve oko nas bilo prilično nenormalno te je goruća tema bila sama stvarnost. Prikazujući svakodnevna događanja i situacije redatelji su ispitivali odnos između pojedinca i njegova okruženja, između pojedinca i društva. Tada je bio nužan i primjeren film poput *Kradljivaca bicikla*, u kojemu glavni lik, radnik, gubi posao jer mu je ukraden bicikl, a priča i sve motivacije proistječu iz te osobite činjenice. Nije bilo bitno o čemu glavni lik razmišlja, njegova osobnost ili odnos sa suprugom, sve se to moglo zanemariti. Najvažnije je bilo prikazati njegov odnos s društvom, to je bila osnovna briga neorealističkih filmova. No, kada sam ja počeo snimati filmove, okolnosti su se unekoliko promijenile, a time i moj pristup. Na scenu sam stupio relativno kasno, kada je prvi filmski procvat, iako i dalje neupitan, počeo pokazivati znakove iscrpljenosti. Dakle, bio sam se prisiljen zaustaviti i promisliti koje su teme vrijedne proučavanja baš u tom trenutku, što se uistinu događa oko nas, kakvo je stvarno stanje stvari i o čemu se razmišlja. Činilo mi se da više nije toliko važno razmatrati odnos između pojedinca i njegova okruženja, nego pojedinca samog. Trebalo je, nakon svega što je prošao, nakon rata i neposrednog porača, zaviriti u njegovu nutrinu i



Pomrčina (L'eclisse), 1962.
(Monica Vitti)



vidjeti što se nalazi u njemu i nama, koje su se psihološke i emotivne promjene dogodile ili barem zabilježiti simptome tih nemira, koji će ostaviti tragove u psihologiji, osjećajima, a možda i moralu.

Tako sam u svojem prvom igranom filmu *Kronika jedne ljubavi* opisao stanje duhovne praznine i moralne hladnoće u životu nekoliko pripadnika višeg srednjeg sloja milanskoga društva. Odabrao sam baš tu temu zato što mi se činilo da pruža dovoljno sirova materijala vrijedna istraživanja u situaciji koja uključuje moralno praznu egzistenciju pojedinaca koji se brinu samo o sebi, koje ne zanima nitko i ništa izvan njih, kojima manjka protuteža toj samodovoljnosti, preostala iskra savjesti što bi se još mogla zapaliti i oživjeti njihov osjećaj temeljnih ljudskih vrijednosti. To je navelo francuske kritičare da imenuju moj režijski stil unutrašnjim neorealizmom ili neorealizmom duše. U svakom slučaju, činilo mi se da je to put što ga trebam slijediti.

Što se tiče razmišljanja o filmskoj tehnici, ondašnje standardizirane režijske metode i uobičajeni načini filmskog pripovijedanja izazivali su u meni sve veći osjećaj dosade. Odlučio sam montirati svoj materijal posve slobodno, gotovo pjesnički slobodno, ne urednim redosljedom snimaka što bi sceni dali jasan početak i svršetak, nego spajajući odvojene, samostalne kadrove i sekvence koji nisu u izravnom međudnosu, ali pridonose osnovnoj ideji koju sam želio iskazati.

Najvjerojatnije sam se instinktivno odlučio za specifični postupak koji su činili ekstremno dugi kadrovi, vožnje i panorame, kojima sam bez prekidanja pratio glumce (primjerice, najduži kadar u *Kronici jedne ljubavi* u sceni na mostu iznosi 132 metra), no sada razumijem što me je na to navelo. Naime, imao sam osjećaj da ne smijem napustiti glumca u trenutku kada je, odglumivši intenzivnu dramatičnu scenu, ostao sam s osjećajima koje je ta scena pobudila. Znao sam da su ti trenutci emotivnog nasilja ostavili bitan trag na glumcu i njegovoj 'psihologiji' te sam osjećao da ga moram snimati i nakon što je odglumio zadanu scenu. Iako se to moglo činiti nepotrebnim, upravo mi je taj postupak omogućio da u montaži izaberem i upotrijebim osobitu spontanost u gestama i izrazima lica, koju inače najvjerojatnije ne bih dobio. Često sam, naravno, kamerom pratio glumce, a da oni toga nisu bili svjesni, misleći da je kadar završen. Nisam pristajao na pojednostavljena rješenja i potrošene mehanizme, nastojao sam da moji likovi sadrže svu složenost ljudskih bića. Ukratko, nisam se želio poigravati ni sa sobom ni s drugima.

Vjerujem da sam uspio ogoliti svoje filmske postupke i osloboditi se mnogih nepotrebnih formalnih rješenja koja su bila uobičajena. Doduše, moram reći da ne žalim što sam ih isprobao, inače ne bih došao do ovoga što smatram višom jednostavnošću. Sada mogu ra-



Crvena pustinja (Il deserto rosso), 1964.
(Monica Vitti, Richard Harris)





Avantura (L'avventura), 1960.
(Monica Vitti, Gabriele Ferzetti)

diti i manje tehničke pogreške. I radim ih. Ponekad i namjerno, kako bih postigao snažniji učinak. Uvjeren sam da film mora biti povezan s istinom, a ne s logikom. A istina naše svakodnevice nije mehanička, konvencionalna i umjetna kakve su najčešće priče, ali i filmovi ako se tako rade. Ritam života ne čini stalno, jednolično kucanje, naprotiv, ponekad je brz, ponekad spor, na trenutke se može učiniti gotovo statičnim, a katkad se kreće nevjerojatnom brzinom. Sve se to mora vidjeti i u filmu. Ne kažem da redatelji moraju pokorno bilježiti rutinu svakodnevice, ali mislim da iz tih stanki, nastojanja na izvjesnoj duhovnoj, unutarnjoj i moralnoj stvarnosti, nastaje ono što prepoznajemo kao moderni film, naime, film koji nije toliko zaokupljen vanjskim, nego onim što nas pokreće da postupamo upravo ovako, a ne drugačije. Film se mora okrenuti unutarnjoj formi snimanja, načinima izražavanja koji su apsolutno slobodni, poput književnosti ili slikarstva koje je doseglo apstrakciju. Možda će film stvarati poeziju, filmsku poemu s rimom.

Smatram da je na početku svakog stvaralačkog nastojanja proces selekcije. Ta selekcija, kao što je Camus rekao, umjetnikova je pobuna protiv sila stvarnosti. Prije svake scene dolazim na mjesto snimanja u stanju 'nevinosti', zato što mislim da se najbolji rezultati postižu srazom okoliša u kojem se scena snima i mojeg mentalnog stanja u tom posebnom trenutku. Ne volim razmišljati o sceni uoči, čak ni nekoliko dana prije snimanja. Moram dopustiti okolišu da utječe na mene, to je najizravniji i najjednostavniji postupak kojim stvaram scenu. Moguće je da scena koja je pažljivo razrađena na papiru, ne funkcionira u stvarnome prostoru te mora biti izmijenjena ili preoblikovana na licu mjesta. Neke rečenice iz scenarija mogu dobiti drugo značenje ovisno o pozadini, primjerice, nalazi li se iza glumca zid ili cesta. Isto tako, značenje neke rečenice se mijenja ako je glumac snimljen iz gornjeg ili donjeg rakursa, vidimo li njegov profil ili cijelo lice. Vrlo rijetko unaprijed određujem kadrove. Naravno, u različitim fazama pripreme filma redatelj zamišlja slike, ali je uvijek opasno previše zavoljeti te gotove slike, onda vam se dogodi da trčite za slikama koje su odvojene od stvarnoga prostora u kojemu se scena snima i koje više ne nalikuju ni onima iz mašte ni s papira. Bolje se prilagoditi novoj situaciji, pogotovo što su današnji scenariji sve manje detaljni i još manje tehnički. Oni su samo zabilješke i skice kojima se redatelj služi tijekom snimanja. Ukratko, vrlo rijetko unaprijed razmišljam o kadru, radije razmišljam na snimanju, gledajući kroz kameru. Danas se film stvara tijekom snimanja, piše se na licu mjesta, kamerom.

S glumcima primjenjujem neke ideje i metode koje su posve osobne i ne znam jesu li dobre ili loše. Nijedan drugi pristup me ne zanima, budući da mi ovaj moj daje dobre rezultate. Nisam poput drugih

redatelja (kao što su De Sica i Visconti), koji glumcima precizno pokazuju kako treba glumiti. To ne bih ni znao, zato što ne znam glumiti. Ali, znam što želim od svojih glumaca. Mislim da glumac ne mora nužno znati sve što radi. Zbog tog sam mišljenja imao priličnih poteškoća u radu s glumcima, osobito s nekim stranim. Opće je mišljenje da glumci moraju razumjeti sve što čine. Kada bi to bilo tako, onda bi najbolji glumac bio onaj koji je najinteligentniji, a činjenice pokazuju da je često upravo suprotno. Što glumac više nastoji razumjeti značenje scene, doprijeti do dubljeg razumijevanja teksta, sekvence ili cijeloga filma, stvara sve više prepreka između prirodne spontanosti određene scene i njezine konačne realizacije. Osim toga, mogli bismo reći da tada postaje sam svoj redatelj, a to više šteti nego koristi. Nije potrebno da redatelj traži od svojih glumaca iscrpljivanje mozga, mislim da je bolje kada se glumci služe instinktom. Glumac ne treba razumjeti, nego jednostavno biti. Filmski glumac bi trebao doći na snimanje u stanju 'nevinosti'; što intuitivnije glumi, bit će spontaniji. Prava suradnja između glumca i redatelja jednostavno nije moguća, oni djeluju na dvije bitno različite razine. Redatelj ne duguje glumcu nikakva objašnjenja, osim vrlo općih o tipu ljudi u filmu. Opasno je razgovarati o pojedinostima. Ponekad je neizbježno da glumac i redatelj postanu neprijatelji. Glumac je neka vrsta trojanskog konja u mojoj utvrdi. Ona je moja na temelju činjenice da sam ja taj koji zna što želim od glumca i samo ja znam je li njegova gluma dobra ili loša. Draže mi je doći do rezultata skrivenim metodama, poticanjem glumčevih unutarnjih kvaliteta kojih ni sam nije svjestan. Na taj način ne potičem njegovu inteligenciju nego instinkt, ne dajem objašnjenja nego rasvjetljujem.

Glumca smatram samo jednim elementom u zadanoj sceni, promatram ga kao što promatram stablo, zid ili oblak, naime, ostale elemente scene. Držanje ili položaj glumca, određeni mojim uputama, moraju pridonijeti učinku te scene i samo ja znam pridonose li ili ne. Kao što sam već rekao, značenja neke rečenice mijenjaju se ako glumca snimam iz donjeg ili gornjeg rakursa, a to može procijeniti samo redatelj. Slično vrijedi i za intonaciju glasa, koja je za mene primarno ton, a tek onda rečenica u dijalogu. Taj se ton mora upotpuniti s drugim zvukovima koji prate određenu scenu. U trenutku kada glumac izgovara svoju rečenicu, svi zvukovi, uključujući i tu rečenicu, stapaju se kako bi stvoriti cjelovit zvučni uzorak koji odgovara nekom kadru ili sekvenci. Glumac jednostavno ne smije razmišljati o svim tim pojedinostima. Osim toga, kada glumac pogrešno izgovori repliku, ne ispravljam ga. Puštam ga, zato što želim čuti kako to zvuči i vidjeti mogu li tu pogrešku nekako iskoristiti. U tom je trenutku njegova pogreška najspontaniji iskaz koji mi je dao, a ja upravo tu spontanost trebam, iako sam je dobio protiv njegove volje.



Jeane Moreau

Kada sam snimao *Krik*, inače izvrsna glumica Betsy Blair željela je sa mnom proći cijeli scenarij i zahtjevala je objašnjenje svake rep-like. Ta dva sata zaista su bila užasna, bio sam prisiljen izmisliti značenja kojih u tekstu nema. Ali, ona ih je željela čuti, a ni to se ne smije zanemariti.

Pored toga, kada bih glumcima objašnjavao svaku scenu to bi značilo da bih svakome trebao govoriti isto, a moja se objašnjenja, kako bih postigao željene rezultate, mijenjaju u skladu s naravi i temperamentom pojedinog glumca. Možda se moja metoda rada s glumcima doima paradoksalnom, ali ona omogućuje dobre rezultate i s neprofesionalcima, glumcima 'sa ceste'. Tome nas je naučio neo-realizam, a ta se metoda može primjeniti i na profesionalne glumce, čak i na one izvrzne.

No, pitam se postoji li uistinu izvrstan filmski glumac. Ako previše misli, pokreće ga ambicija da bude sjajan. To je strašna prepreka koja donosi rizik nestanka istinosnog iz njegove glume. Bit će mu teško biti ponizan, a poniznost je najbolje polazište za istinitost. Ponekad je glumac dovoljno inteligentan da prevlada svoja prirodna ograničenja i pronađe pravi put, naime, primjeni urođenu inteligenciju i metodu koju sam opisao. Kada se to dogodi, glumac ima osobine redatelja.

Moji su filmovi autobiografski utoliko što svaku scenu snimam u skladu s trenutnim raspoloženjem, no to ne znači da govorim o onome što mi se zaista dogodilo. Vjerujem u improvizaciju. Nikada se ne pripremam za poslovne, prijateljske ili ljubavne susrete. Radije se prilagođavam neočekivanom. Tako pristupam i snimanju: poticaji stvarnosti, slučajni susreti, odnosi u ekipi, sve to utječe na moje iznenadne odluke i temeljne promjene u filmu.

Lukrecije je rekao: 'Ništa nije kao što bi trebalo biti u svijetu u kojemu ništa nije sigurno. Jedino je sigurno tajanstveno nasilje koje sve čini nesigurnim.' To je i dalje uznemirujuća stvarnost. Mislim da je ta nesigurnost ključno obilježje našega doba. No, tu je nedvojbeno riječ o filozofiji. Ne očekujete valjda od mene rješenje takvih problema? Potječem iz srednje klase i snimam drame o srednjoj klasi koju najbolje poznajem, pa za to nisam ni sposoban. Srednja klasa mi ne daje sredstva za rješavanje njezinih problema.

Ne znam nijedno veliko djelo koje pokreće radost i dobrotu. Kažu da dobrotu nema povijest. Književnost se oduvijek bavila bolom i bolešću. Ne znam zašto su me više zanimali osjećaji od onodobnih gorućih tema kao što su rat, fašizam i društvena zbilja. Neki su filmovi ugodni, neki gorki, neki svijetli, a neki bolni. *Avantura* je gorak i bolan film, koji sam ogolio od svih efekata. Govori o bolu nestanka osjećaja ili o osjećajima u kojima se naslućuje kraj od trenutka kada su nastali. Dogodilo se da sam otkrio bolest osjećaja prije

samih osjećaja. Tek kada veza propadne, razgovara se o osjećajima. A osjećaji su toliko krhki da se lako razbole. Vjerojatno bi se trebali nalaziti u zdravijem društvu, samo ne znam koje je to društvo.

Nakon što pogledaju *Avanturu*, svi se pitaju: 'Što se dogodilo s Annom?' U scenariju je bila scena na otoku koju sam (ne znam zašto) izbacio, u kojoj se likovi pitaju gdje je Anna. Nakon trenutka tišine netko kaže: 'Možda se jednostavno utopila.' Annina prijateljica Claudia upita: 'Jednostavno?', dok se ostali malodušno gledaju. Rekao bih da je to malodušje značenje filma. No, neka moja razmišljanja, motive i razloge osvjetljuje izjava što sam je pročitao na konferenciji za tisak prigodom prikazivanja *Avanture* na festivalu u Cannesu 1960. godine:

'Današnji svijet je ugrožen krajnje ozbiljnom podjelom između znanosti koja je potpuno i svjesno usmjerena u budućnost i krute, stereotipne moralnosti koju svi prepoznajemo kao takvu, ali na njoj ipak ustrajemo iz kukavičluka ili čiste lijenosti. Gdje je taj rascjep najočitiiji? Koja su njegova najjasnija, najosjetljivija i najbolnija područja? Zamislimo čovjeka renesanse, njegov osjećaj radosti, cjelovitosti, njegova mnogostruka djelovanja. To su bili ljudi velike važnosti, tehnički vješti i umjetnički kreativni, sposobni osjećati dostojanstvo, važnost, ptolomejsku cjelovitost. Zatim je čovjek spoznao da je njegov svijet kopernikanski, ograničeni svijet u nepoznatom svemiru. A danas je rođen novi čovjek ispunjen bojaznima, strahovima i posrtanjima, koji su povezani s dobom rađanja. Pored toga, taj novi čovjek opterećen je teškom prtljagom osjećaja, koje možda nećemo imenovati zastarjelim i staromodnim, no barem neprikladnim i neprimjerenim. Oni nas obavezuju, a ne pomažu, uzrokuju probleme, a ne nude rješenja. Čini se da se čovjek neće riješiti tog tereta. On djeluje, voli, mrzi i pati pod vlašću moralnih sila i mitova koji danas, kada se nalazimo na pragu dosezanja Mjeseca, ne bi trebali biti isti kao u Homerovo doba, no ipak jesu.

Čovjek se žurno oslobađa tehnoloških i znanstvenih pogrešaka i zabluda. Znanost nikada nije bila poniznija i manje dogmatična nego danas. No, našim moralnim stajalištima upravlja potpuno proturječje. Posljednjih godina, predano smo razmatrali ta moralna stajališta, secirali smo ih i raščlanjivali do iscrpljenja. Za to smo bili sposobni, ali nismo sposobni pronaći nova, nismo se nimalo pomaknuli prema rješenju problema, tog sve većeg rascjepa između čovjeka morala i čovjeka znanosti, koji postaje sve ozbiljnijim i izraženijim. Naravno, ne želim, niti mogu to riješiti. Nisam moralist i moj film nije ni optužba ni propovijed. To je priča ispričana slikama gdje se, barem se nadam, može zapaziti ne rođenje toga pogrešna stajališta, nego način na koji su stajališta i osjećaji danas pogrešno shvaćeni,

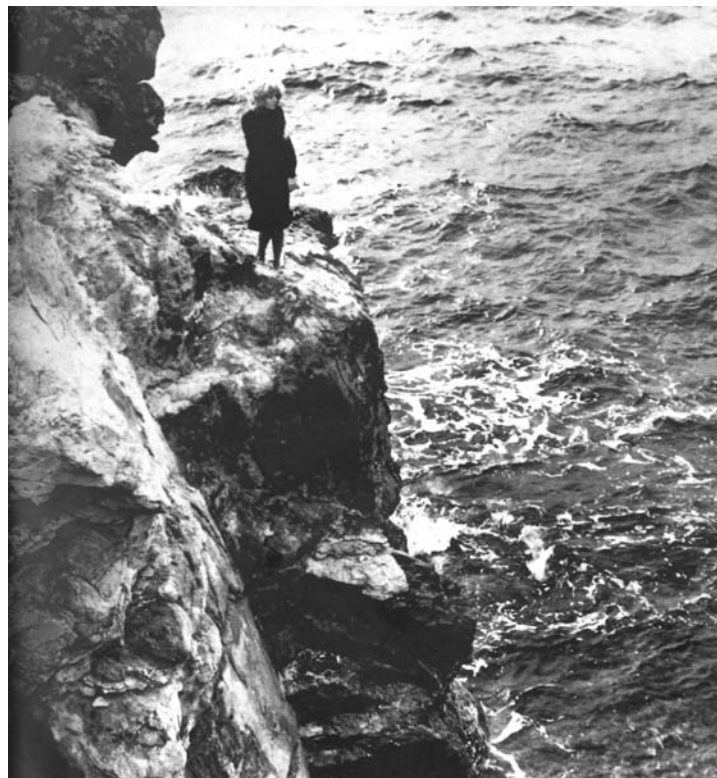


Avantura
(L'avventura),
1960.



Sa snimanja filma
Avantura iz 1960.

zato što su današnji moralni standardi, ti mitovi i konvencije, zastarjeli i neupotrebljivi. Svi to znamo, ali ih i dalje priznajemo. Zašto? Zaključak junaka mojega filma nije sentimentalnost. Riječ je o osjećaju međusobna sažaljenja. Možete reći da ni to nije ništa novo. Ali što nam preostaje ako nemamo ni to? Što mislite zašto u novijoj književnosti, kazalištu i drugdje prevladava erotizam? To je simptom bolesti osjećaja našega doba. Zaokupljenost erotičnim ne bi postala tako opsesivna da je Eros zdrav, da je ostao u ljudskim razmjerima. Ali Eros je bolestan, čovjek je nemiran, nešto ga muči. A kad čovjeka nešto muči on djeluje, prepušta se erotičnom nagonu, što ga čini nesretnim. Tragedija u *Avanturi* proizlazi iz tog nesretnog, jasnog i ništavnog erotičnog nagona. Osim toga, kao što to pokazuje glavni lik *Avanture*, nije dovoljno biti kritički svjestan vulgarnosti i ništavnosti poraznog erotičnog nagona. Svjedočimo propasti mita koji tvrdi da je dovoljno znati i biti kritički svjestan samoga sebe, analizirati se u svoj svojoj složenosti i osobnosti. Takvo problematiziranje nije dovoljno. To je samo uvodni korak. Svakoga dana, svaki emotivni susret uzrokuje novu avanturu. Iako znamo da su drevni moralni kodovi iscrpljeni i neodrživi, mi im s perverznom osjećajem, koji ću ironično nazvati patetičnim, ostajemo vjerni. Tako čovjek morala koji se ne boji znanstveno nepoznatog strahuje od moralno nepoznatog. Začeta u strahu i frustraciji, njegova avantura može završiti samo u mrtvoj točki.'



Avantura (L'avventura), 1960.
(Monica Vitti)



Bojanje šume za film
Crvena pustinja iz 1964.

'MOJA PUSTINJA'



Crvena pustinja (Il deserto rosso), 1964.
(Monica Vitti, Valerio Bartoleschi)

Taj tekst sam pročitao na festivalu u Cannesu. On nagovještuje i svršetak filma, koji se ovisno o motrištu može smatrati optimističnim ili pesimističnim. Naime, na jednoj strani kadra vidi se planina Etna prekrivena snijegom, a na drugoj betonski zid. Zid odgovara muškarcu, a Etna, donekle, situaciji u kojoj je žena. Kadar je podijeljen točno po sredini i mogli bismo reći da je zid na pesimističnoj strani, a planina na optimističnoj. Međutim, ne znam hoće li odnosi između tih dviju strana opstati, iako je očito da su likovi ostali zajedno. No, oni komuniciraju samo zahvaljujući zajedničkom osjećaju sažaljenja.

Borba za život nije samo materijalna i ekonomska. Komfor ne pruža zaštitu od straha. Uvijek sam smatrao nužnim promatrati i opisivati razmišljanja i osjećaje koji pokreću čovjeka u njegovu kretanju prema sreći ili smrti. Prezirem filmove s porukom. Jednostavno, želim pokazati neke nestalnosti, nadajući se da ću zadržati gledateljevu pozornost bez obzira na gorčinu koju će otkriti. Život nije uvijek sretan i moramo imati hrabrosti pogledati ga sa svih strana. Priču treba ispričati odlučnom i strastvenom savješću. Filmovi koje najviše volim su oni u kojima slike prenose osjećaj zbilje, a ne gube snagu uvjeravanja; filmovi koji su napravljeni bez afektacije i popuštanja romantičnim ekstravagancijama ili intelektualnim pretjerivanjima; filmovi koji gledaju u stvari kakve jesu, ni sprijeda ni straga ni sa strane, nego licem u lice.

Vrlo je hladno. Znam. Vidim po drugima. Led bi mi ušao u kosti kada bih mu to dopustio, kada bi mi skrenuo pozornost. Ali previše toga moram napraviti. Iako, ništa određeno. Zapravo, ne radim baš ništa, hoću reći, tko god me gleda sigurno to misli. No, to nije točno. Promatram šumu, koja malo pomalo postaje bijela. Imam i neke druge, manje, praktične zadatke, primjerice, provjeravati je li svaki posao dobro obavljen, upozoravati ličioce na vrhove grmlja i borova koji su još zeleni. Neki im uvijek promakne, iako znaju da ne želim tamne mrlje u slici. Bojanje grmlja je jednostavno, ali vrh četrdeset metara visokoga bora, koji sa zemlje izgleda kao mala zelena mrlja, za ličioce koji stoje na ljestavama naslonjenim visoko na drvo je čvor grana koje je gotovo nemoguće izbijeliti. Čovjek se naginje koliko god može s ljestava koje se zastrašujuće njišu, a ja zaustavljam dah zato što sam ga doveo u životnu opasnost. Iako to možda nitko ne primjećuje, nisam na to neosjetljiv.

Može se činiti neobičnim, ali kada sam prvi put ovdje zastao tražeći lokacije na kojima ću snimati film, mogao sam govoriti o poetskom značenju ove šume, koja nedvojbeno isključuje svaku ideju šume. Razmišljao sam o tome i istodobno tražio kut iz kojeg bih je

mogao snimati. U šumi nije bilo tišine, ali ni uobičajenih zvukova i mirisa. Bila je prisiljena poprimiti zvukove i mirise grada, samo ih neznatno prigušivši. Šuma je bila u opsadi, okružena ulicama s neprekidnim zvukovima automobila, kamiona, motora, čak i vlaka, sve do popratnog zujanja tvorničkih strojeva pomiješanog s pištanjem para. O mirisu dovoljno govori žuti dim pun kiseline koji je zagadio cijelo područje. Pištanje i dim dolazili su iz velike tvornice s tri tisuće radnika, sagrađene usred nekoć goleme borove šume, od koje je, zasad, preostao samo ovaj mali dio. Tvornica radi i danju i noću. Kada sam upitao direktora bi li mogao na nekoliko minuta zaustaviti taj dim ako bi mi kvario neke kadrove, odgovorio mi je: 'Znate li koliko bi me ta minuta stajala? Stopedeset milijuna lira!'

Sada promatram šumu kako mijenja boju. U tami, ili preciznije, pod umjetnom rasvjetom, pokušavam zamisliti kako će bijela ili, bolje rečeno, prljavo siva stabla, izgledati sutra zajedno sa sivim nebom koje cijeli tjedan prekriva gusti sloj oblaka, uz tvornicu cementa i njezine dimnjake. Pitam se, iako znam da na to pitanje ne mogu odgovoriti. Da budem iskren, o tome sam tek sada počeo razmišljati. Ništa se nisam pitao kada sam izjavio da želim bijelu šumu, rečenica je izišla spontano, potaknuta slikom koja je bljesnula u mojoj glavi. Nimalo nisam sumnjao. Ni kada su me, nakon što sam rekao da šuma mora biti bijela, svi gledali kao da su prvi put čuli za bijelu boju, ako je bijelo boja. Naravno, odmah su željeli znati zašto. Kao da bi to u slučaju neke druge boje bilo jasno. Kao da to pitanje ne bi bilo postavljeno da sam zatražio da obojaju šumu crvenom, plavom ili žutom bojom, jednom od tri temeljne boje kromatskoga niza. Nikad nisam volio da mi postavljaju pitanja, pitanja pretpostavljaju dobro promišljene odgovore i prisiljavaju me da se postavim na razumsku razinu, a ja, suprotno tome, kada radim pokušavam biti na dubljoj razini. Ta pitanja doživljavam samo kao zvukove bez ikakva značenja. To su trenutci u kojima se osjećam kao da sam životinja, naime, tako me promatraju, pa možda i jesam. Priznajem da to stanje ima i svojih prednosti, obično me ostavljaju na miru. Ali, ne i večeras. Tko god je prošao ovuda, privučen svjetlom, bukom, bijelim oblakom nad šumom ili tko zna čime, jer različite stvari čine ljude radoznalima, postavio je isto radozno pitanje: 'Zašto bijelo?' Promatraju radnike s golemom pumpom postavljenom na kamionu, koja proizvodi divovski bijeli oblak; radnike koji se penju po visokim ljestvama čiji se vrhovi gube u mraku; reflektore, generatore, punjenje bačava s bojom; radnike koji pale travu na čistini, koja ne smije biti bijela nego tamna, izbacujući užareni plin ručnim pumpama, nalik bacačima vatre. To je zaista pravi spektakl, pogotovo što se sve nazire kroz maglu koju je proizveo oblak boje. Svi smo bijeli, kao mli-



Crvena pustinja (Il deserto rosso), 1964.
(Monica Vitti, Richard Harris)

Naredna stranica:
Crvena pustinja (Il deserto rosso), 1964.
(Monica Vitti, Valerio Bartoleschi)

nari. Prolaznici se zaustave, gledaju, uživaju, a nakon nekog vremena približe mi se kao da žele reći: Dobro, priznajemo, divno je i čudesno, ali željeli bismo samo jedno objašnjenje i tada upitaju: 'Zašto bijelo?'

Poznato je da je prije dvadesetak godina Ravenna bila okružena prekrasnom borovom šumom, a da danas ta šuma umire. To se vidi golim okom: suha, umrtvljena stabla, koja rastu bez ikakve nade. Govorim o zelenom području u samoj blizini grada, kroz koje sam prolazio svaki dan u svojim lutanjima. Malo pomalo, zaokupljen svime što se nalazilo oko šume, a što je šuma često skrivala od mene, prestao sam je primjećivati. Šuma je svakoga dana sve više gubila svoje prirodne karakteristike, karakteristike šume, savršene i jedinstvene prirode koja je postala žrtvovana.

Bilo je prirodno da šuma nestane i u filmu te napravi mjesto za novi prostor, ispunjen drugim oblicima, volumenima i bojama. Drugim riječima, šuma se raspala kao ideja. Bio sam siguran da zeleno mora nestati ako želim da krajolik poprimi nešto od izvorne ljepote. I tako, kada mi je prije nekoliko dana producent rekao da sljedeću nedjelju mogu snimati scenu ispred šume i upitao što mi treba, iznenada sam bio posve siguran da šuma mora biti obojena bijelom bojom, prljavo bijelom koja će u najboljem slučaju u *Techicoloru* postati siva, poput neba ovih dana, poput magle ili cementa.

O sličnostima između sivog neba, magle i cementa, koji se u golemim količinama proizvodi upravo u toj tvornici, razmišljam tek sada, noćas, u nastojanju da pod svaku cijenu nađem opravdanje za nevjerojatni posao koji sam pokrenuo te umirim dvojbe i zabrinutosti što su me salijetale sa svih strana. Prva dvojba: hoće li šuma postići očekivani dojam? Druga dvojba: da li će bijelo izgledati kao snijeg? Prva zabrinutost: Ako bude mraza, boja će nestati. Druga zabrinutost: Ako se sutra neplanirano pojavi sunce i izvede jednu od svojih uobičajenih šala s filmašima, sav trud će biti uzaludan, zato što će položaj kamere za total šume biti nasuprot svjetlu, pa drveće neće izgledati bijelo, nego tamno. A položaj kamere neće moći promijeniti zato što smo obojali samo jednu stranu šume. Što bi bilo da sam zatražio smeđu šumu, pokušao sam misliti, prljavo smeđu poput zimske, beživotne zemlje, kakav bih tada dojam postigao? Na trenutak sam zažmirio. Bez ikakvih osjećaja, zamislio sam smeđu šumu. Otvorio sam oči. Gledao sam u radnike, koji su u tri sata ujutro tek napola dovršili bojanje. Radim i ja, ali moj je rad nevidljiv, barem što se tiče napora. Hladnoća se pojačala. Nakon što se slomila velika pumpa postavljena na kamionu, bojanje je postalo iscrpljujuće. Bilo je potrebno dovesti još radnika koji će bojati ručno. Poslali smo čovjeka iz grada da probudi i dovede njih nekolicinu. Ručna pumpa sa svojom cijevi od četrdeset metara pala je s vrha ljestava. Ne, nije pala, namjerno ju je bacio radnik koji je njome upravljao. On je

izdržljiv tip, ali ne može više. Silazi s ljestava i viče: 'Hoću pola milijuna'. Javi se i producent: 'Tko ima pola milijuna za ovog čovjeka?' Nitko se ne smije. Radnik odlazi, vodeći i svojega pomoćnika. Što ako ga drugi budu slijedili? Što ako dio šume ostane neobojan? Strah od te mogućnosti dovoljan je da izbriše sve moje dvojbe. Zašto bijelo ili prljavo bijelo ili sivo? Zato što je to tako i to je sve. Kad bih želio, mogao bih vam iscrpno govoriti da nikome nije stalo do drveća na ovom području, da je otpad iz tvornica u močvarama i kanalima, voda crna ili žuta i više nije voda, a ribe pune ulja. Među stablima je plovni kanal za brodove. Ravenna je druga talijanska luka, jeste li to znali? Mit tvornice uvjetuje život, prevladavaju sintetički materijali, stabla će postati antikvitetni, zastarjeli objekti, nešto kao konji.

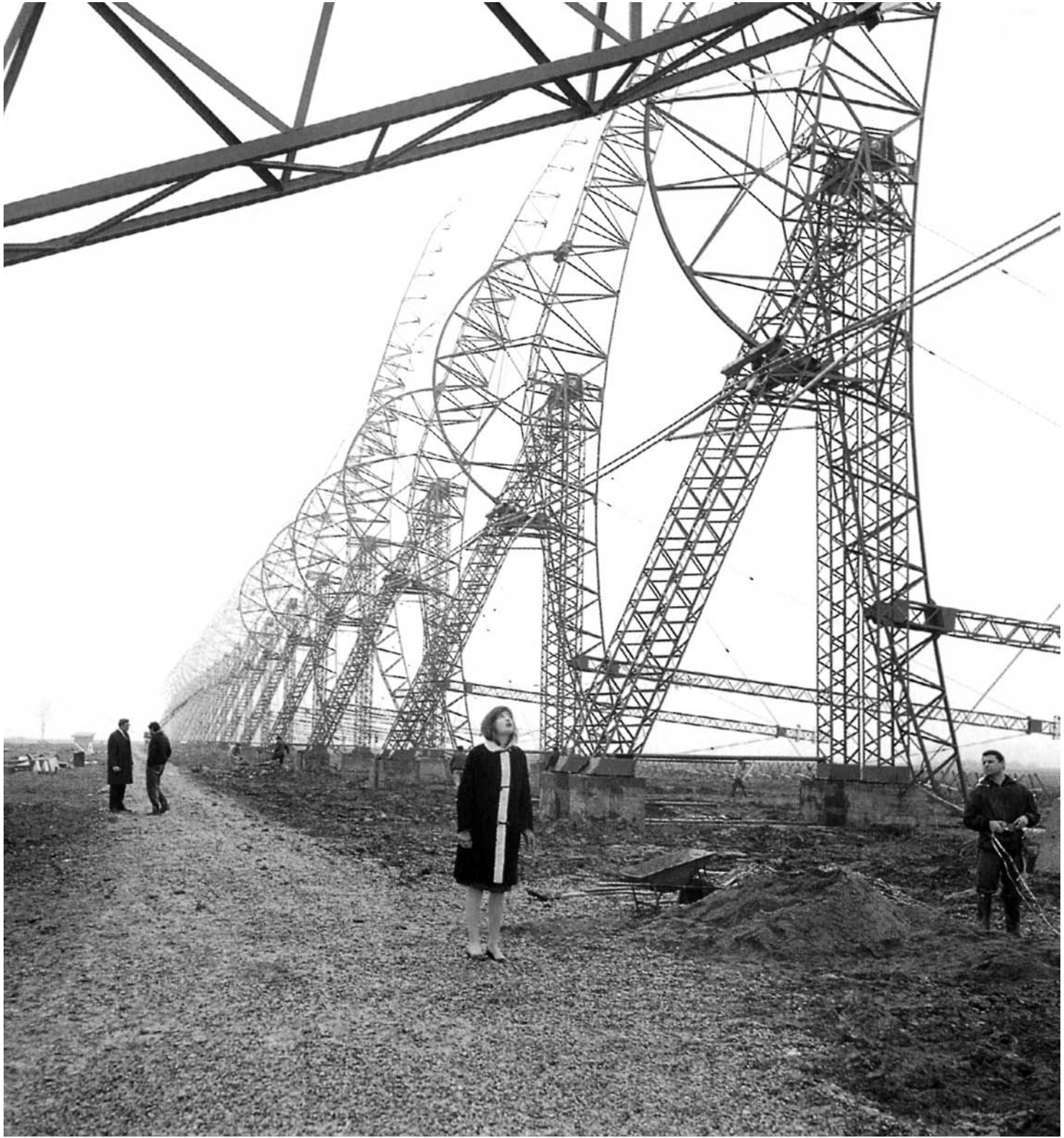
Prihvatiti kraj šume, pretvoriti nešto puno u prazno, pretvoriti tu staru stvarnost, oduzimajući joj boju, u novu, jednako sugestivnu. Zar se to ne događa ovdje godinama, u kretanju koje nikada ne prestaje?

Ali ne želim o tome govoriti. Ne želim objašnjavati. Reći ću samo ono što moram reći svojem producentu, s istinskim žaljenjem, da sam odustao od snimanja te scene zato što je ujutro izašlo sunce. Neće biti bijele šume u filmu. Eto, zato sam o tome pisao.

Čim sam počeo razmišljati o *Crvenoj pustinji* znao sam da će to biti film u boji. Ideja za film javila se kad sam prolazio okolicom Ravenne. Rođen sam u Ferrari, koja je sedamdesetak kilometara udaljena od Ravenne i nakon dugo vremena odlazio sam tamo nekoliko puta godišnje. Divlja promjena okolice grada ostavila je na mene snažan utisak. Nekad se tamo nalazila beskrajna borova šuma, prelijepa, koja je danas potpuno mrtva. Uskoro će i ono nekoliko preživjelih stabala umrijeti i osloboditi prostor za tvornice, umjetne plovne kanale i dokove. Činilo mi se idealnom pozadinom za priču o kojoj sam razmišljao.

U *Crvenoj pustinji* nalazimo se u industrijskom svijetu koji svakodnevno proizvodi milijune predmeta, naravno u boji. Kada se svijet počeo industrijalizirati tvornice su bile obojane neutralnim bojama, crnom ili sivom. Danas su većinom žarkih boja. Obojane su čak i cijevi za vodu, kablovi za struju i sustavi za grijanje. Iza te invazije boja su tehnički razlozi, ali i psihološki. Zidovi tvornica nisu obojani crvenom bojom, nego svjetlozelenom i blijedo plavom, takozvanim hladnim bojama, na kojima radnici mogu odmarati oči.

Svijet s kojim likovi u filmu dolaze u sukob nije svijet tvornica. Industrijska promjena znači i promjena duha, ljudske psihologije. Likovi u *Crvenoj pustinji* u bliskom su dodiru s industrijskim svijetom. Glavni lik Giuliana, koju glumi Monica Vitti, ne može se prilagoditi novom načinu života, za razliku od svojega supruga koji je uspješno





Crvena pustinja (Il deserto rosso), 1964.
(Monica Vitti, Valerio Bartoleschi)

prilagođen, a njezine neuroze vode je pokušaju samoubojstva. Drugi muški lik, Corrado, približio se točki neuroze i želi se izliječiti odlaskom u Patagoniju. Pokušao sam opisati lik koji se ne može prilagoditi, u kojem ta situacija prerasta u dramu. Zato sam u filmu u samo jednoj sceni 'normalno' koristio boju, to jest, boji sam ostavio njezina prirodna svojstva. To je scena u kojoj Giuliana, ispričavši svojem bolesnom sinu sve uobičajene priče, izmišlja novu, posve običnu i čistu. S obzirom na njezino psihološko stanje, mislim da je prirodno da je ta priča nesvjestan bijeg u svijet u kojemu su boje prirodne, more plavo, pijesak bijel, a zvukovi povezani sa slikama stvarnosti. U prvome dijelu filma, dijelu o tvornicama, rabio sam elektronsku glazbu kao svojevrsni preobražaj stvarnih šumova. Uvijek na snimanju tražim odgovarajuću tehniku za pričanje priče. U prvome filmu *Kronika jedne ljubavi* osjetio sam potrebu za vrlo dugim kadrovima. Tek sam poslije shvatio zašto. U *Crvenoj pustinji* sam se odlučio za vrlo kratke kadrove i neoštine koje su isticale izdvojene elemente u kadru. Mrlje boja sam tretirao kao drhtaje što pulsiraju u likovima.

Nisam protiv napretka. Ali postoje ljudi koji se zbog svojega morala i naravi moraju boriti s modernim svijetom i ne uspijevaju se prilagoditi. Tako svjedočimo procesu prirodnog odabiranja: prežive oni koji se uspijevaju prilagoditi napretku, a ostali nestaju, progutani vlastitim krizama. Nije mi bila namjera pokazati sukob između ljudskog uma i tehničkog napretka. Ne zanima me odnos čovjeka i stroja, nego odnos čovjeka s drugim čovjekom. Čovjeku ne izmiče nadzor nad strojevima, nego nad vlastitim osjećajima i uvjerenjima. Zato su ljudi postali ravnodušni jedni prema drugima. Političke teme me nisu zanimale, mislim da su pojedinci važniji. Naravno, živim u društvu i na mene utječe sve što se oko mene zbiva. Borges je napisao da je 'vrijeme materijal vječnosti', a mogli bismo reći da su pojedinci materijal društva. Jedan od razloga što nisam sklon političkim filmovima jest taj što su sastavljeni od samih 'jakih' trenutaka, koji slijede s takvom silinom da djeluju lažno. Život čine stanke, prijelazi i tišine. Bez tih prijelaznih trenutaka, koji su za mene najvjerodostojniji dio ljudskoga iskustva, priča ne postoji.

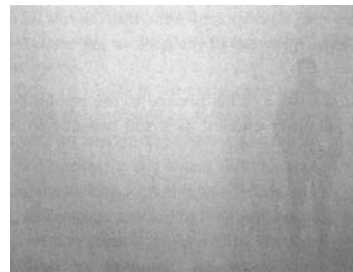
Neuroze što sam ih želio opisati u *Crvenoj pustinji* u najvećoj se mjeri tiču prilagodbe. Postoje ljudi koji se prilagođavaju i oni koji to ne mogu zato što su previše vezani za zastarjeli način života. To je Guilianin problem. Ono što je izazvalo njezinu osobnu krizu nepomirljiva je podjela, rascjep između njezina senzibiliteta, inteligencije i psihologije te načina života koji joj je nametnut. Njezinu krizu ne obilježuje samo vanjski odnos prema svijetu, percepcija zvukova, boje i hladnoće ljudi oko nje, nego cijeli sustav društvenih, moralnih i vjerskih vrijednosti, koje su u međuvremenu zastarjele te u njima ne nalazi uporište. Ona spoznaje da će ga morati pronaći u sebi. To joj je savjetovao i liječnik, a film je, unekoliko, povijest toga nasto-

janja. Sjećate li se scene u spavaćoj sobi s Corradom? Naslonjena na zid Guiliana govori: 'Znaš li što bih željela? Imati sve ljude koji su me voljeli oko mene, kao zid.' Ona ih treba da joj pomognu živjeti, boji se da sama neće uspjeti.

Podneblje u kojemu živi potiče njezinu krizu, ali naravno, da bi se kriza pojavila potrebno je plodno tlo na kojem će nastati. Nije jednostavno odrediti uzroke i porijeklo neuroze. Kritizirali su me, govoreći da sam odabrao patološki slučaj. Ali da sam prikazao ženu koja je savršeno uklopljena u društvo, ne bi bilo drame, drama je u onima koji su neprilagođeni društvenim normama. Monica Vitti se osjećala bliža tom tipu žene nego tipu što ga je glumila u *Pomrčini*. Rekao bih da je svojim suvremenim i nervoznim glumačkim stilom dočarala taj lik iznimnom iskrenošću i oblikovala jedinstvenu realističnost njegove fizionomije. Žene omogućuju znatno suptilnije i nelagodnije filtriranje stvarnosti od muškaraca. Živeći sa ženama, često su mi se događali trenutci potpune razdraženosti, osjećao sam kako me guše, zatvaraju i želio sam pobjeći. Ponekad i jesam. Oduvijek sam bio među ženama. Isprva su to bile brojne rođakinje, nepres-tance sam bio s njima i njihovim prijateljicama. Onda je došla moja supruga sa svoje četiri sestre. Zatim, sve moje prijateljice sa svojim prijateljicama i sve glumice sa svojom ženskom pratnjom. Problemi bliski ženama oduvijek su ispunjavali moju kuću i moj život. Moram priznati da mi se žene i dalje sviđaju.

Moramo se prilagoditi novoj tehnologiji, pa ćemo možda naći nova rješenja za naše probleme. Mislim da je robot u dječakovoj sobi igračka koja će ga pripremiti za takav budući oblik života. Još uvijek sam zadivljen razgovorom s profesorom kibernetike milanskoga sveučilišta Silviom Ceccatom, kojeg Amerikanci vrlo cijene, kao da je novi Einstein. On je nevjerojatan, izumio je stroj koji može vidjeti i opisati što vidi, voziti automobil i napisati članak s bilo kojeg zadanog estetičkog, etičkog ili političkog gledišta. To nije televizor, ali je pravi elektronski mozak. Razgovarajući sa mnom taj izuzetno inteligentni čovjek nije izgovorio nijedan nerazumljivi tehnički pojam. Mislio sam da sam poludio, zato što nakon nekog vremena nisam razumio ništa što je govorio. Unatoč činjenici da je pokušavao govoriti mojim jezikom, mi smo i dalje živjeli u dva različita svijeta. S njime je bila njegova tajnica, najvjerovatnije dvadesetpetogodišnjakinja, dražesna djevojka iz niže srednje klase. Ona ga je savršeno razumjela. Te elektronske mozgove, barem u Italiji, najčešće programiraju mlade djevojke sa srednjoškolskom diplomom. Čini se da se one vrlo jednostavno snalaze s mislima elektronskog mozga, što se za mene ne bi moglo reći.

Šest mjeseci poslije, drugi profesor Robert Stewart posjetio me u Rimu. On je izumio kemijski mozak i išao je u Napulj na skup kibernetičara kako bi ih upoznao sa svojim izumom, jednim od



Crvena pustinja (Il deserto rosso), 1964.

najneobičnijih otkrića. Izum je bio u kutijici, postavljen na cjevčice: tamo su u kemijskoj otopini bile stanice napravljene od zlata i drugih supstancija. Te stanice imaju vlastiti život i izvjesne reakcije, primjerice, ako vi uđete u sobu one poprima jedan oblik, a ako uđem ja drugi. U toj kutijici je bilo nekoliko milijuna stanica, ali od te se baze može stvoriti ljudski mozak. Razgovarao je sa mnom o svemu tome posve jednostavno, ali ga nakon nekog vremena više nisam mogao pratiti. No, dijete koje se igra s robotom od svojeg najranijeg djetinjstva, moglo bi ga razumjeti. Zavidim tim ljudima. Zaista bih želio da sam već dio tog novog svijeta. Na žalost, nismo još tamo došli, a za stariju generaciju, kao što je moja ili ona koja je rođena neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, to je prava tragedija. Mislim da će se u sljedećih nekoliko godina vidjeti velike promjene i u fizičkom svijetu i u ljudskoj psihi. Sadašnja kriza nastaje iz duhovne zbrke, koja je istodobno moralna, vjerska i politička. Zato se uvijek pitam: Što nam film treba govoriti danas? I zato sam htio ispričati ovu priču.

Muškarci u *Crvenoj pustinji* nisu dio tog novog svijeta. Richard Harris je gotovo romantična figura, razmišlja o bijegu u Patagoniju. Želi otići, misli da će na takav način riješiti svoju egzistencijalnu krizu. Ne shvaća da se problem nalazi u njemu, a ne vani. Osim toga, dovoljan je susret sa ženom koja ga uznemiri da počne dvojiti želi li zaista otići ili ne. Htio bih vas podsjetiti na scenu koja kritički govori o starome svijetu. Kada žena treba pomoć, susreće muškarca koji koristi njezinu nesigurnost. Njezin suprug ponašao bi se drugačije, najprije bi joj pokušao pomoći. Ovako je ženu izdao njezin vlastiti svijet.

Moji filmovi su istraživanja. Redatelj uvijek svojim filmovima traži sebe. Oni su dokumenti mojih misli, koje nikada nisu unaprijed smišljene i dovršene, nego se u filmu vidi proces njihova nastanka. Režirati filmove za mene znači živjeti, ali ujedno rješavati osobne stvari, povezane s filmom i s intimnim životom. Film, za mene, uvijek predstavlja pobunu protiv nekoga, ali i protiv sebe. Prvi poticaj je uvijek protiv sebe. Neposredno nakon rata, poslije godina straha i nesigurnosti oko sudbine svijeta, moralo se samo o tome govoriti. Ponekad je nemoralno ako inteligentna osoba ignorira stvari oko sebe, to je proturječno inteligenciji. Danas je to učinjeno, već viđeno. Redatelji nikada ne bi smjeli izgubiti dodir sa svojim okruženjem. To ne znači tumačiti i prikazivati najdramatičnije događaje, nego pronaći u sebi odraz svojega vremena. Redatelj samo tako može biti iskren i dosljedan prema sebi te pošten i otvoren prema drugima. To je jedini način na koji treba živjeti. Zato trebamo istraživati nove teme, o kojima sam govorio. Mislim da sam u *Crvenoj pustinji* barem dotaknuo jednu od njih.

Zašto naslov *Crvena pustinja*? Često su mi postavljali to pitanje. Isprva sam razmišljao o naslovu *Blijedo plavo i zeleno*, ali mi činio previše određen bojom. Riječ je o intuitivnim odlukama koje tek naknadno dobivaju svoje značenje i vrijednost. Nadam se da moji naslovi potiču slike koje uvode u film, koji bi se trebao više osjetiti nego razumjeti. Ništa komplicirano ili tajanstveno. U svakom slučaju, ništa kompliciranije ili tajanstvenije od života koji živimo.

Postoje trenutci kada mi se čini da sam shvatio, koliko god maglovito, uzrok nekim stvarima. Kada se to dogodi, postajem borbeni optimist. Ne znam zašto su me toliko puta optuživali za pesimizam. Otkad sam napravio *Prijateljice* po knjizi Cesarea Pavesea, poistovjećivali su me s njim. Iako sam Pavesea iščitavao pomno i s ljubavlju, ne mogu reći da je moj omiljeni talijanski pisac. Jedan od razloga upravo je njegov tragični kraj, samoubojstvo, zaključak koji je njegovu kreativnost preklopio s njegovim životom. No, ja sam još uvijek ovdje i radim filmove koji su još uvijek protiv nekoga i protiv nečega. Zar to nije tvrdoglavost? Zar ta tvrdoglavost nije optimizam?