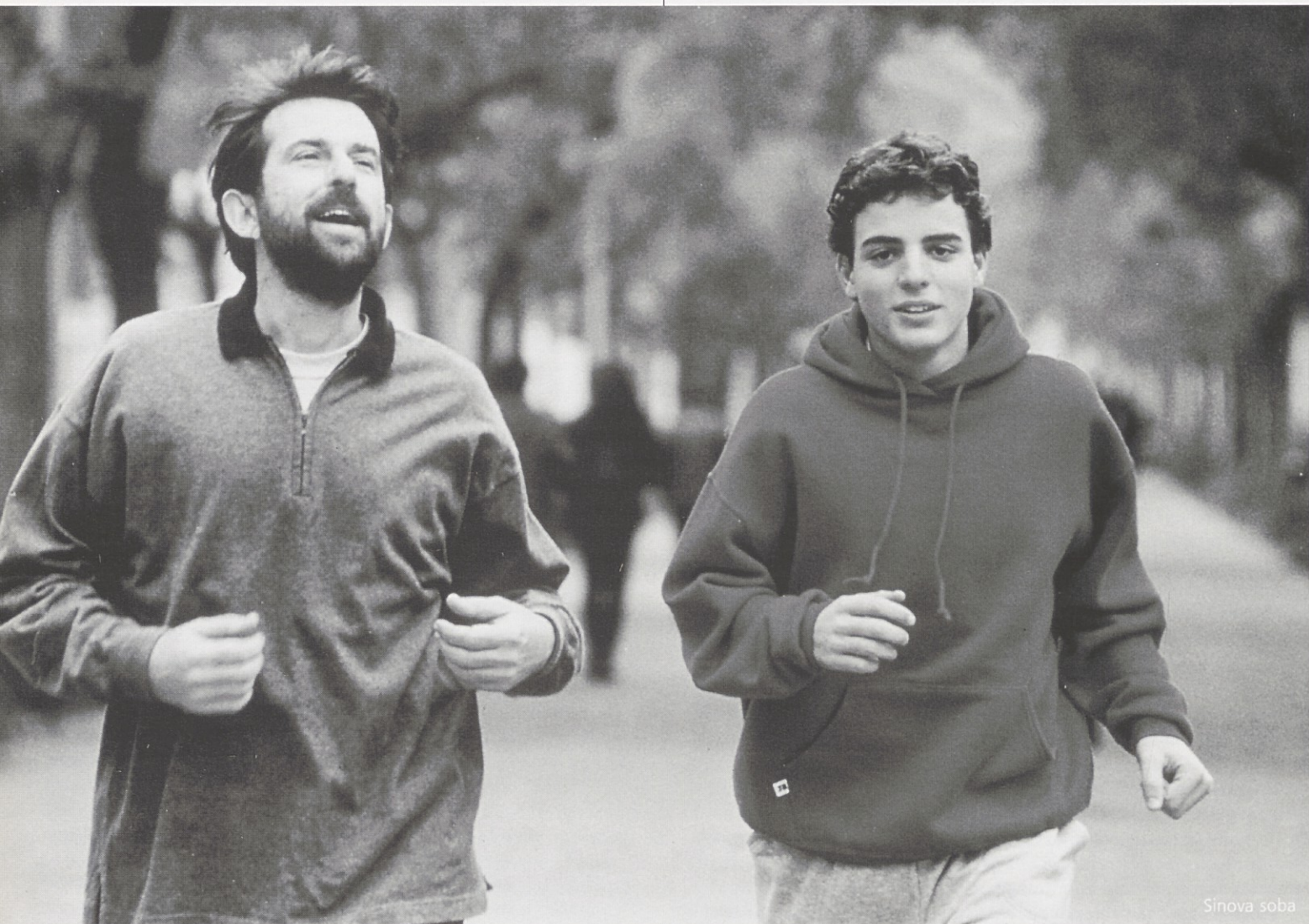


# nanni moretti —

## med politiko in mitom



Sinova soba

flavio de bernardinis

Canneska zlata palma, ki je bila podeljena *Sinovi sobi* (*La stanza del figlio*, 2001), je z vso silovitostjo ponovno postavila v ospredje vprašanje Moretti. To prestižno priznanje je nedvoumna potrditev zgodovinsko-kritiške posvetitve tega italijanskega režiserja. Mednarodni filmski krogi priznavajo visoko umetniškost njegovih del, ki so se sposobna plodno vključiti v tok univerzalno priznane filmske tradicije. Torej tisto, česar v dosedanjem kritiškem diskurzu o Morettijevem delu še nismo zasledili. Tudi francoski kritiki, ki si skorajda lastijo avtorsko posvetitev tega rimskega filmarja, so doslej njegovo filmsko delo umestili le v pričakovane smernice tiste morale,

ki jo imamo za dedinjo neorealizma in novega vala. A če iščemo referencialne avtorje, ki nimajo prav ničesar skupnega z Morettijevim filmom, ne moremo mimo imen, kot so Rossellini, Visconti, De Sica na eni strani ter Truffaut in Godard na drugi.

Morettiju niti domači beneški festival ni bil nikoli v pomoč. *Sladke sanje* (Sogni d'oro, 1981), s katerimi je na Mostri prejel posebno nagrado žirije, so v redni distribuciji doživele pravi polom. Leta 1989 pa takratni direktor beneškega festivala Guglielmo Biraghi ni zmožal več prikrivati lastne omejenosti: *Rdeče parabole* (Palombella rossa, 1989) ni uvrstil v tekmovalni spored, ker ta po njegovem "ni njegov najboljši film". Osramočeni pred mednarodno javnostjo so si morali italijanski filmski novinarji, ki v okviru festivala pripravljajo svoj, k sreči programsko povsem avtonomen program Teden kritike, omisliti "poseben dogodek", da so ta izjemni film vseeno lahko prikazali na Mostri.

Canneski festival pa je takrat vedno uveljavljal in izkoriščal prednost, ki si jo je pridobil glede Morettija (revija Cahiers du cinéma je že Morettijev zgodnji – iz leta 1978 – *Ecce Bombo* nemudoma proglasila za izjemen film "à la Baudrillard"): *Dragemu dnevniku* (Caro diario) je leta 1994 podelil nagrado za režijo; ob *Aprilu* (Aprile, 1998) ni niti pomišljal, ali naj ga uvrsti v tekmovalni spored (kjer sicer ne dobi nobene nagrade); temu sledeča *Sinova soba* pa se že hladi v senci zlate palme za najboljši film. Na delu je vsekakor strategija, ki jo francoski festival tako rad uporablja, ko ima opraviti s tistimi režiserji, ki jih ima za člane svojega moštva: naj Lynch, brata Coen, Wong Kar-wai in morda še kdo (ob že omenjenem Morettiju, seveda) naredijo karkoli že, vedno bodo pristali v tekmovalnem sporedu. Seveda, tudi Trier je že doživel skoraj identično usodo Morettijevi: velika posebna nagrada žirije za *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996), zgolj prisotni *Idioti* (Idioterne, 1998) ter zlata palma za *Plesalko v temi* (Dancer in the Dark, 2000).

Zdi se, da *Sinova soba* – odlikovana z glavno nagrado in kot film, ki priča o spremembi, nastali znotraj "autarkičnega" morettijevskega filma, sedaj, kakor meni večina, bolj dovtetnega za zgodbo in osebe – zavezuje kritiški diskurz k temu, da geslo Moretti prestavi v ustrezen kontekst zgodovine filma; da torej opusti svoj običajni pristop, ki vsak njegov posamezni film obravnava kot samostojno enoto, otok, neponovljivo poglavje v –naravnem – znamenju avtarkije. Pristop, ki je namenjal privilegirani status ključa razlage vedno in zgolj "Nanniju Morettiju", sloganu, zaščitnemu znaku, ki je bil glede na njegove filme vedno v ospredju.

Tako so Morettija – da bi vse skupaj malce začinili s paradoksom, zgodovinskim maščevanjem in ostro ironijo – pričeli primerjati z njegovim "najhujšim sovražnikom", Albertom Sordijem, iz čigar rok je cineast, gotovo ne naključno, za svoj zadnji film prejel Donatellovega *Davida*. Gledano iz te perspektive naj namreč Morettijevo filmsko delo ne bi bilo nič drugega kot prirejena Zgodba nekega Italijana, ne s sicer tako obsežnim prerezom predstavljenih družbenih razredov, a vseeno izstopajoče zaradi svojih režijskih rešitev razmerja posameznik/družba. Moretti sam, pomirjen zaradi avtorske posvetitve, ki so mu jo namenili Francozi, pa naj bi se nagibal k temu, da v kontekstu italijanske recepcije, da ostaja *maska*, ropotarnica gostih in razpršenih – pa čeprav pogosto neizraženih – razpoloženj. Komentirajoč *Sinovo sobo* je nekdo, ki ni želel biti preglasen, namreč opazil, da Moretti igralec ni bil sposoben realizirati interpretativnega registra patetičnega obupanca, saj je bilo zanj tako značilne komično-sarkastične odenke v igri zaslediti tudi v pretresljivih prizorih.

Ta opazka nedvomno korenini v predsodku, ki je naslovljen na Morettija, da si namreč vedno nadene zgolj masko, in sicer takšno, ki v svoji antropološki sferi ne premore DNK dramatičnega registra. Če hočemo, in to tudi bomo, poskusiti narediti korak prek običajnih mest, prek paradoksalne dimenzije maske, a tudi prek zapeljujočega in ponos vzbujajočega "učinka palm", moramo priznati, da je film *Sinova soba* vse kaj drugega kot film preobrata, drugega kot odrekanje avtarkiji. Nasprotno, to je povsem morettijevski film, spiralno projiciran sam vase, na svojega protagonista in avtorja. Ko se sklicuje na doslej nepoznano pozornost in skrb, ki jo Moretti režiser posveča igralcem v pravem pomenu besede, se pozablja, da je v *Rdeči paraboli* vrsta likov in stranskih figur ob robu bazena tako po navdihu kot po režijskih rešitvah bistveno presegala sicer povsem vabljiv mimohod pacientov dr. Sermontija. Prav tako tudi anti-lik,



Sinova soba

kot so "Freud" v *Sladkih sanjah* ali super matematik Edo v *Bianci* (1984), pa tudi prejšnjemu podoben, čeprav le bežen, mimohod zdravnikov v epizodi iz *Dragega dnevnika*, na ravni ostre in sublimne skice nimajo primerjave v mikrokozmosu človeštva, ki se nahaja na bregovih Ancone.

*Sinova soba* je film, ki je povsem osredotočen na protagonista, tako kot to hoče granitna poetika avtarkije. Novost, za katero pa ne vemo, ali dejansko predstavlja preobrat, se nahaja drugje, v tematskem in simbolnem aparatu, ki je bil uporabljen, v učinku in zgoščenosti podteksta.

Na te, precej globoke ravni, se umeščajo in tu prevzemajo vlogo jasno določenih umetniških in kulturnih referenc – ki so bile sicer že prisotne v predhodnih filmih, toda tu so dvignjene na raven ključnega preobrata pripovedi in režije – konice komunikacije in ideološkega sporočila.

Po našem mnenju se te reference nanašajo na tematske in simbolne dimenzije mitičnega ter pod-božanskega. Samo revija *Cahiers du Cinéma* (št. 557, maj 2001; str. 24–26) se jim je eksplicitno posvetila, in sicer v lepem kritičnem prispevku Stéphana Bouqueta: "*Sinu je usojeno umreti,*" piše Bouquet, "*ker je kradel, ker ni priznal kraje, pa tudi zato, ker je zlomil fosil iz šolskega laboratorija*". Bouquet nadaljuje: "*Fosil brez dvoma označuje rajsko mesto izvora. Prekršek in laž poudarjata izstop iz prostora utopije.*" Tudi to mu ne zadošča: "*Nekje na začetku filma je nenavaden prizor: Giovanni pretresen vstopi v sinovo sobo, ustavi se in prostor (pretirano urejen) opazuje, kot da bi bil Andrea že mrtev. Občutek krivde, ki si ga v nadaljevanju naloži oče, (...) je nadvse močan, saj je konec koncev resnično kriv (na tem mestu je film bromeč). Lahko bi reagiral tako kot mati, ki ji je uspelo sestaviti posamezne delce. Toda on si želi nedolžnosti, življenja, ki bi bilo nedolžno, pa ni, saj jo prinese šele smrt. Zato Giovanni žrtvuje svojega sina, ki se je medtem že preveč oddaljil od njegovega ideala. To, da se Andrea odpove celo teniški zmagi, pove vse. Potrebno je vztrajati: to ni film o bolečini v njeni psihološki izjemnosti, temveč mitološki film o žrtvovanju.*"

Deliti si z njim tako hermenevitično obzorje pomeni brez sledu obotavljanja Morettija posvetiti na raven avtorja. Tisto, kar je bilo v *Bianci*, precej podcenjenem filmu, še zgolj zasilni narativni pripomoček (zločini, ki jih je narekovala protagonistova očitna izguba iluzij), motiv, ki je nezmožen, da bi pripoved obdržal na ravneh, ki že v zapletu niso bile dovolj pojasnjene, tu nasprotno plete in oblikuje film že v samih globinah pred-teksta, da bi se nato dvignil na bleščeče površje pripovedi. Moretti ljubkuje izhodišče, kakršnega si je zastavljal Kubrick (ki se ga je že dotaknil v čudovitih *Sladkih sanjah* in v brezhibni *Rdeči paraboli*), to je mit, ki plete mrežo pomena. Kakor v *Odiseji v vesolju* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), mit, ki nič ne razlaga, saj bolečine ne opraviči, ki pa vseeno vse sprejme in razume.

Le eksplicitna uporaba mita, zgolj ta, povzroči navdušenje med kritiko, pa tudi širše med občinstvom, češ da so tokrat osebe primerno okarakterizirane, da je pripoved končno objektivna, da je bila, v končni fazi, dosežena univerzalnost.



Sinova soba

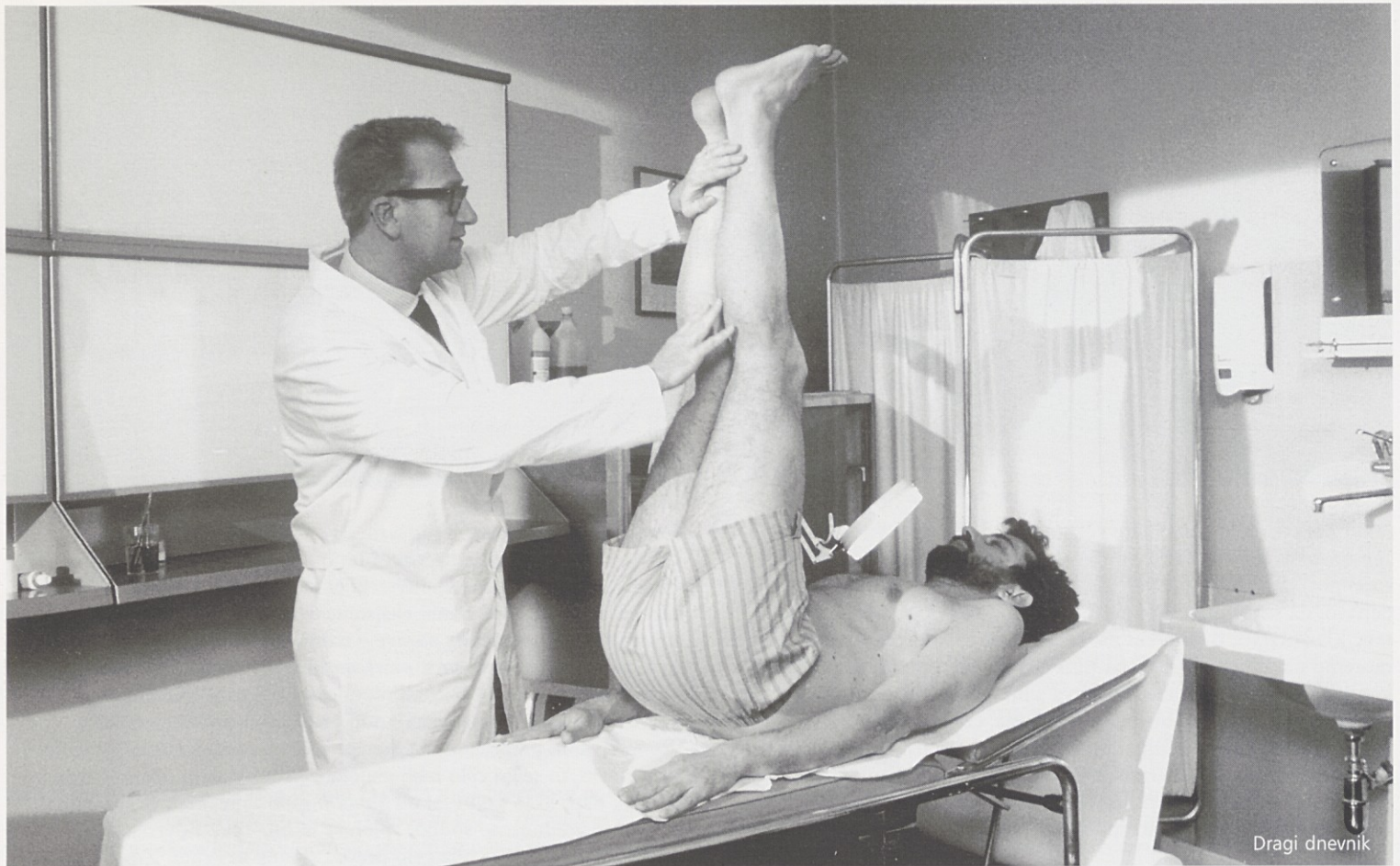
Ponovimo. To ni absolutna novost. *Sladke sanje* so se že spopadle z mitom, mitom umetnosti, medtem ko se je *Rdeča parabola* dejavno predajala mitu družbe; *Sinova soba* pa ima opraviti z drugačno mitologijo, z močno laično mitologijo religioznosti oziroma tiste realne in globoke *vezi*, ki je stkana med osebami, prepleta, ki pa danes le še životari onstran umetnosti, družbe in, seveda, same religije, če jo dojemamo v institucionalnem kontekstu, kar je danes skoraj neizogibno. Zakaj naj bi bil torej v tem zadnjem filmu, glede na preteklost, mit na delu z občutnejšo in bolj ekstremno odločnostjo ter poudarkom? Odgovor ni niti najmanj zapleten: zaradi neizogibne prisotnosti smrti.

Tako *Sladke sanje* kot *Rdeča parabola* se podajata v bližino smrti, a se ob tem v njene lovke ne zapleteta dokončno. V prvem je Michele, režiser, preobražen v zlobnega volka, na koncu izgubljenega begal po gozdu in vpil: "Nočem umreti!"; v drugem se Michele, tokrat igralec vaterpola in eden pomembnejših članov italijanske komunistične partije, po porazu na obeh področjih vrže v prepad ter se ob tem tuleč obrača na svojo mamo. Tokrat pa, nasprotno, Smrt nastopi nenapovedano in brez razloga. Vsa *negativnost*, ki je bila v obeh filmih iz osemdesetih še prisotna v neodekadentnem znaku *krize* – ustvarjalne krize ali krize politične militantnosti, tako erosa, ki ni bil dan umetniku, kot komunikacije, ki je bila prepovedana politiku –, je tu, nenadoma, obnovljena in presežena z bučnim vdorom žalostnega dogodka, ki ne pozna možnosti replike. Nobena homilija ne bo znala nikoli podati replike na laično izkušnjo bolečine, ki ločuje in ne utrjuje, kot bi to želela doktrina. V *Sinovi sobi* ni niti sledu krize: negativnost vdre v vsakdanjost izgube, brutalne in neumestne. Zdaj bi morala, po pravilih igre, nastopiti tudi tista druga strukturalna raven reference, že implicirana v mitičnem, to je pod-božanska sfera. Na mesto *oseb* stopijo *figure*. Morda bi se temu, da obsesivna stanja, katerih nosilca sta bila protagonista *Sladkih sanj* in *Rdeče parabole*, še niso bila *osebe*, temveč le *projekcije* halucinirajoče zavesti avtarkičnega junaka, lahko celo ugovarjalo. A četudi bi se (po našem mnenju brez dejanske potrebe), nikakor ne bi mogli spregledati teže, ki jo imata – v povsem znotrajfilmskem kontekstu – vlogi Imra Budavarija, "starega leva" vaterpola, ali Giorgia Cimina, režiserja tekmeča, ki premoreta preizrazito dramaturško koherentnost, preveč izstopajočo prezenco na filmskem platnu, ter prav tako nadvse

ekstremen in prodoren učinek realnosti, da ne bi ob mentalni aktivnosti Michela v dogajanje vpletla še lucidno alegoričnih invencij, kot so neskončna tekma v bazenu, bežne pojavitve sarkastičnega mjuzikla o Vietnamu ter grotesknega tv-spopada v kustumih pingvina. V *Sinovi sobi* sta žena Paola in hčerka Irene vsekakor figuri, oziroma bolje, *odvečna karakterja* (*caratteri residuali*) predhodnih filmov. Paola predstavlja čisto in preprosto materinstvo, tako kot sta ga v *Aprilu* Silvia Nono in Agata Apicella. Po tistem, ko jo je na tržnici oplazila zla usoda, je materinskemu v sebi naprtila nalogo neutolažljivega obupa, a hkrati tudi preživetja: smrti, kot elementarnemu dogodku, ki ga ni moč zvesti na nič drugega, se Paola zoperstavi s prav tako elementarno obrambo, prizadetim, a še vedno življenja se oklepajočim materinstvom. Irene pa je že prevzela dediščino Micheleja Apicelle, kakršen je bil некоč – nadvse rada se v igri, v fizičnem spopadu, znebi prepek in udarcev, ki jih prinaša življenje.

Po tem, kar smo povedali, je potreben le še en korak, en sam, da bi se ponovno znašli na področju avtarkije. Središče problema, središče sveta, središče veselja je Giovanni Sermonti, psihoanalitik po poklicu. Sindroma Živaga, ki je okužil že Micheleja v *Rdeči paraboli*, delirantne obsesije vračanja nazaj, se ne more znebiti – še vedno je njegov. Giovanni bi se rad v času pomaknil nazaj, saj se počuti krivega: *zares* si je želel smrti tistega sina, ki svojemu očetu ni bil zmožen zagotoviti eksistencialne opore. Brez dvoma je prav to *tragično* jedro pripovedi, ne pa slabo utemeljena usodnost podvodne nesreče.

Če je canneska zlata palma iz leta 2001 potrdila posvetitev Nannija Morettija v nespornega avtorja na mednarodni ravni, se *Sinova soba*, pa čeprav ne predstavlja preobrata v okviru Morettijevega opusa, na ravni mitično simbolne konfiguracije še enkrat vrača k poetiki avtarkije, k tisti, ki je bila tako čudovito posneta v neponovljivih *Sladkih sanjah*. Referenčna točka tega filma, izpostavljeni vir navdiha, na katerega je opozoril že sam Moretti, je bila znana novela Thomasa Manna *Tonio Kröger*, eksemplaren test literarne dekadence. Protagonist v Mannovi noveli je umetnik, pesnik, ki si naklonjenost muz pridobi tako, da se odreče realizaciji erotičnih vzgibov. V zaključnem prizoru pripovedi Tonio v nekem skandinavskem lokalu nadvse presenečen opazuje svojega najboljšega prijatelja in dekle, ki jo je некоč ljubil, kako se objemata in v vrtincu plesa zlivata v eno.



Dragi dnevnik

Tu protagonist, kakor ne pozabi poudariti noben komentator dela, dojame bistvo svoje usode: s tem ko se je odpovedal neposrednemu vplivu na impulze erosa, je bil umetniku v zameno omogočen dostop do sublimirane, mitične dimenzije principov moškega in ženskega, ki sta po sebi združena. Mladenič in mladenka, ki plešeta pred njegovimi očmi, predstavljata ključno figuro estetskega in eksistencialnega stanja, ki je specifično za protagonista – figuro androgina.

V *Sladkih sanjah* Micheletu Apicelli, filmskemu režiserju, na onirični ravni spodleti podobna združitev. Bolj ko je Silvia (še vedno Laura Morante), ljubljena učenka, individualno napredovala v polnem in zavestnem osvajanju tako emotivnih kot racionalnih registrov, bolj je Michele, mršavi profesor književnosti, nazadoval k primarnemu, pravzaprav živalskemu stadiju tesnobe in želje, vse do preroškega zaključka, v katerem se preobrazi v zlobnega volka ter ob tem tuli: “Pošast sem, in ljubim te!”

Tisto, kar je bilo v tekoči narativni strukturi *Sladkih sanj* – na beneškem festivalu jih je Italo Calvino, tisto leto predsednik žirije, nagradil – rešenó z dialektično jukstapozicijo bedenja in sna, mora zdaj, v *Sinovi sobi*, vključiti tudi drugačne narativne strukture, s katerimi ponovno vnese podtekst in ga plemeniti. Ta dimenzija je tokrat pod-božansko, ki – vsaj za sodobno italijansko kulturo – obuja spise in misel Roberta Calassa (število razpoznavnih zvezčičev založbe Adelphi z njegovimi deli je v strogo urejeni knjižnici hiše Sermonti nadvse impresivno!). Preobrat se torej zgodi tudi tu. Od Calvina do Calassa, od založbe Einaudi do založbe Adelphi.

Kako se je lahko vse to zgodilo? Na pomoč ubogemu Giovanniiju, ki ga muči občutek krivde, ker je zamudil usodni jutranji tek z Andreom, priskočijo mitične figure. Arianna, dekle, ki celo družino odpelje na ponovni ogled zvezd (tudi priimek Sermonti bi moral nekaj pomeniti ...), je nedvomno ena teh. Toda že pred njo sta vsaj dve drugi figuri, dobrohotni in skrbni, protagonista usmerili na pot k razrešujočemu srečanju. Dva prodajalca (eden v trgovini s potapljaškimi pripomočki, drugi v trgovini z glasbo) sta Giovanniija, obzirno in z občutkom, popeljala nasproti rasignaciji, ki pa ni več prepuščena bolečini, temveč funkcionira kot predpostavka, kot pogoj za drugačno soočanje in sprejemanje bolečine. Sam izbor igralcev za ti vlogi prav tako sledi neki, nadvse filmični, *drugačnosti*: Roberto De Francesco in Claudia Santamaria izhajata iz tiste sfere filma, ki – če je že ne moremo

enoznačno okarakterizirati za alternativno – nikakor ni združljiva s tipologijo moretijeve režije. Dobesedno vdreta v film in protagonista pričneta voditi, ne da bi se ob tem kompromitirala, proti enigmam in njeni resnici, ki ničesar ne pojasnjuje, a vseeno vse sprejme in razume. Potapljaška oprema naj bi bila neoporečna, toda še vedno je športnikovo življenje v rokah majhnega koščka gume. Iz polnih polic z raznovrstno glasbo pa izstopi zgoščena, morda celo malce skrita, s komadom “By This Rivers” Birana Ena, ki nas harmonično popelje k brutalni skrivnosti vode.

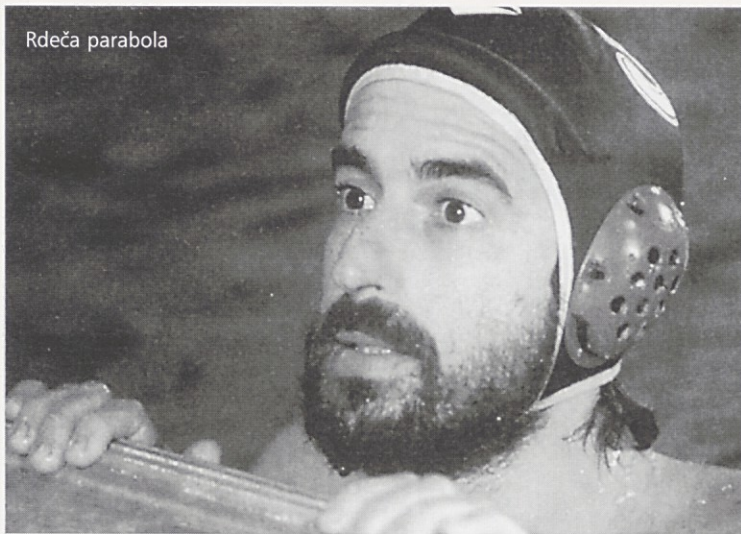
Oba prodajalca se gibljeta pazljivo, govorita brez siceršnje trgovske vznesenosti: tisti iz glasbene trgovine se na primer v trenutku, ko zagleda Giovanniija, potopljenega v poslušanje komada, ustavi v kotu kadra, ne premika se več, ostaja negiben, saj se zaveda omejitev in učinkov svojega “reševalskega” posega. Dobrohotni in skrbni figuri, ki izhajata iz, calassovske, pod-božanske dimenzije, do tega trenutka še neznane v filmskem opusu Moretija.

Enigma smrti in sinove sobe zadeva Giovanniijevo, torej Moretijevo, ne spravljenost razmerje z naravo – in torej tudi z zlom. Oziroma, z mislijo Giacomina Leopardija, še ene “klasične” Moretijeve reference, ki ga je eksplicitno citiral že v mojstrovini *Sladke sanje*.

Kaj je torej tisto, kar Moretija ločuje od Leopardija – in s tem tudi od Kubricka ali Bergmana? Če smo natančni prav razumevanje problema zla. Zlo ostaja nedejavno v ozadju, saj Moretti še ni obračunal z vprašanjem narave. To pa je odločilno vprašanje, saj je smrt Andree enigmatična le na sami ločnici opozicije med naravnim in nenaravnim. Seveda, mladostnik ne bi smel umreti, toda slediti ribam v podvodne jame je hudo nesmiselno in nespametno, še posebej v primeru, če se še tenis igra brez zadostne zavzetosti za zmago.

Moretti bi rad dosegel *minimalistično* raven Raymonda Carverja, tako nam vsaj sugerira v filmu prisotno eksplicitno citiranje tega ameriškega pisatelja. Toda Carver pripada kulturnemu okolju, ki je vprašanje meje in divjine že zdavnaj ter nadvse temeljito posrkalo vase. Takoimenovani ameriški minimalizem je vse kaj drugega kot minimum; kaže se kot utrjen in močan, saj se umešča v višji stadij razumevanja narave in nasilja, ki je vpeto v njo.

Seveda Moretti na lastni koži – koži umetnika – občuti vso nasičenost problema, tako zelo, da si drzne poskusiti, še enkrat, slastno avtarkično rešitev. Kot je poudaril Stéphane Bouquet, primarnega



fakta narave ne predstavljajo substancialni elementi vode, zraka, zemlje, temveč je ta pazljivo fokusiran na figuro sina. Tudi slednji torej postane figura, nič več ni oseba. Veliko komentarjev opozarja na dejstvo, da sin znotraj pripovedi funkcionira kot karakter, ki ga ni moč klasificirati, o katerem nič ne vemo in o katerem še intuitivno ne moremo nič dojeti. Vseeno pa film vztraja pri tem, da ga predstavlja kot osebo in individuuma. Njegova smrt se namreč trmasto prikazuje kot resnična izguba ljubljene osebe. Toda, če se postopoma poglobimo v podtekst filma, bomo morali ugovarjati, da sinova smrt ni reducirana na izgubo ljubljene družinskega člana, temveč da predstavlja odsotnost, izpraznjeno mesto najbolj univerzalne vrednote, ki je bila morda izgubljena v globelih zgodovine, ali družbe.

Moretti ne more podpreti te metafizične dimenzije, zato film lovi ravnotežje med dvema, med seboj težko združljivima opcijama. Končna razrešitev je, kot smo že omenili, povsem avtarkična. Enigma narave v celoti pade na sinova ramena: na figuro, ki je sicer res zmožna vsrkati njeno skrivnost, a je vseeno prekrhka da bi si naložila tudi težo zla.

Intervencija pod-božanskega ublaži nasprotja. Po dejanju obeh prodajalcev se pojavi Arianna, katere pomen in vrednost je globoko v sebi, in z zadovoljstvom, zaslutila že mati Paola. Z Arianno se vrne tudi Andrea. Na fotografiji, ki jo deklica pokaže Giovanniju, je namreč videti njegovega sina, kako se, razposajen, skriva pod mizo v njegovi sobi. "Tale je pa smešna," vzklikne končno malce bolj vedri Giovanni. Občutek krivde, tragičnosti očeta, ki je sinov morilec, se razblini. Andrea se pojavi pred očetovim obličjem, *post mortem*, ga poskuša potolažiti glede svoje smrti (njegov položaj pod pisalno mizo je omiljena podoba njegovega podvodnega ujetništva v jami) in pomiriti glede virov avtarkije: Andrea/Arianna sta namreč mitično imaginarno ogledalo velike figure androgina, h kateri je avtark vedno meril.

Končno se uresniči napoved, ki jo vsebuje konec Mannove novele *Tonio Kröger*, po kateri narcističen in melanholični dekadentni umetnik v fizični združitvi objema njegovega najboljšega prijatelja in ljubljene dekleta vidi projekcijo lastne čudovite – estetske in eksistencialne – avtarkije, principov moškega in ženskega, ki sta združena v znamenju harmonije telesa (ples) in duha (glasba). Triumf pod-božanskega da Giovanniju moč, da se poda na "dantejevsko" (tu leži pomen priimka Sermonti) pot v noč, da bi na ozemlju Francije, teritoriju vseh buržoazij in vseh koprodukcij, ponovno ugledal zvezde.

Na tem mestu je zaznati še eno povsem kubrickovsko potezo, katere pa se Moretti verjetno niti ne zaveda: prizor, v katerem Giovanni med vožnjo avtomobila prosi Paolo, naj ostane budna, naj ne zaspi, je, vsaj na ravni dialoga, skoraj identičen tistemu med Billom in Alice proti koncu Kubrickovega filma *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Toda razrešujoči Kubrickov "fuck" – formula, ki spodnese, a hkrati ponovno vzpostavi socialne, naravne in eksistencialne vezi med živimi bitji, tisto zdravo religioznost, ki jo tvorijo v neskončnost obnavljajoča se razmerja, "prekini/ponovno vzpostavi" vezi – bi bil za *Sinovo sobo* resnično prehud.



Sladke sanje

Ponovno se vračamo k Bouquetu, da bi pritrdili njegovi tezi, da je *Sinova soba* resnično mitološki film o žrtvovanju, toda še vedno tudi v halucinantnem znamenju avtarkije. Oče si – pred sinom, ki se je odrekel temu, da bi bil zanj eksistencialno zatočišče, ki predstavlja nenaravno ravnodušnost narave – naloži sinovo žrtvovanje, a le zato, da bi se ta lahko vrnil, *post mortem*, in mu ponudil zatočišče, ki ga v svojem življenju ne bi znal nikoli udejanjiti – to je mitično ogledalo figure androgina. Eksistencialno in estetsko zatočišče avtarkije. Vse manj smo prepričani, da *Sinova soba* predstavlja film preloma. Nasprotno, to sedaj celo izključujemo. Moretti se ni odrekel svoji poetiki, tisti, ki jo goji vsaj od *Sladkih sanj* dalje, kjer, če si lahko dovolimo vrednostno sodbo, sploh še ni bila tako dovršena, tako spravljiva – morda je bila celo preveč zlobna in kruta. Zdaj je ta, na kratko povzeto, bolj odkrito avtarkična in s tem univerzalnejša. Zelo jasen in očiten (malce moteč?) francoski *touch*, ki ga prinaša film, oziroma tekstualnost, ki prodira do samega bistva bistvenega, režija, ki očitno ni režirana, pisava v znamenju domnevne klasične čistosti, a vseeno nadvse moderna, na tematskem nivoju tvori par s prehodom od včerajšnje zgodovinske dialektike do današnje pod-božanskega.

Zaradi tega, *predvsem* zaradi tega, je *Sinova soba* absolutno političen film. Moretti predstavi družino Sermonti kot model meščanstva 21. stoletja: kjer delo ni več *ločeno* od čustev (hiša in delovni atelje sta eden ob drugem), kjer je seks dosegel takšno stopnjo civiliziranosti, da lahko do vznurjenja pride že ob branju kakega Carverjevega dela, kjer sta drugačnost in transgresija sprejeti glede na njuno resnično vrednost, kar jim omogoča, da veseli opazujejo plesanje *krišnovcev* in se z mladimi veselijo njihovih džointov. In nato je tu še smrt, seveda. Toda brez zla. Povedali smo že, v filmu ne gre ne za izgubo ljubljene osebe (v filmu ni samo žalovanje nikoli izpostavljeno), ne za pogubno odsotnost metafizične narave. Sinova smrt je samo prehod, morda s pridihom žrtvovanja, ki omogoči, da je dodan tisti manjkajoči košček k podobi meščanstva, končno potešenega in zadovoljnega s samim seboj: mitična figura androgina, točka, v kateri avtarkija dojam pomen njenega poslanstva. Ona je absolut, in noben konflikt, družbeno ali moralno nasprotje ne bodo mogli nikoli inkriminirati njene prave vrednosti. Buržoazija, ki tako doseže svoj vrh, je pravzaprav stanje duha. "Grozljiva dejstva", katerim tudi ona ne more uiti, tako ne vodijo več k avtodestrukciji, temveč obudijo energije mitičnega in pod-božanskega, ki sta zmožna ublažiti bolečino in ponovno vzpostaviti podobo Sebe. Kakor je bilo v 19. stoletju nujno biti moderen, je v 21. stoletju nujno biti avtarkičen. Toda zdaj brez pomoči preobrazbe, preporoda ali odmika od norme. •

prevedel Denis Valič