

naključen in poljubno izbran, saj ga je naplaval vrtnec »zgodovinske nujnosti«: Margot je zaman kršila poročno noč, se pravi, zaman se je upirala »prisilni« poroki s protestantskim Henrikom Navarskim, kajti njen »naključni« ljubimec ni bil nihče drug kot protestantski gorečnejši La Mole. Vendar to še ni dovolj: La Mole mora na šentjernejsko noč ves krvav pribežati v Louvre, kjer ga reši Margot, da bi se »slepo naključje« potrdilo kot zgodovinsko in ljubezensko fatalno. No, to je tisto, kar nastane iz te bližine Margot: čista, se pravi, popolnoma avratična ikona.

ZDENKO VRDLOVEC

DRAGI DNEVNIK

CARO DIARIO

scenarij in režija:

Nanni Moretti

fotografija:

Giuseppe Lanci

glasba:

Nicola Piovani

igrajo:

Nanni Moretti,

Renato Carpentieri,

Antonio Neiwiler

produkcija:

Sacher film, Italija

1^h36

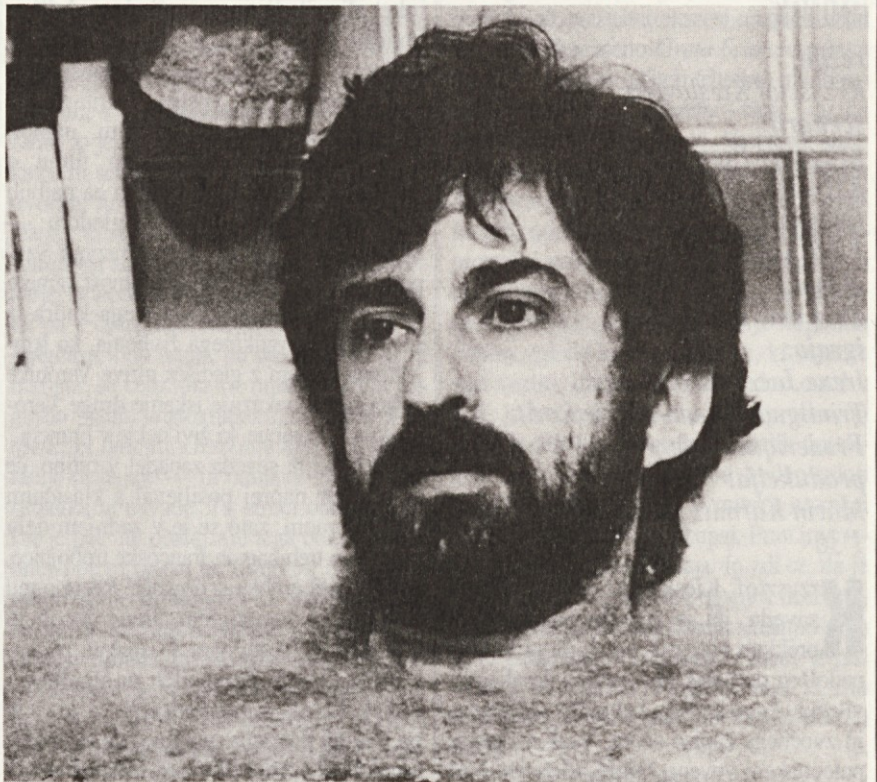
Komedija? Pogojno da, seveda pa *commedia alla Moretti*, se pravi sofisticirano-referencialna komedijska predstava in nikakor ne kakšna *commedia all'italiana*, ki jo Nanni Moretti sovraži, še posebej kot filmsko preoblečeno opero buffo. In če Dragi dnevnik nima nič skupnega s *commedio all'italiana*, kar hkrati tudi ne pomeni, da je Morettijevo gledanje na italijanski populami žanr zveličavno, potem je to film, ki bi ga lahko označili kot *cinema all'italiana*. Predvsem zato, ker film v svojo komentirano pripoved priključuje dve mitični figuri italijanske filmske zgodovine, Pier Paola Pasolinija in Roberta Rossellinija. Znano je, da je Rossellini ključni avtor italijanskega neorealizma, Pasolini pa sinonim italijanskega novega filma kot drugače francoskega novega vala. Moretti sicer priključuje Rossellinija in Pasolinija, ki naj njegovemu filmu podelita avtorsko držo in estetska zagotovila, a se vendarle nanju ne sklicuje čisto avtomatično.

Film je sestavljen iz treh epizod. Prva, ki obuja spomin na Pasolinija, nosi naslov *Vespa*. Z vespo se po rimskih ulicah ne pre-

važja samo Moretti, ampak je bila vespa tudi modno motorno kolo, s katerim so se prevažali Pasolinijevi ljubimci iz lumpenproletarskega predmestnega Rima. Seveda pa je vespa tudi metafora za pasolinijevski filmski motor oziroma za njegov »konstruktivistično-sintagmatični« postopek, saj Pasolinijevi filmi prej potujejo skozi prostor kot pa skozi čas. Pasolinijevi filmi namreč skoraj ne poznajo nareka filmskega časa, ki bi ga podpirala evolucija zgodbe ali (v formalističnem žargonu) t. i. *timing*. Njegovi filmi poznajo bodisi kondenziran zgodovinski ali mitični čas (značilen za njegove filmske tragedije, za katere vemo, kaj se bo v njih zgodilo, ne vemo pa, kako), bodisi kaotičen čas sedanosti, katerega označujejo prej spremembe v prostoru kot pa mehanizmi filmske temporalnosti (dednimo, suspenz, elipse, montažne atrakcije...). Pasolini je kot kontroverzna osebnost ljubil tako zvezdniški »glamour« kot obscenost in perversnost seksualnega in socialnega »dna«. Prav zato tudi ni naključje, da Moretti na svojem rimskem popotovanju sreča Jennifer Beals, si ogleda film Portret serijskega morilca in obišče kritika, ki je evforično pisal o tem filmu. Morettijev napad na zagovornika filma (v katerem so dejanja morilca postavljena kot ena izmed vsakdanjih delovnih obveznosti) nikakor ni neposredno naperjen proti filmskemu kritiku, niti proti filmu, ampak prej zoper potujeni sodobni *modus vivendi*, v katerem je umor postal njegov samoumevni integralni del. In takšno samoumevno dejanje je tudi umor Pier Paola Pasolinija, za katerega še

danes ni znano, ali je bil posledica nekontroliranih instinktov ali pa načrtovano dejanje serijskega morilca. Pasolinijevi smrti se Moretti pokloni z impresivno filmsko vožnjo. Ko se kamera ustavi, nam kader predstavi kraj zločina z nogometnimi vrati v ozadju. Pasolini je namreč kot umetnik in kot človek igral fatalno igro.

Če je Pasolini za svojo diabolično igro plačal s telesom, potem je Rossellini za svojo sveto igro plačal s srcem. Rossellini namreč ni bil samo velik neorealist, ampak tudi razumnik, ki se je emocionalno zapletel z veliko hollywoodsko zvezdo Ingrid Bergman. In napoved razrešitve oziroma konca njunega zapletenega emocionalnega razmerja je bil že film Stromboli, poimenovan po vulkanskem otoku, ki mu je pripisana tudi pomebna vloga v drugi epizodi Morettijevega filma z naslovom *Otoki*. Otoki so v Dragem dnevniku drugo ime za študioznost, kaotičnost, familiarnost, avanturizem in samoto, se pravi za niz eksistencialnih opcij, ki so praviloma nezdružljive. V tem krogu med seboj nezdružljivih modusov vivendi se odigrava tudi drama Ingrid Bergman v filmu Stromboli, poenostavljeno med zakonsko vpetostjo na prozaičnem otoku in sanjami o dinamičnem velikem svetu. Na ironičen način potem te sanje o spektakelsko-avanturističnem svetu Moretti prevaja v nenaden obrat prijatelja, ki se je leta in leta ukvarjal s študijem Joycevega *Ulyssesa*, da bi kar naenkrat postal strasten ljubitelj televizije, še posebej ameriških nadaljevank. In če se je Ingrid Bergman kasneje ponovno odpravila v



Hollywood ter prizadela Rosselliniju, velikemu filmskemu preiskovalcu človeške duše, še posebej ženske, »srčne rane«, pa je zato Rossellini proglasil film za »ženski medij«, ki prikazuje čustva. Kar naenkrat je zanj postal film »prevroč«, zato se je skoraj v celoti posvetil televiziji kot »hladnemu«, elektronskemu mediju, ki zaradi teh dimenzij skoraj v celoti ustreza sodobnemu tehničnemu in znanstvenemu svetu. Morretti se na ta račun žlahtno pozabava tako, da svojega prijatelja, asketičnega znanstvenika predela v fanatičnega televizijskega gledalca.

Da je Moretti nekatera poglavja iz italijanske filmske zgodovine, natančneje, nekatere ključne odlomke iz biografij legendarnih italijanskih filmskih umetnikov, bral na tragikomičen, žlahtno ironičen način, izpričuje tudi tretja epizoda z naslovom **Zdravniki**. V njej Moretti zboli za dvema boleznima, za biološko, ki se imenuje rak, in jo zdravniki pozdravijo, ter za srbečico, ki je pogojno biološka in ji zdravniki ne znajo priti do konca. To je seveda bolezen kože, ki se zdi, da je prej umišljena in tako metafora za Morettijevo samoizpraševanje o lastni avtorski držji. Koža kot opna med notranjim in zunanjim je namreč tudi sinonim za filmsko sliko in kadar nastopijo težave s kožo, nastopijo tudi težave z govorico filma.

SILVAN FURLAN

RDEČA

ROUGE

režija:

Krzysztof Kieslowski

scenarij:

Krzysztof Piesiewicz,

Krzysztof Kieslowski

fotografija:

Piotr Sobocinski

glasba:

Zbigniew Preisner

igrajo:

Irene Jacob, Jean-Louis

Trintignant, Jean-Pierre Lorit,

Frederique Feder

produkcija:

Marin Karmitz (MK2), Francija

Iⁿ36

Krzysztof Kieslowski se nedvomno zaveda, da je oko filmske kamere prekleto vulgarna stvar, da je še tako nedolžen posnetek pravzaprav zloraba privilegija, ki ga kamera kot način slikovnega in zvočnega zapisa uživa. Vsak režiser je potemtakem voyeur, špicelj, ki želi in vsak



posamezen kader zbasati čimveč zanimivega, ne le vidnega, temveč tudi slišnega. Ko govorimo o voyeurizmu imamo v mislih klasični pogled skozi ključavnico (predstavljam si režiserja futurističnega filma, ki preklinja napredno tehnologijo odklepanja vrat z magnetnimi karticami ali odtisom roke) ali prihuljeno strmenje izza skritega kotička. Kieslowski je v skoraj vsakem svojem filmu, ki ga pozna širše občinstvo, od Dekaloga naprej, vpeljeval skriti pogled proti željeni osebi ali objektu, najbolj radikalno seveda v Kratkem filmu o ljubezni, kjer Olaf Lubaszenko na najbolj klasičen način — z daljnogledom — opazuje sicer nedosegljivo Grazyno Szapolowsko. Za omenjeno vulgarnost kamere se je treba spomniti le hipnega kadra iz Dvojnega Veronikinega življenja, ko subjektivna kamera z gledišča mrtve Veronike z dna rakve nakazuje iskanje druge Veronike — Veronique, ki živi nekje v Franciji. Kieslowski bi seveda zapadel v rutino, če bi nas kar naprej posiljeval s klasičnim voyeurizmom, zato se je v zadnjem delu trilogije o treh barvah francoske tobojnice, **Rdeča**, lotil problema drugače. Recimo mu elektronski voyeurizem. Irene Jacob in Jean-Louis Trintignant se srečata po naključju. Ona je fotomodel, on upokojeni sodnik. Ko mu na dom pripelje psa, ki ga je po nesreči povozila, ugotovi, da si sodnik urice krati s prisluškovanjem telefonskih

pogovorov sosedov. Da bo poglavitna obsesija Kieslowskega ponovno glavno gibalno filma, nas režiser opozori že v uvodnih prizorih filma, ko nas z drvečo kamero (prava rariteta ne le za Kieslowskega, temveč tudi za evropski film nasploh) popelje po notranjosti elektronskega telefona — žičkah, čipih in ostali navlaki, na popotovanje do drugega telefonskega aparata, ki bo prenesel impulz in v nekem trenutku zazvonil. Vmes je seveda še kakšna razdelilna omarica in seveda kilometri žice, ki se vijejo tako po zraku, kot pod vodo, kamera pa ves postopek v drveči vožnji impresivno zabeleži.

Telefoni v **Rdeči** neprestano zvonijo in nermalokrat se zgodi, da se ob dvigu slušalke naročnik poziva ne odzove, temveč samo poslušča in čez čas zvezo prekine. Debili in iztirjenci so med nami in Kieslowskemu ni mar, če gre tehnologija naprej, ne zanima ga, da staromodnih ključavnic skorajda ni več. Namesto jadikovanja si izmislil nov način enostranske komunikacije. Kieslowski je bil vsaj od **Dekaloga** naprej vseskozi fasciniran z moderno elektronsko tehnologijo, bolj rečeno gnilim kapitalizmom, čeprav je prihajal iz sivine poljskega real-socializma, pa najsi je šlo za računalnik (**Dekalog I.**), telefonsko tajnico (**Veronika, Rdeča...**), brezžične slušalke (**Modra**) itd. Z vsakim novim filmom so se množile tudi prikrite reklame za izdelovalce tehničnih