

PROSTOR IN LUČ, DOTIK IN TELO

Odločna in natančna dejanja opredeljujejo recepcijo Caravaggia v osemdesetih letih. Takoj na začetku, leta 1980, je slika *Exile*, na kateri si je Julian Schnabel prisvojil figuro s Caravaggiove slike *Deček s košarico sadja*, Galleria Borghese, Rim, iz okrog 1594; o tej in drugih Caravaggiovih slikah je kaj več mogoče zvedeti v definitivni monografiji o slikarju, ki jo je leta 1983 objavil Howard Hibbard /založba Harper & Row, Icon Editions/ in zaključuje desetletje raziskav: nihče, ki se v osemdesetih letih ukvarja s Caravaggiom ne more mimo nje, saj so poleg vrste originalnih interpretacij, v njej zajeta tudi spoznanja Longhija, Friedlaenderja, Salerna, Speara, Nicolsona, Moira, Röttgena in številnih drugih poznavalcev; nato sledi intenzivna reinterpretacija Caravaggiovega slikovnega prostora ter razumevanja njegove figuralne mizanscene v predavanjih, ki jih je imel slikar Frank Stella na Harvardu /*The Charles Eliot Norton Lectures*, 1983—84, knjiga z naslovom *Working Space*, Harvard University Press 1986/; velika razstava *The Age of Caravaggio*, Metropolitan Museum in kasneje Neapelj /Capodimonte/, 1985-86 je znova pokazala na obseg evropskega caravaggizma, in potem je tu še — last but not least — kultni film Dereka Jarmana, *Caravaggio*, posnet konec leta 1985 in predvajan naslednje leto, ki zamenjuje okvir pričujoče intervencije. O Jarmanu smo lahko brali v Ekranu, film si je bilo mogoče ogledati v Cankarjevem domu in izčrpno poročilo o njem je napisala Barbara Habič pred časom v reviji Ekran, režiser sam pa je objavil kompleten script in svoje komentarje o nastanku filma /*Derek Jarman's Caravaggio*, Thames & Hudson 1986/.

Bistvene izkušnje, ki zadevajo razumevanja Caravaggia v umetniških govoricah osemdesetih let in jih zato zrcali tudi Jarmanova interpretacija, so: preusmeritev umetniških interesov iz sintaktične, analitične abstrakcije /sedemdesetih let/ v semantično bogato, figuralno gostoto slikovnega polja, v kateri izrazna koncentracija malone nadaljuje caravaggiovski barok, in kar je navedlo Edwarda Frya, da je — zmotno po mojem mnenju — v koncu stoletja videl pravo oživiljanje vsebinskih potencialov umetnosti v „neo-baroku“ /prim. njegov tekst v katalogu *Documenta*, Kassel 1987/ izpostavitev novega „delovnega prostora“ slikarstva nadomešča projektivni, kognitivni prostor s haptičnimi izkušnjami „prostora življenja“, v katerem telo, in ne perspektivna globina, določa znotrajslikovna razmerja in pogoje reprezentacije; izpostavitev fizičnih dotikov /noža, spolovila/, strategija dotika in telesa v enkapsuliranem prostoru ateljeja, seksualnost, ki posiljuje prostor in uveljavlja fizični dotik nad distanciranim pogledom — vse to so elementi nove haptične morfologije, ki pa ni kiparska, temveč označuje višjo stopnjo manipulacije *chiaroscuro* in v tkivu podobe, v njeni načelni slikoviti ploskovitosti, uveljavlja, fizično, haptično artikuliranje njenih učinkov; zdaj, kot v fotografijah Cindy Sherman, s pogledom otipamo

konfiguracijo telesa.

Iz Schnablove slike, *Exile* /zbirka E. M. Schwartz, New York/ štrlijo resnični rogovi, na njej je obnovljena Homeinijeva /?/ glava, tu je figura iz otroškega stripa *Au pays des mains agiles*, ki jo je imela slikarjeva žena, in spodaj na levi je prisvojitvev Caravaggia, *Deček s košarico sadja*. Gre za sliko, ki z množico protislovnih podatkov, tehničnih pristopov, različnimi predstavniimi ravni na način osemdesetih let, postmodernizma, podvaja „stilno“ problematiko izpred malone štiristo let: takrat je klasične modele visoke renesanse, sprevržene v maniero, zamenjala divjaška realistična reprezentacija banalnih figur v svetih prizorih in se je v Caravaggiovih slikah že na ravni žanrske gestualnosti podoba spreminjala v spiritualno razodetje, podvojeno v novi strategiji *chiaroscuro*. In konec sedemdesetih let so „novi divjaki“ v slikarstvu nove podobe in neo-ekspresionizmu zavrnilo modele analitične abstrakcije. Caravaggio se torej pojavi v trenutku, ko spet nastajajo „polne“ upodobitve, in s pomočjo hibridnih pripovednih načinov, kot sta performance ali video, vznikne gosta, informacijsko nabita struktura nove podobe. Če je slikarske načine sedemdesetih let narekoval „koncept“ /concetto, v manierizmu/, se zdaj razvija alegorični diskurz, ki omogoča najrazličnejše oblike palimpsestov, metafor, retoričnih obrazcev, figuralne mimike in emblematike, pa tudi snovne obdelave slikovnega polja, z množico disparatnih gradiv, pigmentov, ostalin civilizacijske fantazije. Pri tem ne gre toliko za množino podatkov kot za predstavo realizma kot fantazmičnega nagovora, ki omogoča hipno spajanje halucinarnega opisa in surovih faktur, ki v suspenzu dogajanja izpostavi čutnost vsebine, ki pogled spremeni v seksualno dejanje /Kathy Acker, *Realism for the Cause of Future Revolution*, v: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis, New York, 1984/. Slike se zdaj v retrospektivi, v pogledu nazaj, vedejo kot izzivi dotiku. Reprezentacija je usmerjena zoper koncept, semantična gostota slikovnega polja je naperjena zoper praznino „popolnoma bele slike“ /termin Jerneja Vilfana/ in zato postane živjetje *Idie Einfühlung*! tisti način gledanja, v katerem se sproži haptično prisvajanje vidnega. Pri tem pa moramo javno ločiti med čutnostjo haptičnega življenja v delovni prostor slikarstva /in tudi filma, fotografije, videa/, in med hladnimi metodami prisvajanja v kloniranih remakes /kot jih ob Picassu proizvaja Mike Bidlo/, čeprav gre lahko obakrat za osupljivo iluzijo telesa v slikovnem polju.

Prostor. Caravaggiov prostor, razlaga Frank Stella, se ločuje od Rafaelovega in Tizianovega in, kasneje, tudi od Rubensovega ali Poussinovega. Občutek za projekтивно oblost, uravnovešeno sferičnost, ki organizira njegov delovni prostor pa pomeni tudi alternativo konvencijam 20. stoletja, saj dopušča uveljavitev slikovne ploskve /slikovito „flatness“ modernistične slike/ in obenem organizira gibanje in obstoj figure

drugače od perspektivnih konvencij tradicionalnega realizma. Caravaggiov iluzionizem tako ne zanika slikovnega plana, toda vanj upelje občutek zaobljene prostorske globine. Tako so koža, meso, kri, iluzionistične substance in istočasno sijajno manipulirani pigment — so nekaj povsem realnega, tipnega, in zraven briljantna slikarska površina. To še ni tista fizičnost, ki jo v realistično upodabljanje vnese Courbet.

Prostor se tako upogiba, sferično odmika, giblje, v skladu z močjo, prezenco, ki jo žarčijo figure. To je prostor, ki ga ne določuje mehanika ortogonal v pravilni, matematični perspektivni projekciji, temveč napetost mišic in gest, sproženih rok in aktivnih drž figur, moči, ki se zgosti v suspenzu dejanja v figurah samih. Rafaelove figure, Poussinova štafaja, Carraccijske prikazni, se kažejo kot kulise, ki se premikajo po globini odrskega prostora, so liki, ki jih uravnava kognitivni nadzor slikovnega polja. Caravaggiov prostor pa ni merljiv, ni rezultanta premišljenih projekcij vida, temveč se ravna po dejavnih učinkih figur v zaustavljenem dejanju: središčnica prostora je vsakič posamezno telo, ki s svojo prezenco, gravitacijo, snovnostjo, določa obseg globine, ki si jo je pridobilo, bolje, priborilo; to pa pomeni, da je takšen prostor sposoben večje čutne napetosti, da omogoča, še več, izsiljuje življenje v dejanje, ki ga je omogočilo. Slika ni zamejena z robovi, s ploskvami poslikanih površin, hoče dihati in se širiti v skladu z zaobljenimi globinami in izboklinami /ne pozabimo, da Caravaggiove figure včasih naravnost prebija prvi plan!/, ki jih izsilijo figure; njen prostor je obenem silno realen, ker ga določujejo telesa, in obenem prosjen in „slikovit“, ker se dogaja v *chiaroscuro*.

V *Savlovem spremenjenju* /kapela Cerasi, S. Maria del Popolo/ se lahko predstavno giblamo okrog telesa padlega Savla, s pogledom zdrsne na ono stran konja, ves čas se lahko giblamo po oblem telesu in zginemo nevidno. Kot da je v teh slikah sugerirana Bergsonova *la durée*. Ker le-te v baroku niso poznali, se jim je utrnila predstava o kiparskih kakovostih naslikanih figur, in to v času, ko je bila debata, ali ima kip en sam dominanten pogled, ali zahteva gibanje, ki aditivno gosti njegov pomen, enako pomembna za slikarje kot kiparje. To „kiparsko“ povezavo luči, dotika in realizma je dojel že Francesco Scanelli /*Il microcosmo della pittura*, 1657/, opisati pa bi jo smeli tudi z izrazom, ki ga je v spekulaciji o mentalnih podobah konec prejšnjega stoletja izpeljal Francis Galton: nekakšen *touchsight*.

Delovni prostor slikarstva torej pomeni, da se figura/predmet formira kot samostojna fizična entiteta, da s svojimi oblikami, konturami in svetlobno modelacijo omogoči mentalno gibanje izza naslikanega, „vstop“ v fizični, dotakljivi obseg njene funkcije in dejanja, njenega izraza. Take slike niso matematične projekcije, zanje ne velja, kar je rekel Pomponius Gauricus: da namreč prostor obstaja, še preden vstopi figura vanj /

NOTICE O CARAVAGGIU V UMETNOSTI OSEMDESETIH LET

De sculptura, 1504/; to tudi ni perspektivna iluzija, ki jo pokaže Greenway v **Risarjevi pogodbi**, temveč eksistencialni prostor dotika — pogled ne seže dlje, do koder se lahko iztegne roka. Dotik pa napove nevidno nadaljevanje pogleda.

Caravaggiov atelje je prispodoba slikovnega prostora, ki velja za njegove umetnine. To ni okvir, v katerem se vrši iluzionistično prilagajanje naravi, tudi ne arhitekturna scena, ki nadzoruje gibanje figur, čeprav je znal prav Caravaggio sijajno razpolagati s teatralnimi učinki samih kompozicij, o čemer se lahko prepičamo v obeh rimskih *Gesamtkuntwerkih*, kapelah Contarelli in Cerasi: obe figuri v kapeli Cerasi sta obrnjeni tako, da se jima približujemo in tako v svetlotemnih prehodih „reproduciramo“ njuno dramo, da v gibanju proti oltarju v sorazmerno temnem prostoru, začitimo koreografijo luči in fizičnega napora, ki sta ji podvrženi v slikah. Toda to ni iluzionizem stropnega tipa *lquadratura* niti njegova začetna stopnja *lquadro riportato*; to je s tem robov zamenjani prostor, namenjen izključno modelom, ne pa nam gledalcem, da bi lahko — kot pri Rubensovih povabilih — sami stopili vanj. Ta prostor kaže fizične entitete, toda do njih pridemo samo s pogledom, z vživljanjem, ne pa, da bi se on sam podaljševal v naš realni prostor pred sliko.

To je vendarle zaprti prostor, namenjen študiju golega modela, je prostor za slikanje in ne samo škatlasta odprtina, v kateri se gibljejo lutke. Dinamiko pogleda in zamenjanege prostora za slikanje je didaktično ponašal Jarman, morda tudi zato, ker je sledil nekemu Stellovemu namigovanju: v filmu stoji Ranuccio v drži rablja, ki izpolnjuje ukaz kralja Hirtacusa /prav verjetno je, da je v sliki *Matejevega mučeništva* v kapeli Contarelli to sam: Hibbard, op. cit./ natanko tako, kot ga je zasnoval Caravaggio na originalni sliki. Toda slikar ni postavil platna v vzporedno lego z modelom. Vsakič, ko hoče filmski Caravaggio naslikati kako potezo, se najprej zagleda v mladca, nato pa se obrne za 180 stopinj in svojo mentalno projekcijo prenese na sliko. Ta obrat zaznamuje preobrazbo raziskujočega *touchsight* v dvodimenzionalno sled na platnu. Slikar ne posnema figure, temveč fizično reprezentira tisti pogled, v katerem se je zgostil njegov dotik; saj se poziranje konča s poljubom.

V takšnem enkapsuliranem prostoru ateljeja, ki je obenem delovni prostor slikarstva, v prostoru, ki varuje in vzpodbuja fizične dotike, se dogajata slika in film, in življenje v njiju. Tu je mogoče razpostaviti modele in se ljubiti z njimi, uprizoriti igro in spopad z noži na življenje in smrt, tepež in koitus; vse v prostoru je fizično, ni nikakršnega pogleda navzven, v naravo, v urbano sceno — čeprav so zvoki, ki nas napeljujejo na zunanji svet in prihajajo skozi kletna, zaporniška okenca, zares posneti v živo v Porto Ercole ali v Palazzo Pitti, film pa je posnet v opuščenih londonskih dokih. Kar na koncu pomeni: ti zaprti prostori so sami po sebi ne-

kakšna slikovna polja, poseljena z dotiki, v katerih se uresničujejo usodne umetniške in eksistencialne izkušnje; v njih postane dotik resničen, od njega pa odvisna življenje in smrt, slika in film.

Luč. Slika in film sta transparentna medija, odvisna od tega, kako je sprožena, izdelana, usmerjena in izrabljena svetloba. Caravaggio uporablja *chiaroscuro*, dramatično strategijo svetlega in temnega, v kateri stopnjuje reliefnost figur in zakriva svoje šibko obvladane tradicionalnega svetlega prostora in kompozicijske tegobe. Z njim se lahko posveti samim figuram in zanemarija kompozicijski decorum, ki ga tako sijajno obvlada Anibale Carracci.

Chiaroscuro pa je tudi retorični obrazec, ne brez lastnega humanističnega rodovnika, ki izhaja iz širokega pojmovanja *kontraposta*. Ta zavzame celotno območje antitetičnih polarizacij, polkiparskih nasvetov do stilističnih norm. *Contrapposto* velja tudi za svetlobo in temo:

*Ne vem, kaj v njenih očeh v trenutku
teman dan v svetlo noč spremeni,
med zagreni in pelin osladi.*

Petrarka, *Canzoniere*.

Chiaroscuro oblikuje tisto antitezo, iz katere se zasveti dejavni pomen in se fizična dejanja kažejo *ldeixis* kot duhovna spoznanja. Tako kot nam že preprosto semantično razlikovanje pojasni razmerje med fizikalno, posvetno **svetlobo** in metafizično, ezoterično **lučjo** *lux*. Svetloba je brezbarvna, čista in sterilna, kolektivna in tehnična; luč je posebna. Luč v ontološkem in teološkem smislu razsvetli bit, in v temi se izgubi nebit; v luči se ugleda prisotno in resnično, in skoznjjo se ločuje odsotno in tuje. To pa so kategorije, ki spreminjajo površno naturalistično zamisel *chiaroscuro* kot posebne odrske, nočne in kletne razsvetljave v duhovna spoznanja, razsvetljenja. *Chiaroscuro* zato ni nikakršna slikovita domislica, temveč prej ponovitev božje geste, ločitev svetlobe in teme, vzpostavitev vseh tistih dualitet, ki jih prvotna gesta sproža za vse večne čase. Samo v metafizičnem pomenu je mogoče smiselno razumeti fizično opravilo luči v *Spremenjenju*: ona sama je vrgla Saula iz sedla, ga sicer oslepila fizično, toda napolnila s spoznanjem, z daljnovidnostjo in vizijami, s pravim videnjem. Hudobni preganjalec kristjanov je postal zelot, veliki oznanjevalec krščanstva, sv. Pavel. Zlata legenda prav nič ne skriva naloge luči in njenega pomena, kot ga brez težav dojamemo v Caravaggiovi sliki: „Spreobrnjenje pa je bilo čudežno prav spricho načina, kako je bilo izvršeno, namreč, da ga je luč pripravila k spreobrnitvi. Ta luč je bila nenadna, neizmerna in božanska.“

Toda svetloba 20. stoletja je lahko samo posvetna, filmska, elektronska. Njena profanost je v drugačni službi. Ko Jarman študira Caravaggiove slike, ugotovi, da je samo *Poklicanje Mateja* osvetljeno z desne, vse ostale pa z leve, kar sicer ni čisto točno, vendar ustreza znani slikarski konvenci-



PROSTOR IN LIK DOTIK IN TELO

PRIZOR IZ FILMA **CAVARRAGGIO**, REŽIJA DEREK JARMAN, 1985

ji. V filmu pa takšna poševna osvetljava služi preobrazbi pogleda v *touchsight*, v reliefno gibanje pogleda po brokatu in koži, laseh in zlatnikih, rokah in rezilih. Ta svetloba prav poudarja njihovo fizično dostopnost, njihovo orodnost, čeprav je v službi haptičnih metamorfoz: pogled se z njo dotika ostrine noža, kot je vedel že Bunuel. Od globinskega pogleda nas njeni žarki vodijo k bližinam, ki so boleče dotakljive in za resnično dogajanje filmskega življenja vsaj tako zanimive kot distancirane viste. „Ironična“ distanca, ki omogoča, da se skozno socialno sublimira haptična želja, se izkaže za Denkraumverlust, kot bi se izrazil Aby Warburg, ne zmore odmakniti objekta želje od logičnega /meta-fizičnega/ pomena, ne zmore zaustaviti dejanja, ki je lastno samo dotiku: vidni žarek se na ostrini prereže in se spremeni v brizg krvi. Caravaggiova roka, Ranucciov obraz, nož, vrat.

Dotik. Če je vsa naša civilizacija podvržena diktatu vida, odkod v njeni sedanji tehnološki višavi in spretnosti ta čudna zamisel, s pomočjo vida izpostaviti dotik, obrniti Rieglovo „zgodovinsko slovnico likovnih umetnosti“ na glavo in v optičnih postopkih uveljaviti haptične kvalitete življenja? Saj se v „kontrapostu“ tipa in vida podvajajo, recimo: misel in materija, lik in nosilec, vsebina in forma itd., itd. Že starejša umetnostna teorija je skušala izravnati napetosti takšne polarizacije, denimo, Lessing, ki je prav semiotično določil *Hintereinander* za vid, čas in globino in *Nebeneinander* za tip, sedanjik in površino. Če v moderni terminologiji nadaljujem njegova razglabljanja iz spisa *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. Johann Gottfried Herder v traktatu *Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum*, 1778, pa nas napoti na zanimivo misel, da je plastično tisto, kar omogoča polariteto vida in tipa: „oko postane dlan in svetlobni žarek prst“. Plastična telesnost pa izravnava tudi Lessingova nasprotja: „Tako kot je ploskev /Nebeneinander/ samo abstraktum telesa in je linija abstraktum zamejene ploskve, tako sta obe možni le v odnosu do telesa.“ Telo, plastično, je realna izkušnja, spričo katere so možne radikalne abstrakcije. Semiotične distinkcije, ki izhajajo iz zdrsljivega razmerja takšnih kontrapostov je na primeru „gube“ sijajno razvil Braco Rotar /*Govoreče figure*, 1983/.

Tudi v Caravaggiovem slikarstvu imamo opravka z mojstrskim izravnavanjem polaritet vida in tipa in iz tega se izvija njegova „plastična“ kvaliteta. Seveda pa vsaj od Izidorja Cankarja dalje vemo, da „plastično“ „realizem“, glede na naše ostre polarnosti, ne more biti nič samostojnega ali elementarnega, kvečjemu je hibrid, ki zakriva ostrine.

Lokacija optičnega in haptičnega v trenutku zahteva polarizacijo samega prostora. Denimo, da imamo opraviti s samimi haptičnimi entitetami /telesno je samo eden od modusov haptičnega/: tedaj bi se vse haptično določevalo samo po „mejah“ teles in





bi dobili samo razstavitvene obrazce /*distinctio ad infinitum*/; če pa bi se podredili popolni uveljavitvi optičnega /slikarska slikovitost, *das Malerische*, je le eden njegovih modusov/, bi prišli do popolne prepletenosti, kaosa, amorfnosti /prim. E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, *Zeitschrift f. Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924-25, 438ss/.

Zato je „plastičnost“ tista kvaliteta izravnavanj opozicij, ki omogoča učinkovitost Caravaggiovega realizma. Figura je očiten nosilec haptičnih vrednosti, prostor pa optičnih. Čutna polnost se primarno veže na dotik, medtem ko je prostorska slikovitost podvržena formalnim odnosom. Na eni strani se najdemo v nekakšnem „agregatnem“ prostorskem stanju, ki ga določuje moč, dejavnost, teža in izraznost figur, po drugi pa se mora prav spricho te premoči iz slikarstva formalna projektivnost, ki bi, na primer, do nespoznavnosti zmanjšala Kristusa, če bi se iz prvega plana napotil v tempelj daleč v ozadju. Ker pa je v haptično doživljanja figur vpletena tudi luč, oziroma tema, se ta ločnica ne kaže le kot fizičen rob /ki ga optično kontroliramo/, temveč kot izziv za podaljšano razumevanje oblosti figur in konveksno/konkavnega prostora, ki ga oblikujejo. Svetlo nikoli v enem samem rezu ne zdrsne v popolno temo — to se nekajkrat zgodi samo v zgodnjih delih, še pod vplivom manierizma; kasneje pa imam opravka s *sfumato*, ki se pojavi prav tam, kjer bi se moralo svetlo in temno abruptno soočiti. Posledica tega je reliefna skulpturalnost in sugestija „polnosti“ prostora, čeprav izginja v temo ozadja. Dosti kasneje bo iznakaženo sferičnost, zaobljenost, ta pogled iz notranje oblosti telesa, ki ga določuje samo tip, izkoristil in do sadističnih perfekcij razvil Francis Bacon.

Zato je tudi v Jarmanovem filmu svetloba v službi „plastičnega“ opisa. Skozenj se bližamo „notranjosti“ pogleda, v katerem se bo kot najvišji užitek razodel „dotik v vidu“. Film nam kaže to spremenljivo morfologijo plastičnega z nenavadno spretnimi, kar briljantnimi učinki — in obenem nič ne skriva temeljnega spoznanja, da je tak hibridni modus edina pot, v kateri se želja spremeni v užitek.

Telo. Zdaj se že lahko razgledamo po kademci učinkov, ki so pred nami: v slikah in filmu imamo opraviti najprej z zamejitvijo globinskega in daljinskega pogleda, s cenzuro, ki ne dopušča, da bi prestopili enkapsulirani prostor slike/ateljeja: samo v njem je dogajanje mogoče zaustaviti. Ta suspens pripovedi pa se stopnjuje v ekstatični opis, v katerem je mogoče dotik predstaviti v optičnih terminih — haptični elementi opisa nadvladajo optično pripoved. Zaustavitev optičnega gibanja pa razgali haptično izkušnjo kot nereflektirano, antiironično, nedistancirano, subliminalno, vendar v jedru eksistencialno izkušnjo: tako kot v začetkih umetnosti, ko je dotik usodno določeval spoznavanje sveta /*Wilendorfska Venera*/.

Kakšen pa je psihološki ekvivalent dotiku,

saj smo se doslej ukvarjali le z morfologijo njegovih učinkov? To je lahko samo ekstatično življenje, katerega cilj ni ne umetnost ne kapital, temveč samo telo in njegovo uživanje. Morfologiji plastičnega se prilepi še homoseksualna izkušnja, saj je spricho samoreferencialnosti dotika, najbližja njegovi poddiferencirani rabi.

Jarmanovo življenje v Caravaggiove slike je v tem pogledu celo vsiljivo: seveda sta oba notorična homoseksualca, toda medtem ko je Caravaggio, tako kot je bilo v renesansi v navadi, prakticiral obojespolne navade, ga je Jarman spremenil v ekskluzivnega sodomita /tudi takrat, ko tvega občevanje z mrtvo Lenoi. Del Montejevo pedofilijo je pokazal kot zanimanja kakega von Gloedna, svojo pa kot verizem /lovljenje in uporaba italijanskih „extras“ v filmu/. Značilna je semantična dvojnost v uporabi golote, ki jo je Jarman sprofaniral: rimski fantalin, ki razkazuje spolovila /spricho česar se je Jarman zamislil nad stanjem naše dvoumne morale in nesvobode, ne da bi ob tem pomislil, da je imel kar največ možnosti, da pristane v površni obscenosti, kajti takšne stvari je zares znal napisati in opisati samo André Gidel, je v renesančni diktaciji že tudi „oblečen“ v *Amor vincit omnia*; ne more biti drugače, kot da je gol, ker ga varuje, oblači, alegorična vsebina te golote, nekako tako, kot so se erotične baročne Magdalene spremenile v svete spokornice. Golota renesanse in baroka je vedno dvignjena od neposrednega realističnega upodabljanja /čeprav nič manj neposredna in na voljo voyeurjem, kot je bil kak Filip II./, ker biva v svetu mitov in simbolov /recimo Tizianove „posie“/ in ne samo v del Montejevi ali Caravaggiovi postelji — se pravi, da so bili Caravaggiovi modeli predvsem prototipi, in nič več, čeprav so se najprej valjali tamkaj. Jarman sicer ohrani nekaj paterjevske in wildovske elegance, poudari pa plastično dejstvo, ki napaja prej njegovo erotiko kot pa estetiko. Zato tudi potrebuje sijajno manipulacijo svetlobe in stvari, slikarsko občutljivost za ekscentrične konfrontacije zgodovinskih remakes in vzpostavitev *tableaux vivants* s figurami iz londonskih gay klubov osemdesetih let. Fizičnost, haptična telesnost Jarmanovih figur ne izhaja iz Caravaggiove alegorike, temveč iz plastičnosti *Living Theatra* in estetizma slikarstva nove podobe. To bodi rečeno brez graje ali pejorativnosti, saj drugače tudi biti ne more. Dotik nima zgodovine, ima samo sedanjik, nima vrednot, temveč samo ugodje, nima upanja, temveč samo trenutek užitka, ki se z natančno občutljivostjo razpre v Jarmanovem filmu in z njim tudi izginja.

TOMAŽ BREJC