

INTERVJU

194

Filmska
antropologija
Luigija di
Giannija

[razgovarao i s talijanskog preveo Uroš Živanović]
urosevski@gmail.com

196

— INTERVJU: Filmska antropologija Luigijs di Giannijs [razgovarao i s talijanskog preveo Uroš Živanović]

———— LUIGI DI GIANNI (Napulj, 1926) nakon studija filozofije diplomira režiju pri Centro sperimentale di Cinematografia u Rimu (1954) na kojem će sve do umirovljenja predavati dokumentarnu režiju i povijest dokumentarnog filma. Također, predavao je i pri drugim sveučilištima i filmskim školama u Italiji (Università di Palermo, Dams pri Università della Calabria, Nuova Università del Cinema e della Televisione di Roma, Accademia dell' Immagine di L'Aquila) ove i druge kolegije poput vizualne antropologije i audiovizualnih tehnika i metodologija u antropološkom i etnografskom istraživanju. Režirao je pedesetak dokumentarnih i petnaestak igranih filmova. Ističu se Kafkin PROCES (1974, za televiziju) i TEMPO DELL' INIZIO (1975, prikazan na festivalu u Veneciji i za koji je dobio talijansku nacionalnu filmsku nagradu Nastri d' argento za najboljeg novog redatelja), a najpoznatiji je po antropološkim i etnografskim dokumentarcima koji čine najveći dio njegova opusa (njih tridesetak). Za svoje zasluge upravo u tom području filma Sveučilište u Tübingenu dodijelilo mu je 2006. počasni doktorat i pritom osnovalo fond za restauraciju, konzervaciju i distribuciju njegovih radova (čime se također bavi i Kinoteka u Bologni). Filmovi su mu prikazivani na brojnim festivalima u Europi kao i na nekoliko značajnih retrospektiva — posljednja je bila 2002. u sklopu programa Forum na Berlinskom festivalu.

198

— INTERVJU: Filmska antropologija Luigijs di Giannijs [razgovarao i s talijanskog preveo Uroš Živanović]

Unatoč respektabilnim podacima s prethodne stranice, **Luigi di Gianni** nikada nije zapravo (ili je tek vrlo kasno) doživio aklamaciju koju su uživali talijanski dokumentaristi koji su djelovali paralelno s njime svjedočeći time o marginalnoj poziciji koju vizualna antropologija zauzima i unutar kinematografije i spram antropologije. Dok se filmska povijest njome nikada nije pretjerano bavila, smještajući je tek u jedan od žanrova dokumentarnog filma, i sama će akademska antropologija sve do današnjeg dana nastavljati davati prednost pisanoj etnografiji kao jedinom “službenom” obliku u kojem nam je dopušteno *predočiti si* egzotične Druge ili ono nepoznato o nama. S naznakama da bi uslijed svoje omniprezentnosti slika u ovom stoljeću mogla (konačno) tekstu oduzeti monopol nad posredovanjem stvarnosti, retrospektivni pogled ka autorima koji su dali svoj doprinos ovoj disciplini ne bi smio izostati.

Razgovor s profesorom **di Giannijem** vođen je prigodom njegova gostovanja u Zagrebu u sklopu druge Smotre suvremenog talijanskog filma (kino Tuškanac, studeni 2007.)

— UROŠ ŽIVANOVIĆ — **Sjećate li se koji je bio prvi film koji ste vidjeli?** — LUIGI DI GIANNI — (pauza) Kad sam bio u školi ... kao dječak ... ma ne sjećam se, definitivno. No, mogu vam reći koji je film iz tih davnih dana ostavio na me najdublji dojam. **Dreyerovi** DANI GNJEVA. Obožavao sam taj film. Tada kao i danas. Za mene postoji, zapravo, nekoliko fundamentalnih filmova koji su me odredili. Ne mislim pritom samo na svoj filmski ukus, nego i na sebe kao osobu. Osim navedenog, to je bio i **Sternbergov** PLAVI ANĐEO, zatim općenito njemački ekspresionizam, posebno KABINET DOKTORA CALIGARIJA. Zatim ... ma bilo je mnogo filmova, ali ovo su oni koji su na mene ostavili najjači utisak. Neke sam pogledao i više od dvadeset puta, DANE GNJEVA možda i preko trideset. Samo je jedan film od onih, pod navodnicima, novijih koji sam pogledao više puta, a to je Kubrickovo ISIJAVANJE.

— **Diplomirali ste filozofiju, a nakon toga filmsku režiju na Centro Sperimentale u Rimu. Iako ste isprva bili sigurni da ćete snimati igrane filmove, na kraju ste završili u dokumentarnim vodama, po čemu ste onda i postali poznati. Kako je došlo do toga?** — Slučajno. Život je čudan, da vam budem iskren. Uglavnom, ovako je bilo — nisam, zaista, u početku uopće razmišljao o dokumentarcima. Ono što sam htio raditi bio je jedan točno određeni tip filma. Pod time mislim sljedeće — neki će vam redatelji reći da su ih gonile priče koje su morali ispričati, a u mom su slučaju to uvijek bile osobe. Fiktivne ili stvarne, nebitno. Prvi film koji sam htio snimati nije nailazio na odobravanje producenata, što me više-manje prati sve do danas. Radilo se o jednom tragičnom događaju iz tog vremena kojem nisam htio pristupiti kao kroničar, nego ga dovesti na jednu drugu, bezvremensku, jaču razinu. Drukčiju, ako hoćete. Ne znam kako to bolje sročiti. Htio sam da film bude metaforičan.

Inspiriran je slučajem maršala financijske policije **Michelea Cannarozza** koji je živio u Coni, mjestu u pokrajini Veneto. Bio je, dakle, vojno lice i stanovao je kod neke siromašne obitelji u kući u kojoj su vladali grozni uvjeti. Nije bilo svjetla, djeca su valjda pisala zadaće u mraku... (smijeh) Uglavnom, okruženje mu nije išlo na ruku i tražio je od gradskih vlasti da mu dodijele vlastiti smještaj. Bio je jako poštena osoba, da se razumijemo. Pisao je razne molbe, ali nije mu uspijevalo, iz nekog razloga. Jednog je dana poludio, obukao uniformu, uzeo ručne bombe i otišao u Anconu. Ušao je u kino u kojem se upravo prikazivala **Comencinijeva** komedija **KRUH, LJUBAV I FANTAZIJA**⁰¹, što je tada bio velik hit, pa je dvorana bila prepuna. I... bacio je bombu s galerije dolje u publiku, eto što se dogodilo! Nekoliko je osoba poginulo, a mnoge su bile ranjene. Pobjegao je s mjesta zločina i nedugo zatim ubio se. Taj me lik, eto, jako zanimao. Ali na nekom drugom planu. Nisam htio moralizirati, zanimala me samo ta njegova pobuna protiv lažnog humanizma.⁰²

— **Je li bilo nekih njemu književnih pandana koji su Vas inspirirali?** — Književnih, svakako. Bolje rečeno — kazališnih. Osim za pojedine filmove koje sam naveo, jako sam

bio i ostao vezan za neke dramske tekstove. Mnogo dugujem predekspressionizmu i ekspresionizmu, obožavam srednjoeuropsku književnost općenito, **Kafku ...** Jedan je, od meni uopće najdražih književnika, švicarski dramatičar **Georg Kaiser** čiju sam dramu *OD PODNEVA DO PONOĆI* snimio za televiziju. I *Kafkin PROCES*, također. Međutim, to se dogodilo tek u sedamdesetima. Ispočetka mi nije uspijevalo raditi ono što hoću. Producenti baš nisu pristupačni ako u projektu odmah ne prepoznaju priliku za zaradu. Uglavnom, mene je zanimao taj neki tip lika, možda zapravo uvijek isti lik, i to onaj tragične sudbine. Ne znam zašto, netko drugi neka naknadno otkrije zašto.

— **Vratimo se onda ipak unatrag i otkrijte nam kako je nastao vaš prvi film — LUKANSKA MAGIJA.** — Negdje sam u proljeće 1958. pročitao taj neki kratki članak o nekoj ekspediciji za tragovima magije i religijsko-magijske prakse u Basilicatu koju je vodio tada poznati etnolog i povjesničar⁰³. I to me zaintrigiralo. Rekoh si, zašto ne bih pokušao snimiti dokumentarac, iako mi je tada to izgledalo prilično snobovski. Snimati dokumentarce... No, odvažio sam se ipak jer sam pretpostavljao da bi me mogla zanimati atmosfera koja prati stvari i događaje koje bih mogao susresti. Odnosno, magija je bila jedna od stvari koja je ulazila u moje područje interesa. Magija i okultno. Negdje unutra osjećao sam tu potrebu za misterijom. Iako na prvi pogled nešto što bismo mogli nazvati “magijom seoske sredine” i ne zvuči baš primamljivo, zar ne?

01 — *PANE, AMORE E FANTASIA* (1953, r. **Luigi Comencini**)

02 — Incident se dogodio 9. siječnja 1955. i **Michele Cannarozzo**, prema Wikipediji, trenutno drži 122. mjesto na listi masovnih ubojica svih vremena prema broju žrtava (http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_mass_murderers_by_number_of_victims). Ubio se nekoliko dana kasnije na otočiću ispred Portogruara ostavivši pored sebe zapisano svjedočanstvo o razlozima i događajima koji su prethodili.

03 — Riječ je o **Ernestu de Martinu** (1902–1965), najpoznatijem talijanskom etnologu i antropologu koji se posebno bavio religijom i magijom; predavao je na Sveučilištu u Cagliariju

S druge strane, ja po ocu potječem iz Lukanije. Imam negdje još neko rodoslovlje njegove familije koje seže do 17. stoljeća. Inače, rođen sam u Napulju, a cijeli život živim u Rimu. Imao sam devet godina kad sam s njime prvi put posjetio njegovo rodno mjesto i sve mi je izgledalo kao da ne potječe s ovog svijeta. Taj pejzaž kao da je bio vanzemaljski. I sad te slike jasno vidim u glavi. Samo je putovanje bilo, sjećam se, kao da nikada neće završiti. Vozili smo se autobusom zavojima i zavojima uzbrdo. Na nekih tisuću metara visine, recimo. Osjećao sam kao da nikad nećemo stići, odnosno, kao da se stalno vozimo, ali nikako ne stižemo. Kasnije sam, u jednom selu koje smo posjetili, svjedočio krajnje neobičnu događaju — pogrebu na kojem je ispred pokojnika hodala njegova majka. Četiri jaka muškarca nose lijes, a ona pjeva, na nevjerojatan način, doslovno, iz dubine svoga bića, neku posmrtnu pjesmu njemu u čast. Bio sam potresen, iako sam, kažem, imao samo devet godina. Ali, to je bilo neopisivo.

Kad sam se pridružio ekspediciji, naravno da sam se sjetio tog događaja, što mi je dalo svojevrсно samopouzdanje pred producentima jer, kao, ipak znam o čemu se tu radi. U Documento Filmu htjeli su pak garancije da će projekt uspjeti, htjeli su novce... Moja je majka, nikad nisam saznao kako, uspjela nabaviti 500 tisuća lira. Osjećao sam se kao gospodar svijeta, mislio sam da će biti moguće realizirati film prema slikama koje sam već posjedovao u mislima. Postao sam užasno nestrpljiv da ih oživim. Meni je filmska slika bila nešto kao kulturni predmet. Iako ta sredstva, naravno, nisu bila ni približno dovoljna, kao ni ona koje je osigurao producent. No, iako uvjeti za stvaranje dokumentarnog filma tada nisu bili bog zna kakvi, jer imali ste malo vremena, malo novaca i malo vrpce, sve je to kompenzirala sloboda koju sam imao, iz filmske perspektive, dakako.

— **Je li uspjeh prvog filma utjecao na uvjete proizvodnje idućih projekata?** — Da, svakako. Uvjeti su postali nešto bolji, ali dijelom i zato što sam sam obavljao deset različitih poslova na snimanju (smijeh). Bio sam i nosač i organizator i redatelj, sve u jednom. Ono što me posebno radovalo je da sam si mogao priuštiti mnogo više filmske vrpce. Krajnji je

omjer snimljenog i iskorištenog materijala bio 1 naprama 3, ali i dalje je bilo nekih zamki. Tada je, naime, u Italiji postojao zakon prema kojem se za svaki snimljeni dokumentarni film Ministarstvu kulture mora osigurati kopija na također 35 mm, što je za mene značilo — dvostruke troškove.

— **Najveći dio Vaših radova pripada području antropološkog i/ili etnografskog filma te su Vam, naknadno, pripisali titulu vizualnog antropologa. Prepoznajete li se osobno u tome?** — Tim sam se temama počeo baviti prijateljujući s **de Martinom**. Posjećivao sam ga često kod kuće, mnogo smo razgovarali, davao mi je savjete. On je savršeno razumio da mene ne zanima film koji govori o normalnim stvarima, nego da volim ekstreme. Da, zapravo, zanimali su me samo slučajevi, ako tako hoćete, gdje antropologija ide do ekstrema. Ima jedno mjestašce, na primjer, San Cataldo. Mladiću, to je mjesto za vas mlade antropologe, vjeruj mi.

— **Ako je netko vizualni antropolog ili u Vašem slučaju – ako se bavi stvarima kojima se oni bave, neovisno kako se nazivate – ima li taj obavezu biti objektivan, odnosno, davati prednost znanstvenom na štetu umjetničke slobode?** — Za mene je pojam objektivnosti jako, jako diskutabilan. Ili gotovo da uopće ne postoji. Sve, apsolutno sve je subjektivno i to je pozicija od koje sam uvijek kretao. Težnja antropologâ ili bilo kakvih drugih znanstvenika da budu objektivni jest nešto što je uvijek izmicalo mojim osobnim pogledima. Mislim da inzistiranje na objektivnom na filmu može dati samo ružne rezultate. Jako ružnu sliku, da budem banalan. To je sve, dakako, samo moje viđenje i ne smatram ga općevažećim. Znanstvene ili objektivne elemente pronaći ćete, na kraju krajeva, između redaka u ama baš svakom filmu, svaki film je etnografija svoga vremena i prostora, ali, da, napominjem još jednom — pozicija iz koje sam ja kretao nikada nije bila deklarativno antropološka.

— **Da moramo ipak posegnuti za terminologijom roda i žanrova, može li se, onda, reći da ste esejist?** — Da, u intimnom smislu. Možda će netko reći da u mojim radovima ima

i eksperimentalnih obilježja. Ja sam samo tražio neku atmosferu. Je li ona na kraju osobna ili nije, lažna ili istinita — ne znam. Kad vas trag odvede, recimo, u San Cataniju i nađete se usred izvođenja nekog napjeva, pa vam pogled skrene niz selo gdje ste ugledali jednu crnu i jednu bijelu kuću — antropolog ili filmski redatelj snimit će i jedno i drugo i treće, a ja ću, s dužnim poštovanjem prema njima, da se razumijemo — jednostavno okrenuti kameru prema crnoj kući i ući u nju. To je ono što me zanima. Okrećem se onoj stvarnosti koja me više zanima, vrlo jednostavno.

— **U kojoj se mjeri smatrate dijelom talijanskog neorealizma budući da ste počeli djelovati u doba njegova vrhunca?** — Maksimalno, maksimalno poštujem neorealizam i, uostalom, posezao sam kasnije, kad sam snimao na televiziji, za citatima iz filmova NJEMAČKA NULTE GODINE ili UMBERTO D. To su dva remek-djela, nedvojbeno. Volim i druge naslove, poput ČUDA U MILANU. Bio sam dobar **Zavattinijev**⁰⁴ prijatelj, kasnije smo dosta i surađivali. Ali, lagao bih da kažem da sam bio dio toga. U vrijeme kad sam studirao na Centru Sperimentale svi su ti redatelji bili tamo i bilo je raznoraznih debata, ali ja im baš i nisam prisustvovao. Ne zato što sam bio snob, nego jednostavno nisam osjećao da je to ono što ja želim od filma. Ali da poštujem to razdoblje naše filmske povijesti — apsolutno.

— **Jedna je antropologinja rekla da oslikavate pejzaže duše, što upućuje i na korelaciju s Antonionijevim neorealizmom duše šezdesetih i načinom na koji je koristio urbane krajolike da dočara unutarnja stanja likova — jeste li Vi činili isto s prirodnim, odnosno seoskim vizurama talijanskog Juga?** — Gdje ste to izvukli — od **Gallinijeve**? (smijeh) Ona kaže nešto slično — da sam demartinijanski redatelj. Zbog njegova utjecaja na moj rad. Ona ga očito prepoznaje, ja baš nisam o tome previše razmišljao. A jesu li pejzaži u mojim filmovima odražavali pak moja stanja svijesti — u to uopće ne sumnjam. Ja sam ih birao, u dokumentarcima, kao i u igranim filmovima. Ako sam njima uspio prenijeti to što su za mene bili naprosto magični, onda

ona ima pravo. Kad se sad sjetim Basilicate koju promatram kao dijete, i dalje nemam druge riječi kojom bih je opisao osim — magija.

— **A kad danas odlazite na ta ista mjesta?** — Stvarnost je drukčija. Nema više onih prekrasnih lica. Ja sam za, dragi Bože, socijalnu pravdu i humani socijalizam, ali paralelno s općim razvojem dolazi i do regresije nekih drugih vrijednosti. Što želim reći — ti ljudi danas ne žele govoriti o prošlosti jer se boje ponovna siromaštva, njihova je tadašnja stvarnost bila teško siromaštvo. Time su izgubili i sjećanje na identitet koji je siromaštvo nosilo sa sobom. Ne znam jesam li jasan, samo želim reći da to nisu ta istrošena i iscrpljena, ali živa i spektakularna lica. Toga jednostavno više nema.

— **Jedna se teza provlači Vašim filmovima, uključujući i najnoviji koje smo sinoć imali prilike vidjeti⁰⁵, a to je da se mitski obrasci ljudske svijesti nikada ne mijenjaju, nego samo pronalaze nove oblike kroz koje će se izraziti. Drevni je kult majke i maternice, odnosno, majke zemlje, danas tako u kršćanstvu zamijenjen štovanjem Djevice Marije?** — Da, da, da, to su sve poganski kultovi. Poganstvo *par excellence*. U ovom ćemo ih slučaju nazivati vjersko-poganskim običajima, ali da, izrazito su karakteristični za južnu Italiju. Ondje ima zaista puno poganstva i žao mi je da u Zagrebu ovom prilikom nije prikazan i jedan moj drugi film, o sv. Donatu.⁰⁶ Snimio sam ga 1965. u Montesanu, u pokrajini Salento. Prati ceremoniju ludila, da je tako nazovem, potpunog religioznog ludila koje se događalo tijekom procesije njemu u čast. On je inače zaštitnik luđaka, epileptičara. Mentalno oboljelih, da se korektno izrazim. Zato imam puno njegovih slika kod kuće, da me štiti ... (smijeh)

04 — **Cesare Zavattini** (1902–1989), talijanski književnik i scenarist te najistaknutiji teoretičar i zagovaratelj neorealizma

05 — **LA MADONNA IN CIELO, LA MATRE IN TERRA (GOSPA NA NEBU, MATER NA ZEMLJI; 2006)**, prikazan u sklopu Smotre

06 — **IL MALE DI SAN DONATO (1965)**

Dakle, tijekom procesije su se događale jako čudne stvari, slučajevi opsjednutosti kojekakvim demonima i padanja u trans. Cijelo mjesto kao da je bilo pod utjecajem nečeg što ne dolazi iz ovog svijeta. Takve se stvari danas više, nažalost, ne dešavaju. Taj je film s formalne strane prilično drukčiji od mojih ostalih radova, ali očito i zbog prirode samih događaja koje sam snimao. Nije bilo prilike za razmišljanje o režiji, kutu snimanja, sve u njemu kao da s ekrana napada gledatelja. Ali je svakako jako zanimljiv. Iz perspektive vjerskih praksi, malo je što u tradiciji štovanja ovog sveca kršćansko naslijeđe. Njemu se moli za ozdravljenje, ali je on istovremeno taj koji uzrokuje bolest! Tu jednostavno nema govora o kršćanstvu.

— **Posljednjih godina, posebice zbog komercijalnog uspjeha Michaela Moorea i Morgana Spurlocka, dokumentarac doživljava svoju renesansu u svjetskim razmjerima. Također, napretkom i dostupnošću tehnologije danas je gotovo svakome omogućeno snimanje filma, sve što vam je potrebno jesu kamera i računalo. Kakva je, prema Vašem mišljenju, budućnost dokumentarnog filma? Hoće li postati utjecajniji?** — Teško da mogu odgovoriti na to, a da ne budem pod utjecajem one budućnosti koju ja želim i zamišljam. A ta je, makar mi i netko prigovorio da nisam fleksibilan, ona koja se vraća na sjajne početke dokumentarnog filma, klasike tradicije poput velikog **Flahertyja**. Ono što danas prosječni gledatelj prepoznaje kao dokumentarni film obilježeno je očito utjecajem televizije. A to je jedan posve drukčiji pristup: novinarski, namjenski. Kinodokumentarac pripada drugoj razvojnoj struji i tako bi trebalo ostati. Osim **Flahertyja** moram spomenuti i **Ivensu** kao primjer temeljnog modela. Tehnologija koju spominjete nije u tom smislu bezazlena. Utječe, naime, na samu prirodu filma. Jer, da, naravno da je danas praktičnije snimati digitalno, to ne sporim. Ali digitalno snimanje ima i svoju negativnu stranu — ako imate mogućnosti gotovo neograničena kapaciteta snimanja, ne polazite sa jasnom sintezom na umu, odnosno, mnogi autori danas ne polaze od precizne ideje što bi htjeli snimiti, čime riskiraju da se izgube u materijalu, da izgube mogućnost jasnog i koncentriranog pripovijedanja,

što se onda naknadno pokušava spašavati u montaži. To je rizik. Napominjem, ne omalovažavam to, ali radi se o fundamentalno suprotnim pristupima filmskoj cjelini. No, nije me zaobišla tehnologija, da se razumijemo. Trenutno snimam u HD-u, ali samo prolog filmu koji onda namjeravam snimiti na standardnoj vrpici. Jer, ma kolika bila rezolucija, ili ne znam ti što, HD još uvijek nije dostigao 35-icu. To će vam svaki profesionalac priznati.

— **Jedna je zanimljivost iz Vaše biografije da ste svoj prvi igrani film IL TEMPO DELL' INIZIO (VRIJEME POČETKA) planirali snimiti u Hrvatskoj 1974. godine...** — Istina je, ali na kraju ipak nisam. Proputovao sam Hrvatsku, Sloveniju, Srbiju, cijelu bivšu Jugoslaviju. Bilo je tu svakakvih dogodovština o kojima sad neću... Sa mnom su bila dva draga prijatelja Istrijana. Bili smo tada i u Mađarskoj, Rumunjskoj... Sve je obećavalo. Radnja se u originalu odvija na Siciliji i najizglednije je bilo da ćemo snimati na Pagu koji je imao savršenu prirodnu scenografiju. Najbolje je bilo što sam ovdje uspio pronaći ta lica, nalik onima o kojima sam prije pričao. Sjajan ljudski materijal, da se tako izrazim. To je jedna od prednosti snimanja u stvarnom ambijentu. Jednostavno ne možete otići u studio Cinecitta i reći im da vam nabave pedeset statista s napaćenim, autentičnim licima. To ne funkcionira, nema smisla. Vidi se da su glumci u pitanju. Uglavnom, film je već imao osiguranu distribuciju, ali ja sam se nekako u jednom trenutku impulzivno odlučio vratiti na svoj teren u Lukaniju, u Materu. Tako je film na kraju snimljen ondje, ali sam kod vas pronašao glavnog glumca.

— **Kako je došlo do tog castinga?** — Isprva sam u ulozi bio zamislio **Klusa Kinskog** te sam s njim stupio u kontakt. Svi su mi, pretpostavljate, govorili da taj čovjek nije normalan, ali ja vam moram reći istinu — on je jedan od najsimpatičnijih ljudi koje sam u životu upoznao. Sa mnom je bio jako pristupačan. Šetali smo Rimom, padala je kiša taj dan kad smo se upoznali, a mi smo prešli pola grada razgovarajući o filmu, o životu, o svemu. Ako se na kraju ispostavilo da se on transformira iz Jekylla u Hydea i obrnuto, ja o tome ništa ne

znam. Međutim, kako bilo, zbog drugih obveza nije mogao nastupiti u filmu i ja sam se dao u potragu za drugim glumcem. Tada sam taman boravio u Zagrebu i u jednom kazalištu, ne sjećam se više kojem, u društvu jedne djevojke čijeg se imena također ne sjećam, pored blagajne sam ugledao neki portret, fotografiju i odmah se zaljubio u njega. Bio je to **Sven Lasta**. Imao je nekakav pogled usmjeren ni prema čemu, izgubljen, točno ono što sam tražio. Uspio sam nekako doći do njega i pristao je na ulogu. Bio je stvarno sjajan glumac, a i zanimljiva osoba, arheolog po zvanju. I dakle, završili smo u Napulju gdje se snimalo nekoliko scena i on je poludio od želje da vidi Pompeje, razumljivo, nikad ih nije vidio uživo. I znate što se dogodilo? Opljačkali su ga prije nego što je stigao do Pompeja! Napulj, tu nema šale. Bio je jako tužan, kako i ne bi, uzeli su mu sve što je ponio sa sobom u Italiju. Poslije je ipak otišao do Pompeja, naravno da ga nije obeshrabilo. Uvijek se s puno ljubavi sjećam tih događaja, nadam se da mi ne bi zamjerio što o tome pričam. I još o nečemu bih, ne znam smijem li, ali... on je tada imao 49, 50 godina, bio je i oženjen, a na setu su dvije mlade statistkinje poludjele za njim. I htjele tko zna što, a on je meni, valjda dolazeći u napast, samo ponavljao — “ne želim probleme, ne želim probleme”.

— I za kraj — možete li nam predstaviti film koji na kojem trenutno radite i u kakvoj je vezi s tzv. projektom “Manoel de Oliveira”? — Ha! Film koji snimam — dakle, trenutno radim kraću igrano-dokumentarnu verziju da bih naknadno snimio dugometražnu igranu — riječ je o jednoj osobnosti koja me jako zaintrigirala, **Carlu Gesualdu od Venose**. To ima veze i s mojom ljubavi prema glazbi, a nekako se dogodilo da smo i moja pokojna supruga i ja voljeli njegov rad, koji inače baš i nije jako poznat. On je bio napuljski kraljević i nećak **sv. Karla Boromejskog**, kojeg je zadesila tragična sudbina. Zbog ljubavi, dakako. No, ono što je važnije je ta njegova glazba, a napominjem da je živio u 16. stoljeću. Na neki način prethodi modernoj atonalnoj glazbi. Inače, u 20. ga je stoljeću iz prošlosti izvukao **Stravinski** koji je smatrao da njegov stil, mješavina madrigala, sakralnih obrazaca i vrlo

suvremenih disonanci, mora biti temeljitije istražen. Scenarij je gotov, a i ja sam, želeći mu se što više približiti proveo noć u sobi u kojoj je dao ubiti svoju nevjernu ženu i njenog ljubavnika, u dvorcu koji je danas dijelom hotel. Što se tiče **Oliveire** — da, po njemu sam nazvao projekt da svake godine do kraja života snimim po jedan film, što on još uvijek radi. A ima 98 godina! Upoznao sam ga i mislim da je fascinantna pojava, nevjerojatno živahan. Kažu da se njegova žena, koja je dvanaest, trinaest godina mlađa, doima kao da mu je baka. Uglavnom, imam njegovu punu podršku, ali ne znam što će vrijeme reći o toj mojoj ideji. Vidjet ćemo.