

Letos so se v glavnem programu znašli trije filmi, ki se vsak po svoje spominjajo filmske zgodovine ali preteklosti s filmom. Gre za filme *Pulp Fiction*, *Dragi dnevnik* in *Kokoška Riaba* - z drugimi besedami,

za filmsko retrospekcijo po ameriško, italijansko in rusko. Američan, filmski zanesenjak Quentin Tarantino, se filma spominja z užitkom, z veliko voljo do filmskega življenja; Italijan Nanni Moretti, sin velikanov filmske umetnosti, si zgodovino in sebe v filmski zgodovini ogleduje na tragikomičen način; Rus Andrej Končalovski, nekoč filmski oporečnik, pa skuša skozi narcistično perspektivo opredeliti razmerje med politikom in umetnostjo.

Tako sta nastali presenetljivo nenavadni in hkrati pravi mojstrovini: **Dragi dnevnik** in **Pulp Fiction**. Vzroke njune različnosti ne gre toliko iskati v tem, da je italijanski izrazito nostalgичno avtorski, ameriški pa izrazito postmodernistično žanrski, ampak predvsem v tem, da je **Dragi dnevnik** introspektivno-diskurziven, **Pulp Fiction** pa transhistorično-eksploziven.

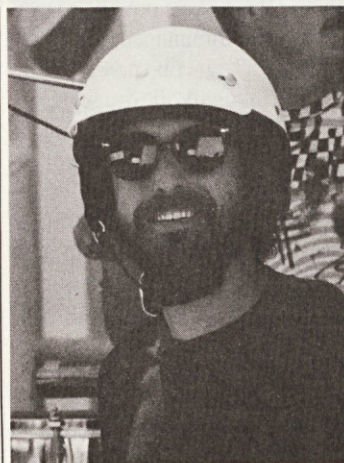
Vseeno pa ju veže kar nekaj skupnih točk. Predvsem sta to filma, ki ne slonita na voluminozni in kronološko zaključeni zgodbi. **Dragi dnevnik** je sestavljen iz treh epizod, prva je nekakšen *hommage* Pasoliniju, druga Rosselliniju in tretja Morettiju, kar pač ne govori samo o Morettijevi samoironičnosti, ampak vzvratno še potencira sofisticirane ironične podtone, ki jih je Moretti še posebej naslovil izbranim poglavjem Rossellinijeve bio-filmografije. Toda ob vsej ironični distanci, ki si jo je privoščil na račun legendarnih imen italijanskega neorealizma in post-neorealističnega, novovalovskega italijanskega filma, **Dragi dnevnik** prežema očitna nostalgija, nostalgija za tistimi italijanskimi filmskimi časi, ko sta Rossellini in Pasolini pisala ne samo filma ampak zgodovino in pravem pomenu besede. Bila sta »subjekta«, »božja« oziroma »diabolična« pevca, zato se tudi sam prepoznava za svojevrstnega bolnika, kontaminiranega umetnika, pa naj sta bolnik ali bolezen le namišljena.

Pulp Fiction je film, bolj ameriški od ameriških, saj je v njem toliko nasilja, mamil in korupcije, da se vse skupaj transformira v prav zabavno artifično realnost. To je tudi prva zanka, ki jo je Tarantino nastavil gledalcem, saj so na začetku stvari postavljene tako, kot da bo šlo za pravo kri in ne samo za rdečo barvo. In **Pulp Fiction** je tudi film, za katerega se nam na prvi pogled zdi, da bi ga, v kolikor bi imeli na razpolago ponovno montažo, lahko sestavili v vzročno-posledični niz. Toda to je le videz, kajti prav preskakovanja na časovni osi so tista, ki ta film predelujejo v igrarijo, v *puzzle*, a ne v kakšno poceni igrarijo, ampak v prekletstvo in božanskost filmskega *puzzle*, ki je v tem, da filmske zvezde, filmski junaki niso samo večni, ampak tudi realno obstajajo, se selijo iz filma v realnost in obratno.

Dragi dnevnik in **Pulp Fiction** si z enako silovitostjo zastavljata tudi vprašanje o avtorstvu. Ko namreč Moretti ob vsej ironiji prikljuje Rossellinija in Pasolinija, to počne tudi zato, da bi premeril sebe, da bi premeril ne samo tisto, kar je zapisano v dnevniku, ampak tudi sam rokopolis, pisavo, ki naj bi bila razločevalna poteza evropskega avtorja. Če so evropski avtorji že nekaj časa preokupirani z vprašanjem pisave, z originalnostjo pisave, potem Tarantino posredno artikulira tisti koncept ameriškega avtorja, ki razume avtorja kot ekspliciten

SE SPOMINJAŠ FILMA?

ALI O FILMSKEM SPOMINU NA OSI HOLLYWOOD—RIM—MOSKVA



skupek slogovnih in ikonografskih konstant. V tem pogledu je Tarantinova drža radikalna, saj **Pulp Fiction** priča, da mu ne gre za nikakršno osebno mitologijo, še manj pa za kakšen osebni stil. Njegova ikonografija in njegov stil tako nista vezana na nobeno postmodernistično perspektivo, ampak sta presežek postmodernistične drže, saj se zgodovina ne manifestira v obliki citatov, ampak kot sublimacija same filmske zgodovine, natančneje žanrske zgodovine, Tarantino bi brez sramu rekel cenene žanrske zgodovine.

Morettijev in Tarantinov film potemtakem povezuje skupno vprašanje: *ali se spominjaš filma?* Da, oba se ga spominjata. Toda Moretti se, kljub ironični distanci, filma spominja z velikim F: filmov velikega Pasolinija in Rossellinija, ki jima seveda nihče ne more odvzeti njihovega pomena in vrednosti. Toda v njegov filmski spomin je vpisano tudi travmatizirajoče spoznanje, svojevrstna kreativna blokada, lastna izvođenost in boleznost. Moretti se torej filma ob vsej ironiji spominja z nostalgijo, kot bi izgubil nekaj dragega, kot da je nekaj, kar se je nekoč zgodilo, nemogoče ponoviti in podoživeti. Ne samo na realen, ampak tudi na imaginaren način, pa naj bo ta imaginarna ponovitev seriozna ali pa morettijevska, ironično spoštljiva, včasih komedijantsko pikra ali celo satirično destruktivna. Tarantino pa se filma spominja z užitkom. Pravzaprav se filma v pravem pomenu besede niti ne spominja, saj je za njega filmska zgodovina kar sama realnost. Zato tudi ni naključje, da za Tarantina pravijo, da mu po žilah ne teče kri, ampak film. Če se torej glavna letošnja kanska nagradjenca spominjata filma, to vsekakor ni kakšna profilirana nova tendenca v svetovnem filmu. In ker se filma spominjata vsak na svoj način, to razliko lahko pogojno razumemo kot simptomatičen pristop, kako filmsko zgodovino čuti in dojema evropski oziroma ameriški avtor.

V glavnem programu pa se filma eksplicitno ali implicitno nista spominjala le Italijan Nanni Moretti in Američan Quentin Tarantino, ampak tudi Rus Andrej Končalovski. Toda Končalovski se v filmu **Kokoška Riaba** ne spominja filmske zgodovine na splošno, ampak kar svojega lastnega opusa, natančneje, filma iz leta 1967 z naslovom **Asjina sreča**. Zakaj pa ne, saj narcizem ni nekaj, kar bi bilo tuje umetnosti, tudi filmski ne. Toda stvari postanejo vprašljive, ko se samoogledovanje, zamaknjeno ali potujeno, neposredno spne s političnim narekom, ali bolje, ko skuša umetnost v času demokracije, tudi sedanje potencialne post-komunistične ruske demokracije, peti politično lekcijo. In prav na tem izpitu je padel, pravzaprav kar zletel Andrej Končalovski. Če je namreč v njegovih zgodnjih filmih latentna kritika politične realnosti, t.i. Brežnjevih ledenih časov, kar radikalno spodjedala realsocialistično kondicijo, tedaj farsično-naturalistični diskurz o trenutni ruski politični situaciji razjeda in izničuje estetske vrednosti njegovega zadnjega filma **Kokoška Riaba**.

Foto: Andrej Končalovski (levo) in Nanni Moretti (desno).

SILVAN FURLAN