

LAŽI

Gojitmal

Južna Koreja 1999 115'

režija Jang Sun Woo **scenarij** Jang Sun Woo (po romanu Jang Jung Illa) **fotografija** Kim Woo Hyung **glasba** Dal Palan **igrajo** Sang Hyun Lee (J), Tae Yeon Kim (Y), Hye Jin Jeon (Woori), Hyun Joo Choi (G)

zgodba

Y je osemnajstletna študentka, ki želi izgubiti nedolžnost pred diplomo, zato se preda osemtridesetletnemu kiparju J-ju, čigar žena živi v Parizu. Y in J se dobivata v J-jevem stanovanju in po hotelih, ko pa J-ju pogori hiša, pustita delo in študij ter se odpravita na potovanje po celi državi. Začetni eksperiment z bičem, ki deluje v okviru predigre, se kmalu sprevrže v osrednji del njunega združevanja in ju prek obsedenosti in sadomazohizma prižene na rob zmogljivosti telesa in duha. Čim bolj si poskušata dokazati moč ljubezni, tem bolj čutita njeno bolečino in njen manko, ki se kaže kot presežek in obsesija.

Film *Laži* skoraj v celoti temelji na prepričljivi igri glavnih dveh igralcev in na trenutke vnaša elemente dokumentarnega filma. Na začetku filma, ko nas režiser seznanja z igralcema, nam prikaže ozadje snemanja v obliki pogovora z obema igralcema o obsedenosti in goloti. Lee Sang Hyun, ki ima glavno moško vlogo, pri tem pove stavek, ki se dotakne moje pozornosti: "Skozi obsesijo se lahko približaš bogu ..." In dejansko gre v filmu za stopnjevanje užitka in napetosti do tiste točke, ki ne prinaša samo orgazem kot vrhunec spolnega doživetja, temveč tudi nekakšno religiozno razodetje, ekstazo, ki je vrhunec psihičnega doživetja bolečine. V nekem prizoru spolnega akta na sredini filma sta junaka prikazana v močni žareči luči, ki ju vedno bolj požira, hkrati pa daje občutek, da ju preveva božja svetlost. Čeprav režiser priznava, da gre v glavnem za pornografski film z občasnimi intervencijami njegovih življenjskih prepričanj, se nam na platnu odpre ne povsem neznan svet ekstremov in kompulzij, ki se lahko dogajajo kadarkoli v vsakdanjem življenju, obenem pa vnašajo v naše doživljanje nadčutno izkušnjo svetega. Kaj imajo naše obsesije skupnega z religioznim? Poleg podobne narave ponavljanja v religioznih in obsesivnih ritualih tudi občutek, da gremo čez mejo in da nas na drugi strani čakajo povsem drugačna pravila in zakoni, ki niso človeški, ampak božanski. Tako kot antična Antigona tudi glavna junaka filma drvita prek etičnih in človeških pravil onstran vseh zakonov v območje gona, zahteve, v svet bogov in smrti.

Na začetku filma, ko gre za prizor izgube nedolžnosti, ki je na trenutke prikazana na moteč, agresiven način, se režiser osredotoča na prikaz delov ženskega telesa; pred nami se razgalja mlado telo in kolaž parcialnih objektov dojke, zadnjice, bokov itd. Kot bi režiser hotel prikazati naravo moške želje, ki je fetišistično strukturirana in ki sama po sebi poraja nevzdržnost vpogleda v ženski manko in grožnjo kastracije. Ta telesni fetišizem se skozi film

kmalu obrne v fetišizem predmetov. V ponavljajočih prizorih bičanja igralca usmerita pozornost iz telesa na predmet, ki je posrednik med obema in hkrati predstavlja vrhunec uživanja. Tako uporabljata pripomočke, kot so šibe, palice vseh vrst, cevi in na koncu že tekmujeta, kdo bo bolj izviren v izbiri mučilnega sredstva. Če je bičanje na začetku prikazano kot del predigre, skozi film kmalu postane osrednji in glavni del spolne združitve. V svoji gonji po čimvečji potrditvi ljubezni, ki je v svojem bistvu možna le skozi sadistično-mazohistični odnos, podirata eno mejo za drugo, dokler na koncu ne moreta več funkcionirati skupaj niti vsak zase, ne da bi se temeljito pretepla. To se vidi v prizoru, ko glavni junak J ne more imeti spolnega odnosa z ženo, ker ga le-ta noče bičati, zato se na asketski način prebiča sam. Spolni odnos tako postane povsem nepomemben in odvečen, saj ne ponuja takšne združitve, kot jo ponuja občutje bolečine. Junaka kmalu postaneta povsem perverzna, prizori iskanja popolnega mučilnega sredstva pa dosežejo tragikomične razsežnosti v žaganju metel in drugih orodij. Erotični prizori spominjajo na prizore iz del Markiza de Sada z osrednjo filozofijo iskanja presežnega užitka. Če je na začetku filma v telefonskih pogovorih obeh glavnih likov možno zaznati hrepenečo željo, se po izgubi nedolžnosti le-ta spremeni v potrebo, potreba se spremeni v nujno, nujna v zahtevo, zahteva pa v brezkompromisno zavezo, ki ubije vsakega, ki se ji postavi po robu.

Psihoanalitiki in analitiki objektivnih odnosov bi v obeh junakih gotovo videli neustrezno preživeto analno sadistično fazo v otroštvu oz. njuno potrebo po samokontroli užitka pri izločanju in regulaciji odvajanja blata. Da ne gre za naključje, nas prepriča prizor, ki deluje najbolj perverzno in nagnusno od vseh prizorov v filmu. Ženska po brutalno prikazanem analnem odnosu polije svoje tekoče blatne izločke na penisu moškega in ga nato še na vlaku dolgo časa romantično poljublja, da si porazdelita

LUTKE



njeno analno vsebino. Za nameček mu še reče, da zdaj ve, da jo resnično ljubi, saj je pojedel njeno najbolj notranjo in intimno vsebino.

Glavni preobrat v filmu je prizor, ko ženska prevzame aktivno vlogo ter prebiča in posili moškega. Medtem ko je skozi film predočen v glavnem neskončni užitek moškega, ki iz hrepenečega subjekta vedno bolj postaja trpeči objekt, kot kipar-umetnik pa postaja svoja lastna umetnica, se pri ženski odvija nasproten proces: iz parcialnega objekta se skozi lastno iniciativo razvije v samostojen in samozadosten subjekt, ki točno ve, kaj hoče in do kam gre. S korenitimi spremembami v svojem življenju si gradi identiteto in polni vsebino vloge golega objekta.

Film *Laži* lahko primerjamo z zahodnoevropskimi filmi, kot so *Posili me* (Baise-moi, 2001), *Romanca* (Romance, 1999), in japonskim *Cesarstvom čutil* (Ai no corrida, 1976) – vsi ti filmi potrjujejo Lacanovo izhodišče, da je spolno razmerje nemožno oz. da se nujno odvija ob prisotnosti nekoga tretjega. Ta tretji je na začetku filma prijateljica glavne junakinje, ki po ljubosumnem pretepu zavidljivo in z občudovanjem spremlja izpovedi seksualnih izgrediv, kasneje se v razmerje vmeša brat in tragično konča, vedno pa kot tretji nastopajo falični predmeti kot dokaz posrednega užitka in neposredne ljubezni, ki iz glavnih junakov naredijo mučenca in svetnika. Užitek je vedno užitek Drugega, povzročati nekomu užitek, pomeni uživati skozi drugega tudi sam.

Čeprav je v obeh filmih prikazana ženska želja po posedovanju moškega spolnega organa in preskok od želje h gonu, se film *Laži* ne konča tako tragično kot *Cesarstvo čutil*, s katerim ga mnogi primerjajo. Predvsem se oba filma zelo razlikujeta po prikazovanju spolnih odnosov; glede na to, da je japonski film posnet po resničnem dogodku, pa vseeno ne deluje tako realno in doživeto kot film *Laži*, ki je posnet po romanu *Zlaži se mi* kontroverznega korejskega pisatelja Jang Jung Il-a.

Dolls

Japonska 2002 114'

režija Takeshi Kitano **scenarij** Takeshi Kitano **fotografija** Katsumi Yanagijima **montaža** Takeshi Kitano **zvok** Senji Horiuchi **glasba** Joe Hisaishi **produkcija** Masayuki Mori, Takio Yoshida **igrajo** Miho Kanno, Hidetoshi Nishijima, Tatsuya Mihashi, Chieko Matsubara, Kyoko Fukada, Tsutomu Takeshige

zgodba

Omnibus treh zgodb: Mlad par, povezan z dolgim rdečim trakom, tava naokrog in išče nekaj, kar je nekoč tragično izgubil. Ostareli kriminallec se vrne v park, kjer se je nekoč srečeval s svojim – zdaj že davno izgubljenim – dekletom. Pop zvezdnica z izmaličenim obrazom se sooči z neverjetno predanostjo svojega največjega oboževalca.

Lutke, zaenkrat predzadnji film Takeshija Kitana, se ponujajo v branje na najmanj dveh ravneh. Prvič kot samostojen filmski dosežek, drugič (mogoče predvsem) pa kot ključni delček sestavljanke, ki opus japonskega avtorja osvetli v novi luči. Zgovorna, čeprav na prvi pogled rahlo neumestna, je primerjava s Clintom Eastwoodom. Zgoščen prelet skupnih točk obeh ustvarjalnih karier. Tako Kitano kot Eastwood v svet filma zakoračita kot igralca. Oba si, vsak v svojem kulturnem okolju, še pred režijskim prvencem dodobra utrdita sloves, predvsem na račun značilnega načina govora in nezgredljivega obraza. Oba obraza izžarevata podobno samozavest, sta monolitna, stoična, ne premoreta več kot dveh izrazov. Ko prvič poprimeta za režijsko taktirko, oba za nekaj časa zapečatita svoj status kot izdelovalca žanrskih filmov s presežkom, ki pogosto zvrne žanrske formule na glavo; Eastwood z nasilno, mračno kriminalko *Groza v noči* (Play Misty For Me, 1971), ki bi jo v resnici moral zrežirati eden njegovih duhovnih očetov Don Siegel, Kitano z nasilno, mračno kriminalko *Nasilni policaj* (Sono otoko, kyobo ni tsuki, 1989), ki bi jo v resnici moral zrežirati eden njegovih duhovnih očetov Kinji Fukusaku. Oba nastopata v glavnih vlogah svojih filmov in se kot bistvenega vira suspenza poslužujeta svojih prepoznavnih obrazov. Že v tem obdobju ustvarjanja ju kot avtorja prva prepozna Evropa; Eastwood leta 1985 v tekmovalni spored Cannesa odjaha z *Bledoličnim jezdecem* (Pale Rider),

jurij meden