



ЗБОРНИК РАДОВА

ФАКУЛТЕТА
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ 16

ŽIVOT I SMRT PORNO BANDE KAO NARATIVIZACIJA POTRAGE ZA PORNO(DIS)TOPIJOM

Vesna Perić¹

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.633-051 'Borhević M.
791.221.4/.6
ID: 1742907/00

Apstrakt:

U radu se bavim tematizacijom pornografije u igranom filmu Život i smrt porno bande Mladena Đorđevića kao metafore dekadencije i beznađa, i postmiloshevićevskog društva, i Balkana i civilizacije uopšte. Pozicioniram ga kao road movie melodramu, i pronalazim uticaje ključnih autora crnog talasa (Pavlović, Žilnik, Makavejev) na Đorđevićevu estetiku, kao i omaž Dž. Votersu, E. Vorholu i P. Morisiju. Konačno, određujem topos pornodistopije kao društva koje se simbolički koristi pornografskim praksama (sadizam, nekrofilija...) u gušenju ljudske slobode.

Ključne reči:

pornografija, erotizam, jugoslovenski crni talas, road movie, utopija/distopija, trash, camp, snuff, horor, perverzija.

Uvod

Teoretičari filma nisu se ustručavali da samu prirodu filma i filmskog medija dovedu u vezu sa erotskim ili pornografskim – još je Andre Bazen, recimo, poredeći psihologiju filmskog gledaoca sa stanjem spavača koji sniva, isticao erotsku prirodu snova uopšte (Bazen, 1967), dok Stenli Kavel tvrdi: „ontološki uslovi filma otkrivaju ga kao imanentno pornografskog“ (Cavell, 1979a: 45). Devedesetih godina prošlog veka u američkoj filmskoj kritici i teoriji u okrilju *studija filma i medija* generišu se i tzv. *studije pornografije* (engl. *porn studies*²), u okviru kojih pornografija počinje da se akademski razmatra.

1 e-motion@eunet.rs

2 Ovako glasi i naslov hrestomatije tekstova koju je priredila zasigurno najuticajnija aktuelna teoretičarka ove oblasti, Linda Vilijams (Linda Williams).

Ideja ovog rada je donošenje teorijskog okvira u tumačenju dugometražnog igranog filma *Život i smrt porno bande* Mladena Đorđevića, u kojem ću se referisati na anglosaksonske autore tekstova iz oblasti *studija pornografije*, kao što je Linda Vilijams, kao i na autore i književne teoretičare koji su se bavili pornografskim u književnosti, poput Suzan Sontag ili Rolana Barta. Pokušaću da uspostavam veze između ovog filmskog teksta i paradigmatiskih filmskih tekstova koji su na autora očigledno uticali, kao što su savremeni *O monstrumima i ljudima* i *Kargo 200* Alekseja Balabanova, potom sa jedne strane *trash* i *camp* estetika Džona Votera (*Mondo Trasho; Pink flamingosi*), Pola Morisija (*Meso; Trash, Vrelina*) i Endija Vorhola (*Blow Job, Blue Movie*), zatim tzv. *slešer* (engl. *slasher* – klanje) horori kao što je *Teksaški masakr motornom testerom* Touba Hupera i, konačno, crnotalasni *Rani radovi* i *Marble Ass* Želimira Žilnika, *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića, i W. R.: *Misterije organizma* i *Sweet Movie* Dušana Makavejeva. Pokazaću kako se traganje protagonista za svojevrsnom porno utopijom – pornotopijom, mestom i idejom seksualnih sloboda, završava u distopiji.

Život i smrt porno bande je debitanski igrani film Mladena Đorđevića, čiji neveliki opus zasigurno predstavlja prekretnicu u savremenoj srpskoj kinematografiji na način na koji je to za jugoslovensku bio *crni talas*. Ne možemo reći da je na delu nastajanje srpskog *crnog talasa* mlađe generacije na osnovu nekoliko dugometražnih ostvarenja u poslednjih pet godina³ – dokumentarca *Made in Serbia* (M. Đorđević, 2005) i igranih filmova *Miloš Branković* (Nebojša Radosavljević, 2008), *Život i smrt porno bande* (M. Đorđević, 2009) i *Srpski film* (Srđan Spasojević, 2010⁴) – ali je sigurno da pomenuta ostvarenja donose crnotalasovski duh i kritičke refleksije na tranziciono i postmiloševićevsko srpsko društvo, ali i na balkanske prilike uopšte, i to bez istorijske distance, portretišući ovaj momentum izuzetno snažnim, sugestivnim parabolama o porno(dis)topiji. Đorđević je u svom prethodnom ostvarenju, dugometražnom dokumentarcu *Made in Serbia* narativizovao porno industriju u Srbiji, voajerski otkrivajući paralelni, skriveni, andergraund svet i životne priče ljudi (čak i bračnih parova) prinuđenih da se bave prostitucijom i snimanjem domaćih porno filmova da bi preživeli u društvu koje ih besramno, zapravo pornografski, marginalizuje. Utopiju za ove ljude predstavlja, recimo, Mađarska kao zemlja sa daleko razvijenijom i industrijalizovanom erotskom i porno scenom, ali pokušaj bekstva u tu utopiju nije nimalo lak, zapravo nije ni mogući.

3 U ovaj korpus bi se svakako mogao svrstati i *Odbačen* Miloša Radivojevića, no on je apartna figura u odnosu na ovaj generacijski skup.

4 U vreme pisanja ovog teksta (oktobar 2009), film je u postprodukciji.

1. Porno road movie melodrama – nasilje kao strast i smrt kao finalna montaža

Protagonista *Života i smrti porno bande* (u daljem tekstu – *Porno banda*), mladi filmski reditelj Marko, suočen s nemogućnošću realizovanja prvog filma, napušta konvencionalni život svoje mediokritetske porodice, okuplja prijatelje i osniva prvi porno kabare koji će proputovati unutrašnjošću Srbije. Prijatelji su bivša atraktivna pozorišna glumica i Markova partnerka Una, bračni par heroinskih zavisnika, dva homoseksualca, snimatelj i dvoje porno glumaca. Dakle, ljudi sa socijalne i kulturološke margine. Na svom putu kamionetom, koji predstavlja ikoničku posvetu andergraund blokbusteru *Pink flamingosi* Džona Votersa (1972), porno banda se susreće sa demonima patrijarhalnog društva. Ono se ispostavlja uvek kao represivno i licemerno, a njegovo je naličje daleko mračnije od pornografskih metafora koje ovaj kabare inscenira. Banda preživljava batinanje, silovanje i proterivanje iz sela u kojem priređuje porno kabare, brojnija za još jednog člana, mladog transvestita. Marko potom ne odbija mefistofelovsku ponudu za još kontroverznijim sadržajima – on se ponovo vraća filmu, svojoj opsesiji, i sa misterioznim Nemcem Francom sklapa pogodbu o produkciji zloglasnih *snuff* filmova, filmova sa prikazima istinskih mučenja, degeneracija ljudskih tela i ubistava, koji će se prodavati ekskluzivnoj zapadnjačkoj klijenteli. Gradacijom scena snimanja *snuff* filmova, porno banda neposredno iskušava krv i smrt, fizičku destrukciju – beležeći pred kamerama i učestvujući u dobrovoljnim smrtime, smrtime za novac, povratnika sa ratišta, bivšeg snajperiste, potom lokalnog, samopovređivanju i suicidu sklonog, mladića, kao i *pater familiasa* porodice čija su deca genetski mutirana i unakažena nakon NATO bombardovanja, porno banda prolazi svoj kontrainicijacijski put. Narkomanski par će se ipak povući i vratiti u Beograd sa porno glumicom, gej protagonista će se obesiti nakon smrti partnera, porno glumac će utočište naći u manastiru, transvestit umire od posledica prebijanja, a Marko i Una završavaju svoju porno odiseju ritualnim presecanjem vena, htonskim venčanjem.

Ako pokušamo da žanrovski odredimo ovaj filmski tekst, zgodna je semantičko-sintaksna matrica Rika Altmana (Altman, 2003), po kojoj semantički elementi predstavljaju gradivne elemente žanra a sintaksa strukturu u koju su oni postavljeni. *Porno banda* uključuje semantičke elemente seksa, masturbacije, penetracije, ekskrecije, nanošenja telesnog bola, dok je sintaksno ona zapravo *road movie* melodrama. Iako koristi instrumentarijum karakterističan za žanr pornografije kao eksplicitnog oblika seksualne reprezentacije (prizori mazohizma, sadizma, voajerizma, fetišizma, hetero i homoseksualnih odnosa, krupni plan penisa), kao i za žanr *slešera* (brutalni krvavi prizori telesne destrukcije i egzekucije ljudi i životinja), autorova intencija svakako nije pornografska u užem

smislu.⁵ Prizorima seksa i seksualnog nasilja Đorđević ne želi da provocira i stimuliše seksualni nagon kod gledaoca (što je primarni *sine qua non* porno filma) niti to postiže. *Porno banda* ima pornografske elemente ali to svakako nije pornografski film u užem smislu. On ne samo da ne pobuđuje seksualni nagon već na gledaoca deluje putem šoka. Zanimljivo je na ovom mestu uporediti odnos Mladena Đorđevića prema svojim junacima sa tretmanom seksualnih scena i protagonista u erotskim trilerima poput *Gluvarenja* Vilijama Fridkina (1980) – Fridkin za seksualne prizore u svojim filmovima kaže da su oni

bošovski. Erotični su jedino u smislu da su zastrašujući i preteći po protagoniste a moguće i po gledaoce. Mračna fantazija – to je ono što me zanima (Williams, R., 2004).

Kontrainicijacijsko putovanje trupe porno bandita predstavlja mračnu fantaziju u kojoj ružičaste posvete baltimorskoj *white trash* ikonografiji Džona Votersa, te pink vinjete (*camp* kostimi – krzno, perje, poliester; pasažna delirična sekvenca kolektivnog transa izazvanog halucinogenim drogama) funkcionišu kao intermea koja premošćuju scene nasilja, seksualne perversije i, konačno, smrti kao groteskni šavovi spajanja Erosa i Tanatosa.

Kritičari i teoretičari koji su se primarno bavili književnim tekstovima, Suzan Sontag i Rolan Bart, predstavljali su svojevrstne apologete onih pornografskih tekstova koji su po njihovom mišljenju donosili umetničke intervencije, a to su prozno stvaralaštvo Markiza de Sada i Žorža Bataja. U eseju *Pornografska imaginacija*, pišući o Batajevoj knjizi *Priča o oku* (*Histoire de l'oeil*) S. Sontag navodi: „Bataj je jasnije od bilo kog drugog pisca kojeg znam spoznao da ultimativna tema pornografije nije seks već smrt“ (Sontag, 1982: 45). U tom eseju, Suzan Sontag tvrdi da pornografska literatura, poput Batajeve, nije tek puki niz seksualnih prizora već da poseduje narativnu strukturu, u kojoj jedan uz drugog stoje Eros i Tanatos. I sami ukleti protagonisti *Porno bande*, čak i u trenucima ljubavno-erotske idile Marka i Une, demonstriraju Batajeve reči po kojima je „oblast erotizma u suštini oblast sile, oblast nasilja“ (Bataj, 1972: 13). Skončavši u ruševinama i blatu, porno banditi nam kazuju: „Suština erotizma je kaljanje. [...] Što je lepota veća, kaljanje je dublje“ (Bataj, 1972: 134). Članovi porno bande sprovode ono što je Žorž Bataj nazivao filozofijom transgresije (greha, prestupa) – kao i Batajevi junaci, i porno banditi najpre ne razlučuju užas od sladostrašća, ultimativni bol od nepodnošljivog zadovoljstva, no taj prestup za njih postaje toliko nepodnošljiv da se moraju povući, svaki na svoj način.

5 Videti Ranković, 1982.

Istovremeno postavljajući i svoje junake i gledaoca u kontekst ekstremnog duševnog i fizičkog bola, a gledalac taj efekat bola internalizuje poistovećujući se se protagonistima, antiherojima, estetizujući patnju i smrt, Mladen Đorđević izaziva svojevrsan estetski doživljaj kod gledaoca. Estetsko nije samo lepo i uzvišeno, estetsko je i brutalno i šokantno⁶ – Noel Birš navodi: „Bol, najčešće onaj duševni ali katkada i fizički, može da se razmatra kao jedan od sastavnih delova estetskog doživljaja“ (Birš, 1972: 100).

U tumačenju dela Markiza de Sada, Rolan Bart poziva na napuštanje realističkog čitanja teksta, doslovnog čitanja akta seksualne perversije. Sadovski svet je zatvoreni, autoreferentni jezički sistem koji poseduje svoju internu gramatiku, porno gramatiku. U *rites de passage* porno bandita Đorđevićeve trupe sustiču se tri ključna motiva koje je Rolan Bart tematski obradio kroz tri hipostazisa – Markiza de Sada, Šarla Furijera i Ignacija Lojolu u svom delu *Sad, Furije, Lojola* – to bartovsko Sveto trojstvo predstavljaju pisac, stigmatizovan kao zli, perversni sladostrasnik – Markiz de Sad, pronosilac ideje političke utopije – Šarl Furije i, konačno, jezuitski svetac – Ignacio Lojola. Bart tvrdi da ih dovodi u vezu samo stoga što dele isti intenzitet zagriženosti za klasifikacijom – de Sad klasifikuje seksualne činove, Furije društvene činove u jednom imaginarnom, utopijskom društvu potpune harmonije, a Lojola u svojim *Duhovnim vežbama* klasifikuje duhovne činove. Po Bartovom mišljenju, De Sad, Furije i Lojola su utemeljivači specifičnog jezika. No, ne možemo tek tako prenebregnuti tri ključna motiva stvaralaštva ovih autora i mislilaca – sadizam, revoluciju i religijsko posvećenje a da ih na neki način ne dovedemo u vezu. Inicijacijski putevi porno bandita opisuju luk od sadomazohističkih perversija, ideje porno utopije do osvešćivanja greha i potrebe za religijskim posvećenjem i pokajanjem – ikonica svetog Nikole, zaštitnika putnika koju Marko nosi sa sobom („Ti i ja smo večni putnici“ reći će Marko Uni) poslednja je slika koju će on i Una pred samoubistvo ugledati.

U okviru primarnog dijegetskog sveta, sveta filmske priče kojom se narativizuju putešestvija porno bande, umetnut je i dijegetski svet *snuff* filma. *Snuff* je jezivi žanr u kojem su dokumentovane realne smrti ili sadistički pornografski prizori. U *snuff* filmove spadaju i snimci stvarnih egzekucija sa ratišta (Bosna, Avganistan, Čečenija...), klanje i dekapitacija pred kamerama (takav jedan *snuff* Marku nakratko prikazuje Franc).⁷ Fama oko *snuff* filma (sa pornografskim sadržajem) kao urbane legende započinje sedamdesetih u SAD kada se šire glasine

6 U dramskoj literaturi primeri su svakako krvave Senekine drame ili pak *Tit Andronik* Vilijama Šekspira.

7 Taj motiv je već korišćen u domaćem filmu: u *Četvrtom čoveku* Dejana Zečevića (2007) glavni zapelet predstavlja pronalaženje *snuff* VHS kasete.

da je policija zaplenila andergraund filmove iz Južne Amerike sa prizorima žena koje su u trenucima vrhunca seksualnog akta ubijane pred kamerom. Krajem sedamdesetih snimljen je i dugometražni igrani film pod nazivom *Snuff* (1976) – autorka Linda Vilijams smatra da nije u pitanju porno već horor žanr, budući da je po reprezentaciji nasilja (prizori krvavih seksualnih orgija) ovaj film blizak *slešeru*. Vilijamsova ističe da sam *snuff* žanr predstavlja „perverzno logičan nastavak *hardcore* porno traganja za zadovoljstvom dislociranim u bol“ (Williams, 1989: 194). Protagonisti *Porno bande* iskušavaju krajnje granice užasa i bola – učestvuju u egzekuciji beznačajnih ljudi koji pristaju da pred kamerama sebi oduzimaju život zarad novca koji će ostaviti porodici. I ne samo da učestvuju, već to i beleže video kamerom. Svaki taj zapis, taj jezivi *snuff* film, predstavlja neposredno svedočanstvo krajnje dekadencije i beznađa. Junaci *Porno bande* već su mrtvi, i u tom smislu, njihovo kontrainicijacijsko putovanje može se posmatrati kao *postmortem* fantazija i kao *priča mrtvog čoveka* (engl. *dead man's story*). Sama Markova priča, Marka kao protagoniste i istovremeno kao reditelja i *snuff* filmova i svog ultimativnog filma o životu i smrti porno bande, Marka kao naratora koji nam nizom reminiscencija, uz *voice over*, rasvetljava svoje i tuđe zločine, ovekovečena je takođe kamerom. Gledajući u kameru i predstavljajući se, Marko i otvara filmski narativ *Porno bande*. Završnu scenu ritualnog samoubistva sa Unom takođe beleži Markova kamera. Putovanje porno bande, njen život, zapravo, traje nekoliko meseci. Sodoma i Gomora kroz koju protagonisti prolaze traje skoro koliko i narativizovanje sadomazohističkih perverzija de Sadvog romana *120 dana Gomore* koju je Pjer Paolo Pazolini transponovao u fašističku Italiju u kontroverznom i testamentarnom filmu *Salo ili 120 dana Gomore* (1975). Veza sa Pazolinijem nije slučajna ni u teorijskom diskursu, budući da je ovaj filmski autor, esejista i pesnik, u pronalaženju analogije između filma i stvarnosti, isticao da je smrt trenutna i finalna montaža ljudskog života (Pazolini, 1969). Poslednji kadrovi Markovog **filma** o životu i smrti njegove porno bande koincidiraju sa poslednjim trenucima Markovog i Uninog **života**. Smrt/suicid zaista donosi *final cut*, finalni montažni rez. Finalnim rezom sopstvenih vena, u krupnom planu, Marko će potpisati svoj jedini i ultimativni film. Čak iako formalni seksualni čin između Marka i Une na kraju izostaje (postoje dva unutar filmske priče), način na koji se ljubavnici spajaju u sceni istovremenog presecanja vena, iako nasilan i smrtonosan, istovremeno je i erotičan, a u njemu umesto seksualnih ekskrecija, protagonisti razmenjuju krv.

2. Uticaj paradigmatiskih filmskih tekstova sa pornografskim elementima – od *crnog talasa* preko *ružičastog campa* do *filma atrakcije*

Molski tonaliteta beznađa, sumornog kraha socijalno odbačenih i neprilagođenih Đorđevićih protagonista naslanja se na naturalizam Živojina Pavlovića u

filmu *Kad budem mrtav i beo* (1967). Porno banditi poput Džimija Barke lutaju Srbijom, mada sa jasnijom misijom, a njihova sudbina neposredno se naslanja na Džimijevu potpuno degradirajuću smrt u poljskom toaletu, smrt kakvu ne zaslužuje ni životinja. Sirovi, gotovo dokumentaristički prosede Žike Pavlovića postavlja se kao uzor Mladenu Đorđeviću. Ipak, *Život i smrt porno bande* u najvećoj meri predstavlja formalno-tematsku posvetu *Ranim radovima* Želimira Žilnika. Dok protagonisti *Ranih radova* (1969), tri mladića i devojka Jugoslava, nakon *lipanjskih gibanja* iz 1968, reaktualizuju marksističke ideje i kreću na put otpočevši „kampanju širenja svog revizionističkog jevanđelja po ruralnoj Srbiji“ (Levi, 2009: 30), Đorđevićeva porno banda, u mesecima nakon 5. oktobra, proklamuje (i deklamuje) svoja pornokabaretska jevanđelja koja apokaliptički anticipiraju kraj Srbije, Balkana i civilizacije uopšte. Polazište Žilnikovih protagonista je želja za promenom sveta – u čitavom svom opusu koji narativizuje život marginalaca, društveno odbačenih, stigmatizovanih i nevidljivih, poverenje za tu promenu Žilnik poklanja upravo njima. To čini i Mladen Đorđević sa svojim antiherojima, koji sami sebe autoironično i žigošu kao porno bandite. Junaci *Ranih radova* skončavaju u kalu, Jugoslavu siluju a potom i spaljuju njeni drugovi – prizori sadizma i brutalnosti i gotovo „telesni performans, kinestetička verzija body-arta“ (Gocić, 2003: 21) inspirišu i Mladena Đorđevića koji će insistirati na telesnom, do ekscesa. Žilnik će reći: „Mi nagim telom ne izazivamo strasti mlade generacije, već pokušavamo da izvedemo iz takta one koji se te nagosti sablažnjavaju“ (Jončić, 2002: 48). Potpuno je ista intencija i autora *Porno bande*. I dalje, kao što Žilnik u filmu *Marble Ass* (1995) priči o dve prostitutke (transvestitu i transseksualcu) kritikuje medijsku ratnohuškačku retoriku kao i heteronormativnost društva s početka devedesetih u Srbiji, pronalazeći one koje društvo označava kao devijantne i nenormalne upravo kao jedino normalne i humane, jer proklamuju ljubav a ne rat, tako i Đorđević u *Porno bandi* razotkriva tradicionalno hetero društvo kao licemerno i sklono agresiji nad normativno Drugim. Linč homoseksualaca koji sprovode seljaci naoružani vilama, ali i deo urbane populacije poput policijskih inspektora i reprezenata vlasti, predstavlja brutalno razračunavanje sa nepodnošljivom slikom drugosti.

Još jedan crnotalasovski autor utiče na narativizovanje prizora seksualnosti i pornografije u *Porno bandi* Mladena Đorđevića – za razliku od serioznijih Pavlovića i Žilnika, satiričar i neumorni politički provokator Dušan Makavejev u svom opusu donosi obilje razigranih ali i grotesknih referenci za mladog Đorđevića. Poznavalac i poštovalac psihoanalitičara Vilhelma Rajha i njegove ideje da društvo svojim represivnim sredstvima političkog autoritarizma guši snažni energetski seksualni potencijal jedinke, što elaborira u filmu *W. R.: Misterije organizma* (1971), i u filmu *Sweet Movie* (1974), Makavejev, na tragu Herberta Markuzea, demaskira sisteme represije savremenih društava (i kapitalističkih i komunističkih) i pronalazi moćni revolucionarni potencijal u seksualnom na-

gonu.⁸ Junakinja filma *Sweet Movie*, Mis sveta, nakon silovanja i ponižavajućih socijalnih situacija treba da se izleči u grupi, u komuni, terapijom različitih intervencija na telesnom nivou. U miksu skatoloških prizora i marksističke ikonografije, Makavejev koristi šećer i čokoladu koji zapravo denaturalizuju ljudsko telo njegovih protagonista isto kao što to čini blato *Ranih radova* i *Porno bande*. Ono što Stenli Kavel primećuje u vezi sa filmom *Sweet Movie* u velikoj meri bi se moglo primeniti i na *Porno bandu* – Makavejevlev film želi da generiše nadu

iz same činjenice da smo u stanju da se istinski zgrozimo nad svetom; da je naš revolt šansa za pročišćujućim gađenjem; da se možemo pročititi životom a ne ubijanjem, spremni da osetimo i sam pakao ako je to pravak ka nečemu što stoji nakon purgatorijuma (Cavel, 1979b: 318).

Protagonisti *Porno bande* zaista su zgroženi licemerjem sveta koji represivno guši seksualne slobode a, s druge strane, hrani svoju demonijačnu žeđ za pornografskim nasiljem. Đorđević se u svom prosedeu ne služi snažnim montažnim rezovima na tragu montaže atrakcije, estetikom kolaža ili dokumentarnog inserta kako to čini Makavejev, i u tom smislu je konzervativniji, ali se idejno – u smislu potenciranja pokušaja svojevrzne porno revolucije za koju se zalažu njegovi protagonisti – u potpunosti približava njegovim intencijama.

S obzirom na odnos pojedinačnih sudbina u okviru šireg društvenopolitičkog sistema, Đorđević je najviše pod uticajem pomenutih crnotalasovskih filmskih tekstova, no njegove pornografske posvete stilski su bliže korpusu fimskih tekstova koji pripadaju američkoj *camp* estetici Endija Vorhola, Pola Morisija i Džona Votersa. U filmu *Blue Movie a.k.a Fuck* (1969) u sebi svojstvenom *cinema vérité* maniru dokumentarističkih beleški intime (jedenja, spavanja, seksa) Vorhol u realnom vremenu donosi prizore stvarnog seksualnog odnosa hetero para prožete usputnim razmenama mišljenja o ratu u Vijetnamu, da bi se na kraju žena obratila u kameru sa pitanjem: „Je li uključena?“ Svesnost postojanja kamere sveprisutna je i kod Đorđevićevih protagonista, Marka i Une. Eksploatacijski⁹ filmovi Vorholovog saradnika Pola Morisija, *Meso* (1968), *Trash* (1970) i *Vrelina* (1972), narativizuju sudbine likova kao što su narkomani, prostitutke, transvestiti, homoseksualci, mladići koji žele da se probiju kao filmske zvezde. Gotovo identičan svet naseljavaju i Đorđevićevi junaci – ono što je za Njujorčane 42. ulica, to je za Beograđane pojas oko železničke stanice i bioskopa *Partizan*. Koначно, žovijalni duh Džona Votersa, i njegovo treš estetizovanje supkulturnih i

8 Videti Markuze 1965.

9 Niskobudžetni filmovi karakteristični za period 60-ih i 70-ih godina, koji necenzurisano tematizuju seks, nasilje, konzumiranje droga, tabue u svakom smislu.

marginalnih grupa – transvestita, homoseksualaca i narkomana, stoji kao snažna referenca u *Porno bandi* Mladena Đorđevića preko direktnih posveta – najpre filmu *Mondo Trasho* (1969), prizor seckanja pilećeg mesa na dasci, a zatim i *Pink flamingosima*, kultnom andergraund blokbusteru koji spaja komično sa grotesknim i opscenim i na koji se Đorđević referiše smestajući svoje junake u putujući kombi koji funkcioniše kao Votersova prikolica. Đorđevićev lik punačke porno glumice direktno se naslanja na kultnog Votersovog transvestita Divajna. No, omaži Votersu u neposrednoj su funkciji nepripremljenog šoka koji će izazvati epizodične posvete i citati čuvenom *slešeru* *Teksaški masakr motornom testerom* Touba Hupera (1974), horor storiji o putešestviju nekoliko prijatelja koji se suočavaju sa kanibalima i psihopatama u teksaskoj provinciji. Ono što je daleko šokantnije jeste to što i sami Đorđevići porno banditi učestvuju u egzekucijama ljudi koji su se dobrovoljno prijavili da budu masakrirani pred kamerama džinovskim maljem i motornom testerom.

Konačno, veliki uticaj na poetiku *Porno bande* ostavio je savremeni ruski sineast, Aleksej Balabanov. Njegova dva ostvarenja, iako tematski i stilski u potpunosti divergentna, *O monstrumima i ljudima* (1998) i *Kargo 200* (2007) tematizuju pornografiju i sadizam na specifičan način. U filmskoj posveti eri nemog filma i prvim kinematografskim erotskim i porno beleškama, u *O monstrumima i ljudima*, sanktpeterburška buržoazija s početka prošlog veka gaji opskurne pornofilске i pornofilmske strasti, dok *Kargo 200* narativizuje sudbinu niže srednje klase za vreme rata u Avganistanu pred raspad SSSR-a, koja ponire u krajni psihoemotivni sadizam, perverziju, impotenciju i nekrofiliju. Pervertirana seksualnost je metafora šireg, sveprisutnog užasa i izolacije i na tom tragu će i Đorđević graditi sudbine svojih protagonista koji se zapravo i sami dobrovoljno žrtvuju na oltaru društva koje ih je duhovno obogaljilo i stigmatizovalo, protagonista čiji je *Bildung* obeležio krvavi raspad Jugoslavije, ekonomska kriza, izolacija, a potom i NATO bombardovanje. I Balabanov i Đorđević u svojim filmovima demonstriraju ono što teoretičar Tom Ganing (Tom Gunning) označava kao *film atrakcije* karakterističan za najraniji period filma:

Metapsihologija atrakcije nesumnjivo je izuzetno kompleksna, ali njeni koreni se mogu pronaći u onome što Sveti Avgustin nazva *curiositas* a rano hrišćanstvo osuđuje kao „pohotu oka“ (Gunning, 2004: 44).

Ganing, dalje, navodi spisak atraktivnih tema i topose estetike atrakcije koju donosi rani film:

fascinacija vizuelnim iskustvima koji počivaju na samom zadovoljstvu u gledanju (boje, oblici, kretanja...); interesovanje za novitete (od aktuelnih događaja do fizičkih nakaza i čudesa); često seksualizovana fascinacija te-

mama koje su društveno tabuizirane a tiču se tela (ženska golotinja, skidanje odeće, raspadanje, smrt); ekscentrično moderna opsesija nasilnim i agresivnim senzacijama (kao što su brzina ili opasnost od povrede) (Gunning, 2004: 44).

Upravo ove teme i toposi zastupljeni su i kod A. Balabanova u pomenuta dva ostvarenja, koja i u samim naslovima (monstrumi i ljudi; kargo 200 – vojni tovar leševa poginulih vojnika) sugerišu devijaciju, patologiju i smrt, i kod M. Đorđevića, u čijem naslovu filma (život i smrt) već spoznajemo sudbinu i kraj protagonista.

3. U traganju za porno(dis)topijom

Nalazeći paralelu između naučne fantastike i pornografije, Suzan Sontag navodi da je „oblik utopijskog mišljenja pornografije, kao kod većeg dela naučne fantastike, [...] negativna utopija“ (Sontag, 1976: 36). Autorka Laura Kipnis, recimo, kaže da je

pornografija u isto vreme legitimni oblik kulture i fikcioni, fantastični svet, čak područje alegorije; ona nije puki odraz realnog sveta niti hipnotišući poziv na akciju. Svet pornografije je mitološki i hiperboličan. On ne postoji niti će ipak postojati, ali on – i to je deo njegove politike – insistira na sankcionisanom prostoru fantazije (Kipnis, 1999: 164).

Prema Kipnisovoj, pornografija predstavlja oblik političkog teatra koji suočava publiku sa sadržajima koje sankcioniše mejnstrim kultura i politički diskurs.

U eseju „Filmska tela: Rod, žanr i eksces“ (Williams, 2003) teoretičarka Linda Vilijams analizira tri filmska žanra koja sadrže elemente seksa, nasilja i emocija – pornografski film, horor i melodramu, a svaki od njih izaziva određeno zadovoljstvo kod gledaoca. Telesni eksces je takođe zajednički za sva tri žanra, telo gradi i rađa spektakl. Perverzna odlika pornografije je sadizam, u hororu to je sadomazohizam, a u melodrami mazohizam. Sperma, krv i suze su telesni fluidi koji prate sva tri žanra. Ovi žanrovi kod gledaoca proizvode visceralnu, telesnu senzaciju – stenjanje kod porno filma, strah i užas kod horor filma, i tugu i suze kod tzv. ženske melodrame. Sva tri žanra su, inače, kulturološki kodirana tako da estetski zauzimaju mesta na dnu žanrovske lestvice. U svojoj minucioznoj studiji *Hardcore: Moć, zadovoljstvo i 'ludilo vidljivog'*, ista autorka upoređuje seksualne scene u porno filmu sa muzičkim i plesnim tačkama u mjuziklu, budući da se obe vrste rutine koriste da bi se podvukao značaj podzapleta u narativu „odnosom numere prema narativu i numere prema numeri“ (William, 1989:

132). I dalje, donoseći još jednu hrabru analogiju filmskog mjuzikla sa dugometražnim *hardcore* filmom pomoću ideje utopije kao jedne vrste bekstva od svakodnevice, Vilijamsova ističe postojanje tri vrste *hardcore* utopija – prva jasno diferencira realistički narativ od seksualnih scena (koje su pandan plesno-pevanim numerama u mjuziklu¹⁰); druga predstavlja pokušaj da se scene/numere seksualnog akta integrišu u narativ; i treća predstavlja brisanje granice između narativa i numera seksualnog čina, čime se implicira da je svet narativa već utopijski. Ako kroz ovu matricu analiziramo *Život i smrt porno bande*, uočavamo da se svet narativne realnosti u kojoj se nalaze protagonisti (putovanje kroz Srbiju i autentični ambijenti srpskih sela ili pak prestonički andergraund, supkulturni i of-kulturni milje porno bioskopa, železničke stanice, haustora) pretapa u svet porno i seksualne fantazije i ta dva sveta se neprestano smenjuju. No, svet fantazije koji je posredovan ili pornokabaretskom pozorišnom predstavom, ili pak *snuff* video zabeleškama egzekucije, zapravo je košmarni, traumatični svet, u kojem umesto porno utopije, pornotopije, realno i fantazmatsko konvergiraju u svojevrsnu porno distopiju. Vizije distopijskih društava podrazumevaju otuđenje, siromaštva, ratove i političke tenzije, totalitarizam opresiju, nedostatak slobode pojedinca. Porno distopija bi u tom smislu predstavljala ne društvo koje toliko proklamuje seksualne slobode da se u njima i samo urušava već društvo koje se simbolički i metaforički koristi pornografskim sredstvima i praksom (sadizam i ostale seksualne perverzije kao što su mazohizam, koprofilija, nekrofilija, kanibalizam) da bi gušilo ljudske slobode u svakom smislu. Jedini trenutak kratkotrajne utopije koji, zapravo, predstavlja zatišje pred početak nepovratnog poniranja porno bandita jeste halucinanta *new age* scena bez dijaloga, u šumi, u kojoj protagonisti pod dejstvom halucinogena doživljavaju trenutnu ekstazu. Za razliku od Žilnikovih proletera i Marksovih poklonika koji istinski veruju u komunističku utopiju, Đorđevići protagonisti ne veruju u postojanje boljeg društva – ni sopstvenog, ni globalnog. Jer ako sopstveno društvo metaforično počiva na kanibalizaciji jedinki a globalno (najpre Zapad) postoji kao simulakrum koji je već konzumirao sliku Balkana kao srca tame, i slike svih ostalih (Bliski istok, Daleki istok, Treći svet...), Đorđevićim porno banditima ne preostaje ništa do da pronose istinu, kao proroci apokalipse. Sva učenja o krajnjim svrhama, sve teleologije vode ili u Utopiju ili u Apokalipsu.¹¹ Distopija je vid stabilne i rigidne prethodnice apokalipse.

10 Primer doslovnog amalgama *hardcore* elemenata sa plesno-pevanim tačkama karakterističnim za mjuzikl, u našoj savremenoj kinematografiji je film *Na lepom plavom Dunavu* Darka Bajića (2009).

11 Videti Williams, 1989: 185.

Umesto zaključka

Iako reditelj Marko, protagonista *Porno bande*, pre nego što se otisne u porno odiseju Srbijom, prespava ključni događaj novije srpske istorije, 5. oktobar, intencija autora nikako nije bila depolitizacija pornografije već, naprotiv, njena repolitizacija. Nakon konzumiranja velike količine alkohola, Marko besomučno povraća, na taj način, svojim ekskrecijama simbolički obeležava svoj stav prema društvu i prekasnim političkim oktobarskim *gibanjima*, u trenutku kada je njegova mladost već urušena, iako ima samo trideset godina. Marko i njegova anderground art trupa porno bandita pokušaću da pronađu svoj alternativni revolucionarni put kroz porno(dis)topiju. Pornografsko u filmu *Život i smrt porno bande* upravo je pokušaj rehumanizacije društva „koje toliko muče faktori dehumanizacije“ (Ranković, 1982: 27).

Literatura

- Altman, R. (2003) A semantic/syntactic approach to genre, *Film Genre Reader* (ed. Barry Keith Grant), Austin.
- Bart, R. (1979) *Sad, Furijs, Lojola*, Beograd.
- Bataj, Ž. (1972) *Erotizam. Suze Erosove*, Beograd.
- Bazen, A. (1967) *Šta je film?* tom III, Beograd.
- Birš, N. (1972) *Praksa filma*, Beograd.
- Cavell, S. (1979a) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge.
- Cavell, S. (1979b) On Makavejev On Bergman, *Critical Inquiry* (Vol. 6, No. 2).
- Gocić, G. (2003) Prerani i prekasni radovi, *Želimir Žilnik: Iznad crvene praznine*, Beograd.
- Gunning, T. (2004) Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions, *The Silent Cinema Reader* (eds L.Grieverson, P. Krämer), New York.
- Jončić, P. (2002) *Filmski jezik Želimira Žilnika*, Beograd.
- Kipnis, L. (1999) *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Durham.
- Levi, P., Žilnik, Ž. (2009) Kino komuna: film kao prvostepena društveno-politička intervencija, *Za ideju – protiv stanja. Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika* (kuda_org.) Novi Sad.
- Markuze, H. (1965) *Eros i civilizacija*, Zagreb.
- Pazolini, P.P. (1969) Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti, *Filmske sveske*, Beograd.
- Ranković, M. (1982) *Seksualnost na filmu i pornografija*, Beograd.

- Sontag, S. (1976) Notes on Art, Sex and Politics, *New York Times*, <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-notes.html> (23. 8. 2009).
- Sontag, S. (1983) The Pornographic Imagination, *A Susan Sontag Reader*, New York.
- Williams, L. (1989) *Hardcore: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkley.
- Williams, L. (2003) Film Bodies: Gender, Genre and Excess, *Film Genre Reader III* (ed. Barry Keith Grant), Austin.
- Williams, R. L. (2004) No Sex Please, We're American, *Sight and Sound*, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/70> (12. 9. 2009).

LIFE AND DEATH OF A PORNO GANG AS A NARRATIVIZATION OF THE QUEST FOR THE PORNO(DYS)TOPIA

Summary

In this paper Life and Death of a Porno Gang as a Narrativization of the Quest for the Porno(dys)topia, I attempt to determine theoretical referential frame for interpreting Mladen Đorđević's aforementioned fiction film. Those references are publication of scholars covering array of Porn studies (such as Linda Williams) as well as literary critics and essayists who were academically interested in pornographic in literature, becoming its apologetics (Susan Sontag and Roland Barthes). I position Life and Death of a Porno Gang not as pornography, but as an art film text which uses pornography as a metaphor of dehumanizing society. I also negotiate influences of paradigmatic film text starting with Yugoslav black wave, including Ž. Pavlović's Kad budem mrtav i beo (1967), Ž. Žilnik's Rani radovi (1969) and Marble Ass (1995), and D. Makavejev's W.R.: Misterije organizma (1971) and Sweet Movie (1974) emphasizing their docufiction manner. I juxtapose those dark overtones of a black wave to much lighter jovial J. Water's opus (Mondo Trasho; Pink flamingos) whose underground trash esthetics Mladen Đorđević ostensibly elaborates in graphic representation of Porno Gang. I also remark Đorđević's hommages to NY art films of A. Warhol and P. Morrissey, and finally, contemporary Russian cineaste, A. Balabanov, whose seminal Of Freaks and Men (1998) and Cargo 200 (2007) rearticulate social criticism and political grotesque of both 19th and 20th fin de siecle. In search of motives of Đorđević's characters to immerse into an utopia of postmilošević's era, I detect inevitable anti-utopian and dystopian, both Serbian and Western society, which Đorđević articulates through the suffering, bestiality and anticlimax of his stigmatized characters (homosexuals, porn stars and drug addicts) who fail to educate and enlight Serbian rural people with free sexual expression in social and political provocative manner.