

Mestni psi (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992) so film o času. Toda ne morda o sedemdesetih, pri katerih se navdihujejo, kakor tudi ne o osemdesetih, v katerih se dogajajo. So film o času nasploh. Še natančneje: o vzajemnem odnosu treh modusov časa — preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. *Big deal*, boste rekli — mar niso vendar vse stvari o času, kolikor so pač vedno v času? Ne, niso. Tako kot ni vsaka hiša vedno pričevanje o prostoru, temveč prav pogosto zgolj njegova izraba, tako tudi ni vsak film pričevanje o času, temveč le njegova poraba. Potem pa se tako tu kot tam, tako v arhitekturi kot pri filmu, tu in tam najde kak mojster, ki si zastavi par vprašanj o domnevno nedvoumnem mediju, znotraj katerega se giblje in ustvarja. Quentina Tarantina definitivno skrbi čas, s katerim se ubada. O tem pričata oba njegova filma, **Mestni psi** in **Šund** (*Pulp Fiction*, 1994). Oba se ponašata s povsem specifično časovno strukturo, za katero lahko že kar takoj ob prvem soočenju zatrdimo, da je vse prej kot premočrtna. Ko pa je treba določiti naravo tega prepleta krožnosti, mimobežnosti, spiraloidega napredovanja in občasne nevrotične sočasnosti, se stvari zapletejo. Zato bo treba pravo ime za časovno strukturo Tarantinovih filmov v toku tega prispevka šele najti. Za začetek si lahko zastavimo banalno vprašanje: kdo je kriv za to, da Tarantini filmi razpadajo v času? Kdo je vanje naplodil toliko raznoterih časovnih modusov? Že samo če pogledamo »vsiljivce« v dovolj linearno strukturo po-roparske odisejane **Mestnih psov**, je odgovor sila preprost: krivi so njegovi junaki! Če odmislimo uvodno bravuro v restavraciji, tedaj enotnost kraja (in skorajda tudi časa) skladišča-pribežališča dejansko najedajo edinole portreti posameznih junakov. Toda katerih? Le tistih, ki so preživeli! Mrtvi preprosto nimajo pravice do spomina, zato pa se bodo živi dobesedno na življenje in smrt borili zanj. Prav nihče od njih si namreč ne bo pustil odvzeti pravice do spomina. Toda kako različni so postopki, ki nas vodijo do njihovih podob preteklosti!

1. Mr. Pink uvaja paleto spominov s klasičnim flash-backom. »Kako si se rešil?«, ga vpraša Mr. White. »Pristreljal sem si rešitev!« — in že vidimo posnetke njegovega bega pred tremi policaji. V preteklost nas je torej prestavilo konkretno vprašanje, vpeljal njegov glas, ko pa se flash-back izteče, se vrnemo natanko na izhodiščno točko, s katere smo v njegov spomin sko-

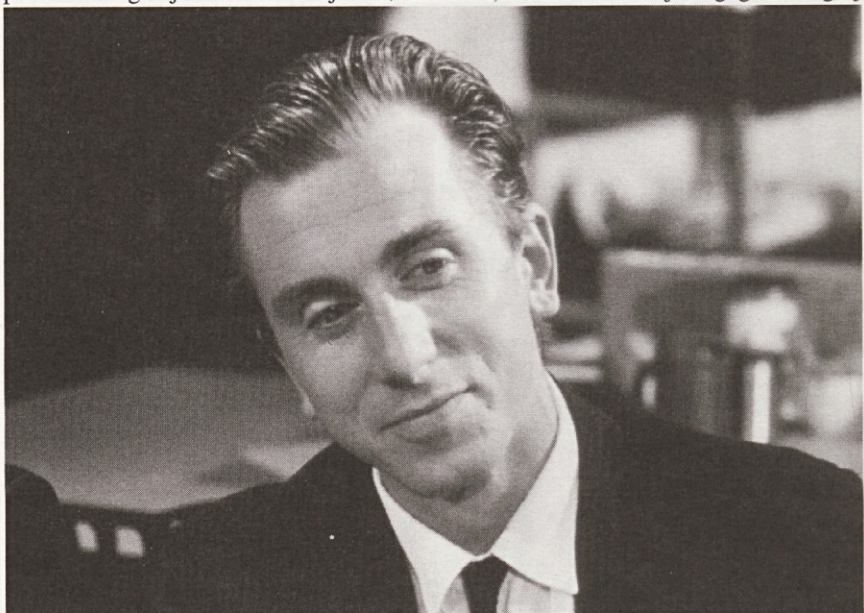
I GOTCHA!

čili. Opraviti imamo torej s klasičnim *flash-backom*, pri katerem tok podob pravzaprav le ilustrira nek govor. *Talking pictures*. Kar vidimo iz preteklosti je akcija, o kateri junak v sedanjosti pripoveduje nekemu drugemu. Četudi je spomin vezan na osebno videnje in še čisto svež, mu vseeno prisojamo status objektivnosti, saj se v logiki filma zdi, da je prvi korak na poti k rekonstrukciji ropa, ki se je tokrat pač začela od zadaj. Dejstvo, da za razliko od prihodnjih »portretov« tudi ni podpisan, še okrepi njegovo domnevno »objektivnost«.

2. Spomin Mr. Whitea je že precej bolj dvoumen. Ker ni z ničemer neposredno izzvan, ga prvi hip razumemo kot preganjavico samega junaka — torej bolj kot mentalno podobo, preblisk, neprijeten in moteč spomin. *Moving pictures*. Napis ga zato zapečati v prvega iz serije portretov, ki vsi po vrsti prikazujejo udeležence ropa na »avdiciji« pri Joeu. S tem se šele zares v film vpiše instanca pripovedovalca-režiserja. Če nam je v prvem primeru pripovedoval Mr. Orange, tedaj nam zdaj sam režiser pravi: Glejte, tako pa je Mr. White padel v tole godljo! Nobene akcije več, le

še dialogi. Po vdoru tega drugega spomina se sicer znova vrnemo na isto prizorišče, toda čas se je vmes že zamajal — saj služi portret kot elipsa, ki zakrije premik v prostoru. Nauk: podoba iz preteklosti lahko izdolbe sedanjost, zvrta luknjo v linearnost.

3. Portret Mr. Blondea je vpeljan z napisom že takoj na začetku, nato pa ta napis še podvoji klasična teaterska napoved: Vic je tukaj. — Naj vstopi. Tako vstopa na oder preteklost, ki je dolgo ležala — v zaporu! In res je njegova avdicija videti kot gledališka igra: malo dialoga, nato pa teatralen spoprijem s šefovim sinom. Mr. Blonde vedno prinese nekaj iz preteklosti: zgodbo iz zapore, policaja iz ropa... Njegova sedanjost tako ni le izdolbljena s preganjavimi spominčicami iz preteklosti, temveč je sleherni trenutek njegovega sedanjika kot Moebiusov trak podložen s hrbtno platjo preteklosti. Ta ga preganja približno tako, kot zvok sedemdesetih giblje njegovo telo. Počasi, zapeljivo okorno in hkrati zlonosno. Karkoli stori, stori hkrati za preteklost in v sedanjosti. Zato ga s Frankom iz Lynchevega **Modrega žameta** (*Blue Velvet*, 1986) družijo še vse kaj drugega kot zgolj



Mr. Orange

odrezano uho: druží ga ta sočasnost dveh radikalno nekompatibilnih časov. Težko je živeti hkrati v dveh časih, težko je biti hkrati »*fucking daddy*« in »*baby wants to fuck*«. *He's a fucking psychopath!* Zato tudi Vicu ne preostane drugega, kot da vse-naokrog pošilja svoja ljubezenska pisma v obliki krogel v čelo — dokler ga sporočilo končno ne doseže v sprevrnjeni obliki! Če hoče film razčistiti sedanost, praviloma poseže v preteklost in iz nje s *flash-backom* potegne potreben drobec. Mr. Blonde pa je nekakšen paradoksen živi flash back, ki na račun razčiščevanja preteklosti vztrajno naveda sedanost. Če je iz tovrstne psihotične zagate dveh časov v istem prostoru izhod praviloma le smrt, pa film **Mestni psi** natanko v trenutku, ko se izteče portret Mr. Blondea, prvič poseže po čisti paralelni montaži — torej po dveh prostorih v istem času. Ob glasbeni spremljavi komada *I Gotcha!* lahko spremljamo vzporednost dveh prostorov (telefonski pogovor Joejevega sina med vožnjo z avtom in vlečenje ujetega policaja v skladišče), ki ju v istočasnost za nazaj spne prihod Joejevega sina v skladišče. Gre torej za klasično kon-

vergentno montažo, pri kateri se dve premici hkratnega dogajanja v nekem trenutku dotakneta in tako retroaktivno potrđita svojo sočasnost. Ta montažna sekvenca je strogo gledano pravzaprav edini fragment filma, v katerem imamo opravka z viličenjem, bifurkacijo časa. Ves preostali čas je čas enosmeren in oster kot puščica (kot pot revolverške krogle?), le da zaradi neujemljive hitrosti uspevamo ujeti in zamrzniti le njegove posamezne pasaže, pa še te ne nujno v pravem vrstnem redu.

Zdaj je že počasi čas, da posamezna pričevanja zvežemo v celoto, da pokažemo na njihovo strukturno podobnost. Vsi trije portreti so pravzaprav le tri upodobitve tega, kako se rojeva spomin: kot *flash-back*, kot paranoidna preganjavica, kot psihotična legenda. Za vse tri je značilno, da se spomin dobesedno rojeva pred našimi očmi. Dotikamo se tistega misterija, ki ga je Deleuze zelo zgovorno zaznal pri Mankiewicz:

»Namesto izgotovljenega spomina kot funkcije preteklosti, ki podaja pripoved, smo priče rojstvu spomina kot funkcije prihodnosti, ki zadrži tisto, kar se dogaja, da

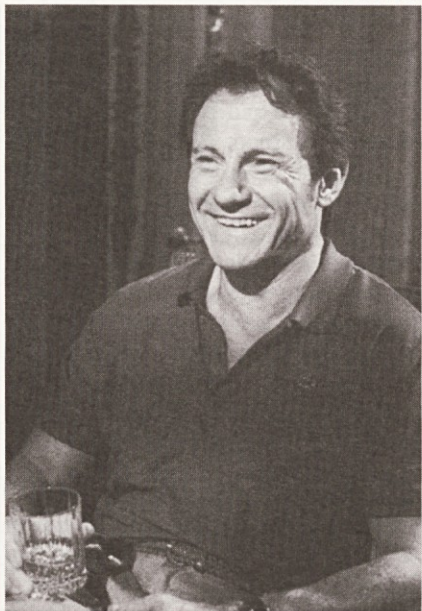
bi iz tega naredila prihodnji predmet nekega drugega spomina. (...) Spomin bi nikoli ne mogel priklicati in podajati preteklosti, če bi se ne bil zgradil v trenutku, ko je bila preteklost še sedanost (...). V sedanosti si gradimo spomin, da bi ga uporabili v prihodnosti, ko bo sedanost minila. (poudaril S. P.) Prav zaradi tega sedanjega spomina od znotraj komunicirata dva elementa: romaneskni spomin, kakor ga poznamo iz pripovedi podajanja, in teatralna sedanost, kakor se pojavlja v podanih dialogih. Šele ta krožni tretji člen daje celoti totalno kinematografsko vrednost. Od tod vloga vohuna ali nehotene priče, ki podeljuje vso moč Mankiewiczevim filmom: to je vidno in slišno rojstvo spomina.« (Gilles Deleuze, *Podoba-čas*, str. 72).

In mar ni prav podroben portret našega četrtega junaka, Mr. Orangea, podtaknjene-ga policaja in resnične podgane našega filma, najbolj nazorna ilustracija vidnega in slišnega rojstva spomina? Da bi namreč lahko postal del skupine, ki bo izvedla prihodnji rop, si mora policaj najprej izgotoviti brezhibno preteklost. In kako gradi ta »sedanji spomin«? Tako da bere, vadi in



Mr. Brown

Mr. White



Mr. Pink



Mr. Blonde

nastopa — da torej romaneskno kombinira z odrskim dialogom. Ta teatralna razsežnost konstruiranja spomina je izjemno zgovorno uprizorjena s serijo štirih prizorov, ki gredo od bralnih vaj prek vaj in generalke do premiere. Premiera še predobro uspe: ne samo, da uspe prepričati občinstvo (Joe & kompanija), njegov »sedanji spomin« je tako intenziven, da neposredno zaplodi kinematografske podobe tistega, o čemer govori. Tako imamo zagotovo najbolj fascinanten *mise-en-abime* celega filma:

(1) pogovor dveh umirajočih policajev v skladišču prekine

(2) portret Mr. Orangea, ki za mizo v restavraciji svojemu undercover kolegu pripoveduje, kako je uspel prodati štos

(3) Joeu in družini, med samim pripovedovanjem pa se pojavijo

(4) »zaresne« slike stranišča, na katerem se dogaja štos, ki ga v resnici sploh nikoli ni bilo — še več, v nekem trenutku v njem nastopajoči policaji celo prevzamejo besedo in meni nič — tebi nič pripovedujejo isto zgodbo dalje.

Najbolj fascinantno je seveda dejstvo, da je ta zaključni delirij glede na nastop pred Joeom in družino znova klasičen *flash-back*, saj ga priključuje glas nastopajočega, po njegovem izteku pa se vrnemo natanko na mesto, s katerega smo vanj vstopili. A je vendar čista izmišljotina! Zdi se, da je moral Tarantino narediti cel krog od domnevno objektivnega *flash-backa* (Mr. Pink) prek najedanja sedanosti s preteklostjo (Mr. White) in njenega čistega sovpadanja (Mr. Blonde) do čiste fikcije (Mr. Orange), da bi lahko retroaktivno relativiziral sleherno konstrukcijo spomina kot popolnoma subjektivno, fiksijsko in fabulacijsko dejanje. Toda zato, ker je oseben in izmišljen, ni ta akt nič manj pomemben, celo usoden! Sleherni *flagrant delit de legender* ima namreč radikalne posledice tako za protagonista (Mr. Orange po njem dobi ime, zadolžitev — in kroglo!) kot tudi za časovno strukturo filma: le-ta postane ne-kronološka, kristalna, usodno razcepljena med osti sedanosti, ki vse po vrsti hipno in neujemljivo minevajo, ter plasti preteklosti, ki se ohranjajo do vsake najmanjše podrobnosti. V tem svetu kristaliziranega časa se izkaže, da je, tako kot pri Nietzscheju, ideal resnice najgloblja fikcija. Skratka, *Pulp Fiction*.

STOJAN PELKO

Lubitsch