

žanr kao beskrajnost predviđenog

svetislav jovanov

Kategorija žanra predstavlja jednu od ključnih, najprotivrečnijih, ali istovremeno i najplodnijih komponenti kinematografske komunikacije – sistema odnosa provočenog pojedinačnim filmskim celinama. U svojoj ne tako dugoj, ali uzbudljivoj istoriji, kinematografska praksa afirmisala se kao suverena fantomatična prizma moderne civilizacije, aktivni i stvarački saučesnik složenih međudeleovanja estetičkih koncepcija, akumulacije tehnoloških dostignuća i vrtoglavog smanjivanja modusa otuđenosti jedinke u rastvoru društveno-istorijskih potresa. Nije ni u kom slučaju preterana tvrdnja da su već prva ostvarenja u istoriji kinematografije eksplisirala problem žanra i žanrovske uslovnosti – zajedno s problemom identiteta filmskog Autora – kao pokretački princip i temeljni preduslov razrastanja kinematografskog jezika i uspostavljanja otološke samosvojnosti filmskih struktura. Međutim, pre bilo kakve detaljnije analize mnogobrojnih otvorenih pitanja, koja nameće postojanje i razvoj žanrovske elemenata od Meliesovih fantazija do Kubrikovih dedukcija ili, recimo, Altmanovih žanrovske »metajezičkih« sintagma, ukazuje se kao nužno opserviranje situacije koju na antropološkom nivou kinematografske komunikacije uzrokuje samo postojanje žanra na filmu, te osobne parcijalizacije smisla i modela »pokretnih slika«.

I Izgubljeni totalitet: Nikada do pojave kinematografske komunikacije, nijedna klasifikacija, pa ni ona koja uspostavlja kategoriju žanra (književnog, muzičkog), nije u toliko radikalnom ospegu pretpostavljala raspšarčavanje estetičkog koncepta na empirijski ograničene (formalno i tematski) modele, fragmentaciju umetničkog dela, kao uslov opstanka njegovog oblike i afektivnog potencijala. Uzrok je relativno jednostavan, na nivou geneze: kinematografska komunikacija predstavlja proizvod istog onog novovekovnog Duha Producije, koji odražava totalnu industrijalizovanu podelu rada i fragmentaciju produktivne moći homo fabera. Kao prvi komunikacioni kod u istoriji civilizacije koji otkriva prisustvo suprotstavljenih tendencija masovne recepcije, jednoobraznosti i nivelišanosti produkta, s jedne, i tendencija kreativne osobenosti, jedinstvenosti i usredosređivanja na simboličke celine, s druge strane, kinematografija se konstituisala u autentičan prostor senzibiliteta industrijske epohe. Unutar tog prostora ne samo da ne postoji mogućnost univerzalne gramatike verbo-voko-vizuelnih jedinica (sintagma), nego se i delotovornost emocionalnih slojeva i problematizacija smisla pretpostavljenog idealnog i univerzalnog »kinematografskog fantoma« ostvaruje najčešće samo u onoj meri u kojoj sopstvenu delotovornost dostižu pojedinačni filmovi, konstituisani unutar različitih žanrovske modela. Pri tome, žanrovi »pokrivaju« hijerarhiju virtualnih formi, u rasponu od mehaničkih odgovora na (izgradenu) receptivnu zahtevnost (filmski kič, serije ostvarenja s najprirodnijim kodifikovanim junakom – npr. Brus Li, Bad Spenser), preko primere uboljčavanja koncepta »Autor unutar određenog žanra« (Hičkok, Ford, Vilder, Lester), do žanra kao prepostavke autorske geneze. Pri tome, bez obzira na nivou složenosti pojedinačnih filmskih struktura i njihovo vrednovanje, uslovnosti žanra – narativni postupak, kprofilišanje likova, dominacija, pojedinih tema, tip montažne ekspresije, učestalost određenih vizuelnih sintagma – to jest, ograničenja nametnuta kreativnom (produkcionom) metodom, manifestuju se kao dokazi oduštevanja od Velike Forme, ali i od interpretiranja ljudske egzistencijalne nedobacenosti kao nečeg univerzalnog, svevažećeg. Upravo u ovom svesnom asketizmu žanra leži jedan od glavnih uzroka njegove delotovnosti (na nivou recepcije): kinematografska slika, beskonačna (virtualno) u vremenu, najstrože je ograničena na nivou interpretativnih tendencija. Budući, pak, ograničena na taj način, ona je za receptora – univerzalno promenljiva. Filmski žanr je reprezentativna kategorija ljudske nade.

II Pronađeni Autor: Činjenica je da kinematografsko komuniciranje unutar određenica žanra (izuzev u trećoj od malopre pomenutih varijanti) u velikoj meri onemogućava eksplisitniju dramaturšku i montažno-dinamičku ekspresiju pojedinačnog autorskog koncepta (reditelja, scenariste). Ovo obezbeđenje Autora teško se nadoknadi, čak i kada se radi o ostvarenjima sineašta koji su u stanju, mogu, hoće i smiju da na osnovu komponenata predviđljivosti, kodifikovanih ambijenata i likova, kao i standardizovanih sadržaja, uboljčavaju ne samo autentičan pojedinačni filmski iskaz, već i kontinuirano razvijeni stilistički kod (sindrom »gubitnika« u Karnevoj »crnoj seriji«, žanrovski vid parodiranja žanrova kod Vorličeka, »mitologija demitologizacije« kod Milijusa, itd.). Ali, problem žanra se na ovom stupnju preobražava u neku vrstu cinične (za filmskog stvaraoca) metafore. Jer, komuniciranje sa slikama usmerenog potencijala polazna je pretpostavka nove slobode gledaoca: ograničena i istovremeno univerzalno-promenljiva slika koju nude »krimić«, »horor« ili »science-fiction« omogućavaju gledaocu da se sam konstituiše kao jedni, (bes)konačni Autor. Stoga je komunikacijski krug žanrovskog filma paradoksalan: sužena stvarnost filma koji pripada određenom žanru smislena je jedino kao temelj nove stvarnosti primaočevog doživljaja, konačne stvarnosti razumevanja i beskragnog otkrivanja.

Tematski blok pripremio S. Jovanov

šta se krije ispod pokrivača

dorđe deđanski

Zabranjeno za omladinu ispod osamnaest godina. Zabranjeno za mlade ispod šesnaest godina. Zabranjeno za decu ispod četrnaest godina. Film se ne preporučuje mladima. Deci ispod pet godina zabranjen ulaz u salu.

U genezi raznovrsnih dušebrižnih ceduljica zakačenih preko plakata za takozvane erotске filmove, da se naslutiti i geneza stava društva prema filmskom tretiraju žene, muškarca, međusobnog vihovog odnosa, jednom rečju – seksu. Ova tema je, ipak, bez obzira na vreme kada je prikazivana na ekranu, imala i te kako značajan upliv u sve moguće fabule ili, fajdovski posmatrano, bila je nezaobilazan element kako života, tako i filma. Razvojem masovnih medija, ulogom kapitala i profita, emancipacijom žene i demokratizacijom odnosa među polovima, erotiku je stekla šansu da se razvije u nekoliko pravaca. Zahvaljujući tome, danas se može govoriti o »mekoj«, »tvrdoj« i »prilagođenoj« erotiki na ekranu. Svaka vrsta, logično, sadrži podrštu i prelazne oblike, ali bitno je da se pojedine zemlje različito odnose prema svakoj od njih.

Izmisljotina s nagom ženom na ekranu nije nova. Već prvi, nemih filmovi su obilato raspolažali lepoticama. Razne škole, prevashodno u Holivudu, shvatile su, neverovatno brzo, da lepotice privlače publiku, pa je svaki film imao tu vrstu inventara. Mek Senet je verovatno prvi uveo u komercijalna ostvarenja (a zar je bilo drugih?) lepotice koje su u »uzbudljivim« kostimima »minirale« na dražestan način postulante većne »građanske« porodice, unošeći pakete seksepila u muške maštarije. Taj izum je, tako, krenuo svestom da se više nikada ne zaustavi. Ipak, viktorijansko vaspitanje se nije dalo. Razne grupe, od građanskih do verskih, sve snažnije staju u odbranu »moral« i »pristojnosti«, da bi, zavodenjem prohibicije u Americi, taj pokret proširio svoje redove (i moć). Zabrana glavnog poroka – alkohola, ubrzao je za sobom povukao još jednu pobedu nad »Sodomom i gomorom« – uspostavljen je »produkcioni kodeks«. Poznati su mnogi primeri reditelja koji su morali da svoja dela menjaju ili od njih odustaju samo zato što je poljubac u prvom planu trajao koju sekundu duže no što je to dozvoljavao kodeks, odnosno njegov glavni eksponent Vil H. Hejs. Postojanje ovako snažnog upliva u autorstvo održalo se u holivudske filmu vrlo dugo, a posledice se još i danas osećaju, mada je Kodeks već odavno ukinut.

Zanimljivo je da naga žena na ekranu predstavlja nekavu imaginarnu opasnost po moral više u zemljama u kojima vladaju totalitarni režimi. Svojevrstan je, međutim, apsurd, da društvo koja za sebe tvrde da imaju primernu demokratiju, zabranjuju sve vrste javno prikazane erotikе. Da vreme Frankove Španije, erotiku je bila na »crnoj listi« u ime očuvanja dostažanstva čoveka, a istovremeno su vršeni najgnusniji zločini protiv tog istog dostažanstva. S druge strane, u Italiji, gde je katolička crkva i danas izuzetno značajan društveni faktor, svakodnevno su izricane zabrane prikazivanja pojedinih filmova. Ta sudbinu nije mimošla ni Bertolucciјev »Poslednji tango u Parizu«. Sovjetski reditelj Paradžanov u filmu »Senke zaboravljenih predaka«, vrlo motivisano i krajnje estetski »pušta« jednu devojku da naga protroči kroz kadar – da bi zbog toga imao ozbiljnih problema s vlastima. Mnogim zabranama »Emanuele« pridružila se i naša Komisija za pregled filmova. Borba protiv erotikе je tako prošarala praktično sve društvene sisteme, da bi, poslednjih godina, ta brana naglo popustila i ekranu je zapljušnuso seksa, negde više, negde manje. Mi smo ostali u nekakvoj »zlatnoj sredini«, u situaciji da nam nije jasno šta se sме и šta ne sме. Pornografija je zvanično zabranjena, ali granicu između »pornografije« i »ostalog« još нико nije uspeo da egzaktно odredi.

Pored svih »stresova« u istoriji erotikе na filmu, može se govoriti o svojevrsnom razvoju stila kao sredstva da se seks prezentira gledaocima. Krajnji rezultat toga razvoja može se posmatrati u današnjim filmovima, te zato i primjeri, ovde uzeti, ne moraju da se posmatraju u kinoteci. Dovoljno je otici u bićkop.

MEKANE STRASTI

U grupi filmova erotikog sadržaja, koji se kod nas svakodnevno nađu na repertoaru, prepoznajemo »meku pornografiju«. Ona je poreklom, bar kada je domaći repertoar u pitanju, iz Italije, SR Nemačke i pomalo Francuske. U obilju podela vredi ipak usvojiti osnovnu – na umetnički vredne i estetski bezvredne filmove. I jedna i druga grupa zadovoljava podjednako onaj, često nazivani »prosečni« sloj gledalaca, jer s manje ili više uspeha donosi seks pred oči i uši. Koliko god bilo bezvrednih primera ove vrste, pre svega treba izdvajati Valerijana Borovčika, autora koji je filmsku erotiku pretečio u odrednicu vlastitog stila. Borovčik je rođeni Poljak, studirao je na Akademiji likovne umetnosti u Krakovu, da bi se postepeno preorientisao na film. Svoja prva ostvarenja je načinio u Poljskoj, da bi kasnije prešao u Francusku, ne prekidajući veza s domovinom.

Borovčikovo poimanje seksa u znatnoj je meri oslobođeno svih tabuza koji su vladali poslednjih vekova i onih koji još vladaju. Njegova »Priča o grehu«, »Uličarka« ili film »Nemoralne kaluđerice« tretiraju odnose među polovima kao normalnu odrednicu ponašanja likova, motivacijsku snagu i pokretača konflikta. Za razliku od Bunjuela i Bergmana, Borovčikovi junaci ne nose duboko u sebi neke frustracije koje na volšeban način, putem snovideća (»Lepotica dana«) ili skrivenih i nedokučivih kompleksa (»Persona«) rezultiraju i kanalizu svakodnevni život. Njegovi junaci, bolje rečeno junakinje, svoju seksualnost manifestuju otvoreno, upuštajući se u odnose krajnje eks-

plicitno, bez zadrške. Ako se Borovčiku i može zameriti da je »své« podređio seksu (konstatacija mnogo liči na davne napade na Fojda), ne može se nikako zanemariti činjenica da polni akt, možda prvi put u umetničkom ostvarenju dosledno prikazan od početka do kraja, kod Borovčika ima snažnu ekspresivnost i, jednostavno rečeno, vrlo logično mesto u kontekstu filma. Stara je činjenica da je nagu ženu izuzetno teško snimati, pod uslovom (narevno) da se ona prikaže kao normalna ljudska jedinka, socijalno biće, a ne reproduktivna ženka. Kod Borovčika omaške nema. Ne služeći se poznatim filmskim eufemizmima – gašenjem svetla, »fejdautom« ili (kao najgluplja varijanta) snimanjem kroz raznorazna prelamajuća stakla, on s izuzetnom, upravo zapanjujućom lakoćom uspeva da seksualni čin podredi upravo onoj funkciji u filmu koja mu je potrebna. Zato se svakako može reći da je Borovčik – filmski pesnik seksa. Kombinujući realnost s izražajnošću nagovještaja, ovaj autor je u stanju da, ponekad, samo simbolima stavi do znanja gledaocu da su »ona i on radili ono«, ali se ne libi da ceo čin prikaže u svoj njegovoj uzbuđljivosti i, može se reći, lepoti. U filmu »Nemoralne kaluderice«, posebno je zanimljiv simbolički aparat: najobičnija drvena oblica u ruci žene, bez obzira na kontekst, postaje falusni simbol, pa makar njeni gestovi, dijalog i izraz nemali apsolutno nikakve veze sa seksom. Radi se o svojevrsnom nametanju atmosfere, podsticanju gledaoca da misli onako kako je autor želeo, što je, mora se priznati, vrlo blisko jednom od mogućih tumačenja umetnosti uposte.

Kod Borovčika, dakle, ima seksa na platnu u svim oblicima, od nago-veštaja do direktnе slikovitosti, od »normalnog« do »perverznog«, ali je ovaj autor uspeo, boreći se za vlastiti stil, da erotiku znatno udalji od neverovatno neukusnih varijanti komercijalnog filma (mada se ni u ovom slučaju ne može govoriti o tome da seks nema priličan komercijalni upliv). Na primeru Borovčika se tako najbolje može zapaziti nadgradnja, prevashodno umetnička, ekranizacije nagih tela. Može se slobodno reći da ovaj pravac razvoja stila erotikе na platnu za sobom povlači najjače adute iz ruku onih »puritanaca« koji se panično bore za »moral« i »zaštitu pristojnosti«. Kako to obično biva, Borovčiku se dogodila ona tragična vezanost za samog sebe. Njegovi najnoviji filmovi su naglo prestali da budu dobri. Ostao je zatvoren u vlastitom stilu.

Drugi vid »meke« pornografije, onaj svakodnevni, može se pronaći na specijalizovanim noćnim projekcijama u nas, što predstavlja poseban vid malicioznosti. Erotika se na neki način izdvaja iz redovnog repertoara, što, u krajnjoj liniji, ne znači ništa. Ova je vrsta tako ipak dostupna publici – uz alibi da noćni sati po sebi već predstavljaju neki vid selektiranja gledalaca. Radi se o najkomercijalnijim filmovima, nekoj vrsti »larpurlartizma« erotskog tipa. Sve je u ovim ostvarenjima podređeno osnovnom i jedinom cilju: privući publiku uz obilnu ponudu onoga što ta publika traži. Da ne bismo ulazili u razne podele (koje su ovde takođe moguće), izdvojimo samo dva »žanra«. To su kvazi-komedije i kvazi-dokumentarci. Prva je grupa uglavnom proizvedena u Italiji i znači onaj vid igrе s erotikom koji je u ovoj zemlji legalizovan. Po pravilu, zaplet je lociran u »visoko društvo«, događaju se avanture između gazda i služavki, profesora i studentkinja, devojaka sa sela i značajnih predstavnika »džet-seta«. Zanimljivo je da, po ovome, seksu-komedije mnogo liče na holivudske model-prodaje sa snovi, ne samo u obliku savršeno građenih i lutkastih lepotica, već i po tome što je čitava fabula locirana u bogatstvo i sjaj. Ta vrsta sna je ovde kanalisana prema mogućnostima posedovanja tajnih apartmana, neobaveznih letova u druge zemlje, uopšte, onoj vrsti avanture na kakvog prosečnog gledalac mašta. Smisao identifikacije gledaoca s muškim junakom je u prvom planu, jer su to, po pravilu, sredovečni ljudi, ne naročito atraktivnog izgleda, pomalo zburjeni, nesnalažljivi. Njima se daju lepotice koje su naivke ili profesionalke, ali i jedne i druge kao da su čitavog svog života želete da se sretnu baš s takvim muškarcom. Sve je jednostavno i lepo, san traje koliko i film. Pošto se radi o potrebi da se lepotice dovedu u kontakt s muškarcima, upravo je neverovatan trud ovakvih autora da smisle zaplet i da koliko-toliko svoju priču učine logičnom. Najpogodnija forma za to je davno izmišljeni vodvilj. Zamene ličnosti ima napretek, a glavni junak je vešto sakriven velom anonimnosti. Njegovi uspesi su bezgranični i žene koje s njim provedu noć, kao ljubavnim napitkom su za njega vezane sve dok on to želi. Način realizacije ljubavnih doživljaja ovoga puta ne dostiže nikakvu inventivnost. Dok je kod Borovčika u prvom planu bivao jezik simbola, proizvodači ovog tipa filma nikako ne uspevaju da razreši osnovni sukob između granice do koje se sme ići i želje da se pokaže što više. Sve se svodi na vrlo strogu konvenciju, po kojoj je nagu ženu moguće prikazati sa svih strana, dok je muškarac uvek zaštićen nekakvim diskretnim pokrivačem ili telom žene. Ovo ne samo da zahtev a posebne uglove snimanja, već, ma koliko to smešno delovalo, i međusobni fizički odnos dvoje partnera u seksualnom aktu. Zanimljivo je i to da realno trajanje ovoga čina s trajanjem na filmu nema nikakve veze. Ako se, s jedne strane, to može tumačiti željom autora da čitavu priču dinamiziraju, čini se da je u pitanju nešto drugo. Pošto se radi o prodaji »lepoga sna«, filmskim skraćivanjem seksualnog čina se indirektno gledaocu omogućava da o sebi u krevetu sudi znatno bolje no što je to u realnosti. Isto se odnosi na, ponekad neverovatnu, učestalost avantura, po desetak za jedan dan. Znači, može se, potreban je samo onaj impuls koji gledalac sticajem okolnosti ima u sebi, samo što realno nema ko da ga pokrene. *Falokratski mentalitet tako dobija imaginarni poticaj.*

Kvazi-dokumentarni filmovi erotskog tipa su preteča današnjeg oblika erotskog ostvarenja, mada ih i danas ima. Radi se o krajnjem odustvu invencije, jer za ovaj vid stavljanja nagosti na ekran nije potrebno izmišljati nikakvu fabulu. Jednostavno se načini dokumentarac o, recimo, sauna u Svedskoj. Sve je tu, za sekvene golotinje nije potrebno apsolutno ništa, osim da se pred kameru, u saunu, doveđe žena i da se lupka izazovno metlimo od šiblja. Za to vreme, može se, da bi se zadovoljila forma, dati spikeru da priča o tome kako je sauna jedna vrlo zdrava pojava, uz navođenje temperature pare i kvalitete metlice. Slična je situacija s reportažama snimljenim na nudističkim plazama ili o životu prostitutki. Nešto bolji vid ove vrste filmova su ostvarenja tipa »Evropa noću« ili »Amerika noću«. Prelazni oblik ka igranoj strukturi su usavršili Nemci. S te strane dobijamo »dokumentarne« filmove o seksualnim iskustvima srednjoškolki u vidu »raporta« ili »izveštaja«. Problem je samo u tome što glumice ovakvih ostvarenja pre-

deluju kao doktorke svoga zanata. Najlepše je to što je u čitavu priču umešana vrlo prozaična pedagoška poruka, u smislu – deco, pazite šta radite. Ipak, ponekad se dogodi da erotsko-dokumentarni film donese nešto koristi. U vrlo retkim slučajevima, film ove vrste, bez obzira na to što sadrži sive elemente »meke« pornografije, uspeva da razbijje vekovne iluzije o pojediniim pitanjima seksa, te tako može da dobije duboko human smisao. Čini se da ovakva vrsta, radena u saradnji s lekarima, sociologima i psiholozima, jedina ima i nekakvih drugih opravdanja osim komercijalnih.

TVRDE STRASTI

Kod nas je »tvrd« pornografija van zakona. Za javno prikazivanje, unošenje u zemlju i restoranje »pravih pornića« može se odsedeti i za brave. Prosečan gledalac nikada nije imao priliku da vidi ovakav film, ali time je njegova mašta, u direktnoj vezi sa zabranjenim voćem, postala još angažovanija. Zna se da postoje ogromne kolekcije porno-filmova u kućnim kinotekama, zna se da postoje pravilo o međusobnoj razmeni kopija (ja tebi onaj s tri crnca, a ti meni ono s lezbijkama). Zabranjeno je javno prikazivanje, ali zakonsko sankcije ne podleže ono što se događa u stanovima, u krugu porodice. Razvoj kućnih bioskopa je direktno uslovljen jednostavnošću osmomilimetarskih kopija i sve opreme koja je za to potrebna. Pravu revoluciju je izazvala i pojava video-rekorda, koji se uključuju u svaki televizor, a čija jedna kaseta može da sadrži i četiri sata neprekidnog porno-programa. Nije za zanemarivanje ni mogućnost ove tehnike da se snimci jednostavno presnimavaju, pa film polako pada u zaborav. Ipak, i tu se radi o erotici na ekranu i o zakonitostima koje su u ovoj vrsti filmova verovatno najstrože od svih do sada razmatranih.

Najznačajnije je to da ograničenja u međusobnom kombinovanju partnera u ovakvim filmovima jednostavno ne postoje. Od auto seksa pa do sekvenci u kojima učestvuje stotinak aktera, mogućnosti su bezgranične. Zanimljivo je da ni ovakvi filmovi nisu pošteđeni fabule. Ranije su to bile sasvim verovatne priče o dolasku muškarca kod žene, gde se »sa vrata« prelazi na stvar. Verovatno pritisnuti tehničkim uslovima trajanja jednog filma (od deset do petnaest minuta), autori su svoje priče tempirali na što veću iskoristenošću datog im vremena. Po pravilu, film se završavao orgazmom muškarca, jer, logično, posle toga priča više nikome nije zanimljiva. Pojavom magnetskog zapisa na filmu, došlo se do mogućnosti da se reprodukuju i zvuci koji nastaju prilikom pologn aktua, ali je to za sobom povuklo ogroman problem: trebalo je smisliti i dijalog »pre« i »posle«. Pojavom dijaloga, a sve u borbi za realnost, pojavio se novi problem: dijalog nije mogao da krene iz sredine, trebalo je fabulu, ma koliko pojednostavljenu, ipak nekako logički započeti. Trebalo je biti koncizan, jer se nije smelo gubiti vreme na pričanje (zna se što je glavno).

Ove dileme je, donekle, razrešila video-tehnika. Mogućnosti su postale mnogo šire, a i trajanje filma nije bilo toliko ograničeno. Pored toga, porno-filmove više ne rade daroviti amateri i u njima ne glume lučke prostitutke. Postao je to veliki biznis, s poznatim proizvodnim kućama, rediteljima, poznatim (u tom domenu) glumcima i glumicama. Ovi filmovi imaju svoje »spice«, svečane premiere, »for špane« i reklamu. Dobijaju čak i pravo građanstva u mnogim zemljama.

Ne postoje simboli, ne postoje eufemizmi, ne postoje zabrane. Sve se snima u originalnom obliku, polni akt nije »fingiran« već je stvaran. Kamera nemat potrebu da bude diskretna. Ono što treba da se vidi, vidi se u krupnom planu, polako se razvija osećaj za kadriranje, za rakurse, montažu prestaze da bude samo puko lepljenje rolne na rolnu. Pa ipak, do svojevrsnog apsurda dovodi činjenica da je sve dozvoljeno. Svi adulti su ispučani, porno-filmovi su obradili sve vrste odnosa, uključujući životinje, decu, mehaničke naprave, iskorščeni su svi mogući ambijenti, od srednjovekovnih zamaka do podmorница, *perverzija je postala suviše normalna da bi bila perverzija*. Stvaraoci još jedino uspevaju da održavaju proizvodnju dovodenjem novih i novih lepotica, ali je i to kratkoročan posao. Kamera je pronašla već sve uglove, od totala do čiste ginekologije. Dalje od majke prirode i elemenata ljudske seksualnosti, posredstvom dva osnovna instrumenta i njihovih međusobnih kombinacija, nema više šta da se smisi.

Dolazimo tako do situacije u kojoj dva voza kreću jedan prema drugom. Jedan je krenuo iz viktorijskog vaspitanja, religije, građanske porodice i društva, odbacujući usput jedan po jedan element sputanosti vezane za polni akt. Drugi voz je krenuo s krajnje stanice, »tvrd« pornografije, shvatajući da smisao erotikе ipak leži negde van krajnjeg koitusa. Ono što je odmah odbačeno, sada se postepeno navlači, ne bi li se dobila mogućnost obogaćivanja priče. Dva voza su na istoj pruzi, na vizuelnom koloseku između realnog života i animalne seksualnosti, potisnute u podsvet razvojem civilizacije. Dva će se voza neminovno sresti. Ostaje da vidimo kakav će sudariti i ko će preživeti.



rat zvezda