

Carstvo čutil

ali o čutnem sijanju ideje



Rastko Močnik

Ker gre za pristno umetnino, lahko začnem kar pri naslovu. V filmu bi namreč zamenjali kaj, česar ni že v naslovu – umetnik je z naslovom povedal, kar je hotel povedati, v nadaljevanju je to le še ponazoril: tako rekoč na način *sinnliche Schein*; izraz je tu na pravem mestu. (Da naslov, s katerim se srečujemo pri nas, ni izvirni naslov, nas ne sme motiti: ne le, da mora biti v umetnini vsaj minimalna opora za sleherni idiotizem, ki lahko pade distributerju na pamet; ne le, da take domisljice lahko aktualizirajo v umetnini plasti, ki bi sicer ostale zgolj potencialne; pač pa je to le dokaz več, da je film kolektivna industrijska zadeva – da je stvar pogona in ne kreativnega subjekta, da je torej »umetnik« v filmu eksplicitno to, kar je v tradicionalni umetnosti le implicitno – namreč neki predpostavljani subjekt, proizvod transferencialnega razmerja; to je demistifikacijski učinek filma na »umetnost« nasploh – četudi seveda film prav zato potrebuje kar najmočnejše mistifikacijske mehanizme; in jih tudi razvija v veliko večji meri kakor kate-rakoli druga umetnost.)

V naslovu bomo našli celo več kakor v samem filmu. Tu moramo pohvaliti slovenskega prevajalca, ker je pravilno doumel *marksistično poanto* v filmu – in ker je lucidno opazil, kaj v filmu manjka, pa je tisto dodal kar v naslov. Torej najprej – marksistična poanta: »cesarstvo« je tisto, kar nastopa v izrazih »carstvo nujnosti / carstvo svobode«; original govori o »čutih«, medtem ko so v slovenščino to predstavili s »čutili«: s tem so ustrezno zajeli in izpostavili materialistično, vulgarno materialistično *Weltanschauung* zadeve. Torej: »Carstvo čutil«.

A kaj v filmu manjka? Prav to, kar je dodal prevajalec v svojem utemeljenem jezikovnem čutu: en »ES«. Namesto diamatskega »carstva« dobimo tako »cesarstvo«; pri tem ta vstavljeno »es« ne dokazuje le subjektive jezične pretanjenosti, pač pa tudi popolnoma luknjo v poimenovanem predmetu. Filmu namreč manjka prav *Es*, freudovski *Es*, id, tisto – tj. subjekt nezavednega.

Filmu se je tako šele s pomočjo imbecilnosti slovenskega prevajalca posrečilo zares prikazati kastracijo: namreč nemožnost subjektivega vpisa v označevalec. Iz česar je jasno, da je kastracija fenomen označevalca, ne pa noža.

Tukaj bomo poskusili dokazati tole tezo: film je marksističen, je pristna socrealistična umetnina.

Najprej pokažimo, da je *umetnina*. Če je umetnina, mora biti nekaj za otroke. Uro in pol porabi, da ponazorijo tisto, kar Betaille v zmerno teoretskem tekstu pove na strani in pol – in kar teorija pove z enim stavkom: »ni spolnega

razmerja.« Vsaj ne med osebkami govorče vrste. Film sodi torej k žanru, ki je skrajno primeren za Ekran, saj se revija ukvarja tudi s filmskimi krožki in z ljudsko prosveto.

Teza, da je ta film umetnina, torej »čutno svetenje ideje«, je v navideznem nasprotju z drugo tezo, ki je ob tem filmu bolj ali manj samoumevna – da je namreč to anti-pornografski film. Kolikor je »porno« idealističen žanr, je ta film *materialističen*.

A to navidezno kolizijo bom uskladi-l s tretjo tezo; ta naj spne skupaj prvi tezi, ki sta v navideznem protislovju: film je vulgarno materialističen.

Kolikor je »vulgaren«, je: 1. populističen, torej umetnost po zahodnjaškem umevanju (saj se spomnite, kako pravi Taine: umetnost in znanost imata isti predmet in počneta isto, samo da umetnost stori to na način, ki je do-stopen najširšim množicam – in je za-to višja oblika spoznanja); 2. substan-cialističen, torej zavezan »čutnosti«. Torej je ta film umetnina, prav kolikor je vulgarno materialističen; a pripada *umetnostni praksi* v materialističnem pomenu, kolikor je *sui-referencialen* – kolikor jemlje vulgarno materialistično, čutnostno umevanje užitka za svojo eksplicitno tematiko: in kolikor to umevanje tudi prižene do njegove *praktične* materialne konsekvence (do likvidacije substancialnega zastopstva te ideologije – telesnega no-silca, ki zastopa označevalec »čut-nosti« po genitalni teoriji).

Četudi je ta film anti-pornografski, pa zaradi naivne izbire imaginacijskega materiala ohranja enega izmed osrednjih momentov evropske ideologije – umetnosti – namreč prav njen *pornografski* moment. Po tem porno-momentu ostaja film zavezan tradicionalnemu umevanju umetnosti (tj. post-klasičnemu, meščansko-subjektivističnemu, ekspresivnemu umevanju). Zato nam lahko ta film zaznamuje *spodnjo mejo* »filmskosti« kot revolucije v zahodni imaginaciji.

Ta porno-moment post-klasične (meščanske) umetnosti je klasično upovedan v »sistemu« Stanislavskega.

Lahko celo rečemo, da je porno-film privilegirano področje, kjer se lahko udejnili zahteva Stanislavskega, da se igralec *vživljal* v vlogo, da naj jo podoživlja; to je odlikovano polje, kjer se likvidira razlika med predstavljalcem (igralcem kot materialom predstave) in predstavljenim.

Pornografski film je edino področje, kjer je Stanislavski aplikabilen brez rezerve.

To ni brez paradoksa in torej brez soli: saj dobi Stanislavski kot ideolog gledališča polje aplikacije prav v filmskem horizontu, ki je v splošnem radikalno nasprotje Stanislavskega.

Film je radikalno nasprotje teatarske ideologije Stanislavskega iz tegale razloga: problematiko ekspresije, ki je problematika tradicionalnega post-klasičnega »uprizorjanja« in spektakla (tj. gledališča), v filmu nadomesti problematika mašine, stroja.

Meščanski odnos do gledališča je ena sama dolga degeneracija ideologije reprezentacije: začne se pri Diderotu z igralčevim paradoksom, tj. s teorijo, da gre v bistvu vendarle za »švindl« (tale lepi stavek naj vendarle navedem: »... gledalci ne pridejo gledat solze, temveč poslušat besede, ki te solze izvabljajo...«) – in uplahne s Stanislavskim, ki hoče »vživeti«. Narobe se film že od vsega začetka postavlja kot stroj, ki mu gre za produkcijo »švindla«, vživljanje je strogo nepertinentno.

Kot gledalec v filmu gledam »oko kamere«: tj. način produkcije spektakla, njegove mehanizme. Gledanje filma je po definiciji »looking by proxy«. Teorija filma kot »umetnosti« izhaja iz tele materialistične premise: »ustvarjam s tem, da »svetu« nekaj *odvzamem*«. Svet filma je *pomanjkljiv* svet, vselej že vnaprej »tendenčno« popačen svet – pri tem pa je iluzija popolnosti eksplicitno demontirana. Sproti, ko se dogaja iluzija, se demonstrirajo tudi mehanizmi njene proizvodnje.

Medtem pa je v gledališču zadeva natančno nasprotna. Ironija tega razmerja je v temle: prav kolikor so tehnična sredstva gledališča skromnejša, toliko bolj teži k iluzionizmu in toliko bolj ta iluzionizem dosega z ideološkimi mehanizmi, ki *niso* pod nadzorom in so hkrati nenehno *antropomorfizirani*.

Ko na koncu našega filma ženska odreže genitalni organ, v katerem se je skoz ves film goščala zahteva Stanislavskega, tj. zahteva pornografskega momenta v tradicionalni umetnosti, s tem odstriže popkovino, ki je vezala film na ideologijo umetnosti – in lahko se začne film kot film.

V tem smislu je ta film prolegomenon k slehernemu gledanju filma kot filma in zatorej, brez ironije, nekaj za filmske krožke.

Bojim se, da mora vsaka druga interpretacija, torej interpretacija na vsebinski, ne na formalni ravni, zabresti v fašizoidnost. Mi »vsebinsko, dogajanje« gledamo kot komentar k formalnemu problemu. Kam bi prišli, če bi gledali drugače?

Če bi gledali drugače in bi tezo skušali razbrati zgolj na ravni »vsebinskega sporočila«, bi prišli do preproste dr-zavnotvrne misli.

V filmu je nekaj prizorov, ki nimajo »narrativnega« dramaturškega opravičila; so nekako »odveč«, torej so tendenčni. Beremo jih lahko takole:

– če se odpoveste DELU (prvi prizor: ker ženska dela, ji ni niti do najbolj nežnega lezbičnega uživanja);
 – če se odpoveste DRUŽINI (junak uide iz družine; »nemotivirani« prizor pa je tisti, ko junakinja pobegne iz kupa na vlaku, ko zajoka otrok);
 – če se odpoveste DOMOVINI (to je spet edina možna »motivacija« prizora, ko junak v tradicionalnem oblačilu osramočen spusti mimo spreved modern uniformiranih vojakov) –
 – potem vam ostane čisti užitek, ta pa pelje v smrt in v norost. Torej: travail, famille, patrie – ta trojica vas varuje pred pogubo.

Tukaj moram nemara odpreti še en oklepaj – nekakšno *digressio de institutionibus*: res je, da se institucije umeščajo v prostor ambivalence, ki zeva v medčloveških razmerjih, ker ni spolnega razmerja; res je tudi, da institucije temeljijo na verovanju, da nas bodo obvarovale pred pogubnostjo te ambivalence; a je hkrati tudi res, da sta tako »delo« kakor »družina« patogeni situaciji (vsaj če se zanesemo na socialno psihologijo) in da si »domovina« jemlje pravico, da od nas zahteva življenje. Institucije nas varujejo pred ambivalenco tako, da nam zapovedujejo živeti v protislovju. Jasno je, da brez institucij ne gre – a z njimi gre tudi bolj slabo. Problem je torej bolj v zvrsti institucije: totalitarne so tiste, ki zbujačo vero, da je užitek možen. V nekem smislu nam obljublja užitek. Ali nas strašijo z njim. Ali – kakor naša trenutna oblast – zapovedujejo, naj se užitzku odpovemo. Toda totalitarna logika ostaja: kako naj se odpovemo nečemu, kar ni možno?

V tej optiki je naš film nekako dvoumen. Na nekem mestu prav izrecno in tendenčno ubesedi paradoks užitka. Ženska namreč pravi, da »ga« hoče imeti; potem pa sama razsvetljeno komentira to svojo zahtevo: »Ce si ga bom vzela, ga ne bo več; in ga bom torej zgubila.« Zakaj potem vseeno prav to stori?

Tvegal bi domnevo, da je ta iztek prav narativna uprizoritev formalnega paradoksa tega filma. Tvegal bi prav zato, da se ognem tej nevarni totalitarni interpretaciji.

Paradoks tega filma je prav v tistem, zaradi česar ga lahko eksploatirajo obskurantistične in državotvorne ideologije: sam film je prolegomenon k »formalističnemu« filmskemu gledanju slehernega filma – a prav tega filma ne morete gledati ustrezno, če ga ne gledate že »formalistično« – filmsko.

Torej bi moral biti ta film že nekako pred seboj samim: njegove poante ne morete dojeti, če si ga niste že vnaprej ogledali – in dojeli njegovo poanto; a prav te poante ne morete dojeti, dokler si ga niste ogledali. In tako naprej – ali, bolje, nazaj. Ta film vselej zahte-

va, da ste si ga vsaj enkrat že »poprej« ogledali...

Prav zato mora seči po tej brutalni lekciji, v kateri pa sta vsaj dva sui-referencialna momenta, s katerima skuša prebiti paradoksn *circulus vitiosus*.

Prvi moment je »intra-tekstualen«: kastracija v filmu se zgodi brez opazovalca (drugače je vloga opazovalca, »tretjega«, voyeurja skoz ves film močno poudarjena). To funkcijo pogleda tretjega vsebuje celoten film – z izjemo te zadnje scene: tj. – dokler vas neko drugi gleda, dokler ste v stiku z neko minimalno simbolno družbeno mrežo, dotlej lahko rezistirate smrt-nemu pogonu užitka. Ko ta zveza pade, pade tudi telo – in z njim užitek. (Kakor rečeno, je ta paradoks užitka izrecno ubeseden: če hočeš užitek »imeti«, ga moraš uničiti v njegovi »biti« – torej ga zgubiti v trenutku, ko ga zares »imaš«.)

Drugi moment je »inter-tekstualen«: kolikor ta film – kakor pri nas – gledajo, predvajajo na podlagi pornografskega konteksta. Za ta namen naj mi bo dovoljeno privzeti klasično tezo, da se gledalec pornografskega filma identificira z žensko, pa naj bo moški ali ženska (ženska naj bi bila »identifikacije vredna«, prav ker uprizarja popolni užitek, užitek brez meja). Potemtakem se gledalec tudi v tem filmu identificira z žensko, ki zastopa popolni užitek – in ki ga bo, če je moški, kastrirala prav zaradi notranje nujnosti tega popolnega užitka.

Ta »intertekstualna« poanta je seveda bolj dostopna moškemu gledalcu. Je pa legitimna, kolikor je polemična proti moškemu šovinizmu naše civilizacije.

Marcel Štefančič

Identifikacija je možna s pogojem da je gledalec psihotik.

Rastko Močnik

Mislím, da ta film to sugerira.

Marcel Štefančič

Če si psihotik, se moraš na koncu prijeti za jajca, se moraš »brigati za svoj jaca«, če pa nisi psihotik, lahko edino prej izgineš iz kina. S to predpostavko seveda, da veš, da bo prišlo do kastracije. Za gledalca, ki je psihotik, je film popolnoma zaprt. Vse tisto, kar vidi v svoji notranjosti, je vedno že neka zapora. Zanj je vse zaprto in se enostavno ne more zmazati ven.

Rastko Močnik

Že, samo jaz sem sedel zraven naturalnega gledalca, ki je nekaj kadrov pred koncem rekel: »A sad če mu ga odseči.« V čemer jaz nisem videl dokaza, da je on psihotik (bil je vojak, in je imel vse razloge, da bi to bil), pač pa sem videl dokaz za obstoj nezavednega.

Marcel Štefančič

Za menoj je tudi sedel naturščik, ki pa so ga morali vreči ven, in to še pred kastracijo.

Rastko Močnik

Ce ta film svojo poanto proda le gledalcu, ki je moški in psihotik, potem se ne da razložiti dejstva, da se je vr-tel tri mesece in da so množice vanj enostavno drle. Razen če ne predpostavljamo, da živimo v nekem totalitarizmu, ki je v celoti psihotiziran.

Marcel Štefančič

Menim, da mora nekdo, ki zdrži do konca, biti obvezno psihotik.

Bojan Baskar

Kritik, ki pravi, da ni nor, pa nemara vztraja do konca zato, da bo občestvu lahko povedal štos?

Rastko Močnik

Mogoče je ta psihotičen moment prevladan s tem, da so ti igralci kot lutke, ker niso ne Japonci ne Evropejci. So ravno toliko Japonci, da ni identifikacije, ampak niso dosti Japonci, da bi mi lahko gledali eksotizem.

Marcel Štefančič

Tu se mi zdi prednost oziroma štejem v dobro Barthesu, da tisti svoji prelo-mni knjigi ni dal naslov Empire de la signification, ampak Empire des signes.

Rastko Močnik

Bolj ko govorite, da ta fim ni gledljiv, bolj me prepričujete, da je film dober. Namreč, ker se konča z označevalcem, z zapisom. Kajti iz tistih črk ni mogoče nič drugega razbrati (čeprav nam jih potem preberejo) – samo to lahko vemo, da je to označevalec, ki zastopa subjekt.

Marcel Štefančič

Toda to je že po dogodku, po banalnoempirični kastraciji.

Rastko Močnik

Ce je to tako, potem je to aristotelovski film: imate katarzo, strah in sočutje in še to vam povedo, kje je pozitivna rešitev: berite tekst pa se jebite.

Marcel Štefančič

Označevalec je enostavno izrinjen iz tega simbolnega koda. Kje pa se za-deva obrne? Prav na tistem mestu, ki pravzaprav sploh ne spada več k filmu, tj. s komentatorskim glasom, ki na koncu pove, kako je žensko, ki je hodila po ulicah z blaženim smehljajem, ujela policija. To bi lahko pogojno imenovali točka sprevrnitve.

Rastko Močnik

Se pravi, da je marksističen film, ker ima tezo na koncu. Tezo, ki ne razume samega filma.

Majda Širca

Teza je vseskozi navzoča skozi »nedogajanje«, ki ni lastno zahodnemu tipu filma; zgodbo plete erotika.

Marcel Štefančič

Libidinalno moraš enostavno všteti v lego narativnega – to je naracija.

Majda Širca

Spomnim se neke režiserjeve izjave, da je delal tudi eksplicitno politične filme, kjer je hotel posneti razredni boj. Tu ga je na neki način tudi, le da je molčal, da ni uporabil direktnega go-

vora. Posredno pa ga je jasno definiral skozi odnos suženj – gospodar (s predpostavko, da je tu gospodar falos).

Rastko Močnik

Ce je že bil omenjen razredni boj, sem mislil potegniti vzporednice s Potemkinom. Medtem ko se je Eisensteinu posrečilo snemati razredni boj – snemati tisto, česar se ne da snemati. Oshimi ni uspelo posneti seksualnega razmerja. Zato, ker ima vulgarno materialistično predstavo o tem. Eisenstein snema razredni boj z montažo in podobnimi štosi, v bistvu z mitologizacijo razrednega boja (veliki plan, bližnji plan) in s tem, da se striktno omejuje na nemogoče trenutke: on snema trenutke, ki jih nikoli ni in ki so striktno mitološki. Trenutek, ko se mornarji odločijo, da se bodo uprli – to je mogoče določiti samo *nachträglich*, torej takrat, ko že vemo, kaj se je potem zgodilo. Trenutek, ko se meščani odločijo, da bodo podprli upor, trenutek, ko mornarji prvič zagledajo, kako se približuje ladja iz Odese (tisti prizor, na katerega je bil snemalec skrajno ponosen), in trenutek, ko propade socialno reformistična akcija na tistih stopnicah; trenutek, ko mornarji prvič zagledajo admiralsko floto in ko se flota odloči, da ne bodo streljali. Skratka, sami mitološki, nemogoči prizori (...)

Zdenko Vrdlovec

In travmatični, če se spomnimo mikroskopskega preučevanja črvicega mesa, ki ga ladijski zdravnik nato oce- ni za zdravega. Eisenstein rad položi na mizo truplo (*Stavka*) ali – kot v tem primeru – gnilo meso, torej neki protin- aravni, perverzni objekt, ki šele prav po- žene fikcijo. Ker je v *Potemkinu* ta objekt obenem hrana, ni tako naključ- na njegova kontaminacija drugih ob- jektov, med katerimi smo pač posebej pozorni na krožnik in na njegov sim- bolični napis »Bog, daj nam naš vsak- danji kruh«. Ta krožnik, ki ga mornar v

besu razbije, je prav po zaslugi te kon- taminacije vržen iz konteksta kuhinjs- ke posode in začne »žreti« mornarja kot simbol.

Rastko Močnik

Torej, tam simboli lepo stečejo, ker te- ga drugače ni mogoče locirati. Oshi- ma pa je prihranil simbole za konec.

Zato pravim, da je slab marksist, ker hoče to prodati kot tezo, ne pa kot princ- ip: formalni princip strukturacije imaginarnega.

Jože Vogrinc

Opozoril bi na to, da je ta film v Slove- nijo prišel po sedmih letih, kar je mito- loška cifra: Ljudska pesem pravi: »... čez dolgih sedem let, se bova vidla spet.« V slovenski mitologiji je bilo pred sedmimi leti zapisano, da bo ta film uspel, da mu bo uspelo srečanje s slovenskim občinstvom, ker bo rav- no čez sedem let prav prišel.

Drugo: ta film lahko gleda Slovenec le na podlagi soft porniča, ki je poseben žanr in ki se ga ne da zreducirati na porno nasloph. Soft porno – ali pa, re- cimo temu, »slogaški filmi« – torej ti slogaški filmi so najbolj filozofski žanr v filmu in tudi najbolj pedagoški. Zato, ker so najbolj poučni, in zato, ker že v sami filmski pripovedi nujno rabijo še posebnega pripovedovalca, ki razla- ga, kaj se dogaja na platnu, in ki raz- laga moralo filma. Pri čemer mislim, da je zelo sekundarno, ali je morala tega, kar se počne na platnu, obsoje- na ali potrjena, ker gre prav za to, da se skuša igrati na medsebojno pre- vedljivost greha in vrline. Greh in vrli- na naj bi bila v soft pornu prevedljiva: greh bodisi rabi za to, da opraviči vr- lino, bodisi je sam greh razglašen za vrlino.

Gledalec je v soft porno filmih razre- šen svoje subjektivne pozicije. Nujno in vnaprej. Nič se mu ne more več zgoditi, ničesar ne tvega, ko gre gle-

dat tak film. Možnost, da lahko gleda- lec, ki je »slogaš« po svoji opredelitvi, film, o katerem razpravljamo, uspešno vidi, je ta, da mu ničesar ne doda, am- pak da ga enostavno pride gledat opremljen s to prtljago »slogaških« filmov.

Bogdan Lešnik

Navezujem se na Vogrinca, ko pravi, da porniču ni kaj dodati. Kar je on na- štel kot značilnosti mehkega porniča, velja sicer tudi za trdega. Razlika mehko/trdo je odvisna od tega, kaj nam je dano v videnje. Menarda jo v *Funkcijah X* vidita kot odločitev kame- re: kamera v trdem porniču snema ge- nitalije in uživanje, v mehkem pa prvo spušča in se omejuje na uživanje. Se- veda je mogoče iz prvega narediti dru- gega in narobe tudi z montažo s (spuščanjem in dodajanjem). Naš film je v tem smislu seveda »trd«. (In da je pornografski, tu ne pomeni vrednost- ne sodbe, marveč ugotovitev, da sledi pravilom tovrstne produkcije.)

Ne le, da porniču ni kaj dodati – lahko bi celo trdili, da je v njem nekaj več. Če je njegova funkcija aktivacijska, sti- mulacijska (tega ne moremo zanika- ti), »libidogena«, kakor se je nekdo iz- razil, potem je pornografski film ali, natančneje, pornografska reprezen- tacija takšna reprezentacija, kjer oz- načevalec »zagradi« samo telo. Tisto »več« je ravno manjkajoči označe- nec, označenec, ki (iz)pađe v realno: označenec (kot učinek označevalca) je namreč učinek na telesu.

Carstvo čutov nam dela težave s tem, da nekakšen označenec vendarle im- plicira, ker učinkuje kot metafora. Zdi se, da ravno s to metaforično razsež- nostjo povzroči, da je pravzaprav ne- kaj manj kot pornič: ravno ona prepre- či, zadrži takojšnji učinek na telesu – pornografsko oko se tu sooči z nekim drugim pogledom, s takim, ki »vidi več«, zaradi tega pa ostane prikrajša- no.



Še teološki pogled: beseda *Πορνεία* v Novem testamentu pomeni malikovanje, starejši pomen pa je nečistovanje, kar določa subjektovo edino zvečljivo mesto v razmerju z Bogom, to je, kot pravi Močnik, mesto ženske. Potem je subjekt tisti, ki mu manjka.

Braco Rotar:

Nečistovanje s podobami ali upodobljeno nečistovanje. Kar zadeva libidinalno intenzivnost, ni nikakršne razlike med malikovanjem, ki je za kristjana blasfemija, in nečistovanjem, ki je pravzaprav isto v drugem registru. Zato se mi zdi, da bi nemara iz diskusije izlekli več, če bi postavili, da je ta film uprizoritev nekega mita – mita o spolni razliki. Za mit, strogo vzeto, »medij« ni pomemben. In temeljni namen mitološke pripovedi je neugodno situacijo rešiti vsaj na simbolni ravni, če ta rešitev že na imaginarni ni mogoča. Drugače rečeno, če že iluzornost spolne razlike udari skozi zgodbo in njeno insceniranje, ki naj bi iluzijo realizirali in nemožnost prikrili, tako da nas zaman napeljujejo k temu, da bi v to razliko verjeli – to je credo, kaj pa drugega – pa vsaj na ravni simbolne konstitucije pričakujemo, da se bo ta pomanjkljivost pripovedi in uprizoritve odpravila, da se bo sicer razkrilo neujemanje med mitsko pripovedjo in njenim bistvom, da pa z bistvom ne bo nič narobe, da bo torej spolna razlika zagotovljena s simbolno konstitucijo. Pričakujemo potemtakem, da bo vsaj bistvo urejeno, pospravljeno. To pričakujemo nemara zgolj mi, »zahodnjaki«, a drugače ne moremo govoriti o tem filmu. Da film ni daleč od te sheme, kaže zadnji prizor s kastracijo...

Rastko Močnik:

Potem ti meni, da je to mit, ki teče nazaj, kar miti se začnejo s kastracijo, pa potem to zalepijo in pokažejo, kako je to zelo občestvotvorno.

Braco Rotar

Več form mitološke pripovedi je. Ena izmed njih je taka, da ima za ekspozicijo kastracije; druge so nekoliko bolj obotavljive, zajemajo še predzgodovino kastracije (seveda mitološko predzgodovino); nekateri miti se začnejo z ekspozicijo, ki šele privede v kastracijsko situacijo, ki jo je nato treba rešiti z iluzijo in s simbolizmom. Mit je vselej družbotvoren – nemara prav zaradi latentnega protislovja med imaginarnim in simboličnim – konstitucija mita pa je operacija, ki producira socialna ali kulturna razmerja.

Majda Širca

Ker meni ni bilo treba skrbeti za jajca, sem film lahko gledala večkrat – z rahlim tveganjem sicer, saj sem bila, kot menite, med samimi psihotiki – a z dobršno mero zanimanja, kajti redki so filmi, ki do te mere deklarirajo moško ljubezen. Ker pa obstaja za oba spola en sam označevalec – falični označevalec – če ostanemo znotraj konstrukcije psihotikov – se psihotični moški publiki tega filma pridružuje še psihotično žensko občinstvo, ki pa je

ob filmu lahko ilustrativno (in vzgojno) prepoznalo vso težo tistega, kar v realnosti ustreza faličnemu označevalcu. Kot je bilo že nekje povedano in v filmu videno, je pulziranje edinega neobvladljivega človeškega organa, dvigovanje in padanje falosa (ki uhaja subjektovi volji), prej zadrega kot prednost, zaradi katere so moški veliko bolj kot ženske služabniki, sužnji nadjaza.

Toda če bi vztrajali pri psihotičnih gledalcih, potem lahko trdimo, da so bili vsi, ki so skočili pod mizo, ko je vozil Lumièrov vlak, ali pa tisti, ki so vpili in umikali pogled pred »odrezano« glavo v velikem planu – psihotiki. Bolje je, če rečemo, da je to, kar obravnavani film izzove, *nelagodje*. Nelagodje pa je ponavadi izraženo tako, da je zanikano in ravno prekrivanje ga večkrat izda.

Zato so projekcije Oshimovega filma »nedisciplinirane«, spremljane s sarkastičnimi pripombami, obscenimi komentarji, smehom, sarkazmom, s predsedanjem »v zadregi« ali ubitim molkom. Izrekanje resnice o uživanju (k temu se bomo še vrnili) zbije gledalca na dimenzijo realnega in izzove neužitke. Neprekinjeni ljubezenski akt z minimalnimi oddihi ljubimcev, repetitive, ki se bolj ali manj razlikujejo le po dekoru dvajsetih ljubezenkih sob, naravnost podpirajo gledalčevu nelagodje, in to ne le zaradi njegove pozicije (identifikacija, njegova osebna prtljaga), temveč predvsem zato, ker je vsak akt ljubimcev *užitek skozi bolečino*. Njun trpeči izraz med odnosom da slutiti, da je njuna osebnost za trenutek mrtva. Male simbolične smrti, ki se izvršijo v Smrti. To manifestacijo užitka skozi bolečino nazorno ilustrira eden njunih redkih dialogov (ali, bolje, monologov), ko Sada med spolnim aktom sprašuje Kichija: »Ali te boli?« in ne da bi počakala na odgovor reče: »Ali ti je lepo?«

V *Nelagodju v kulturi* Freud ugotavlja, da ljudje v skladu z načelom ugodja težijo k sreči: izogibajo se bolečini, iščejo intenzivne užitke... in vendar je ta »program« v večnem sporu s svetom – neizvedljiv. Na tem mestu je aplikativna njegova izpeljava, da je vzrok za izogibanje bolečini vprašljiv, ker si oba cilja – iskanje užitka in izogibanje bolečini – nasprotujeta: kdor hoče užitek, je občutljiv za bolečine, kdor pa si hoče predvsem priznanosti z bolečino, zgubi užitek. Ilustrativno je tisto Sadino početje, ki prizadeva bolečino ravno v taki meri kot užitek. Kichija prepusti starejši gejši (kot tudi on prepusti njo starejšemu ljubimcu) in opazuje njun odnos. Nadalje, med spolnim aktom sta uvedla metodo dušenja, stiskanja vratu, preizkušanje »male smrti«, smrti, ki jo Vzhod enači z rojstvom. Ob rojstvu pride dočasne prekinitve dihanja (in obnavljanja krvi preko materinega telesa), efekta, ki se kasneje kot ponavljajoči akt rojevanja pojavlja ob vznemirjenjih, strahu, nevarnostih in – užitkih. Frazo »zastal mi je dih« velja razumeti dobesedno.

Toda zakaj kljub temu, da film ustreza večini pravil pornografskega žanra – kazanje, variiranje ceremonialov erosa, totalna razgalitev spolnih organov, ponavljanje – zakaj kljub temu v tem filmu ne sprejemamo fuka »kar tako?« Prej smo omenili eno izmed možnosti: izzove večje nelagodje kot »obscene« posteljne variacije zahodnega tipa. Ima tudi manj pripovedi in zgodbe kot običajni pornič; gledamo odnose spolnih organov, neskončno ponavljanje veriženja njunih teles. Gledalec ob vsem videnem ne more uživati v fikciji, ker nima na razpolago spletke. Vrdlovec oziroma Lardeau nista edina, ki menita, da je v melodrami (ali katerikoli ameriški glasbeni komediji) veliko več erotike kot v proklamiranem porno ali erotičnem filmu, in sicer zato, ker se je erotika tam artikulirala okoli zakona in njegove kršitve z željo in ker je obstajala v imaginarni nepresojnosti, ki je obdajala ljubezensko razmerje.

Če bi bil film *Carstvo čutov* ameriška ali kakšna druga melodrama, bi kastracijo nadomestil strel iz pištole, sunelek po stopnicah ali morebiti okvara zavor pri avtomobilu. To sicer ni bistveno, čeprav prestavi vso »poanto« filma. Bistveno je to, da bi problem opredelitve predmeta želje oziroma zapeljevanja zasedel celoten film. Vzpostaviti bi se morale prepovedi, ki bi jih osebe skušale kršiti. A Oshima nima prepovedi, zato nima kršitve (če izpustimo ignoriranje oblasti, družine, vojske) in nima spletke.

Pričakovali bi, da se bo Sada, potem, ko si je zaželela Kichija, obnašala pasivno in na ta način spodbujala njegovo željo, ki bi jo on realiziral v aktivnem odnosu. On je nastavljal svoje telo njenemu pogledu, kot je ona nastavljala svojo zadnjico njegovim roki. In on se »šemi« ravno toliko (če ne še bolj), kot to počne ona sama. In če bi se melodrama ukvarjala z nezmogljivostjo kršitve prepovedi, se Oshimova ubada z uživanjem v njej oziroma v rezultatih uspešnih prestopov. V Bunuelovem *Diskretnem šarmu* se par zaradi menstrualne krvi odpove enemu iz serije nemožnih aktov, medtem ko si Kichij obližne prst z njo. Žal moramo skleniti z izjavo, da tu ni razcepa med spolnostjo in ljubeznijo, zato tudi fuk ni »kar tako«.

Če so prepovedi na neki način tudi obrambni mehanizmi pred smrtjo, sta Oshimova ljubimca šla čez vse, ostalo ni nič, kar bi ustavilo njun zanos – razen smrti, seveda.

Toda, ali lahko govorimo o istih prepovedih in istih kršitvah, če govorimo o dveh različnih vrednotenjih dveh tako različnih kultur? Prostitutka prodaja svoje telo, gejša prodaja svojo umetnost (kolikor povedek ne odpravlja razlike). Naša dva ljubimca je treba pač gledati kot pripadnika tradicije, ki ji je bilo lastno načelo »znati ljubiti«, in kjer čutnost ni kompromitirala človeške vrednosti.