Zadnji tango v Parizu

Zaljubiti se v napačnega

Mojca Kumerdej

Zadnji tango v Parizu (Ultimo tango a Parigi, 1972), ***Devet tednov in pol*** (Nine ½ Weeks, 1986) in ***Prvinski nagon*** (Basic Instinct, 1992) so z izpostavljeno seksualnostjo vsak po svoje kinematografsko zaznamovali desetletje svojega nastanka. Režiserje iste generacije, Bernarda Bertoluccija, (1940), Adriana Lynea (1941) in Paula Verhoevna (1938) je leto 1968 vsaj oplazilo, če že ne zaznamovalo, podobnosti in razlike med omenjenimi filmi pa niso le učinek osebnostnih potez režiserjev, ampak tudi dejstva, da so filme posneli v različnih življenjskih obdobjih. Medtem ko je v *Zadnjem tangu v Parizu* skozi kritiko meščanskega razreda in institucije družine očiten Bertoluccijev marksizem, bi v *Prvinskem nagonu* zaman iskali sledi Verhoevnove dolgoletne pripadnosti skupini Jezusovega seminarja, zato pa se *Devetim tednom in pol* pozna, da se je Lyneovo oko ostrilo med snemanjem oglaševalskih in glasbenih spotov.

Njihov sprejem je bil pri kritiki in publiki mešan, a nikakor mlačen. Vse tri je doletela restrikcija predvajanja z oznako najmanj R (ogled v spremstvu staršev oziroma z njihovim dovoljenjem), daleč najslabše pa jo je odnesel *Tango*, katerega predvajanje je bilo v kar nekaj državah bodisi cenzurirano bodisi prepovedano, zaradi filma pa je italijansko vrhovno sodišče Bertolucciju celo za pet let odvzelo državljanske pravice. *Zadnji tango v Parizu*, za katerega sta Bernardo Bertolucci in Marlon Brando prejela nominaciji za oskarja, so nekateri razglasili za pornografijo pod krinko umetnosti, drugi za umetniški presežek, ki je spremenil umetniško formo kinematografije. *Devet tednov in pol* je finančni uspeh doživel šele v video distribuciji, ki je ravno tedaj lezla iz povojev, in ob treh nominacijah za maline, vključno s Kim Basinger za najslabšo igralko, prejel zvrhano kad gnilih paradižnikov, manjši kup slednjih je pobral tudi *Prvinski nagon*, a obenem iztržil dve nominaciji za oskarje.

Ne glede na razlike v njihovi kakovosti – medtem ko *Zadnji tango v Parizu* velja za filmsko klasiko ter *Devet tednov in pol* učinkuje kot estetsko zloščen erotični triler v obliki razvlečenega video spota in gre *Prvinskemu nagonu* očitati scenaristično nekonsistentnost v njegovi drugi polovici – je vsem trem skupen eksces. Z ekscesom ne merimo toliko na razvpite prizore, ki so danes del antologije ekranizirane seksualnosti – masleni analni seks v *Tangu*, zmehčani S/M v *Devetih tednih in pol* in razkrito mednožje Sharon Stone ter seks na široki kovinski postelji v *Prvinskem nagonu*. V vseh treh filmih gre za ekscesni erotizem med moškim in žensko v Bataillovem pomenu besede, za erotizem kot prekipevajoče življenje, ki uhaja prek meja in implicira nered. Eksces, ki spodnese ravnovesje in v katerega temelju tiči izkustvo seksualnega izbruha in nasilja. V vsakem od treh filmov se namreč žensko-moški par znajde v turbulenci užitka in želje, glede na strukture posamičnih subjektov pa so med tremi po(ne)srečenimi razmerji podobnosti in razlike. Oglejmo si jih kronološko, po njihovem nastanku.

V *Zadnjem tangu v Parizu* se 45-letni Paul (Marlon Brando) po ženinem samomoru zaplete v tridnevno seksualno razmerje z osemnajstletno Jeanne (Maria Schneider). Srečata se v stanovanju, ki ga želi Paul najeti, da bi v osami prebrodil priprave na ženin pogreb, Jeanne pa za skupno življenje z zaročencem. Med najavno špico kamera prek dveh platen Francisa Bacona, na katerih strta moška sključena ždita na postelji in stolu, zdrsi v uvodni prizor, v katerem Paul stoji pod mostom in kriči v nebo: »Fucking God!« Na vprašanje Zakaj? ki ga je sprožil ženin samomor, ne molči le Bog – v čigar obstoj Paul ne verjame, a ob tragediji je žalost in bes na nekoga pač treba nasloviti – molči celoten univerzum, znotraj katerega zeva neznosno brezno. Jeanne ob vstopu v stanovanje v poltemi ugleda Paula, ki ždi na stolu v Baconovi pozi ranjenega moškega. Med njima ne vznikne spontana kemija, kaj šele ljubezen na prvi pogled, ne nazadnje sta se malo pred tem znašla v bližnjem v lokalu in šla drug mimo drugega, ne da bi se sploh opazila. Ko po obojestransko nezainteresiranem pogovoru zazvoni telefon, Paul dvigne slušalko – izkaže se, da je klic namenjen prejšnjemu stanovalcu – nato pa se, ne da bi slušalko odložil, vtihotapi v sosednjo sobo, kjer zaloti Jeanne, ki mu prek drugega telefona prisluškuje. Ona se zasačena rahlo zmede, zato pa se Paul na Jeannin vdor v njegov ranjeni svet obrambno odzove z grobo seksualnostjo, ki se ji Jeanne ne upre.

Za njuna nadaljnja srečanja Paul postavi pogoj: nobenih imen, nikakršnih zgodb o drug drugem, ničesar o zunanjem svetu. Zapuščeno prazno stanovanje postane deprivacijski prostor, kjer ni propustnosti med zunaj in znotraj. Sprva vsaj, saj se v nemi seks postopoma vrivajo besede. Medtem

ko Paul praznino polni z monologi, jo Jeanne razdira z vprašanji: *Kaj sploh počnem s tabo v stanovanju? Kaj hočeš od mene?* Med besedno in telesno vse bolj grobo seksualnostjo, ki vključuje razvpiti prizor, v katerem maslo odigra zgodovinsko vlogo lubrikanta, toneta v turbulenco užitka, ki za Jeanne postaja neznosna. Njeno izjavo, da v resnici ljubi zaročenca (Jean-Pierre Léaud), »*ker jo zna pripraviti, da se vanj zaljubi*«, Paul cinično pokomentira, da ne gre za ljubezen, ampak za potrebo po varnosti, da zaročenca ljubi samo zato, ker ne želi praznine in osamljenosti, in da iskane varnosti ne bo našla nikoli, saj je človek vedno sam. Ko mu kasneje Jeanne naznani konec njunega razmerja, pa se dotlej čustveno povsem ograjeni Paul v trenutku prebudi iz otrplosti, to razprtje pa mu omogoči izvesti prvo fazo žalovanja. V presunljivem in briljantno odigranem prizoru ženi, ki leži na parah, najprej izbruha očitke, jezo in bes, čemur sledi pomiritev, s katero se odpre mesto za Jeanne. Toda za Jeanne je prepozno in Paula, ki ji med srečanjem na cesti in kasneje med »popačenim« tangom v melongi izpove ljubezen, dokončno zavrne. Paul ji nato sledi v njeno družinsko stanovanje, kjer ga ona z očetovo pištolo ubije.

Pri Paulu in Jeanne gre za različni strategiji do želje in užitka. Paulova struktura je obsesivno nevrotična, Jeannina histerična. Medtem ko Jeanne na Paula naslavlja vprašanja, kaj v resnici sama hoče in kaj dejansko Paulu pomeni, on kot obsesiven subjekt njeno željo – željo Drugega, ki mu kot obsesivcu povzroča tesnobo – blokira in ostaja čustveno povsem nedostopen. Za ranjenega Paula je odbijajoč vsakršen poskus Drugega, da bi vanj izvrtal manko in se v njem naselil kot tisto, kar mu manjka, Jeannina strategija histeričnega subjekta pa je temu nasprotna. Jeanne išče svojo bit v ljubezni in si preprosto želi nekoga, ki bi si jo želel tako, da ne bi mogel živeti brez nje, za kar navsezadnje v ljubezni tudi gre. Paul je do njene želje, da bi postala njegov objekt ljubezni, vse do

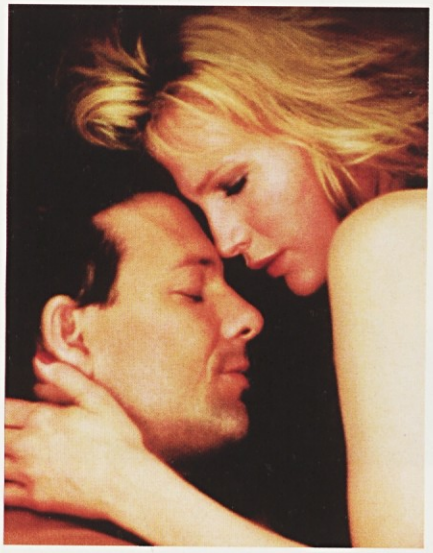
Prvinski nagon

njene naznanitve odhoda neodziven in zaprt, njegova neprosojnost pa daje vtis vznemirljive skrivnostnosti, za katero naj bi tičalo neko posebno vedenje,vključno z odgovori na Jeannina vprašanja. Toda Paul ne ve kaj dosti več od Jeanne. Kot subjekta sta razcepljena oba, le da ona tega ne skriva, medtem ko Paul svoj lasten razcep utajuje. Na Jeannino vprašanje, zakaj sovraži ženske, ji namreč odgovori: »*Zato, ker so se vedno pretvarjale; bodisi da vedo, kdo sem jaz, bodisi da ne vem, kdo so one.*« A ne le ženske, tudi on sam ne ve, kdo je, kot tudi ne, kdo so one. Navsezadnje mu je vedenje o ženskah na celi črti spodletelo ob ženi, saj bi v nasprotnem primeru poznal odgovor na svoj v nebo vpijoči zakaj.

Podobno strategijo vrtanja v Drugega izvaja Jeanne do zaročenca, le da v tem primeru uspešno. Zaročenčevo fantazmo, ki vključuje Jeanne, Bertolucci dobesedno okviri s filmskim kadrom. Zaročenec namreč snema dokumentarec Dekletov portret, katerega protagonistka je brez svoje privolitve Jeanne, pa tudi ko v roki ne drži kamere med njunim pogovorom nekajkrat spoji prste v kader oziroma ekran. Ko je Dekletov portret posnet, ji zaročenec predlaga poroko in ona privoli. Zakaj se Jeanne namesto za resda poltretje desetletje starejšega Paula odloči za zaročenca, ki mu prav tako kot Paulu očita, da je med njegovim vsiljivim snemanjem počela stvari, ki si jih ni želela in zaradi česar se je počutila posiljeno? Zakaj se odloči za zaročenca, četudi ve, da jo z njim čaka varen, a obenem mlačen malomeščanski zakon, popolno nasprotje intenzivnosti, ki jo je doživela s Paulom?

Jeanne kot histeričarka je pasivna v odnosu do obeh, njena edina aktivnost je trud, da bi jo prepoznala kot svojo željo in ji vrnila ljubezen. V lacanovski psihoanalizi ljubezen namreč pomeni dati tisto, česar nimamo – svoj manko torej – subjekt pa v razmerju z Drugim skozi občutek *biti ljubljen* ohranja svojo bit. Zato tudi zapuščeni zaljubljenci izkušajo, kot da bi z izgubo partnerja izgubili del sebe in imajo lahko celo občutek, da bodo zdaj, ko jih ljubljeni ne ljubi več, enostavno kar umrli. Jeanne se zaveda, da je objekt želje Drugega v razmerju z zaročencem, ne pa tudi s Paulom, zato pa je s slednjim zapletena v nekaj, kar v odnosu z zaročencem umanjka – v užitek. Jeanne ni Paulov objekt ljubezni, ampak objekt užitka, v intenzivnosti katerega vse bolj izginja. Obenem pa je, na videz paradoksno, prav v turbulenci užitka s Paulom, v ekstazi, kjer se prekomernost življenja sprevrne v smrt, močneje kot kdaj prej izkusila svojo bit, ki pa se je začela spodvijati v njeno nasprotje – v nič. A ne le Jeanne, v resnici njuno razmerje podobno izkuša Paul, le da svojo željo do nje utajuje, njegov sprevid, da z Jeanne ne gre »le« za užitek, ampak tudi za ljubezen, pa za razvoj njunega razmerja vznikne prepozno. Ker ni mogoče hkrati biti in ne-biti, se tako Jeanne odloči za zaročenca in s tem za bit, Paula, s katerim je izkusila vrhunec biti in njenega nasprotja, pa ubije. Film se za-

Ne glede na razlike v njihovi kakovosti - medtem ko *Zadnji tango v Parizu* velja za filmsko klasiko ter *Devet tednov in pol* učinkuje kot estetsko zloščen erotični triler v obliki razvlečenega video spota in gre *Prvinskemu nagonu* očitati scenaristično nekonsistentnost v njegovi drugi polovici - je vsem trem skupen eksces.



Devet tednov in pol

ključi z Jeanninim monologom, v katerem pove, da ji je tujec sledil v stanovanje, kjer jo je nameraval posiliti in zaradi česar ga je v samoobrambi ustrelila. Resda je šlo za samoobrambo, a ne toliko pred Paulom, ki je zgolj zasedel mesto, na katerem bi se lahko znašel kdo drug, pač pa se je Jeanne zavarovala pred tujcem, ki ga je proizvedla na točki lastnega neprepoznavanja, ki ga je v spoju ekstaze prekipevajočega življenja in smrti odkrila in izkusila v sebi.

Ob tem zgolj mimogrede omenimo, da *Zadnji tango v Parizu* ni bil mačji kašelj niti za najožje ustvarjalce, ki so se, kot gre sklepati po njihovih besedah, zapletli v svojstveno turbulenco užitka: Maria Schneider je leta kasneje izjavila, da se je med snemanjem počutila posiljeno tako od Branda kot Bertoluccija, Brando je posilstvo in manipulacijo očital Bertolucciju, slednji pa se je, kot je izjavil sam, povsem identificiral z Brandom, zaradi česar iz sramu v film ni vključil posnetka Brandovih genitalij, saj bi to pomenilo, kot bi pokazal svoja; zato pa je – zanimivo – povsem brez zadržkov vključil znameniti prizor grobega analnega seksa Marlona Branda z Mario Schneider. Potemtakem je imela ta prav, saj je bila prek Branda posiljena tudi od Bertoluccija.

Za odnos med obsesivcem in histeričarko gre tudi v filmu *Devet tednov in pol* Adriana Lynea. Privlačni newyorški galerijski asistentki Elizabeth (Kim Basinger) se po ločitvi od Brucea svet še zdaleč ne sesuje. Četudi rahlo negotova, Elizabeth zadiha s polnimi pljuči, saj s prekinitvijo nevznemirljivega razmerja ne le ni ničesar izgubila, ampak se ji je razprl prostor novih možnosti in priložnosti. Ne nazadnje je še vedno trdno zasidrana kot objekt Bruceove želje, kar pa za tip narcističnega histeričnega subjekta ni dovolj. Če je strategija histeričarke postati gospodarica želje Drugega, je strategija narcističnega subjekta malone kolonizacija želja okoli sebe, kar Liz, ki se zaveda občudujočih pogledov, tudi uspeva. »*Pri moških*«, se pohvali prijateljici, »*že po kravati in knjigah, ki jih berejo oziroma ne berejo, vnaprej vem, kdaj, zakaj in kako se bo razmerje končalo.*« Ne pa tudi pri borzniku Johnu, ki nosi nekajkrat dražje kravate od kravat njenih občudovalcev, v njegovem stanovanju pa namesto knjig vlada sterilni minimalizem in praznina. Johnovo zapeljevanje sprva deluje romantično in pozorno, zdi se, da z dragimi darilci tankočutno sledi Lizinim kapricam in jih pozorno uresničuje. Če bi njuno srečanje ostalo le pri tem, bi se ga Elizabeth zelo verjetno kmalu naveličala. Toda Johnova obdarovanja so del strategije, s katero dá Elizabeth vedeti, da ni ona gospodarica njegove želje, ampak je on gospodar njene. Kar je na začetku videti kot strategija ljubezni, se kmalu izkaže za strategijo užitka, v kateri o ljubezni tudi slučajno ni govora, nežnosti pa so del Johnovih zmehčanih S/M-scenarijev, ki jih Elizabeth dosledno izpolnjuje. John določa časovno prostorske koordinate njunih srečanj in režira njune eksperimente, medtem ko Liz ostaja pasivna in uživa v podrejenosti. Ob tem jo, podobno kot Jeanne, najedata vprašanji, kaj John dejansko hoče od nje in kakšno mesto zaseda v njegovem življenju, na kateri ne dobi odgovora.

John je ne spusti v svoj svet in jo, ko ga nenapovedano obišče v pisarni, kaznuje tako, da ji ukaže, naj plazeča se s tal pobira denar, ki ga meče pred njo (in kar je mogoče razumeti tudi kot metaforo odnosa med umetnostnimi zbiratelji iz vrst na hitro obogatelih borznikov v 80. letih in umetniki). Podobno kot Jeanne se tudi Elizabeth prepoznava »zgolj« kot objekt užitka in ne kot objekt želje oziroma ljubezni. Na vprašanje, ali je ne bo vprašal, kaj čuti do Brucea, John brez zanimanja z rahlim nasmeškom odkima. Zato pa ji na vprašanje, kako je vedel, da se bo odzvala tako, kot se je, odgovori: »*V tebi sem videl samega sebe.*« V čem je John v Elizabeth prepoznal samega sebe? Je v njenem manku prepoznal svoj primanjkljaj, svoj lasten razcep, ki ga je skušal pred sabo in svetom prikriti in zaradi česar je ženskam deloval skrivnostno privlačen? Oba, John in Paul, potlačita željo Drugega, ki se pri obeh vrača v obliki njunih scenarijev, ki jih partnerici izpolnjujeta.

Kaj je za Elizabeth v intenzivnem razmerju z Johnom pomenilo kapljo čez rob? Elizabeth se mu prvič mlačno upre, ko ji ukaže, naj med plazenjem s tal pobira denar, ki ga meče pred njo, drugič, ko John v hotelski sobi od nje zahteva, da ga opazuje med seksom s prostitutko, tesnoba ob zavedanju, da v turbulenci užitka vse bolj izginja, pa doseže vrhunec na otvoritvi razstave ostarelega umetnika, ki se med »izumetničeno« publiko čuti povsem izgubljenega in s čigar pogledom se Elizabeth identificira. Naslednje jutro v Johnovem stanovanju začne pakirati svoje stvari in mu pove, da ga dokončno zapušča. John se v hipu, kot v podobni situaciji Paul, vzdrami iz otrplosti in se začne odpirati ter Elizabeth med drugim razkrije, da je po poreklu iz delavske družine, kar je čisto nasprotje njegovemu življenjskemu slogu in luksuzni podobi. Podobno kot Paulova tudi Johnova obramba pred partneričino željo popusti šele, ko mu ona naznani prekinitev razmerja. Vendar pa njuna histerizacija, s katero postaneta občutljiva za željo Drugega, za Jeanne in za Elizabeth nastopi prepozno.

V *Prvinskem nagonu* Paula Verhoevna pa imamo opravka s povsem drugačno strukturo razmerja, v katerem histerik ni ženska, ampak rehabilitirani policist Nick (Michael Douglas), ki se zaplete v razmerje z bogato pisateljico Catherine Tramell (Sharon Stone), osumljeno brutalnega umora. Ob nujnem prvem srečanju mu Catherine pove: »*Vem, kdo si.*«. To v precejšnji meri drži, saj se je o njegovi preteklosti natančno pozanimala, kot pisateljica pa podatke tudi

Prvinski nagon

dobro povezala. Ko Nicku provokativno ponudi cigareto in jo on, nekdanji odvisnik odkloni, Catherine komentira: »*Ne bo trajalo dolgo.*« In se ne zmoti. Catherine ni niti histeričen niti obsesiven, ampak perverzen subjekt, ki poseduje tako gotovost biti kot gotovost vedenja. To, da drugim zastavlja vprašanja – na vprašanja preiskovalcev in Nicka pogosto namesto odgovora postreže s kakim svojim provokativnim vprašanjem – počne z namenom, da bi drugega histerizirala, mu vzbudila nelagodje ter mu dala vedeti, da je ona tista, ki poseduje vedenje in užitek, zaradi česar se tudi z lahkoto poigrava s željo drugega. Sram je zadnja stvar, ki jo čuti perverzni subjekt, kar velja tudi za Catherine, ki svoje seksualno nasilne fantazije uspešno prodaja, poleg diskurza pa strategijo izvaja s svojo podobo in obnašanjem. Že sam njen družbeni status privlačne ženske, ki je bogastvo podedovala od staršev, ki so umrli v sumljivih okoliščinah, in ga obenem oplaja s pisanjem uspešnic, slabo plačane državne uslužbence policiste porine ob zid. Ko svojo podobo zabeli z besednim ekshibicionizmom in brezsramnim vedenjem, vključno z razkritjem mednožja med zasliševanjem, pa pri moških aktivira ambivalenten odnos – po eni strani zavist in občudovanje, po drugi strani sovraštvo in odpor. Podobna čustvena ambivalenca se naseli tudi v Nicka, v katerem pa srečanje s Catherine sproži uničevalni mehanizem užitka, ki ga je s pomočjo svoje nekdanje partnerice in psihologinje Beth skušal zajeziti. Zakaj se Catherine spusti v razmerje z Nickom? Kot perverzni subjekt se Drugemu ne ponuja kot objekt želje glede na to, da želja pomeni hrepenenje po odsotnem objektu. Perverzni subjekt je v primerjavi s histerikom in nevrotikom v precejšnji meri samozadosten in si Drugega ne želi kot podaljšek lastne biti. Vendar pa to ne pomeni, da Drugega ne potrebuje. Kot na več mestih ugotavlja Jacques-Alain Miller, perverzni subjekt Drugega potrebuje celo bolj kot obsesivec, ki veliko časa preživi sam s sabo v monologih in za katerega je značilna intrasubjektivnost in ne intersubjektivnost. Tisto, kar perverzni subjekt potrebuje od Drugega, je namreč pogled, v katerega se perverzni subjekt umešča kot inštrument užitka – kot objekt a. Na začetku njunega poznanstva Catherine Nicku pove: »*Ljudi potrebujem za zgodbe.*« Catherine ljudi potrebuje za pisanje zgodb – zato obiskuje starejšo žensko, ki je

Zadnji tango v Parizu

pobila svojo družino, živi z ljubico Roxy, ki ima prav tako veliko masla na glavi – ljudi potrebuje za svoje opazovalce, v pogledih katerih vselej nastopi v izpostavljeni vlogi, in jih nenazadnje potrebuje kot bralce.

Zakaj Catherine ostaja z Nickom tudi po (domnevni) razrešitvi umorov, za katere je okrivljena (tedaj že pokojna) Beth in s katero sta bili s Catherine od svojih študentskih let zapleteni v zagonetno in nepojasnjeno razmerje identifikacij in prevzemanja identitet? Odgovor ni enostaven tudi zato, ker se v drugem, scenaristično šibkejšem delu filma epizode na hitro sestavijo v mozaik, ki naj bi povezoval žive in mrtve, in to samo zato, da bi mesto morilke ostalo prazno. Poleg slednjega s tem povezana ostaja nerazrešena še ena, ne ravno spretno zavozlana uganka, in sicer ali Catherine ni nemara celo psihotični subjekt, za katerega pa Drugi ne obstaja in pri katerem umanjka razlika med resničnostjo in fikcijo, med resnico in lažjo. V romanu, ki se ga je lotila na začetku poznanstva z Nickom, policista, ki se zaljubi v napačno žensko, ta na koncu ubije. Nick, o katerem ne vemo, ali je njen roman prebral ali ne, verjame v razliko med resnico in fikcijo in verjame v ljubezen. Catherine je čisto nasprotje Beth, ki se mu je vsiljevala kot objekt ljubezni in mu je skušala pomagati pri vtiranju v normalno življenje. Catherine je v njegovi fantazmi sicer nevarno zapletena ženska, ki pa si ga kljub svoji neulovljivosti in nemožnosti posedovanja vendarle želi in ga potrebuje, kar mu na trenutke tudi pokaže. A četudi verjame, obenem Nick dvomi. V zadnjem prizoru ležita v postelji in Nick ji na vprašanje o prihodnosti, postreže s formulo družinskega življenja z obilo seksa in veliko otrok. Ko med tem njena roka neopazno zdrsi pod posteljo, kjer kamera pokaže domnevni morilski pripomoček – nož za razsekavanje ledu – se Nick na hitro – nemara celo pravočasno – popravi in iz njune skupne projekcije življenja izključi otroke, seks pa ohrani. Prav dvom, ki vključuje neizrečeno vprašanje *Kaj pa, če vendarle ne obstaja razlika med Cathrinino fikcijo in resničnostjo?* ga ohranja na negotovem, a obenem hudo vznemirljivem robu, kjer se bit lahko v hipu sprevrne v nič, ta užitek, ki ga obenem privlači in straši, pa nemara pomeni zanj celo močnejše izkustvo od alkohola in drog.

In za konec še kratek preblisk o tem, katera umetniška forma najbolj ustreza posamičnemu tipu nevrotičnega subjekta. Na gledališki oder gre vsekakor postaviti histeričarko, ki ji teksta ne zmanjka, saj, če ne drugače, ima vedno pripravljeno priročno vprašanje. Perverznemu subjektu, ki od Drugega pričakuje in potrebuje pogled, ustreza film, zaprtemu obsesivnemu nevrotiku, v čigar svet je težko prodreti in iz njega karkoli iztisniti o željah, čustvih in strahovih, pa se še najbolje prilega molčeči Baconov medij – slikarstvo.