

SEKS, LAŽI IN VIDEO TRAKOVI

SEX, LIES AND VIDEOTAPE

režija: Steven Soderbergh
scenarij: Steven Soderbergh
fotografija: Walt Lloyd
glasba: Cliff Martinez
igrajo: James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher, Laura St. Giacomo
proizvodnja: Outlaw/Miramax Productions — Virgin, ZDA, 1989

Mojster Bunuel je nekoč izjavil: „Namesto da bi kritiki poskušali razlagati podobe, bi jih morali sprejeti takšne, kot so in se vprašati: so me ganile, se mi gnusijo, me privlačijo?“ Ob filmu **Seks, laži in video trakovi**, delu Stevena Soderbergha, se nam na prvi pogled zdi, da je vsaka podoba še razložena in da kritiki res ne ostane drugega, kot da raziskuje svoja občutja. Toda ravno v tej navidezni enostavnosti se pojavi nov izziv: raziskovanje tistega, kar stoji za podobo in njenim sporočilom. Za podobo stoji filmska rekonstrukcija resničnosti, ki proizvaja svoje zakonitosti. Če prikazana vsakdanost deluje kot normalen potek dogodkov, urešničuje prvo zakonitost filmske naracije: prevaro. Navidezna normalnost je v resnici natančna konstrukcija vidnega. Toda prevara doseže svojo skrajno obliko — laž. Ta postane tudi sestavni del naslova filma. Ravno laž je tisti element, ki Stevena Soderbergha ne vpiše samo kot predstavnika najnovejše generacije in razlagalca njenih travm, ampak ga postavi kot nadaljevalca filmskih postopkov, ki so se pojavili že daleč pred njim. Leta 1948 je francoski režiser Eric Rohmer pisal o odnosu med filmom in gledališčem in poudaril, da gledališče nikoli ne laže, ker beseda ni v nobenem trenutku navadno sredstvo delovanja na druge in vedno velja samo po sebi ali pa izven časa. Hkrati se je pritoževal, ker se v filmu premalo laže. V gledališču laž ni možna, ker imamo samo prostor za zaveso. Filmska zunanost polja in mehanično beleženje slike in tona predstavljajo resnično silo govora. Film odkriva laž z velikim planom in mikrogibi, ki izhajajo iz podobe in z besedo, dialogom, ki nevednemu junaku predstavlja nekaj, kar gledalec že ve, da ni res. Ker je laž v Soderberghovem filmu glavno gibalno, je podana tako z velikim planom kot z dialogom. Tak primer je prizor, kjer Ann zahteva od Johna resnico o tem, če jo vara. Veliki plan pokaže njegovo zadrego, laž na obrazu, potem pa tudi laž skozi njegove besede. Prejšnje dogajanje, zunanost polja, je omogočilo laž. Če bi John lagal brez vnaprejšnje vednosti o njegovi laži, bi njegov obraz in dialog izgubila privlačnost laži. Ravno razgibanost zunanosti polja vnaša v film moč, ki je statičnost dogajanja ne more

izničiti. Za Soderbergha je gibanje komunikacija, kajti besede potujejo hitreje od stvari. Začetek filma pomeni konec potovanja enega izmed glavnih junakov — Grahama. Potovanje ni več možno, kajti Graham se je vrnil nazaj. Podobno kot glavni junak iz Wendersovega filma **Paris Texas**, za katerega vrnitev pomeni tudi nezmožnost komunikacije. Soderbergh skuša dokazati ravno obratno: vrnitev ne pomeni konca gibanja, če omogoča komunikacijo. Dialog je tisto, kar vzpostavi komunikacijo in omogoča gibanje. Ker Graham potuje ter komunicira samo preko aparata — video recorderja, je njegovo potovanje le navidezno. Konec potovanja je začetek gibanja v trenutku, ko Graham uniči aparat. Kajti besede potujejo hitreje od stvari.

Dialog postane nosilec gibanja, toda režiser besede ne vključuje samo v notranost posnetega sveta, ampak v notranost filma. S tem izrablja svojo moč pripovedovalca, ki vlada med domnevno naravnostjo filma. Beseda, dialog postaneta zvok, glas, ki sta enakovredna podobi. Če dialog in podoba razkrivata laž, pa je glas tisti, ki od vsega začetka prinaša ravnotežje. Glas je element, ki ravno tako razgiba zunanost polja, toda ne s poudarjanjem napetosti, ampak s pomiritvijo. Glas stoji nasproti podobi, ki laže. Zato nam je vir glasu neznan samo v trenutku, ko podoba in dialog ne moreta več lagati, ko je laž razkrita. To je prizor, ko Ann spozna resnico in se usede v avto. Zdaj slišimo zvok, čigar vir nam ne bo razkrit. Pred tem je glas lahko prihajal iz zunanosti polja v kader in obratno, ter vedno razkril svoj vir. Glas se je nasproti laži podobe in dialoga postavljalo kot igra. V trenutku, ko sta podoba in dialog osvobodena laži, se tesnoba prvič prenese na glas, ki prihaja iz neznanega vira. Glas postane off-glas, ki ponavadi igra vlogo komentatorja, pripovedovalca. V tem primeru se skozi off-glas razkrije režiser, ki s tem dokaže svojo moč pripovedovalca. On je edini, ki si lahko privoščiti laž, ki ne bo razkrita.

Igrivo prehajanje iz kadra v kader pa ni vedno namenjeno samo glasu, včasih to vlogo prevzame tudi dialog. Najbolj je to opazno v dveh prizorih, ki potekata istočasno. Chinthia je privč v Johnovi hiši in prizor se konča z njenim vprašanjem: „**Can I tell You something personally?**“ Rez in naslednji prizor, kjer se Ann in Graham pogovarjata v baru. Ann reče Grahamu: „**Tell me something personally!**“ Ob koncu prizora Graham reče Ann, naj nikakor ne poslušajo njegovih nasvetov. Rez in prizor, ko Chinthia odhaja iz Johnove hiše. Ta ji svetuje, naj vozi previdno. Ponavljanje dialoga, njegovo prehajanje, doseže še večji učinek kot glas, saj prinaša humor. Tudi v tem primeru se razkrije režiserjeva vloga, ki uravnava navidezno normalni potek dogajanja. Prehajanje dialoga pa služi tudi prvemu elementu iz naslova: seksu. Čeprav se vsi junaki neprestano ukvarjajo z njim, humor preprečuje, da bi film postal zgolj analiza nekih travm in s tem prevzel funkcijo analitične seanse. Režiser ni psihoanalitik, ampak tisti, ki kons-

truira dogajanje. Način, kako je zgrajen njegov filmski prostor, ekonomičnost v uporabi sredstev, še enkrat spomni na Wima Wendersa, ki je nekoč izjavil: „**Vse naj bi izginilo. Če hočemo še kaj videti, moramo pohiteti!**“ Wenders je ob zginevanju možnih podob ugotovil, da je spraševanje o možnosti medija edini način, da stvari ne izginejo. Ekonomičnost forme mogoče preprečuje zginevanje. Še pred njim pa je Valery zapisal: „**Duhu najbližja umetnost je tista, ki z najmanj čutnimi sredstvi proizvede največ naših občutij.**“

Soderberghov film je zgrajen tako, kot da bi upošteval vsa ta navodila. Če je ekonomičnost forme rešitev pred zginevanjem podob, pa se postavi še eno vprašanje: kako graditi te podobe? Wenders si je v **Paris Texasu** izmislil peep show, da bi posnel klasično obliko kader — proti kader med moškimi in žensko. Soderbergh je za taisti postopek uporabil video kamero, hkrati pa je video uporabil tudi v funkciji flash backa. Čeprav naj bi načeloma flash-back veljal kot opredmetenje resničnega spomina, pa sta že Hitchcock in Kurosawa dokazala, da je možen tudi flash-back, ki laže. Ker v Soderberghovem filmu podoba laže, lahko laže tudi spomin. Zato mora režiser uporabiti aparat, ki za razliko od oseb, ne more lagati. Video recorder postane neispodbidna pričča, dokaz, ki ga John kot advokat nujno potrebuje.

Če se v tem trenutku režiser mora spomniti novih sredstev, da bi ohranil podobe, mora za ohranitev enotnosti svoje pripovedi še vedno upoštevati določene zakonitosti. Soderbergh je upošteval zakonitosti ameriške melodrame, kjer se določena podoba nikoli ne pokaže, kajti s tem bi bilo ljubezenske zgodbe konec. To je seveda prizor spolnega odnosa, ki je možen šele po srečnem koncu. To zakonitost je prekršil Jean-Jaques Benex v filmu *Betty Blue*, ki je spolni akti pokazal že takoj na začetku. Ker je na začetku že vse pokazal, je zgodbo zgradil okoli problema, da to kljub vsemu ni vse. Benex je melodramo postavil na glavo, zato mu je zgodba uhajala med različnimi žanrskimi stereotipi. Soderbergh naredi večji preobrat ravno s tem, da upošteva prepovedano podobo. Podoba je prepovedana, toda hkrati vemo, da to ni vse. Prepovedana podoba lahko nastane šele tedaj, ko se resnični gibanje komunikacije. „Tisto, kar usi,“ je v filmu **Seks, laži in video trakovi** jasno že od vsega začetka. Ker je komunikacija gibanje, prepovedane točke nikoli dokončno ne postavi. Zato tudi konec, ki je navidezno tipični happy end, ne izveni kot klasični melodramatski konec. Najboljša označitev konca filma je eden izmed Wendersovih stavkov: „Življenje je iskanje trdne točke. Ko mislimo, da smo jo dosegli, smo še vedno nič in ne vemo nič. In spet se moramo premakniti.“

Soderbergh pravi, da gibanje ni potovanje, kajti besede so hitreje od stvari. To je nova podoba Soderberghovega filma.

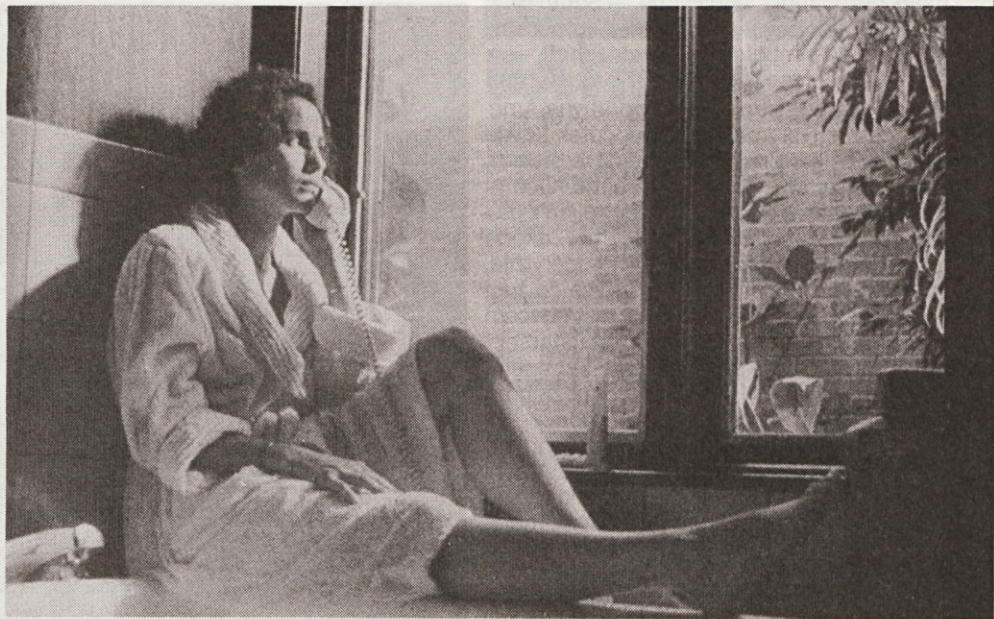
NERINA KOCJANČIČ

Prvo, ne najbolj zanemarljivo dejstvo o filmu je njegovo produkcijsko okolje in „inavguracijska“ determinacija: **Seks, laži in video** ni bil narejen niti v Hollywoodu niti v New Yorku, a vseeno v ZDA. Vstop v medijski prostor pa se je zgodil v Evropi, bolj natančno v Cannesu in šele canneska promocijska mašinerija (za zdaj še vedno daleč najmočnejša v Evropi — spomnimo se le na „artistično“ usmerjenost Benetk in na najnovejši polom feliksa v Parizu) je filmu nekako priborila tri do štiri zvezdice v recenzijskih kolumnih ameriških revij. Za sam film to najbrž niti ni tako pomembno, zato pa toliko bolj za njegove protagoniste, Stevena Soderbergha, James Spaderja, Andie MacDowell in Lauro San Giacomo. Simptomatičen je Spaderjev primer, ki je iz obrobne figure brat packa naenkrat zrasel v skoraj kultno figuro igralskega korpusa. Soderbergh pa si je z impaktom prvega filma zagotovil možnost nadaljevanja zunaj regulativnih struktur filmske produkcije.

Seks, laži in video bistvu govori o spolni nezmožnosti, resnici in filmu. Njegov konstitutivni element je nekakšna „ambivalenca komplemetarnosti“, zarisana že v osnovni konstelaciji likov (Spader — Gallagher in MacDowell — San Giacomo), seveda pa tudi v sami naravi „materialne produkcije“ filma (v opoziciji z magnetnim trakom). Tako kot sta Gallagher in San Giacomo junaka filma, zavezana delovanju in želji, sta Spader in MacDowell „junaka magnetnega traku“, obsojena na pasivnost, neskončno ponavljanje, izbrisovanje in „presnemavanje“, sta tipa brezplodne „samoreprodukcije“ (Spaderjeva obsesija je ponavljajoče se gledanje ženskih izpovedi, medtem ko se Andie umika svojim frustracijam v topos jutranjih in opoldanskih TV novic za gospodinje.) Stvar nas samih je, kako interpretiramo konec filma: je to „ozdravljenje“ obeh protagonistov, ki končno lahko zaživita polno in aktivno življenje, ali pa gre le za patološko zvezo frigidne ženske in voyeurja, ki nista zmožna normalnega odnosa. Seveda ne gre samo za melodramatično dilemo, ki naj bi dodala kanček „esprit“, temveč za preprost „dvom izrekanja“: Wittgensteinovska platforma v amalgamu s Sonyjevim high-techom. Video kasete so namreč potrošni material, tako kot toaletni papir in pasta za zobe, hkrati pa tudi stvar, ki ukrade mesto pogleda resničnosti. Naravi perverziji Jamesa Spaderja in Andie MacDowell sta očitno identični, povrh pa še — presenetljivo — predstavljata „produktiven projekt“, saj ju s takšnim nabojem ponuja Soderbergh. Užitek gledalca je pri vsem tem podoben užitku James Spaderja, ki gleda svoje trakove, najbolje pa ga ilustrira izjava Stevena Soderbergha: „Film je avtobiografski, seveda pa se nič od tega ni v resnici zgodilo.“

JANEZ RAKUŠČEK

Povsem preprosto ima film dva dela ali dve polovici — druga se pričinja, ko vzame čudovita deklica video-kamero v svoje roke, s tem pa v svoje roke vzame tudi organ čudovitega fanta, ki ga je dotlej varno držal v svojih rokah, hkrati pa čudovita deklica z dvigom video kamere spusti s svojega telesa tančico maske sanjskega karakterja in sama sebi vzame inocentnost; oba sta namreč drug drugemu enakopravna psihiatra in kjer sta kavča prislonjena tesno drug zraven drugega kaj hitro pade jerihonsko obzidje, posebej še, če iskrenost trobi drug drugemu na dušo — nihče ne zlorablja, oba pa



zelo rabita.

Predigra igre s steklom vmes, v katerega se z ene strani vidi, z druge pa ne in ki spominja na dražljivo mučne prizore filma **Paris Texas** se prične že ob prvem snidenju, ko On brez sramu odhiti kakat v stranišče in nadaljuje v pub-slaščičarni, kjer On in Ona kramljaje oživljate čudovite prve iskrene debate mladostnikov, po ostrini britve pa je prizor po moči enak soočenju Rutgarja Hauserja in njegove preganjane srne v sila sorodnem kadru **Hitcherja**.

Masturbacija v zgodbi monsturozno pridobi na moči — On masturbira v Ekran, Ona masturbira s svojo polzečo tančico maske, Njena sestra masturbira z Njenim možem — le slednji ne masturbira, ker je preneumen, ker je lažnivec in ima itak prekratke noge.

On se pripelje v legendo izredno tiho in navadno, tako da edino nedodana glasba opozarja, da najbrž le ni prišel maščevalec Charles Bronson, ki bo že v treh četrtinah filma spremenil mestece v pogorišče in mrtvašnico. Potem sledijo bogate in bohotne naveze dialogov, ki sproščujoče prepletajo celo dogajanje z novimi in novimi grozdi svežih sadežev in slednjič se izkaže, da je vendarle prišel maščevalec poravnat stare račune v kraljestvo Lažnivcev, iz katerega reši Trnuljčico, ki je pravzaprav igrala vlogo Pepelke v igri s svojo hudobno sestro. Igralec in režiserja je bilo moč zaslediti na fotografiji, obelodanjeni v večih časnikih ob izbruhu uspeha in če se zazreš v začudujoče Ordinary people, ki bi lahko mirno bili tudi eksperimentalna češka gledališka skupinica — te prešine spomin na igrancev, katere slog lahko živi zgolj v tem in nobenem drugem filmu, kar ji podeli neznansko moč. Govoriti ni moč o nobeni šoli, metodi ali tehniki, šmiri, civilnosti ali ilustrativnosti, zgodba živi s svojo štiriperesno deteljico in stebelcem, potujitvenim efektom — duhovitežem v gostilni, z uhanom, ki analogno prstanu kot simbolu poroke postane simbol za zakonsko prevaro in dokazom,

kako relativna je laž — kajti na video posnetkih je hudobna sestra mnogo očarljivejša od Pepelke, le-ta v filmu od svoje hudobne sestre, obe igralki na fotografiji sta enakopravno ordinary faces in ne preostane nam nič drugega, kot da poprosimo Tadeja Zupančiča, da pripelje igralki in Ljubljano, kjer bomo ugotovili resnico.

MAKAR ČUDRA

TEQUILA SUNRISE

režija: Robert Towne
 scenarij: Robert Towne
 fotografija: Conrad L. Hall
 glasba: Dave Grusin
 igrajo: Mel Gibson, Michelle Pfeiffer, Kurt Russell, Raul Julia
 proizvodnja: Warner Bros, ZDA, 1988

Svet filma **Tequila Sunrise** (1988, Robert Towne) je svet, v katerem je vse jasno. Do skrajnosti: vsi namreč vedo, da je glavni tihotapec in preprodajalec mamil Mel Gibson. To ve lokalna policija, to ve šef oddelka za boj proti mamilom (Kurt Russell), to ve FBI (J. T. Walsh), to ve Michelle Pfeiffer, to ve lokalni sodnik, to je splošno znano (Mel Gibson „je tu doli legenda“, pravi FBI-jevec Maguire/J. T. Walsh). Tega nihče ne prikriva, niti sam Mel Gibson ne. Vsi ga skušajo celo zaščititi: na naivni ravni se najprej zdi, kot da ga skušajo vsi skupaj, vključno z lokalno policijo in Kurtom Russellom, zaščititi pred etatiščno-korporativističnim FBI-jem, toda kmalu se izkaže, da ga hoče v resnici zaščititi tudi sam FBI, le da za svojo zaščito zahteva nekakšno povračilo — Mel Gibson jim naj bi razkril oz. ovadil „Carlota“, skrivnostno osebo, ki slovi kot največji mehiški prekupčevalec z mamil. V skrajni liniji se potemtakem zdi, kot