



# Steven Soderbergh in zgodovinski subjekt

Melita Zajc

Film, oko 20. stoletja, se v 21. stoletju hitro spreminja. Kinodvorane postajajo prizorišča dogodkov, filmski jezik se širi onkraj okvirov klasičnega narativnega filma. Te spremembe so povezane z aktualnimi spremembami organizacije družbenega življenja, v katerem se spreminjata tako ustroj družbe kot tudi vloga posameznic in posameznikov. Kakšne so te povezave, se vprašamo ob analizi filmov Stevena Soderbergha, enega najbolj sistematičnih raziskovalcev teh vezi in sprememb.

Alain Touraine v svoji najnovejši knjigi *La fin des sociétés* (2013) postavi tezo, da družbe izumirajo, breme opravljanja funkcij, ki so jih nekoč opravljale, pa prevzemajo posamezniki. Teza se nanaša na specifično koncepcijo družbe, kot se je razvila v zgodovini zahodnega sveta in jo obravnava disciplina sociologije, zato po eni strani govori predvsem o krizi sociologije. Po drugi strani pa politične relevantnosti Touraineovega premisleka tudi ni težko prepoznati v naši trenutni situaciji. Evropske države pospešeno zmanjšujejo, pa tudi povsem odpravljajo tiste dejavnosti, v katerih smo Evropejci za svoje dobro tradicionalno skrbeli povezani v družbo, od zdravstva in izobraževanja do sistema pokojnin. Moderna družba je že v zasnovi, kot sekularna družba, predvsem družba avtonomnih in suverenih individuumov, očitno pa smo trenutno priča reorganizaciji skupnega življenja, v kateri tudi večina nekoč družbenih funkcij prehaja na posameznike. Kot je v filmu *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984, Joel in Ethan Coen) uvodoma razglasil zasebni detektiv Loren Visser (M. Emmet Walsh) in s tem napovedal vzpon liberalnega kapitalizma, ki sta ga v politiko zahodnega sveta vpeljala Thatcherjeva in Reagan: »V Rusiji država skrbi zate, tu pri nas pa mora zase poskrbeti vsak sam.«

Film je privilegirani medij zahodnega subjekta, to je osnova njegove teorije. Osrednje mesto, in s tem moč tega subjekta, sta vpisana v sam tehnološki stroj filma. Film namreč materializira centralno perspektivo, ta pa je bila v slikarstvu renesanse ključni medij sekularizacije subjekta, procesa torej, ko je ta prevzemal nase funkcije, ki so jih dotlej pripisovali nadnaravnim silam in božanstvom. Samostojnost in suverenost subjekta moderne Evrope sta bili seveda vedno tudi fikcija. Poleg spoznanja, da ni v središču vesolja, da ni izvor vrste in ne gospodar pomena, do katerih človek prihaja v okviru znanosti, je seveda tudi vsaka posameznica in posameznik v vsakdanjem življenju nenehno pred izzivom, da prevzema polno odgovornost za svoje ravnanje, kar je praktična posledica ideologije subjekta, hkrati pa to neizbežno počne v pogojih, ki jih ni izbrala sama. Prav ta izkušnja pride pri filmu posebej do izraza. Gledalka se je primorana v kinu, v zameno za brezmejnost pogleda, odreči mobilnosti in še marsičemu, kar podrobno

opiše Barthes v članku *Ko grem iz kina* (En sortant du cinéma, 1975/1987), kasneje pa v primerjavi z drugimi mediji reprezentacije in simulacije tudi Manovich (2002). Casetti med mnogimi dvojnostmi, ki jih spne filmski medij, posebej opozori na sočasnost subjektive samostojnosti in povezanosti z drugimi. Prav zato je film, pravi Casetti, medij 20. torej minulega stoletja (2005).

Aktualne spremembe družbene organizacije in vloge posameznika v njej, o katerih govori Touraine, spremljajo podobno intenzivne spremembe medija filma. Kinodvorane postajajo prizorišča »oper, cirkuških predstav in televizijskih oddaj« in se razvijajo v »event cinema« (Bigger, 2013), filmska govorica pa prebija tradicionalne okvire narativnega filma, katerega stalnici sta centralnost junaka in linearnost časa. Dogajanje ni novo, le intenzivnejše postaja. Ob pritisku zunaj zahodnega sveta, od filipinskih grozljivk do nigerijskega videofilma, ki ga tu puščam ob strani, so razvoj klasičnega pripovednega filma tudi od znotraj redno prečile intervencije z nelinearno pripovedjo in več pripovedovalci. Kurosawov Rašomon (Rashōmon, 1950) in Altmanove *Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993) sta klasiki. V tem članku se posvečam režiserju, ki je bil pri tem posebej sistematičen, Stevenu Soderberghu.

Soderbergh je dosledno zvest spoznanju, da sta pri filmu vsebina in oblika neločljivo povezani. Njegovi filmi se odvijajo na presečišču oblike in vsebine. Tako se denimo že s celovečernim prvencem *Seks, laži in videotrakovi* (Sex, Lies, and Videotape, 1989), katerega junak z domačim videom odkriva samega sebe, ukvarja z vprašanjem, kaj nove tehnološke možnosti spoznanja pomenijo za spoznavno moč subjekta in še posebej za človekove možnosti poznavanja sebe in drugih članov družbe. V središču njegovega pogleda, ki je vedno usmerjen k filmu in zgodovini, je razmerje subjekta in družbe. Najizraziteje v filmih *Romanca na poziv* (The Girlfriend Experience, 2009), ki analizira neuničljivost kapitalizma, in *Moje življenje z Liberacejem* (Behind the Candelabra, 2013), ki zahodno zabavno industrijo in središčno vlogo zvezdnika v njej, razstavi takorekoč na njenem lastnem področju.

### Romanca na poziv

Chelsea, s pravim imenom Christina, je elitna spremljevalka na Manhattnu, ki ponuja popolno izkušnjo ljubezenskega odnosa –

romanco na poziv. Njen fant Chris je osebni trener v telovadnici v centru mesta. Ko ga njegove stranke za vikend povabijo na izlet v Las Vegas, okleva. Vikendi so čas, ki ga praviloma preživlja s Christino. Smo oktobra 2008 in povsod je slišati o propadajoči ameriški ekonomiji. Chelsea oblikuje spletno stran, da bi razširila krog potencialnih strank, in obišče poznavalca, ki ji obljubi pozitivno oceno strani v zameno za zastoj »vzorec«. In potem sreča Phillipa, novo stranko, ki jo povabi, da bi preživela vikend z njim.

Film je bil posnet z relativno poceni digitalno kamero na način, kot da bi šlo za dokumentarni film o spremljevalki. Kamera jo spremlja pri vsakdanjih opravilih, medtem ko neprizadeto opisuje podrobnosti srečanj s strankami. Najprej pripoveduje šoferju, potem novinarju Marku, ki jo intervjuva v najbolj šik kavarni na Manhattnu. Vendar je dokumentarec le oblika igranega filma, v katerem vlogo Christine, z umetniškim imenom Chelsea, igra Sasha Gray, hardcore pornografska zvezda, 21-letnica, ki je v treh letih posnela 161 pornografskih filmov. Kar dokumentarne in igrane razsežnosti filma še dodatno preplete, saj Soderbergh s tem ekonomsko osnovo zvezdniskega sistema, v katerem igralci v vsako vlogo prispevajo tudi del sebe kot zgodovinske osebnosti, uporabi kot sestavni del same filmske pripovedi.

### Video in zgodovina

Za svoj prvi igrani film *Seks, laži in videotrakovi* je bil Steven Soderbergh leta 1989 nagraden z zlato palmo na filmskem festivalu v Cannesu. Ta nizkoprorračunski film o moškem, ki snema ženske, medtem ko mu pripovedujejo o svojem spolnem življenju, je zaznamoval vzpon neodvisnega filma 90. let prejšnjega stoletja. Z uporabo videotrakov, tako v naslovu filma kot v filmu samem, je Soderbergh napovedal novo dobo filmarjev, ki so se svojega dela naučili ob videu. Ideja videa kot orodja spoznanja in kot načina pridobivanja nadzora nad lastnim življenjem, kakorkoli nenavadna se je zdela pred filmom *Seks, laži in videotrakovi*, je s tem filmom pridobila veljavo. Za generacije, ki so sledile, je video postal osnovno izrazno sredstvo, to pa je posodobilo sam jezik filma. Pogled, ki je razumel medij kot nujen za vzpostavitev odnosov ljudi do samih sebe in do drugih ljudi, je bil tudi sestavni del preizpraševanja vloge medijev v družbi in tega, do katere mere so tujec in do katere



Moje življenje z Liberacejem

sestavni del sodobnih družb.

Ne glede na izjemen uspeh svojih klasičnih holivudskih projektov, kot sta *Preprodajalci* (Traffic, 2000) in *Oceanovih enajst* (Ocean's Eleven, 2001), je Soderbergh ohranil kritično držo tako do filmske forme kot zgodovine. Na eni strani je preiskoval formalne elemente klasičnih stilov, na primer film noir v filmu *Dobri Nemeč* (The Good German, 2006), na drugi pa se je veliko bolj odprto loteval političnih vprašanj. Tudi zanimanje za zgodovino je artikuliral v okviru formalnega eksperimentiranja in s tem dosledno sledil izhodišču iz *Seksa, laži in videotrakov*, da sta eno in drugo del istega procesa. Pri tem sta – kot pogoj in kritika klasičnega filma – središčno vlogo pridobila odnos med posameznikom in družbo in vloga posameznika v zgodovini.

*Erin Brockovich* (2000), igrani film z Julio Roberts v glavni vlogi, ki na način doku drame obnovi pripoved o ameriški pravnici in okoljski aktivistki, je prinesel javno priznanje za zgodovinsko Erin Brockovich. Še bolj politično ambiciozna, vendar podobna sta njegova igrana filma o Ernestu Che Guevari: prvi (*Che: Prvi del – Argentina* [Che: Part One, 2008]) o vzponu legendarnega revolucionarja Latinske Amerike v času kubanske revolucije in drugi (*Che: Drugi del – Gverila* [Che: Part Two, 2008]) o neuspehu in smrti junaka v času, ko si je prizadeval zanetiti revolucijo v Boliviji.

Našteti projekti so opozarjali na odgovornost filmarjev do zgodovine in obenem postavljali vprašanje, kako zvest je lahko film zgodovinski realnosti. V *Randevu* (Full Frontal, 2002), najbolj eksperimentalnem Soderberghovem filmu, sta fikcija in realnost še bolj prepleteni. Stil videodokumentiranja je uporabljen, da opiše dan v življenju žensk in moških Holivuda, medtem ko se pripravljajo na prijateljevo rojstnodnevno zabavo. Nekateri nastopajo v vlogi samih sebe (Brad Pitt, Terence Stamp), drugi igrajo eno ali celo več vlog (Julia Roberts, David Duchovny, Blair Underwood, Catherine Keener ...). Razslojena institucija glavnega junaka problematizira vlogo ustvarjalcev globalne filmske industrije in napoveduje njegove prihodnje projekte.

### Video in resnica

*Romanca na poziv* nadaljuje ta raziskovanja, obenem pa se neposredno vrača k filmu *Seks, laži in videotrakovi* ter njegovi analizi spolnosti in realnosti. Tudi tu je v središču pozornosti spolno življenje Američanov zgornjega razreda, tokrat kombinacija spolnosti in ljubezni za denar. Na narativni ravni raziskuje spolnost, na formalni ravni preizprašuje razumevanje realnosti. Obe ravni, kot rečeno, sta prepleteni. Ko je v glavno vlogo postavil Sasho Grey, je Soderbergh v najbolj široko splošno javnost postavil trdo

pornografsko filmsko industrijo, ki je hrbtna stran spolnosti kot najbolj izkoriščanega elementa industrije zabave.

V primeru trde pornografije je razlikovanje med fikcijo in realnostjo, med lažjo in resnico bistveno za ontologijo žanra in za obstoj same industrije. Merilo razlikovanja je t. i. money shot, posnetek ejakulacije. Ta opredeli obliko trde pornografske industrije in jo obenem jasno ločuje od njene mehke različice: samo tisti filmi, ki pokažejo ejakulacijo, so lahko naprodaj kot trda pornografija. To pa vzvratno opredeli tudi pripoved: različni seksualni stiki med različnimi osebami, ki nastopajo v trdih porno filmih, morajo biti resnični, ne igrani.

To metodo so do neke mere omajale same sodobne spolne prakse, hkrati pa je sodobna pornografska industrija razvila druge načine zagotavljanja resničnosti svojih del. Ne glede na to pa trda pornografska industrija s svojo zavezo temu, da je resnična, da ponudi vsaj zrno realnosti, predstavlja ostro nasprotje svetu financ in njegovih kompleksnih sistemov ustvarjanja virtualnega bogastva. *Romanca na poziv* torej ponovi spoznanje iz *Seksa, laži in videotrakov*, namreč ključ virtualizacije sodobnega sveta niso mediji, temveč razmerja oblasti. Vendar je to, za razliko od *Seksa, laži in videotrakov*, zelo ironičen film. Chelsea se je očitno povsem prilagodila svetu financ, v katerem deluje. Ponuja popolno izkušnjo ljubezenskega razmerja, in to tako, da goli spolnosti dodaja romaniko, naklonjenost, čustva, ljubezen in podobno. Spolnost je resnična, ljubezen igrana. Sam vrednostni sistem, v katerem je ljubezen resnična (osnova za ravnanja subjektov v sodobnih zahodnih družbah, od organizacije in reprodukcije življenja do lastninskih odnosov), spolnost pa lažna (vsebina bolj ali manj naključnih, minljivih odnosov brez konsekvenc za skupno življenje ali zgodovino), se v kontekstu filma izkaže za prevaro.

Kritiki so komentirali, da *Che* govori o komunizmu, *Romanca na poziv* pa o kapitalizmu, kar seveda drži. Pravzaprav je *Romanca na poziv* ena najbolj lucidnih študij sodobne krize in trdoživosti kapitalizma. Chelsejina zgodba je odlična prispevka dogajanja v sodobni krizi. Nenehno ustvarja novo virtualno vrednost. Oblačila, perilo, večerja, tema pogovora, časopisi in umetnine, skrb za telo, vse, s čimer se je obdala, dokazuje, da obvlada sistem. Vendar pa propada, saj se nesreče vrstijo ena za drugo. Prav tako,

kot so drug za drugim propadali sistemi posojil, finančni trgi in nacionalne ekonomije. Seveda to ne pomeni, da bo propadel tudi sistem sam. Kriza je prinesla orjaške izgube in Soderbergh je v *Romanci na poziv* le vprašal tisto, kar bi vsak trezen človek hotel vedeti. Takorekoč ves svet je izgubil, a kje je dobiček, komu to koristi? Ne le da Chelsea obvladuje sistem ustvarjanja virtualne vrednosti, ampak tudi deluje v njegovem središču. Njene stranke so ključni akterji Wall Streeta, kjer se je vse začelo. Soderbergh ne pokaže njihovih žena, otrok, domačih živali, avtomobilov in družinskih hiš, a tega mu tudi ni treba. Filmski medij je pomagal ustvariti te podobe sreče, a jih je tudi dekonstruiral. *Romanca na poziv* usmeri pogled onkraj teh podob.

Heteroseksualna ljubezen se je zgodovinsko razvila kot del kapitalizma, v dvojni obliki poroke in prostitucije. Jean Eustache je posnel film *Mama in kurba* (La maman et la putain, 1973) kot preizkus, ali je ljubezen možna onkraj teh dveh oblik, in takrat se je zdelo, da vse drugo vodi v katastrofo. Več kot 30 let kasneje je Soderbergh pokazal, da so se razvili tudi drugi nadomestki, ne le pornografija. Nekateri lahko celo kupijo »pravo stvar«. Vendar je ta »prava stvar« prav tako virtualna kot premoženje, ustvarjeno na delniških trgih. Na nek način Soderbergh z *Romanco na poziv* opravlja vlogo otroka v Cesarjevih novih oblačilih in glasno govori, kar tako ali tako vsi vedo. Tudi najbolj mogočni ljudje na svetu so enako nebolgljeni, ko poizkušajo zadovoljiti svojo željo, kot kdorkoli drug. Vendar pa je njegova analiza resnice in želje bolj temeljita. V kapitalizmu ne gre za resnico, temveč za željo. Zato tudi v *Romanci na poziv*, ki se odvija med pripadniki višjih razredov na Manhattanu, ni zmagovalcev, so samo poraženci. Mehanizem želje zagotavlja, da, prav zato, ker v kapitalizmu vsak izgublja, ljudje počnejo vse, kar morejo za to, da bi ga ohranili.

### Moje življenje z Liberacejem

Kasneje je Soderbergh posnel filme, ki se te teme dotikajo parcialno in so hkrati žanrsko bolj predvidljivi. *And Everything Is Going Fine* (2010) je dokumentarec o legendarnem igralcu Spaldingu Grayu, ki posnetke znamenitih monologov združuje z Grayevimi družinskimi posnetki, da bi predstavil Grayu kot zgodovinsko osebnost. Igrani film *Stranski učinki* (Side Effects, 2013) pa žanr



Romanca na poziv

srljivke uporabi, da v dinamiko videza, avtonomije zgodovinskega subjekta in klasičnega holivudskega individualizma vpne tudi nasprotovanje farmacevtski industriji. Za razliko od doku drame *Erin Brockovich* tu ironično ponazori, da ista ideologija individualizma tudi v politično korektni kritiki farmacevtske industrije lahko najde oporo.

*Moje življenje z Liberacejem* nadaljuje filmsko raziskovanje resnice in želje in hkrati pokaže na njegove meje. Kot film, posnet za televizijo, na mestu osrednjega junaka vpelje pluralnost junakov televizijske fikcije. Kot napove naslov, film ne prinaša pripovedi Liberaceja, temveč ljudi, ki so živeli z njim. Za razliko od minimalistične, konceptualne zasnove *Romance na poziv* ima tu želja kot nikoli potešeno gonilo kapitalizma obliko konkretne zgodovinske osebe, pianista in pevca Liberaceja (Michael Douglas), in ob njem celotnega sistema, od agenta in oboževalcev do medicine in farmacevtske industrije, ki to željo sočasno poganja in teši. Televizija in njena naklonjenost množtvu junakov tu omogočita rešitev zadrege, ko bi pripovedovati s perspektive te osebnosti, ali pač s perspektive zunanjega opazovalca, predpostavljalo enako iluzorno distanco. Bistveno manj osrediščene formalne konvencije televizije omogočajo, da je film pripovedovan od znotraj in zunaj hkrati. Namesto filmskega, tradicionalno enega samega, ima kar dva subjekta, Liberaceja, ki je junak pripovedi, in pripovedovalca, ki je, kolikor hkrati zaseda pozicijo zunanosti in notranosti, absolutni junak, a tudi kdorkoli. Strukturno, znotraj oblike tega filma, pa tudi zgodovinsko. Scott Thorson (Matt Damon)

se povsem podredi Liberaceju, prevzame njegov ritem življenja, kulturo, okolje, družbo, način govora in njegov obraz, obenem pa ohrani avtonomno pozicijo, s katere se spominja in pripoveduje.

Soderberghov opus je bolj kot opus kakega drugega zahodnega režiserja povezan z ugotovitvami o aktualnih transformacijah sodobne družbene organizacije in o tem, da se spreminja tudi sam ustroj zahodnega subjekta. Njegovo delo temelji na spoznanju, da različne medijske govorice implicirajo različne oblike subjektivnosti. Pokaže pa tudi na aktualne transformacije subjekta zabavne industrije in ob novih obremenitvah sodobnih posameznikov in posameznikov opozori tudi na razvoj novih oblik povezovanja.

### Literatura

- Barthes, Roland: Ko grem iz kina. V Zdenko Vrdlovec (ur.): *Lekcija teme: Zbornik filmske teorije*. DZS, Ljubljana, 1987.
- Cinema economics: Bigger on the inside [Online]. V: *The Economist*, 30. november 2013. Dostopno na spletni strani: <<http://econ.st/18bhgJV>>.
- Casetti, Francesco: *Locchio del novecento – cinema, esperienza, modernità*. Bompiani, Milano, 2005.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. The MIT Press, 2001.
- Touraine, Alain: *La fin des sociétés*. Éditions du Seuil, Paris, 2013.