



filmski potopis

Od strani do strani

Film skozi simptom

Bogdan Lešnik

1. Zgodba

Pot me je zanesla mimo številnih kinematografov. V nekatere sem zavil. Druge sem samo obšel. Tu in tam sem se obotavljal. Včasih sem želel kaj videti, pa ni bilo na sporedu.

Želel videti? Do utrujenosti! Bile pa so seveda različne stvari... In tako sem hodil od ene do druge, da sem obrusil noge in mi je počila guma na avtu.

2. Z glavo do zidu

Alan Parker je napravil dober film, vrteli so ga v Unionu. Imenoval se je *Slava* (Fame). Teme študija na umetniški akademiji se je kasneje lotil tudi Miša Radivojevič v *Živeti kot vsi normalni ljudje*. Mogoče je, da nam ta dva filma odpirata pravilno perspektivo za take šole. Eden za kapitalistično, drugi za socialistično varianto. Če se omejimo na to, priznam, precej nezanesljivo referenco, se zdi, da je slednja veliko hitreje pripravljena reducirati t. i. umetniško produkcijo na retoriko meta-diskurza (govorjenja o...) in karkoli že je osebni šarm kandidatov.

*Pink Floyd The Wall** je najprej zelo znana glasba, potem pa novi (1982) Parkerjev film. Spet narejen za uspešnico, spet ne slab in spet na temo usmerjenega izobraževanja. Spremljamo razvoj junaka, ime mu je Pink, od zgodnjega otroštva skozi šolanje do končnega proizvoda. Zlasti animirane sekvence (ki jih utegne biti tretjina) so nabite z metaforami vzgojnih učinkov: od korakanja kladiv do kitajskega zidu intelektualne formacije.

Revolucionarna razsežnost, znana iz naslovnega hita (*«we don't need no education, we don't need no thought control, no dark sarcasm in the classroom, teacher leave the kids alone»*), je precej dvomljiva, če tudi bi napotila k dejanskemu odpravljanju ali bojkotiranju šole. Kajti že institucija si dovolj prizadeva, da napravi šolanje neznošno.

Parker je sprejel ta dvom in mu sledil do radikalnih konsekvenc. Že mogoče, da *we don't need etc.*, ampak podoba, ki ob tem nastaja, je podoba pevskega zbora pred strelskim vodom. Ali meketajočih ovc pred klavnico.

Šola postaja zmeraj bolj privilegij, zato si lahko privoščijo neznosnost. Zunaj nje so še hušji zapori.

Kakšen je torej Pink kot proizvod – na eni strani vzgoje, njenega »sarkazma«, na drugi pa vse hušje reakcije nanjo, ki bi ji nemara lahko rekli šolska fobija? Ne kakšen *Tommy*, ne guru v razsvetljenju, čep-

rav moramo reči, da je Russelov film mogoče brati tudi bolj dvoumno in mu je v tem primeru Pink precej blizu. Postane namreč vodja nacističnega gibanja, podobnega angleški National Front, z natančnimi kriteriji za »prav« in »narobe«, pri čemer je jasno, da je »narobe« (tujce, perverznejše itn.) treba pri priči iztrebiti.

Film se kar dolgo, če smemo tako reči, pomika po robu, potem pa sune subjekt tja, kjer boli. In to je seveda realistična stran. S tem pa je prekršil pravilo komercialnega filma in nazadnje najbrž niti ne bo tako uspešen.

3. Vrnitev realnega

S tem pa teme vzgoje in izboraževanja še ni konec. Napake se namreč ponavljajo.

Zgled za to je mladi Alex iz filma *A Clockwork Orange* ali *Peklenska pomaranča*, kot so to prevedli pri nas. Med tolikimi racionalnimi potezami naše kulturne politike take poteze mučno blestijo. Prevredli so knjigo Anthonyja Burgessa, nočejo pa predvajati filma Stanleya Kubricka (1971), ki je že bil nekoč na Festu in o katerem so sicer pripravljeni govoriti v superlativih. In še filma, ki je posnet natanko po knjigi.

A to ni prvič: ravno tako je mogoče kupiti prevod (resda v srbohrvaščino) knjige markiza de Sada *120 dni Sodome*, nič pa ne kaže, da bomo pri nas kdaj videli Pasolinijev film. Čeprav ta ni narejen tako zelo po knjigi. A pustimo ga za kasneje.

Film ja pač radikalen diskurz.

Vrnimo s k Alexu. Mimogrede, igra ga Malcolm McDowell, tudi junak filmov *If...* in *Caligula*. Igra ga odlično, bolj je angleški kot kdajkoli. Film je seveda sicer ameriški. To »neskladje«, natančneje jezikovni element, je pomemben element filma.

Že v knjigi je ta element pomemben. Po udari ga uporaba ruskih besed v sicer izbrani angleščini. V filmu pa hkrati nastopita še svečana dikcija in *cockney*. Petnajstletni Alex je razsvetljeni vodja tolpe mladih huliganov, ki razsajajo po zapuščenih cestah bližnje prihodnosti in so sploh gospodarji tam, kamor roka oblasti (tj. njenih policajev) ne seže. Da pa se policaji rekrutirajo prav iz najbolj neumnih članov tolpe (kakršen je Dim), je gotovo čisto natolcevanje in podcenjevanje policije.

Zato se rajši pomudimo ob razmerjih, ki izvirajo iz filmske obdelave.

Prejle se mi je zapisalo, da je film radikalen diskurz. Zdi se, da je nekatere stvari –

velja zlasti za nasilje in spolnost, to temeljno pojmovano dvojico iz razprav o vzgoji – veliko manj nevarno brati, kakor jih gledati. Res je, da gre skopičnemu registru (kamor sodi tudi »prepričati se na lastne oči«, ta temeljni argument »osvobojenosti« informacij, ki ga najmočnejše podpirajo TV poročila) manj zaupati kakor verbalnemu. Skopični register namreč učinkuje, kakor da ne vara. In razen tega prav iz njega izvira pojem spektakularnega, se pravi, po Verbincu, tega kar zbujajo pozornost, ali celo kričečega.

Kubrickov film ne igra na to, da bi bil paša za oči. Naravnost travmatično vztraja v zmeraj istih scenah, jih zapuša in se spet vrača vanje. Pogosta raba širokokotnih objektivov zoži prostor do tolikšne utesenjenosti, da bi človek najraje zbežal. Alex pa seveda nima kam ubežati.

Ko mu – po metodi »avervivne terapije«, ki ni nikaka znanstvena fantastika, temveč prakticirana metoda – izbijajo spolnost in nasilje iz glave, se mora še enkrat pojaviti na vseh prizoriščih, ki jih je obiskal kot nasilnež. Samo da je zdaj on sam žrtev maščevalnega nasilja prej »ponižanih in razžaljenih«. Mednje se vključita tudi nekdanja Alexova tovariša, zdaj policaja, in se z vso naslado maščujeta nekdanjemu šefu. Je zato čudno, če se »prevzgoja« ponesreči? Če je za junakovo preživetje nujno, da se otrese privzgojenih mehanizmov (odpora do vsega v zvezi s spolnostjo in nasiljem)?

Alex je zares ozdravljen – torej ozdravljen od zdravljenja – šele tedaj, ko spet postane tak, kakršen je bil pred tem. Spet poslušaj klasično glasbo – ta vrh zahodne kulture, ki je v celoti povezan z njegovim načinom življenja in so mu ga med zdravljenjem-prevzgojo prav zato odvzeli.

Kaj pomeni Alexu klasika? Kako se more on, tako očitno proizvod »nove dobe«, navezati na nekaj tako ekskluzivnega kot je klasična glasba?

Eden od odgovorov bi lahko bil, da klasika prinaša jasno razločevanje vrednosti in brezpogojne urejenosti. In njen »kulturni kod« nikakor ne izključuje spolnosti in nasilja. Nasprotno, združuje ju v že pozabljenno, orgazmično *joie de vivre*.

Alex je v resnici apostol visokega reda. O tem ne priča, o moji bratje, samo njegova radost, radost, radost ob Ludwigu van, marveč tudi njegova izjemna, arhaična in z ruskimi izrazi pretkana obredna govorica. *A Clockwork Orange* že dolgo vnaprej predvidi učinke *«we don't need no education»* in usmerjenega izobraževanja. Kajti vrnitev klasike je strašna.

4. Kdo se boji črne volkulje?

Mladi Alex ima na svojih bojnih pohodih zmerom naličeno levo oko.

Ena od značilnosti meščanske družbe je »kultura preoblačenja«. Pri tem ne mislim na oblačenje »v čisto«, temveč na preoblačenje »za prilžnost«. In čemu drugemu naj to preoblačenje rabi, če ne zapeljevanju pogleda Drugega?

S tem pa je transvestizem, sicer marginalna artikulacija spolne pulzije, vpisan v srce družbe, ki ima transvestizem za perverzijo.

»Ha,« boste rekli, »ampak transvestizem je vezan neposredno na spolno zadovoljitev, ne na sceno osvajanja.«

Popolnoma točno! Toda spolna zadovoljitev je »vpisana v srce« scene osvajanja.

»Toda to je samo analogija,« boste zavpili.

Tukaj se začnem braniti: saj vas želim samo zabavati, saj sploh nočem piskati kdove kakšne teorije... Razen tega analogija

ni čisto neuporabna. Psihijatrija je na primer na popolnoma enak način z mejnih področij – nevroz – dobila »normalne« osebne strukture: histerično, anankastično-obsesivno, depresivno in shizoidno.

Zdaj boste samo skomignili z rameni, ker si o psihijatriji pač mislite svoje.

Lahko bi se začel sklicevati na Freudovo odkritje, da se nevrotični mehanizmi pojavljajo pri »zdravih« na način, ki se od nevrotičnega razlikuje samo po tem, da uspe. Kjer ti mehanizmi ne uspejo, ponavljajo svoje delo ali vztrajajo in rodijo nevrotični simptom. V čem poskušajo uspeti, je menda jasno: v krpanju razmerja z Drugim.

Perverznost je Freud formuliral kot »negativnevroze«, to pa zato, ker »infantilne seksualnosti« (perverznost je zmeraj regresivna) ne zadene osnovni mehanizem psihičnega aparata: potlačitev.

Tedaj se to, kar je sicer potlačeno, vrača na samem mestu potlačitve: ne, jaz nisem transvestit, jaz se samo preoblačim.

Kakorkoli, če upoštevamo mehanizem potlačitve, ki organizira spolno pulzijo v govorici nezavednega – se pravi, zaradi katerega govorimo o »latentnih pulzijah«, potem se zdi, da je spolni užitek, kakršenkoli že, zmeraj razpet med edino zanesljivo artikulacijo spolne pulzije – polimorfno perverznostjo – in edinim realnim ciljem spolne pulzije, tj. fukom v najbolj dobrednem pomenu besede. Žrtev prvega (užitka lastnega telesa) v korist Drugega pa izpišuje bilanco, ki je ni mogoče meriti drugače kot s pulzijo smrti.

No, to je samo dolg uvod v pogovor o filmu Jima Sharmana *The Rocky Horror Picture Show**** (1975), ki se od filma – razkošne transvestitske fešte – kar precej razlikuje. Film se namreč ničesar ne sprašuje, on se preprosto gre. Ampak zato je – v skladu z zgoraj povdanim – njegov konec resnično tragičen.

Pogovor pa se od uvoda razlikuje po tem, da je kratek. In snov naslednjega poglavja je že nakazana.

5. Funkcija X

Brezimni pornografski film – označili ga bomo kar z (...) – sestavljen iz kakih desetih sklenjenih enot: vsaka se prične z (daljšim ali krajšim) uvajanjem, potem brez ovinkarjenja preide k bistvu in se konča z ejakulacijo. Konča ostro – takoj je na vrsti nova sekvenca uvajanja. Film je lepljen krajših filmov, ki do podrobnosti enako razvijajo zgodbo fuka. Kakor za otroke, ki hočejo zmeraj do podrobnosti enako pravljico. Variacije v številu igralcev (2, 3 ali 4) in občevalnih pozicijah so tiste minimalne spremembe, ki preprečujejo, da bi kakor otroci ob pravljici zaspali.

Prva razločevalna poteza pornografskih filmov ostane: ponavljanje. Variacije so omejene na osnovni motiv: prikaz spolnega akta. Vse kar je še zraven, je navesek, stkan iz zmeraj istih pomenov: spolni odnos.

Pornografski film pozna malo »spolnih variant« (homoseksualne, transseksualne, S/M), omejene so na publikacije iz *sex-shops*, če pa jih že, so to različne podvrsti in se tudi predvajajo posebej. Edina »varianta« v tem smislu je dejstvo, da je ženska tudi v navadni heteroseksualni pornografiji zmeraj lahko biseksualna.

Že iz povedanega je očitno, da ima žanr pornografije svoje natančno določene zakone. Daleč smo od tega, da bi pornografija pomenila »pokazati vse« – nasprotno,

pokazati je treba samo natančno določene stvari. Kar ni spolni-akt, ima svoje mesto samo, kjer napeljuje k njemu. Zakoni pornografije so presenetljivo restriktivni.

Opisal bom nekatere med temi zakoni. Pri tem se bom opiral na članek Alaina in Bruna Minarda v 3. številki revije *l'Ane* (Pariz 1981). Ta »freudovski magazin« izdaja založba z zabavnim imenom *Analyse Nouvelle* (Izkušnja nove analize ali Analiziraj novo izkušnjo). Članek sam je zgolj opis načina produkcije. Analiza je torej, če bi že hoteli, povsne na naši strani.

Naslov članka je *Fonctions du X*. X je seveda cenzorjev vpis, križ izganjalca ali anal-fabetov podpis.

Toda ta poteza ni tudi razločevalna poteza pornografije. Francozi takih znakov uradno ne uporabljajo, Angleži npr. pa z X zaznamujejo tudi dobršen del produkcije, ki pride na platno »javne« distribucije. Dovolj je, da je na njem prikazan spolni organ. Ali beseda, ki imenuje njega ali njegovo delovanje. Pač ena tistih besed, ki jih v vseh jezikih poznamo kot – tukaj sem nenadoma v zadregi: to navsezadnje niso psovke, če tudi je morda interpelacija njihova osnovna funkcija, izrazi kot »grde besede« pa ne povejo ničesar. Razen seveda kakemu jezikovnemu čistilcu. Poleg tega pod križ pade tudi »ekstremno prikazovanje nasilja«. X v teh primerih preprosto pomeni: prepovedano za mladoletne. Razloči populacijo, ne filmov.

Zdaj bi seveda lahko vprašali, kakšno zvezo imata francoska in angleška cenzura z našo. Kar se tiče prve, je v tem, da ne uporablja znakov, podobna naši, bistveno različna pa je po tem, da pornografija tam ni prepovedana. In ker pozna dve uzakonjeni prepovedi (do 13 in do 18 let), je s tem bližja angleški. Pri nas nobena prepoved ni uzakonjena. Kar se pa tiče druge: trda pornografija je v Angliji prepovedana (omejena na klube). Pri nas ni dovoljena. Pa še bolje so povezani z nami: če gledate filme, ki smo jih kupili od Angležev, boste na začetku zmeraj videli njihov znak – srečujete angleško cenzuro na naših tleh.

British Board of Censors (3 Soho Square, London NW1) pozna naslednje znake: U (neomejeno), A (v splošnem primerno, morda z dodatnimi pojasnili za mlajše) in AA (obvezno spremstvo odraslih za mlajše od 14 let). Kinematografi v osrednjem delu Londona (West End) so okoli božiča predvajali 163 filmov. Od teh jih je bilo 9 U, 56 A, 43 AA in 65 X. Če štejemo tiste, ki so jih predvajali v več kinematografih hkrati, samo enkrat, dobimo podobno razmerje: 4 U, 26 A, 18 AA in 47 X.

Za producente in distributerje je pomembno, kateremu znaku bo pripadal njihov film, ker so na zahodu pri teh predpisih zelo strogi. Od tod več filmov A (ki v bistvu ne omejujejo, so bolj informacija za starše) kot AA. Pač pa so filmi X očitno nenadomestljivi.

Med njimi najdemo lepo število znanih. Razen *Pink Floyd The Wall* in *The Rocky Horror Picture Show* (AA) sodijo sem vsi filmi, med katerimi se sprehajam v tem besedilu.

Dodajmo k zgornjim še ta statistični podatki, da je bilo 19 filmov (v 24 kinematografih) razvidno pornografskih, vendar je šlo povsod za mehko pornografijo, kakršno vrtijo tudi v ljubljanski Slogi.

Še drobna terminološka opomba: kjer za pišem »javna« distribucijo ali produkcija, mislim zmeraj filme, ki jih – po kriterijih, ki si jih moramo še razjasniti – ne štejemo za pornografske. Mehka pornografija (četudi »javna«) ni vključena.

Avtorja se v omenjenem članku takoj na začetku lotita razlike, natančneje opozicije mehko-trdo. Ugotavljata, da gre pri tem za odločitev kamere. Ne glede na to, kaj slika reprezentira in kaj igralci v resnici počnejo, jih mehka kamera lovi v kadre, ki ne pokažejo samega koitusa. Meja je strogo – in formalno – določena: rob spolnega organa. Res, velikokrat bolj strogo kot v kakšnem filmu, ki sploh ne pripada temu žanru.

Mnogi filmi, kot je znano, so posneti v obeh verzijah, v eni za eno, v drugi za drugo distribucijsko mrežo.

Razlika med mehkim in trdim torej ni meja, ki bi ločevala pornografijo od »javne« produkcije, saj ima tudi mehka pornografija trdne zakone, ki jo ločujejo od drugih filmov. Največkrat mi že naslov pove, kaj grem gledat. Spomnim se Sloge, njene serije danskih filmov »v postelji« ipd.

Res je, da je včasih težko razločiti med mehko pornografijo in kakšnimi manj standardnimi »erotičnimi komedijami«. Toda v tem je ena od funkcij X: producenti se glede na formalne določitve cenzure pač odločijo, za koga bodo posneli film.

Ni naključje, da se v strokovnem žargonu »oblogi« okoli prizorov spolnega akta – se pravi zgodbi, ki je spletena okoli njih – reče »komedija«. To ne pomeni samo, kar pravi Minarda, »majhne pozornosti, ki ji jo nekateri posvečajo«, namreč zgodbi. Opozarja na zahtevo, da bi bila spolnost vesela.

Razločevalna poteza pornografije se zdi to, da je proizvedena za drugo distribucijo. To ni (več) toliko druga publika kot prav druga scena »javne« distribucije. Povsem mogoče je, da tako mehki kot trdi film dosežeta velik uspeh (*Emmanuelle* kot primer prvega in *Deep Throat***** drugega). V zadnjem času se govori celo o *porno art*. Pornografija ima vsekakor prihodnost, ki jo že uresničuje. A pravilo ostaja: če grem v navaden kino, nikdar ne vem prav zanesljivo, kaj bom videl, če pa grem v »rdečega«, sem si na jasnem. To zagotovilo – da bom videl – je privilegij pornografije. Kaj pa je vredno videti, predpiše cenzura.

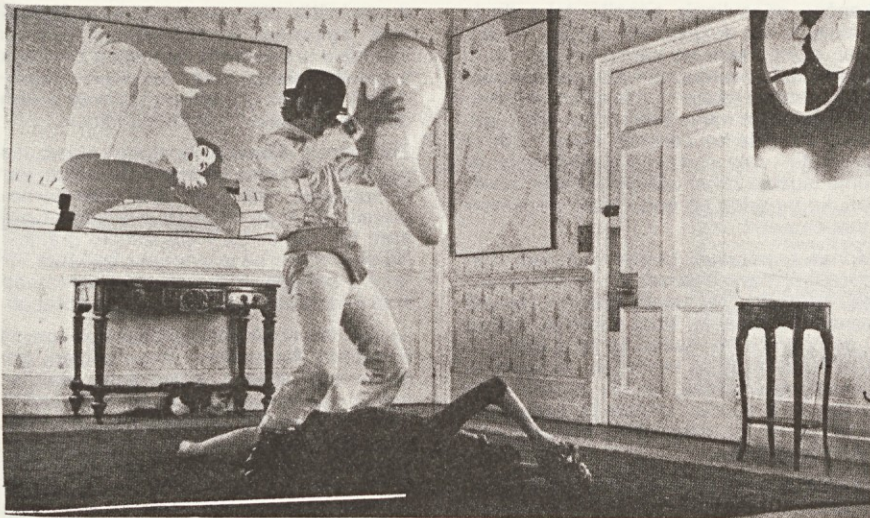
Četudi potem v mehkem filmu vidim samo približno; prej »vem, za kaj gre«, in se s tem pač nekako zadovoljim.

V »javni« distribuciji se lahko pokaže spolni organ, čeprav je tak film (npr. v Angliji) seveda zaznamovan z X. Edini tabu, ugotavlja Minarda, je anus. Drugi tabu, namreč erekcijo, sta, kot kaže, spregledala, čeprav jima je jasno, da je »falus privilegiran objekt pornografije«. Mogoče sta erekcijo štela že za del spolnega akta, ki ga v tej distribuciji res nikdar ne vidimo. To se pravi, ne odkrito.

V primerjavi s tem pozna trdi film cel kup omejitev: moti vse, kar lahko stoji med kamero in spolnimi organi. Včasih so to celo sama telesa igralcev, tako da se morajo ti prav akrobatsko prilagajati zahtevam kamere.

»Problematicni vstopi (sodomija, fist-fucking)«, pravi Minarda, so zabrisani zaradi »magične želje X, da se gledalca ne bi spomnilo na kakšne stvarne kontingenče«. Dejanje, ki ga gledamo, je zmeraj popolno, očiščeno, brez zastojev in težav. Nikdar ni omadeževano s kakšnimi brisami, robci ipd. Izločiti je treba tudi metaforo, da gre za nekaj umazanega.

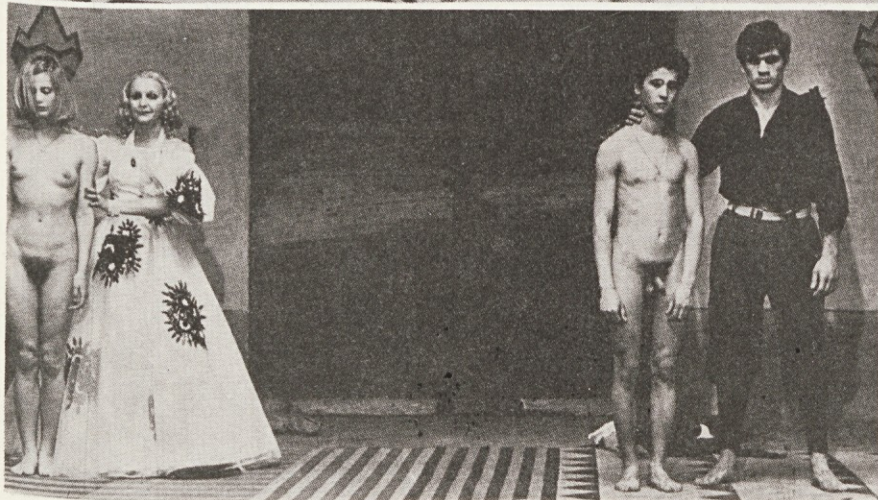
Zelo redko, in v (...), kot smo rekli, sploh ne, vidimo igralce po koitusu. Po izlivu, ki je tretiran zelo nadrobno (nikoli v telo, zmeraj za pogled!), se takoj preselimo v



Peklenska pomaranča, režija Stanley Kubrick, 1971
s snemanja pornografskega filma

Taxi zum Klo,
režija Frank Ripplloh, 1979

Salo,
režija P. P. Pasolini, 1975



novo situacijo. Seveda, da bi nam bila prihranjena »žalost« (post coitem ...).

Pornografski film včasih splete pravo zgodbo. Ta je, mehko ali trdo, v funkciji fantazma. Toda najmanj polovica razpoložljivega časa mora biti na voljo posnetkom spolnega akta. Ostalo – že omenjena »komedija« – je prepuščeno scenaristovi domišljiji. Obstaja tudi alternativa: »dokumentarni« trdi posnetki v sicer mehkelem filmu.

Za privlačnost trdega filma nikakor ne bi bilo dovolj, ko bi kazal samo koitus. Nepogrešljivi so posnetki obrazov, ki manifestirajo polno sodelovanje (*volonté*, rečeta Minarda) igralcev. Obrazi so ravno tako pomembni kakor spolovila – šele njihovo uživanje dopolni fantazem.

Zvočni film potrebuje ustrezne zvoke. V francoščini se naknadno posnetemu vzdihovanju strokovno reče *le hachachache*. A vsaj v (...) ta *hachachache* ne kaže posebne želje, da bi bil dobro sinhroniziran s sliko.

To se ujema z ugotovitvijo Minardov, da si producenti trdih filmov ne delajo preglavic z ničemer, kar ni ravno spolni akt. Prav tako si jih v »komediji« ne delajo z verjetnostjo. Opraviti imamo s povsem fiktivno situacijo, v kateri je edini in ta toliko bolj realistični element sam spolni akt.

Izraz realizem je treba tukaj očitno razumeti pogojno: namen pornografske produkcije je kajpada ustavariti kar se da popolno iluzijo – namreč spolnega odnosa. K tej iluziji pripomore čisto ritualna preračunanost elementov, ki sodelujejo v spolni igri. Npr. obleka: ženska se nikdar ne sleče do golega, vselej obdrži vsaj obuvalec in to ima zmeraj koničasto peto.

Za igralca je mera realizma res navzoča. On – bolj kot igralka – seveda ne igra, temveč dela. To je dodaten razlog, da je »falus privilegirani objekt pornografije«. Od njega je odvisno snemanje, zato je njegova erekcija posebej predpisana s pogodbo: okoli dve uri na dan. Obseg njegovih del in nalog pa je odvisen od tega, kar ga stimulira.

Medtem ko ženska (po Minardih) zmeraj kaže takojšnjo željo in pripravljenost; njeno spolovilo je, fantazmatično, odprto vsemu.

6. Nežno kot oblast

Tako sta torej vzpostavljene dve opoziciji. Filmi X iz »javne« distribucije so v opoziciji s pornografsko distribucijo. Ta se navznoter, po odločitvi kamere, razločuje na mehko in trdo, in sicer potem, ko je objekt že »izbran«. »Izbran« pa je prav po funkciji X – po določitvi cenzure, kot tisto, kar je iz »javne« distribucije izvrženo. To izvrženo se potem v »javno« distribucijo vrača kot mehka pornografija, ki jo prva mora nekako trpeti ob sebi, čeprav je nikdar popolnoma ne sprejme.

Pornografska produkcija (mehka in trda) je torej v opoziciji z ostalo produkcijo – ne zato, ker v slednji objekt ne bi bil »izbran«, marveč ker podleže eliptični reprezentaciji. In če opozicija med eliptičnim (v »javni« produkciji) ter redundantnim (saj pornografija venomer »kaže isto«) kaj velja, potem prva realizira aluzijo, druga pa iluzijo.

Minarda se sprašujeta, ali je pornografija sploh žanr, in ne odgovorita. Toda če žanr pomeni določen set naracijskih pravil, po katerih se oblikujejo reprezentacije, potem je pornografija natanko to. In sicer zelo strog žanr.

Kljub temu, da poznamo tudi »interžanrsko« produkcijo, pa nam ostane vprašanje

produkcije na robu. Kajti o pornografiji v strogem smislu smemo govoriti šele tedaj, ko so izpolnjene temeljne zahteve, ki proizvedejo omenjeno iluzijo.

Vprašanje nastopi recimo ob filmu *Salo ou les 120 journées de Sodome* Piera Paola Pasolinija, ki sem ga že napovedal.

Tukaj, za začetek, nikakor ne moremo govoriti o »komediji«. Ker pa so v X že vpeljali »ekstremno prikazovanje nasilja«, velja omeniti, da to v pornografijo ni nikdar vpeljano – tudi S/M variante so zmeraj igre z veseljem naglasom. Razen morda za kakšno mikro-distribucijo, ki jo poganja skrivno ljubiteljstvo.

Pač pa obstaja poseben, dobro znan žanr – nemara bi ga lahko imenovali biajografija (po gr. to biaion = nasilje), kar čisto ustrezno zveni, kakor da koga bijejo ali ubijajo. Ta žanr sicer ima svojo ekstremno varijanto, ki je strogo ločena od pornografije, je pa še veliko bolj udeležen v »javni« produkciji.

Zanimivo je, da se spolnost in nasilje združujeta prav v tej produkciji, ki v tem primeru pač ni umerjena na to, da bi brez pomislekov zibala gledalca v mreži iluzornega ugodja. Nasprotno, zdi se, da je njen namen držati ga na meji nelagodja.

Kar radikalen primer tega je Pasolinijev film, ki nosi letnico njegove smrti, 1975.

Kar sem videl njegovih filmov, je ta najbolj strog. Čeprav še zmeraj v zanj tipični maniri, fragmentaren – ampak menda ga niti ni utegnil povsem končati – ni v njem več veliko lahkotnosti, skoraj improviziranosti, od katere cveti npr. njegova trilogija (*Canterburške zgodbe, Dekameron, Cvet 1001 noči*). Ta lahkotnost je v resnici poznejši učinek filmov, saj je avtor ves čas zelo angažiran – v svoji želji. Morda prav zato, ker je njegova želja v trilogiji zastopana kot izpolnjena, lahko filmi razvijejo tisto svojo specifično naivnost, ki jo imam za eno njihovih kvalitete.

Obrat v filmu *Salo* nastopi na prizorišču želje. Tudi tukaj je zastopana kot izpolnjena, vendar na drugem mestu: avtorjeva želja je prignana do skrajnih meja totalitarnosti zabave, kot de Sadova želja je realizirana na mestu absolut(istič)ne oblasti.

Tragedija (če se izrazim nekoliko patetično) Pasolinijeve/de Sadove želje je v tem, da se lahko realizira samo na mestu ali z mesta oblasti, ki pa je subjekt želja seveda prav zaradi svoje želje nikdar ne more doseči.

Oblast nikdar ne realizira želje. Fašizem toliko manj – fašizem to razume do konca dobesedno, znan je po svojem skrajnem puritanstvu, najsi bo navidezno ali pravo. Skandalov vsekakor ne prenaša. (Spominimo se dolgočasnega, ne vema več čigavega filma *Salamander*, kjer nekega fašistoidnega italijanskega generala srečno kompromitirajo kot perverzneža.) Oblast ostane oblast, dokler ostne virtualno mesto izpolnitve želje; takoj ko se v njej pokaže subjekt (spolne) želje, se to virtualno mesto prestavi drugam in oblast, rečemo, je že v zatonu.

Salo je oblast v agoniji. »Pokazal« se je subjekt želje, in sicer razcepljen: na eni strani je gospodar, ki pa ni gospodar želje (ta je, kakor vemo, vselej že tu), temveč gospodar sužnja, ki je na drugi strani in je suženj želje – seveda gospodarjeve. Ampak naprej, bralec – vsakdo ve, da sta rojstvo subjekta in agonija najtesneje povezana.

De Sadv subjekt se uveljavlja skoz nes-

končno ponavljanje agonije, tako da je branje že kar dolgočasno. *Justine*, na primer, najde »mir« na koncu knjige – tu bi lahko nastopil preobrat – toda ne, dokončno jo potolče (božja?) strela in nadaljevanje (skesanje njene sestre itn.) lahko bremo samo še kot parodijo. Pri de Sadu ni svobode – celo smrti, ki si je njegove junakinje (sužnje želje) tolikokrat želijo, spodleti, ko pa pride ob popolnoma neprimeren času.

Moram se popraviti: branje ni »že kar« dolgočasno, marveč zaradi te ujetosti postane nelagodno. Ne zaradi vsebine, temveč zaradi ponavljanja. Toda v tem je – kakor v pornografiji, navsezadnje je to njen zakon – razsežnost realnega: neskončno ponavljanje nečesa, kar naj bi proizvedlo subjektivno ugodje, proizvede nelagodje, ki mu takrat, ko imamo primerno distanco, rečemo dolgčas.

Pasoliniju bi lahko marsikdaj pripisali, da je blizu pornografiji. Vendar bi se morali zapletati s tem, da je pravzaprav preveč trd za mehko in preveč mehek za trdo pornografijo. Ta dilema pa je seveda prazna; zdaj mi menda ni treba več ponavljati, v čem se izčrpava ta opozicija. Nastaviti je treba tretjo temo.

Če kaj, potem *Salo* pokaže, da je avtor delal teoretski film, film o želji. Kar pa seveda ne pomeni, da ob snemanju ni užival.

To je edini film, ki ga poznam, da navaja bibliografijo – ne samo »vira«, marveč tudi »literaturo« – reference v teoretskih tekstih, med katerimi neka dama v filmu večkrat citira Rolanda Barthesa.

Pasolini je potemtakem vzpostavil tri ravni interpretacije: teoretsko (R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*), zgodovinsko (dogajanje je postavil v čas umiranja fašistične oblasti v Italiji) in materialistično (eksponira željo, ki ji streže diskurz oblasti). To pa je prijem, ki pričujoče razkladanje imanentno navdušuje.

Poetični postopek, ki ga je P. P. P. pri tem uporabil, ni običajen niti v teoriji (kjer so klimaksi tako ali tako redki), niti v zgodovini (ker ta sinkopira ritem, ki pripada nečemu drugemu, namreč dogodkom), niti v pornografiji (ki se ponavlja), je pa zmeškom učinkovit: stopnjevanje. Film je razdelil na štiri dantejevska poglavja: Predpekel, Krog strasti, Krog dreka in Krog krvi. In vsako je lepše od prejšnjega.

7. Sedmi krog

Salo gre daleč, kar se tiče biajografije, ima pa še pomisleke glede pornografije. Čeprav prekrši tabu anusa, je erekcija zanj še zmeraj »onkraj«.

To pa ne velja več za *Taxi zum Klo* Franka Ripplaha, »nemško psihološko dramo (1979)«, kot piše *Pariscopie*. Naslov lahko prevedemo s krasno slovensko analogijo *Taxi na stran* – res, v nobenem jeziku, niti v originalu, ni povedano toliko kot v tem prevodu: stran je skrajšano za stranišče (*Kloset*). S taksijem se med stranišči prevaža avtor, kadar išče tovariša za seks.

Kljub nadvse trdim prizorom – filma – če nam kriterije določajo zakoni take produkcije – ne moremo šteti med pornografijo. Prej med nekakšen novi cinéma-vérité v najboljšem pomenu tega termina – tudi dokumentarnost mu je blizu, čeprav ga ta perverzna želja nikdar ne obvlada.

Prepričal me je, da sintagma »novi nemški film« res nekaj pove.

Zgodba se nam predstavi kot avtobiografska: avtor in njegovi prijatelji nastopajo s svojimi imeni, dogajanje je postavljeno med berlinska stanovanja, stranišča in

druge inštitucije, avtorja vidimo na njegovem delovnem mestu učitelja. Zaradi škandala (v šolo pride naravnost z nekega transvestitskega žura, se pravi, »nepriumno oblečen«) zgubi službo in se potem dokončno posveti snemanju filmov.

Zabaven in zloben je Ripplahov obračun s pedofilijo. Najprej nam pokaže nekaj, kar je spčetka videti kot pedofilski pornografski film, ki pa se – ko bi moral zares postati to – sprevrže v »družinsko dramo«. Na drugi strani pa je avtorjeva izkušnja: inštruirana nekega dečka, ki mu neprestano leze v naročje, da se ga mora prav otepati.

Ampak film ni nikaka apologija tipa »gay is beautiful«. Nasprotno, »gay« pomeni dodatne komplikacije, poleg tistih vsakdanjih iz partnerskega odnosa. Neskončno zabavni – namreč zabavni v svoji avtentičnosti – so pogovori med Frankom in njegovim prijateljem Berndom, v katerih se prvi spet nečesa otepa: pretrpane submisivnosti drugega. Družinsko življenje te vrste obdeluje tudi francoski *La cage aux folles*, **** samo da ta – najbrž smo ga prav zato videli pri nas – zares zaide v brezobvezno burlesko.

Toda filma *Taxi zum Klo* ne karakterizira toliko to, da se ukvarja s »specifičnim načinom življenja«, marveč njegova transgresivnost. Trdi posnetki v njem nimajo funkcije »pritegovanja« (komercializacije) – dejansko je precej omejen, ko je hkrati izvržen iz »javne« in »rdeče« distribucije, – temveč sinkopirajo vsakdanje travme in so tako rekoč »dramaturško nujni«. Film prav zares »presega pričakovanja«. Pokaže nam jezik.

8. Razširjene magistrale

1. Zgodba daje osnovne koordinate: na potovanju sem med drugim gledal filme, nekatere med njimi obdelal za objavo itn. Toda tudi tekst naj bi se bral kot zgodba. V njej naj bi se veliko dogajalo.

2. Problem je seveda v tem, da obstaja cel kup omejitev in zato tudi kup prestopkov. Zid obstaja in nanj je treba računati. To pa še ne pomeni, da nalet ni »sprejemljiv«, četudi mi je jasno, da pridem samo do zidu in ne naprej. Morda preboj nastopi kje drugje.

3. Mori me tole: ne le, da moji najboljši nameni ne bodo tako razumljeni, temveč da so se sploh neke sprevrgli. Toliko besed se ponavlja ... Poleg tega nisem zadovoljen s svojo opredelitvijo klasike.

4. Prestopki, prestopki ... Seveda je mogoče pisati teorijo v obliki zabavnih dialogov, ampak ali jo je od Platona naprej mogoče tudi tako brati? Kljub temu mislim, da je to najboljše poglavje v besedilu.

5. To poglavje je bilo napisano najprej. Potem pa sem ga vključil v kasnejšo zamisel stopnjevanja poglavij, v katerem je nekakšna prelomnica.

6. Postopki, ki jih uporabljam, so – poskušajo biti – smiselni iz samega teksta. V tem je vic tistega »imenitnega navdušenja«, ki je pravzaprav notranji pol »imanentne kritike«. Si naj pokrijem glavo? (Ni govora.)

7. ...

8. Hočem reči, da vem, kaj hočem reči.

opombe

* Pink Floyd: Zid.

** Ce ...

*** Filmska predstava *Rockyja Horrorja*. (Gre za ime, seveda pomenljivo, umetnega človeka za užitek tvorca.)

**** Globoko grlo.

***** Kletka norcev.