

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 samoispraševanje 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

I^h36

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 v 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 trobojnice, **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 nemalokrat se zgodi, da se ob dvigu slušalke naročnik poziva ne odzove, temveč samo posluša 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 izmisli nov način enostranske komunikacije. Kieslowski je bil vsaj od **Dekaloga** naprej vseskozi fasciniran z moderno elektronsko tehnologijo, bolje 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



BROWNINGOVA VERZIJA

THE BROWNING VERSION

režija:

Mike Figgis

scenarij:

Ronald Harwood

fotografija:

Jean Francois Robin

glasba:

Mark Isham

igrajo:

Albert Finney, Greta Scacchi,

Mathew Modine, Julian Sands,

Michael Gambon, Ben Silverstone

produkcija:

Paramount Pictures, ZDA

1^h37

Po filmu **Policaj pod nadzorom** končno spet odličan film Mikea Figgisa.

Vprašanje: zakaj moški ve, da ga njegova dvajset — ali pa petindvajset — let mlajša žena vara? Odgovor: zato, ker z njo ni spal že deset — ali pa petnajst — let. Ne, **Browningova verzija** ni komedija, prej narobe, premore tako duhovite, tako lapidarne in tako asketske dialoge, da junake stisne v smrtno resnost, navsezadnje, sam film, posnet po istoimenski drami *Terencea Rattigana* (1911—1977), uglednega britanskega dramatika (**Ločene mize**) in scenarista (**Rumeni Rolls Royce**), se odvrti v zelo konzervativnem, idiličnem podeželskem internatu za otroke zelo premožnih, v glavnem aristokratskih staršev. Drži, to je eden izmed tistih internatov, v katerem se nikoli nič ne zgodi. Tu ni kinodvoran, tu ni MTV-ja, tu ni videa, tu ni jeansa, tu ni punc. Tu se lahko zaljubiš le v starejšega sošolca, če si mazohist, v profesorja, če hočeš biti za vsako ceno neusliščan, ali pa v čisto modrost, če nočeš umreti od dolgčasa. Ni čudno, da daleč naokrog ni nikogar, še celo lokalne mularije, ki bi nagajala malim aristokratom, ne. *There's no there*, bi dahnila *Gertrude Stein*. A generacije prihajajo — in odhajajo. Himnično, ritualno, iz navade. Tu otroci odrastejo — ker je pač tak običaj. Če tega običaja ne bi bilo, potem otroci ne bi nikoli odrasli. In nikoli se ne bi spremenili. Pri šestih jim nataknejo kravate, ki jih bodo sneli pri šestdesetih. Spremembe so tu le stvar dogovora. Tu sam ne moreš nikoli vedeti, če si odrasel. Ali pa — kdaj si odrasel? Odraseš šele, ko o tem obstaja konsenz med profesorji. Tu je prostor za vrhunsko utopijo: če



je profesorjeva volja taka, lahko za vedno ostaneš otrok. Uganili ste — tu zares odrasčajo le odrasli, predvsem kakopak profesorji, recimo *Albert Finney*, nekoč genialni gojenec tega internata, zdaj neizprosni, trdi, cinični, monolitni, v resnici zelo razočarani učitelj literature, ki ga ne more nič spremeniti, niti prešuštni ekscesi njegove seksi žene (z dolgčaseno *Greto Scacchi* poriva *Matthew Modine*, učitelj tehnike) niti dvorjenja njegovega edinega fana, dijaka *Taplowa* (*Ben Silverstone*). Vidi sicer spremembe — a sam se ne sme spremeniti. Njegove oči so pač videle že toliko sprememb, odrasčanj in zorenj, da zanj preprosto ni več prostora. Ideja brutalnega in opresivnega šolskega sistema, ki je obsedala *Rattiganovo* dramo, je izginila: *Finney* zgleda le še kot človek, ki se noče spremeniti, da bi lahko za vedno ostal v šoli. Je le človek, ki je odrasel proti svoji volji, le fanatični nostalgik, fanatik nostalgije: hoče se vrniti tja, od koder sploh nikoli ni odšel. V šolo. V mitski, utopični čas, ko smo bili še vsi skupaj. Prav ima — življenje po šoli ne obstaja. In zdi se, da je njegovo kamnito srce le poganjek nenehnega, stoletnega premagovanja skušnjave, da bi to izdal svojim učencem. *Finney* je pač učitelj, ki ima za svoje učence le eno sporočilo, le en nauk: *po šoli je vsega konec*.

MARCEL STEFANCIC, JR.

izdelkov (Sony, Grundig, JVC — še v ameriškem filmu ne zasledimo toliko eminentnih zaščitnih znakov), ki so imeli vedno pomembno vlogo v njegovih filmih. Kieslowski v **Rdeči** poleg voyeurizma namiguje tudi na vse težje ohranjanje intimnosti, kar je seveda tesno povezano. Ko si enkrat na obeh skritega gledalca (ali poslušalca), si razgaljen. Jean-Louis Trintignant kot sodnik-prisluškovalec, je najboljši dokaz, da je danes najmanjši problem sestiti nekomu za vrat in ga opazovati (poslušati), potreben je le kanček tehnologije. Kot protiutež pa Kieslowski sredi Geneve, kjer se zgodba odvija, razgrne ogromen rdeč plakat, na katerem Irene Jacob reklamira nek šampon. Rdeče ozadje je valovito, vihravo — poudarjalo naj bi »dinamiko« artikla, (da bodo opazovalci — voyeurji — še bolj zadovoljni). Irene Jacob je razgaljena, vsak mimoidoči si s pogledom lahko vzame njeno podobo. Film je v osnovi še vedno predvsem medij vizualnih sporočil in Kieslowski tega kljub tokrat očitni dominaciji zvoka ne pozablja.

SIMON POPEK