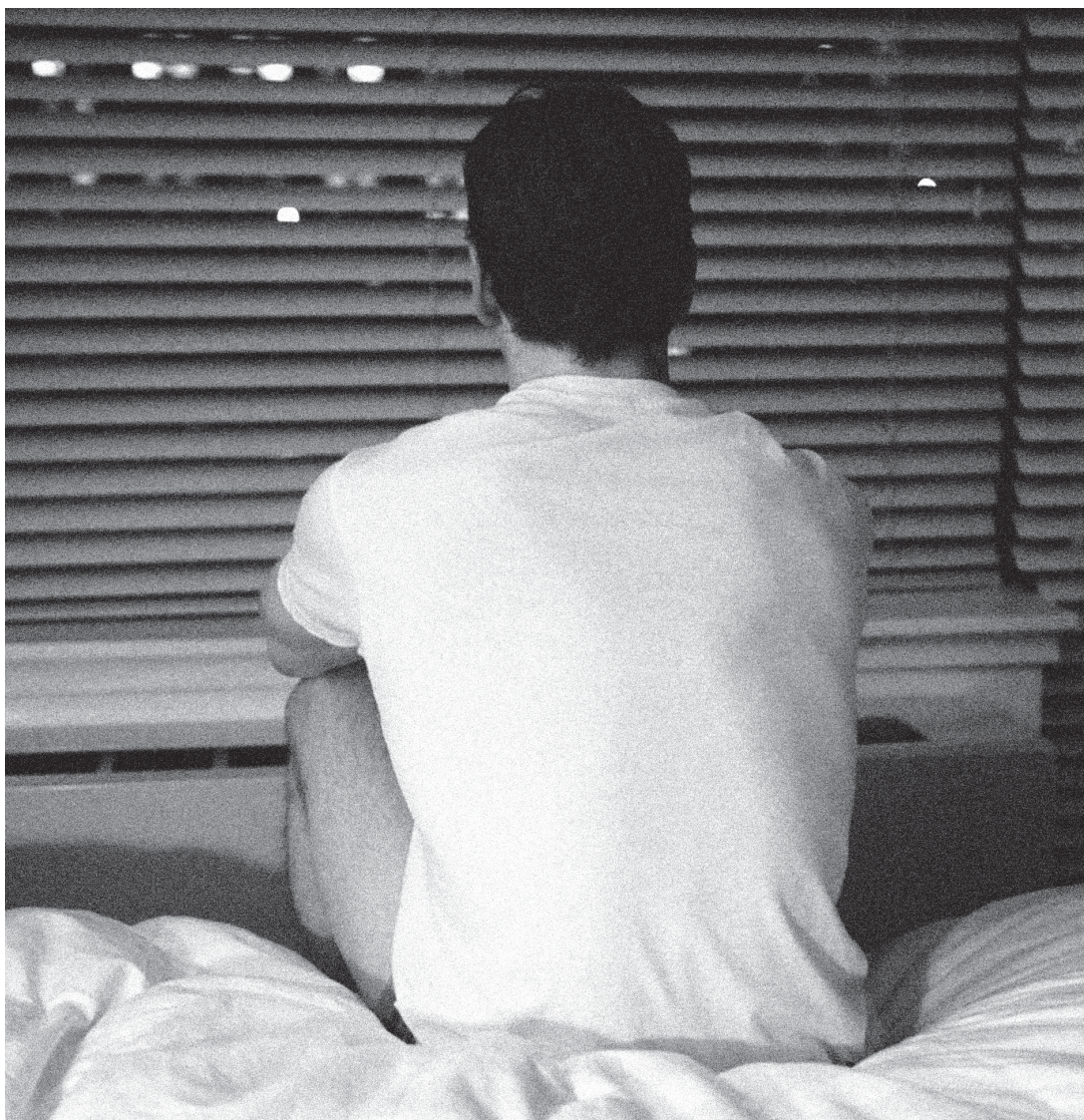


*Ivana Novak*

# Ni čas za seks O seksualni Krizi v filmu



SRAMOTA | 2011

V lanskoletnem filmu **Ni čas za smrt** (No Time to Die, 2021, Cary Fukunaga) smo bili naslovu navkljub priča dvojni smrti Jamesa Bonda, kakršnega smo poznali. Poslovil se ni le od življenja, temveč tudi od nečesa drugega, še kako bistvenega za njegovo identiteto šarmantnega vohuna.

Nova bondijada je bila že v izhodišču zastavljena kot slovo od Bonda, kakršnega je svet poznal. Če so se v starejših filmih vohunski posli in seksualne aktivnosti (prešteli so Bondove poljube in bilo jih je 58) zdeli kot del iste zabavne (in nevarne, tvegane) igre, je resnost nove bondijade podčrtana s tem, da eliminira vsakršno igrivost, šaljivost, ironično distanco do lastnega fiktivnega okvira. Bond je kot številni sodobni superjunaki poglobljen, zamišljen, resen – tako resen, da na koncu umre. Ena redkih igrivih vlog pripada Ani de Armas, ki pa kot Paloma, »Bondovo dekle«, v filmu izrecno ne nastopa zato, da bi se z njim spečala v postelji. Dialog med Palomo in Bondom deluje kot samoironičen odmev bondovskega seksizma. »Se ne bi prej bolje spoznala?« jo vpraša on, ko ona odpenja gumbe na njegovi srajci. Ona ga v smehu zavrne (»Obnašaj se!«) in mu poda kostim. On jo prosi, naj med preoblačenjem pogleda stran. Ta, skoraj edini dialog, ki zaigra na seksualno dvoumnost, je tu le zato, da nas spomni, kako seksističen je bil včasih Bond – in kako temeljito so ga sanirali.

Ko je industrija eliminirala Bondov seksizem, je (pomotoma?) pometla tudi cel univerzum indirektno seksualnosti. V novi bondijadi uradno ni več ničesar, kar bi nas spominjalo na (seksualno) igrivost bondovske tradicije. Tudi v obvezni koktejl sta Paloma in Bond prisiljena. James Bond za današnji čas ni mogel ostati seksist, ki je spotikal dekleta, da so padala v posteljo, toda industrija se je odločila, da bi občinstvo razdražil že namig, da je še vedno živ, igriv in šarmanten človek. To je simptomatično za sodobno kinematografijo, ki ne odpravlja le spolnega akta, temveč tudi vse tiste indice, igrice, metafore in indirektnosti, ki ne vodijo neposredno v spolni akt. Prav ti, na primer rituali šaljenja, spogledovanja, plesanja, koktejlav, humor, govor o seksu, pa ne le v filmu, temveč tudi v resničnem življenju, veljajo za kulturno sanirano obliko seksualnega uživanja. So v funkciji sublimacije, s pomočjo katere ljudje v javnem prostoru »plenijo« nekaj seksualnega, ne da bi si dejansko »umazali roke«.

Kinematograf sam je bil glavni vir take sublimacije v kulturi 20. stoletja. Filmi so publiko zapeljevali s šarmom zvezdnikov, s humorjem, s cigaretinim dimom, z dizajni, z glasbo, z zgodbami, ki so se vrtele okrog ljubezni in seksualnosti. Na primerih novih bondijad in franšiz s superjunaki vidimo, da se je Hollywood poslovil od tega tradicionalnega načina zapeljevanja (odrasle)

publike. Izginotju erotičnega naboja iz sodobnega Hollywooda botruje novo ciljno občinstvo komercialnih filmov, ki ni več odraslo, izkušeno in spolno zrelo, temveč obče, družinsko, generično; filmi so namenjeni otrokom.

Petra Kettl in Robert Pfaller temu razširjenemu fenomenu v sodobni kinematografiji pravita »destitucija filma«<sup>1</sup> – osiromašenje, obubožanje, hiranje. Avtorja trdita, da je bila nekoč ena pomembnih kulturnih funkcij kinematografa – zlasti v klasični dobi – v tem, da je bil *večji od življenja* in je ponujal predstavo življenja, kakršno ni bilo, a si ga je občinstvo lahko želelo. V Hollywoodu ni bilo ničesar, kar bi spominjalo na družbeno ali intimno realnost ljudi: noben filmski gledalec ni živel v mitičnem kraljestvu, nobena gledalka ni bila videti kot Ava Gardner, nihče ni dobil toliko žensk kot James Bond ...

V času, ko so si filmi drznili zamišljati svet, kakršen ni, so izumili tudi utopijo srečnega spolnega razmerja – nekakšen *seks, kakršen ni*. Seks in ljubezen so povzdignili v nekaj, kar je ločeno od realnosti, v izjemno, sublimno, transcendentno nerealnost. Junake je osrečeval in nasploh so ga v filmih prikazovali kot nekaj veselega, vitalnega, privlačnega in igrivega. V **Ninočki** (Ninotchka, 1939, Ernst Lubitsch) je ljubezen v življenje zadržane komunistične komisarke prinesla tolikšno nerealno srečo, da se na fotografiji na njeni nočni omarici omehča in nasmehne celo tovariš Lenin!

V *pre-code* filmu **Rockabye** (1932, George Cukor) je bilo ljubezensko srečanje ljubimcev prikazano kot izbruh strasti, kolektivna evforija. Núria Bou ga opiše tako: »Ljubimca sta tako srečna, da morata svoje vznemirjenje izraziti kot otroka, ki kršita spodobnost in se vedeta kot mala bogova v svetu, kjer lahko ignorirata družbena pravila.«<sup>2</sup> Ko je prišlo do ljubezni in seksa, so filmi izgubljali stik z realnostjo: v muzikalih so moški in ženske prenehali hoditi po tleh in govoriti – pričeli so peti, plesati in leteti. V *screwball* komedijah je ljubezen ljudi gnala v frenetične, žareče, skrajno napete dialoge in v popolnoma neživljenjske situacije, denimo čuvanje leoparda v **Vzgoji otroka** (Bringing Up Baby, 1938, Howard Hawks).

- 
- 1 Kettl, Petra in Pfaller, Robert. »The End of Cinema as We Used to Know It: Or How A Medium Turned From Promising Graduate Into an Old Folk«, *Crisis & Critique* 7.2, št. 2., 2020, str. 128–153.
  - 2 Bou, Núria. »The Mise-en-discours of Sexuality in Hollywood Classical Cinema«. *L'Atalante* 28, julij–december 2019, str. 26.



Ko je bilo hollywoodskim režiserjem zaradi vpeljave t. i. Haysovega kodeksa, ki je bil v veljavi med letoma 1934 in 1968, uradno prepovedano upodabljati vse vrste spolno »žgečkljivih« tem, so seksualni diskurz še razširili in obogatili. V omenjeni komediji **Vzgoja otroka**, posneti med cenzuro, lahko razberemo toliko spolnih insinuacij (*double entendres*), da je Stanley Cavell za film dejal, da ima »seksualno glazuro«. <sup>3</sup> Seksualne metafore je ljubila cenzura, ki ni bila le represivna, temveč tudi kreativna sila; glavni ameriški cenzor Joseph Breen je filmarjem pomagal piliti scenarije, da bi filmi ohranili seksualni naboj in na površini ostali nedolžni. *Double entendres* v **Vzgoji otroka** so napisani tako vešče, izvedeni pa s tolikšno hitrostjo, da ob prvem gledanju gledalec ne uspe zaznati vseh podtonov in metafor, pravi Cavell. <sup>4</sup> Komični motor filma je v glavnem ta, da se še junaki ne zavedajo seksualnih podtonov svojega govorjenja in delovanja. Za analizo konec koncev preprosto nimajo časa.

Núria Bou piše, da se je potreba po indirektni reprezentaciji spolnih razmerij v Hollywoodu pod cenzuro odrazila v metaforah, ki so v filme vnašale razsežnost transcendentnega, spiritualnega in celo religijskega. <sup>5</sup> V filmu **Kraljica Kristina** (Queen Christina, 1933, Rouben Mamoulian), sicer posnetem pred cenzuro, erotično življenje junakinje dobi podobo sanj – ali nemara prej sanj, o kakršnih sanjamo, bi rekel Stanley Cavell. Švedska kraljica, ki jo igra Greta Garbo, s svojim ljubimcem preživi tri noči na izoliranem kraju (pri čemer on ne ve, da je ona kraljica). Dolgemu, tridnevem »aktu«, ki ga film ne pokaže – vidimo le, da ljubimca tri dni ne zapustita sobe – sledi očarljiv prizor, v katerem se Greta Garbo ob mehki glasbi v sobi oprijema različnih predmetov, ki so bili priča njuni strasti. Ko jo ljubimec vpraša, zakaj to počne, ona odvrne: »V prihodnosti, v spominih, bom v tej sobi preživela veliko časa.« Sledi vzneseni monolog, v katerem ljubezen primerja z religijskim izkustvom: »Tako se je moral počutiti Gospod, ko je prvič videl ustvarjeni svet z vsemi bitji, ki dihajo, živijo.« Višje od prostora, kjer Gospod biva, spolnega razmerja ne bi mogli povzdigniti.

## BOLNI EROS

Kakšna revolucija se je torej v dobi 50 ali 100 let zgodila v filmu – od Erosa kot božanskega izkustva, Erosa, ki ga je v filmih pomagala vzdrževati celo krščanska cenzura, do Erosa, ki deluje uničevalno in morilsko in je zanesljivo znamenje, da spolno razmerje ne obstaja. V popolnem nasprotju s hollywoodsko utopijo seksualnosti se od začetka tisočletja v kinodvoranah srečujemo z najbolj morbidnimi in distopičnimi predstavami seksa, ki si jih lahko zamislimo, ocenjujeta Kettl in Pfaller. <sup>6</sup> Kritiško cenje-

ni avtorji modernih klasik, kot so **Učiteljica klavirja** (La pianiste, 2001, Michael Haneke), **Ljubezen** (Love, 2015, Gaspar Noé) in **Ona** (Elle, 2016, Paul Verhoeven), si spolne dejavnosti zamišljajo kot nekaj eksplicitnega, problematičnega in gnusnega.

Spomnimo na tragi-erotično dramo **Sramota** (Shame, 2012, Steve McQueen), ki je divjo seksualnost mladega moškega prelevila v klinično psihološko bolezen, spolno odvisnost, ter jo predstavila kot gojišče bolečine in krivde. Kot depresivni klimaks filma je služila kaskada spolnih aktov, po katerih se protagonist dokončno zlomi. Kot ultimativno packarijo je ponudila junakovo felacijo z gejem, ki jo po gnusnosti, kot sporoča film, premaga le še nezaščiteni seks s tremi prostitutkami. Velika ironija McQueenovega filma je, da seksualno svobodo leta 2011 razglasi za greh, ki mora biti kaznovan z junakovim trpljenjem.

Kriza seksualnosti v filmu pa nikakor ni izum sodobne kinematografije. Konec koncev je bil prav seks v svojih distopičnih manifestacijah marketinško najprivlačnejši del evropskega avtorskega filma. Kot piše Zdenko Vrdlovec, v **Služabniku** (The Servant, 1963, Joseph Losey) seks konotira izgubo moralnega kompasa in socialno degradacijo; v **Viridiani** (1961, Luis Buñuel) animalično plat deklasiranih in izobčenih; <sup>7</sup> pri Ingmarju Bergmanu, zlasti v **Molku** (Tystnaden, 1963), skoraj ni več mogoče ločiti seksualnosti od bolečine in nasilja. V tem polemičnem filmu, ki je slovel po avtentičnem in iskrenem odnosu do spolnosti, se moralna kriza likov manifestira skozi kontroverzne prizore masturbacije umirajoče ženske, praznega priložnostnega seksa in posilstva ... Ko ena od junakinj masturbira in vzdihuje, kot opaža kritik Peter Bradshaw, »ne vemo, ali gre za vzdihljaje užitka ali vzdihljaje bolečine«. <sup>8</sup> A prav to je na občinstvo delovalo kot magnet. Seks je na začetku 60. let postal brutalen in nasilen, zdi se, da so avtorji v en glas dokazovali tezo, da spolno razmerje ne obstaja; da je poslednja resnica seksa v njegovi spodletelosti.

<sup>3</sup> Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness*, Harvard University Press, 2003, str. 117.

<sup>4</sup> Cavell 2003, str. 117.

<sup>5</sup> Bou 2019, str. 19–21.

<sup>6</sup> Kettl in Pfaller 2020, str. 144–155.

<sup>7</sup> Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko. *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 171.

<sup>8</sup> Bradshaw, Peter. »Bergman: Why are the great director's women all tragi-sexual goddesses?«. *The Guardian*, 4. 2. 2018. Dostopno na [www.theguardian.com/film/2018/feb/04/bfi-bergman-why-are-the-great-directors-women-all-tragi-sexual-goddesses](http://www.theguardian.com/film/2018/feb/04/bfi-bergman-why-are-the-great-directors-women-all-tragi-sexual-goddesses); pridobljeno 16. 4. 2022.



**V *Ninočki* (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch) je ljubezen v življenje zadržane komunistične komisarke prinesla tolikšno nerealno srečo, da se na fotografiji na njeni nočni omarici omehča in nasmehne celo tovariš Lenin!**

Razpadanje družbene vezi v moderni dobi se v filmih Michelangela Antonionija, posebej v »trilogiji alienacije«, ki jo sestavljajo *Avantura* (*L'avventura*, 1960), *Noč* (*La Notte*, 1961) in *Mrk* (*L'eclisse*, 1962), ponavljajoče izraža prav skozi frigidnost spolnega razmerja. »Ne čutim te več,« v filmu *Avantura* pravi nevrotično dekle, ki med ljubljenjem s solznimi očmi strmi v prazno. A najbolj je seksualno alienacijo utelešala Monica Vitti. Ta v *Mrku* skoraj obsedeno dokazuje, koliko stvari preprečuje pristnost stikov in ljubezni v modernosti. Na primer: ljubljenje Vittorie (Monica Vitti) in Piera (Alain Delon) prekine »metaforični« telefonski zvonec, katerega izvor ostane nepojasnen; kot vidimo pozneje, je on zato, da njegova kapitalistična služba ne bi zmotila njunega srečanja, onespobil vse telefone v hiši ... Pa kljub temu zvonec prekine njun spolni



odnos. Zvoni torej kapitalizem, ki s komodifikacijo vseh plati življenja povzroča krizo ljubezni, odnosov, seksualnosti, skratka, razpad družbene vezi. Alienacija ju kliče na čaroben način, kot sirena modernosti, katere klicu se ne moreta upreti.

Osnovno geslo Antonionijevih filmov bi se potemtakem lahko glasilo kot Lacanova formula: »Spolno razmerje ne obstaja.« Toda Antonionija in morda predvsem Monico Vitti moramo ceniti (poleg očitnega) tudi zato, ker na seksualno alienacijo pravzaprav ne gledata vedno tragično. Ko se Vittoria na zofi zaplete v objem s Pierom, z roko, ki je v takem objemu vedno odveč, opleta po zraku in se ljubeče poheca, da je »vedno preveč rok!«. Ljudje univerzalno nismo ustrojeni za harmonični objem. Tudi njeni plehki, pregovorno patetični poskusi, da bi se v pustem industrijskem okolju imela fino, da bi se zabavala, pričajo o njenem apetitu, če ne lakoti, po igranju. Morda je treba ta apetit, ki ga imajo vsi Antonionijevi liki, pripisati dejstvu, da Antonioni izvira iz Italije, dežele teatra in komedije.

Kakorkoli: Monica Vitti, igralka v mnogih Antonionijevih filmih in tudi režiserjeva partnerka, vselej igra žensko, ki ne najde pravega konteksta za uprizarjanje veselja, čeprav ga več kot očitno v izhodišču premore. Njeno »zmožljivost za zabavo« je občudoval tudi Stanley Cavell. Njene osamljene plese na italijanske popevke in afriške »plemenske« ritme se je vselej pregovorno interpretiralo kot Antonionijevo obsodbo dekadence čustveno izpraznjenih srednjih slojev v urbanem vakuumu industrijske Italije. Češ, vse, kar premorejo ti liki, so le efemerni utrinki plehkega, tudi rasističnega afnanja. Toda tovrstne interpretacije so že znamenje današnjega občega kulturnega vzgiba, ki v vsaki igrivosti vidi nekaj plehkega, zaničljivega. Razlog, zakaj se je toliko gledalcev zaljubljalo v Monico Vitti, zagotovo ni v njeni tragičnosti, temveč v njeni življenjski sili – v neprikitem smislu za to, kako skuša praznino svojih likov, alieniranih žensk, izigrati prav z »afnanjem«, plehkim zabavanjem. To človeštva v **Mrku** sicer ne reši – film ima morbiden konec, toda lepo je misliti, da tudi v »pomračenju« sveta nekdo, ki premore apetit za življenje, pleše na popevke. Nič zaničljivega ni v tem, da nekdo premore ljubeč odnos do sveta, ki je poln pomanjkljivosti.

Antonioni pogosto kaže nekaj prijetnega, kar se zaradi neznanega razloga nenadoma prekine, kot bi pritisnil na stikalo »Ugasni«. To je signal, kot tisti zvonec: v sodobnosti ni več pristnih stikov, ljubezni, raje kar obupajmo. Njegove junakinje nenadoma prestreli uvid, da za teater, v katerem igrajo, nimajo več nobene apetita. Seks (in ljubezen) pa je igra, teater, kot sicer vedo nešteti italijanski filmi in kot dobro ve tudi Antonioni – sicer v filme ne bi vtaknil toliko prekinjenih uprizarjanj ljubezni in veselja.

Zdi se, da prej naštetih tragi-erotični filmi vidijo le žalostno plat teze, da spolno razmerje ne obstaja, da je ljubezensko življenje človeka v temelju spodletelo. Toda kot piše Alenka Zupančič v knjigi *What Is Sex?* (MIT press, 2017) neobstoj spolnega razmerja, njegova spotikanja in pomanjkljivosti, niso le žalostna stvar, temveč so gonilo, ki ljubezen in seks sploh ženejo naprej. O tem piše tudi Todd McGowan v knjigi *Capitalism and Desire*: »V ljubezni sprejememo tudi najmanj laskave lastnosti partnerja in jih obravnavamo kot znamenja dragocenosti ljubljenega.«<sup>9</sup> Ljubljeni je sam po sebi poln napak, ki prestanejo dejanje transsubstanciacije v ljubezni – pravzaprav ljubezen je dejanje, ki te lastnosti prelevi v nekaj ljubečega.

Podobno seks: če seks gledamo kot stvar, *kakršna je*, kot to počnejo tragi-erotični filmi, zlahka vidimo zgolj čudne glasove in gibanje, umazano prizorišče, telesne pomanjkljivosti itd. Pornografija zato ni v užitek vsem ljudem: ekspliciten seks, kakršen je, v njih ne vzbudi nobene želje. Torej: potrebujemo seks, *kakršen ni*. Tudi seks potrebuje napor transsubstanciacije, da ne bi nanj gledali »tragi-erotično«.

Zato tisto staro funkcijo filma (kot generatorja želje) morda mnogo bolje kot kinematograf danes izpolnjuje *trashy* televizijska serija, kakršna je **Seksualno življenje študentk** (*The Sex Lives of College Girls*, 2021–). Pogled te TV-serije na seks ni preveč globok. Dnevnemu življenju naslovnih študentk je dodana nekakšna »večerna šola« seksualnega življenja z marsikatero zahtevno lekcijo, nalogo, preizkušnjo. Poudarek torej je, da se je treba za spolno razmerje malo potruditi, iti ven iz sebe, iz svoje študentske sobe, preslišati sireno, ki kliče k alienaciji. Narediti sebe, kakršna nisi, in vstopiti v seks, kakršen ni. Kot v **Zmotah neprevaranih** piše Jela Krečič: »Seks potrebuje prizorišče v dobesednem pomenu – predstavlja prostor, kjer igramo javno vlogo, kjer dobimo priložnost, da smo nekaj drugega kot mi sami (takšni, kot dozdevno v resnici smo).«<sup>10</sup> Ali še: v pomračenju sveta si je treba dovoliti biti plehek – kot Monica Vitti.

<sup>9</sup> McGowan, Todd. *Capitalism and Desire: The Psychic Cost of Free Markets*, New York, Columbia University Press, 2016, str. 188.

<sup>10</sup> Krečič, Jela. *Zmote neprevaranih*, Ljubljana: DTP, 2020, str. 143.