

## KRATKI SUSRET S MOĆI - ILI, VRATITI POŠILJATELJU!

*Ljiljana Filipović*

Niste je dobili na lotu, ali niotkuda je stigla poklonjena vam moć. Ne zarađena. Ne izmanipulirana. Ni kao neka nagrada. Došla je u paketiću koji vam je stigao na vrata. S naznakom da možete s moći učiniti što vas volja. I uputom da nije tu, da pomognete drugima. Da njome zašтите sve na ovom svijetu. Uključujući i drvo u vašoj ulici. Ne. Dobili ste je samo za osobnu upotrebu. Da dobijete sve što poželite. Postanete vladarom svijeta. Da vas zavole i oni koji vas ne podnose. Da dobijete Nobelovu nagradu za mir, iako ste jedino stručnjak za landranje.

Što biste? Oponašali nekog od moćnika? Pokušali nešto smisliti? Da prevarite pošiljatelja da ne opazi vašu moguću velikodušnost. Ili, vratili je tamo nekamo niotkuda. Pošiljatelju. Brinete se da će neki dio vas prigrliti moć, posvojiti je i usmjeriti je na ostale dobrice u vama? Jer kad se ta nije okrenula protiv onoga koji je posjeduje? Moć se voli igrati samodestrukcije. Njezina je snaga diskontinuitet. Procjep. Tu je najmoćnija.

Ne uspostavljajući definiciju moći, ne određujući je strukturom, Michel Foucault je postao filozofom čije se ime upravo povezuje s njom. U vrijeme kada se vladavina filma osjeća u djelima mnogih filozofa, nametnulo se pitanje kakva je, i postoji li uopće, interakcija filma s djelom Michela Foucaulta i njegovim promišljanjem moći?

Godine 2011. objavljena je knjiga *Foucault ide u kino (Foucault va au cinéma)* s uvodnim ogledima Patrice Maniglier i Dorka Zabunyana. Nije neka tajna da Foucault nije napisao posebnu knjigu o filmu, tekstovi koji se odnose na filmove uzeti su iz *Dits et écrits (Spisi i razgovori)*<sup>1</sup> no prije toga su objavljeni u različitim časopisima. Nedavno, 2018. godine, objavljeno je englesko izdanje *Foucault u kinu (Foucault at the Movies)*<sup>2</sup> u prijevodu Claire O'Farrell, u kojem su Foucaultovi tekstovi objavljeni u cijelosti. Englesko izdanje također uključuje i program za filmski festival vezan uz Foucaultov kratki susret s filmovima, koji su ga nadahnuli ili ih je nadahnuo, a koji je 2004. godine organizirao Cinémathèque Française "Foucault – Kino – Slika Memorije, Slika, Moć".<sup>3</sup> Priređivači su se usredotočili na ideju da je Foucault utjecao na filmske kritičare i redatelje, te da je njegovo filozofsko mišljenje dio filmske industrije, ali i da je film utjecao na njega. Da se radi o međusobnom odnosu, filma s Foucaultovim promišljanjima seksualnosti, ludila, kao i moći, te povijesti.

Knjiga započinje, gotovo bi se moglo reći, samozatajnim uvodom prevoditeljice i urednice Clare O'Farrel, iako se u taj poduhvat upustila kao profesorica i ugledna autorica djela o Michelu Foucaultu. Opravdavajući svoj projekt, ističe da je englesko izdanje opširnije od francuskog te da je upotpunjeno programom filmova koje su 2011. organizirali Dork Zabunyan i Patrice Maniglier povezujući ih s Foucaultovim djelom. Premda film nije najvažnija tema Foucaultovih interesa, *nesumnjivo je da su se susretali*. Foucaultov prvi izlet u film odnosi se na povijesno stajalište. Tekst koji je u engleskom izdanju naslovljen kao "Film, povijest i popularno pamćenje" objavljen je 1974. godine, a radi se o razgovoru koji su s njim vodili urednici *Cahiers du cinéma*, Pascal Bonitzer, Serge Toubiana i Serge Daney,<sup>4</sup> pokušavajući objasniti na koji način film dopušta povijesti da bude drugačije uspostavljena, kao i eventualnu mogućnost da prikaže *elemente* koje Foucault opisuje kao "tehnologije moći"? Odgovarajući na pitanje što je ono što čini mogućim filmove kao što su *La-*

- 
- 1 Izbor iz djela nalazi se u M. Fuko (2010.) *Spisi i razgovori*, Beograd: Fedon, prijevod I. Milenković
  - 2 Michel Foucault, Patrice Maniglier, Dork Zabunyan (2018.) *Foucault at the movies*, New York: Columbia University Press, prijevod i urednica Clare O'Farrell.
  - 3 "Foucault – Cinema - Image Memory, Image, Power"
  - 4 Michel Foucault, "Anti-Retro", entretien avec Michel Foucault, *Cahiers du cinéma*, br. 251-52 (July-August 1974.). Tekst je ponovno objavljen u *Michel Foucault Dits et écrits*, urednici Daniel Defert, Francois Ewald i Jacques Lagrange (Paris: Galimard, 1994.)

combe, Lucien (1974.) i *Noćni portir* (*The Night Porter*, 1973.), kao i *Tuga i sažaljenje* (*The Sorrow and the Pity*, 1969.) Marcela Ophülsa Foucault nalazi odgovor u tadašnjoj političkoj situaciji. Naglašava: "Bitno je zauzeti pamćenje, kontrolirati ga, vladati njime, reći kako treba funkcionirati. I kada se vidi te filmove, naučite ono što trebate zapamtiti... Ne vjerujte onome što vam je rečeno. Nema junaka..."

Film *Noćni portir* navodi ga da progovori o ljubavi za moć. Za Foucaulta moć ima erotski naboj. Pita: *Kako volimo moć? Nitko je više ne voli. Mišljenja je da ta vrsta afektivne erotske vezanosti žudnje za moć, moć koja se vrši nad vama, više ne postoji.*<sup>5</sup> *Sve donedavno morali ste se ispričavati jer ste u poziciji moći. Problem je bio kako moć učiniti dovoljno podmuklom i nevidljivom, tako da se ono što ona čini i gdje se nalazi ne bi moglo ustanoviti.* Dvanaest Foucaultovih tekstova dokazuju opravdanost ovog poduhvata i postojanje interakcije Foucaultove misli i filma. Otkrivaju i njegovu zainteresiranost za to koliko film progovara o njegovoj teoriji, često je podržavajući. Kako volimo moć, kako razumijemo "žudnju za moći", što čini da volimo ono što nas otuđuje ali nam istodobno i pruža užitak, otkriva dijelom niz ovih kratkih tekstova, uglavnom intervju, posvećenih filmu. Pokušaj je to i određivanja gdje film korespondira sustavu znanja koji opisuje Foucault, kao i odgovora na pitanje nalazi li njegovo djelo put do filma.

U slučaju filma Renéa Féreta *Priča o Paulu* (*The Story of Paul*) iz 1975. koji je nastajao gotovo u isto vrijeme kad i Foucaultovo djelo *Nadzor i kazna*, a govori o duševnoj bolnici i odnosu moći između pacijenata i liječnika, Foucault skreće pažnju na način na koji film prikazuje kako medicinska moć pridonosi discipliniranosti društva. Preuzima ideju iz teksta no istobno proizvodi drugačiji učinak. Osobito je intrigantan razgovor Foucaulta s Héléne Cixous – *Pamćenje bez sjećanja* (*Memory Without Remembering*), izvorno objavljen 1975. Oboje zadivljeni radom Marguerite Duras, nadopunjuju jedno drugo, pretvarajući dijalog u monolog. Cixous to naziva Duras efektom, a što znači da nešto snažno prolazi kroz nas. Foucault zamjećuje utjecaj Blanchota na rad Marguerite Duras koji dolazi preko Becketta. Mišljenja je da se radi o umijeću oskudice, ili onoga što bi se moglo nazvati pamćenjem bez sjećanja. *Kod Blanchota kao i kod Duras, taj diskurs je potpuno unutar dimenzije pam-*

5 Michel Foucault, Patrice Maniglier, Dork Zabunyan (2018.) *Foucault at the movies*, op.cit. str.140.

ćenja, pamćenje koje je potpuno očišćeno od svakog sjećanja, koje nije ništa više nego vrsta magle, stalno se odnoseći na pamćenje, pamćenje pamćenja, brišući pamćenje sa svakim sjećanjem i tako u nedogled. Kako se onda takvo djelo može iznenada pojaviti na platnu proizvodeći filmski rad koji je isto toliko važan kao literarno djelo? Kako se pojavljuje sa slikama i likovima u tom umijeću oskudice, u tom pamćenju bez sjećanja? Za Cixous je odgovor na to pitanje pogled. Odnos Marguerite Duras prema pogledu. Ono što Michel Foucault naziva pamćenjem bez sjećanja. Kao da se pamćenje nije bilo u stanju pojaviti, kao da je prošlost toliko daleko, da bi je se sjetilo. Mora se otići u prošlost. *Postati prošlost.*

Peti prilog, prikaz je koji je Michel Foucault napisao o filmu Renéa Féreta *Priča o Paulu* s podnaslovom *Priča o Joni (The Story of Jonah)*, a koji je izvorno objavljen 1975.<sup>6</sup> Jasno da je za taj film Foucault koji se bavio povješću ludila osobito zainteresiran. Piše: *Film koji sam vidio nije poput duševne bolnice, bio je duševna bolnica. René Féret je pokrenuo mašineriju duševne bolnice, a onda zatražio od glumaca da samo slijede vlastite sklonosti. Paul je primljen u duševnu bolnicu ni zdrav ni bolestan. Féret je stavio u ludnicu one koji nisu ljudi i rekao im: prepustite se, poludite onoliko koliko to okolnosti dopuštaju. I otuda je izronio istinski stvaran, nepopustljivi, ponavljajući obredni oblik ludila, najstrože regulirana stvar na svijetu.*

Urednici *Dits et écrits (Spisi i razgovori)* ukazuju da se Michel Foucault posvetio promišljanju teme o kameri koju ne disciplinira kada je prikazan film *Smrt Marie Malibran* Wenera Schroetera 1972. godine. Smatrao je da je redatelj prikazao najtočniju analizu njegova rada toga razdoblja. Foucault i Schroeter se tada još nisu poznavali. Prvi su se put sreli u prosincu 1981.<sup>7</sup> Intervju koji je vodio Gérard Dupont u francuskom časopisu *Cinématograph*<sup>8</sup> u izvornom obliku je objavljen 1975. pod naslovom "Sade, seksualni narednik" (*Sade, sergent du sexe*). Suprotstavljajući se svemu što disciplinira društvo postavlja i pitanje jesmo li nesposobni interpretirati intenzitet sadašnjosti osim kao kraj svijeta u koncentracijskom logoru? Posebno zainteresiran za

---

6 *Le Monde* br. 9559 (listopad 16, 1975.) pod naslovom "Faire les fous"

7 Michel Foucault, Patrice Maniglier, Dork Zabunyan (2018.) *Foucault at the movies*, New York: Columbia University Press, prijevod i urednica Clare O'Farrell, str. 179

8 *Cinématograph*, br. 16 (December 1975-January 1976.), 3-5. Ponovno objavljeno u *Dits et écrits*, Izdavači Daniel Defert, François Ewald i Jacques Lagrange (Paris: Gallimard, 1994.), 2:818-22

film *Priča o Paulu*, jer se dotiče njegova rada vezanog uz institucije duševnog zdravlja, Michel Foucault 1976. godine pristaje i na razgovor s Renéom Férétom, redateljem filma. Osobito je oduševljen idejom da je Féret angažirao ljude koji su bili duševno zdravi, rekonstruirao ustrojstvo duševne bolnice i tako pokazao što se tamo događa. Za Foucaulta je to bio vrlo konstruktivan eksperiment, jer se otuda moglo razumjeti cijeli niz mehanizama i učinaka koji su specifični za instituciju sanatorija.

"Zločin i diskurs", još jedan prilog u knjizi Foucaultovih *susreta* s filmom razgovor je koji je s njim vodio Pascal Kané, redatelj filma *A propos de Pierre Rivière* iz 1976., o filmu Renéa Allioa *Moi, Pierre Rivière*.<sup>9</sup> Foucault obrazlaže svoje zanimanje za Pierrea Rivièreu koji je 1836. godine počinio trostruko ubojstvo i koji je iza sebe ostavio memoare na više od stotinu stranica. Zalažući se za objavljivanje tog teksta, a poslije i njegovu realizaciju u filmu bio je to njegov način kojim postavlja pitanje psihijatrima, psihoanalitičarima i psiholozima, jesu li uopće napredovali od vremena tog slučaja koji je i vrijeme njihova nastanka. I u razgovoru s Christophom Gauthierom Foucault o filmu Renéa Allioa *Moi, Pierre Rivière* <sup>10</sup> ističe da je Allio sa svojim filmom izrazio koji je smisao povijesti. *Pojačavamo dijelove kojih se sjećamo ili koje smo zaboravili. Naše povijesno nesvjesno sastavljeno je od milijuna, milijardi malih događaja, koji polako erodiraju naša tijela, naš način mišljenja, i tada slučajno neki od tih mikro događaja ostavlja tragove i tada postaje nekom vrstom spomenika, knjiga, film.* <sup>11</sup> Foucault filmu priznaje poseban odnos prema povijesti, uspostavu moda povijesne prisutnosti, smisao povijesti koji je sasvim različit od onoga što možeš postići pisanjem.

U prikazu filma Pierra Paola Pasolinija *Comizi d'amore (Love Meetings, 1964/ Ljubavni susreti)* <sup>12</sup> Michel Foucault ističe da se u tom gotovo dokumentarističkom filmu ne radi o opsesivnom strahu od seksa koji je tema tog projekta, nego o povijesnom razumijevanju, predviđanju i zbunjenom oklijevanju u suočavanju s novim režimom koji se tada počeo formirati u Italiji: režim tolerancije. Vrijeme je to, 1963., početka izazivanja također mno-

9 Izvorno je objavljen 1976. u *Cahiers du cinéma*.

10 Objavljen je u prosincu 1976. u *La revue du cinéma*.

11 Michel Foucault, Patrice Maniglier, Dork Zabunyan (2018.) *Foucault at the movies*, op.cit. str. 163

12 "The Dull Regime of Tolerance", Ibid., str. 171. Tekst je izvorno objavljen 1977. u *Le Monde-u*.

gostrukih oblika moći u Europi i Sjedinjenim državama. "Četiri konjanika apokalipse" razgovor kazališnog redatelja Bernarda Sobela s Michelom Foucaultom o filmu Hansa-Jürgena Syberberga *Hitler* iz 1977. godine prvotno je objavljen 1980. u posebnom izdanju *Cahiers du cinéma*. Foucault je mišljenja da je vrijednost Syberbergova filma jer pokazuje da je užas banalan, da banalnost sadržava dimenzije užasa unutar sebe, da su užas i banalnost dva lica istoga. Snaga Syberbergova filma je u tome što uspješno skreće pažnju na one trenutke kada je ono što se događalo u Europi između 1930. i 1943. dozvalo mračne konjanike Apokalipse. Istodobno pokazuje simbiotički odnos između četiri jahača i onih običnih malih crva koje svi imamo u pozadini uma, duboko u našim srcima.

Posljednji tekst iz 1981. godine, kada se konačno sreću Michel Foucault i Werner Schroeter, razgovor je između njih dvojice o filmu *Smrt Marie Malibran* koji je filozofa nadahnuo na ideju kamere koja ne disciplinira. Osobito je impresioniran time što Schroeter izbjegava psihologiziranje. Jer, kako podučava Michel Foucault, *umijeće življenja znači ubijanje psihologije, i stvaranje neimenovanih individualnosti, kvalitete unutar sebe i drugih*. Foucaultovi kratki susreti s filmom, koji se međusobno nadahnjuju, u dvanaest tekstova prikupljenih iz različitih časopisa, s različitih aspekata ocrtavaju Foucaultove ideje o igrama moći. Da postoji *sustav moći koji blokira, zabranjuje i poništava, koja se ne nalazi samo kod manifestnog autoriteta cenzure, koji duboko i suptilno prodire u cijelu društvenu mrežu. Često je, podsjeća Foucault, teško reći tko posjeduje moć, ali lako je reći tko je nema. Odnos između žudnje, moći, i koristi složeniji je no što se obično misli a i ne pridaje se dovoljno pažnje samoj igri žudnje, moći i koristi*.<sup>13</sup> Pri čemu film ima tu *neobičnu moć* i mogućnost da prikaže ne samo moć nego i njezinu bit. Ideja Dzige Vertova da se kamerom prikaže istina svijeta evoluirala je do pristanka na nadzornu kameru. Kameru koja disciplinira. Taj pristanak na autoritet kojem je dodijeljena funkcija spašavanja života u kojoj su se zaigrali žudnja, moć i korist, umjesto slobodno odabrane odgovornosti za vlastiti i tuđi život, ponovno aktualizira Foucaulta, tog, kako se voli nazivati mislioca moći.<sup>14</sup>

---

13 "Intellectuals and power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze" u *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays and interviews by Michael Foucault*, urednik Donald F. Bouchard, New York: Cornell University Press 1977.

14 Colin Koopman on "the power thinker", 2017/ foucaultblog

## Kamera koja ne disciplinira versus Sade <sup>15</sup>

**Gérard Dupont:** Kada odete u kino jeste li zatečeni sadizmom u nekim novijim filmovima, filmovima koji su snimljeni u bolnicama, ili lažnom zatvoru, kao što je to u Pasolinijevom novom filmu?

**Michel Foucault:** Zapravo, bio sam zatečen – bar donedavno – odsutnošću sadizma i odsutnošću Sadea. Osim toga, to dvoje nisu istoznačni. Možete imati Sadea bez sadizma i sadizam bez Sadea. Ali ostavimo po strani problem sadizma, koji je prepredeniji, i usredotočimo se na Sadea. Smatram da nije ništa tako alergično na film kao Sadeovo djelo. Od mnoštva razloga za to, započnimo s jednim: pedantnost, obred, strogi oblici ceremonije koji se nalaze u cijelom Sadeovu djelu isključuju ono čemu bi mogla pridonijeti dodatna igra kamere. Ne podnose ni najmanju dopunu, ni najmanje suzbijanje, najsitniji ukras. Prije no što bi se tu radilo o slobodnom strujanju fantazije, u igri je pažljivo isplanirano discipliniranje. U trenutku kad bilo što nestaje ili se preklapa, sve je izgubljeno. Nema mjesta za slike. Prazna se mjesta mora jedino ispuniti žudnjama i tijelima.

**Dupont:** U prvom se dijelu filma *El Topo* (1970.) Jodorowskyog odigrava krvava orgija s prilično velikim brojem raskomadanih tijela. Nije li sadizam u filmu prije svega način postupanja prema glumcima i njihovim tijelima? I nisu li žene na filmu osobito zlostavljane kao dodaci muškom tijelu?

**Foucault:** Način na koji postupamo prema tijelu u suvremenom filmu je nešto sasvim novo. Pogledajte poljupce, lica, usne, obraze, očne kapke, zube u filmu kao što je *Smrt Marije Malibran* (*The Death of Maria Malibran*, 1972.) Wenera Schroetera. Nazvati to sadizmom čini mi se sasvim pogrešnim, osim ako se nejasno ne priziva vrstu psihoanalize uključujući djelomični objekt, fragmentirano tijelo, ili *vagina dentata*. Moralo bi se koristiti prilično vulgarni frojdijanizam da bi se pribjegli sadizmu kao načinu opisivanja takvog načina slavljenja tijela i njihovih čuda. Ono što Schroeter čini s licem, jagodicama, usnama, i izrazom u očima nema ništa sa sadizmom. Prije se radi o redukciji, granulaciji tijela, vrsti autonomne egzaltacije njegovih najmanjih dijelova, minucioznih potencijala fragmenata tijela. Tijelo postaje anarhič-

nim, i hijerarhijskim, lokalizacijama i određenjima, organicitetom, ako hoćete, sve se poništava. Međutim, u sadizmu, organ je taj koji kao takav postaje objektom opsesije. Imaš oko koje vidi; istrgnut ću ga. Imaš jezik koji sam stavio između svojih usni i zagrizao ga; odsjeći ću ga. S tim očima, ne možete više gledati, s tim jezikom, ne možete više jesti ili govoriti. Tijelo je za Sadea još uvijek organsko i usidreno u toj hijerarhiji, razlika je u tome, naravno, da hijerarhija nije organizirana, kao u staroj basni, od glave na niže nego počinje s genitalijama. Međutim, u nekolicini suvremenih filmova, način oslobodjenja tijela od sebe se sasvim razlikuje. Cilj je upravo da se rastavi taj organicitet: to više nije jezik, to je nešto sasvim različito od jezika koji izlazi iz usta, tu se ne radi o ustima kao organu koji je oskrnavljen i namjenjen užitku nekog drugog. To je "neimenovana" i "neupotrebljiva" stvar, koja postoji izvan svih programa žudnje; to je tijelo koje je užitak učinilo potpuno plastičnim: nešto što se razvlači, rasteže, lupa, tuče i rastvara. Kada vidimo dvije žene kako se grle u *Smrti Marije Malibran* vidimo dine, pustinjaski karavan, halapljiv napredni cvijet, mandibulu kukca, travnatu pukotinu. Sve je to antisadizam. Okrutna znanost žudnje nema ništa s bezobličnim pseudopodima, polaganim kretanjima užitak- bol.

**Dupont:** Jeste li u New Yorku vidjeli one filmove koji se zovu *snuff movies* (u američkom slangu, *to snuff: ubiti*) gdje je žena izrezana na komadiće?

**Foucault:** Ne, očito je, pretpostavljam, žena uistinu živa raskomadana.

**Dupont:** To je čisto vizualno, bez riječi. Hladni medij, u usporedbi s filmom koji je vrući medij. Nema literarnog promišljanja o tijelu: to je samo tijelo koje umire.

**Foucault:** Tu se više ne radi o kinu. To je nešto što se odvija u privatnim erotskim krugovima samo s funkcijom potpaljivanja žudnje. Tu se radi jedino o tome, kako kažu Amerikanci, da se *turned on/napali* s tom vrstom sposobnosti za stimulacijom koja može jedino doći sa slikama, nešto što nije manje snažno od stvarne životne stimulacije – samo drugačije.

**Dupont:** Možda bismo mogli gledati na kameru kao dominu koja muči glumčevo tijelo? Mislim na to kako je Marylin Monroe stalno padala pred noge Tonyja Curtisa u *Neki to vole vruće* (1959.). Glumica je sigurno te sekvencije morala doživljavati kao sadističke.



**Foucault:** Odnos između glumca i kamere o kojem govorite u tom filmu meni još uvijek djeluje tradicionalno. Možete ga vidjeti u kazalištu, gdje glumci preuzimaju na sebe žrtvu junaka i ostvaruju je unutar vlastitih tijela. Ono što ja mislim da je novo u vrsti filmova koje sam ranije spomenuo jest otkriće i istraživanje tijela upotrebom kamere. Pretpostavljam da snimanje tih filmova mora uistinu biti žestoko. Tu je i predviđen i nepredvidivi susret između tijela i kamere, koji otkriva nešto, da se pojavi neki kut gledanja, obujam, krivina koja prati stazu, liniju, možda boru. I tada je, iznenada tijelo rekonfigurirano, postaje krajolikom, karavanom, oluja, planina pijeska, i tako dalje. To je nešto suprotno sadizmu koji raskomadava cijelinu. Schroeterova kamera ne slama tijelo zbog žudnje nego ga mijesi kao tjesto i čini da slike izrone iz njega kao da su slike užitka za užitak. Stalno nepredvidivi susret između kamere (i njezina užitka) i tijela (i njegovih vlastitih pulsacija užitka) uzvisuje te slike, užiticima s mnoštvom ulaza. Sadizam je bio anatomski poslušan, i ako je podivljao, to je bilo unutar vrlo racionalnog priručnika anatomije. Nema organskog ludila u Sadeu. Pokušavanje adaptiranja Sadea, tog pedantnog anatoma, u precizne slike ne funkcionira. Ili Sade nestaje ili radite *cinéma de papa*. (*Tatino kino*)

**Dupont:** To je sasvim doslovno *cinéma de papa* sagledan u okviru *nedavne asocijacije u smislu retro revival, između fašizma i sadizma, na primjer u Noćnom portiru* (1974.) Liliane Cavani i *Salo* (1975.) Pasolinija. No ta reprezentacija nije u stvari povijesna. Tijela su nakićena starinskim kostimima. Nastoje nas uvjeriti da Himmlerovi sljedbenici predstavljaju Vojvodu, Biskupa i Njegovu ekselenciju u Sadeovim tekstovima.

**Foucault:** To je potpuna povijesna greška. Nacizam nisu smislili veliki erotski luđaci dvadesetog stoljeća nego najzlokobniji, dosadni, i odvratni ma-lograđani koje se može zamisliti. Himmler je bio neka vrsta poljoprivrednika koji je oženio medicinsku sestru. Potrebno je shvatiti da su koncentracijski logori bili proizvod spoja imaginacije bolničke sestre i uzgajivača kokoši. Bolnica spojena sa seoskim dvorištem: to je fantazija koja se nalazila u pozadini koncentracijskih logora. Milijuni ljudi su tamo pobijeni, tako da to ne kažem zato da bih umanjio krivicu u odnosu na taj poduhvat, nego upravo da bih skinuo *glamour* sa svih erotskih vrijednosti koje su neki tražili da mu ga nametnu. Nacisti su bili čistačice u lošem smislu toga pojma. Radili su s krpama i metlama, nastojeći očistiti društvo od svega što su definirali kao otpad, prljavštinu, i smeće: sifilitičare, homoseksualce, Židove, one nečiste krvi, crnce,

luđake. To je odvratan malograđanski san o rasnoj čistoći koji je nadahnuo nacistički san: potpuna odustnost erosa. Usprkos izrečenog, prilično je moguće da su erotski odnosi proizvedeni lokalno unutar tog ustrojstva fizičke konfrontacije između mučitelja i žrtve. No to je slučajnost. Problem nastaje kada se pokuša razumjeti zašto danas zamišljamo stanovite erotske fantazije preko nacizma. Zašto su te čizme, te kape, ti orlovi predmet tako česte opsesije, osobito u Sjedinjenim Državama? Ima li to kakve veze s našom sadašnjom nesposobnošću da istinski proživimo veliko čudo fragmentiranog tijela, koje čini da se vraćamo pedantnom, disciplinirajućem, anatomsom sadizmu? Je li ta tužna pripovijest nedavne političke apokalipse jedini jezik koji posjedujemo da transkribiramo taj veliki užitak tijela u eksploziji? Jesmo li nesposobni interpretirati intenzitet sadašnjosti drugačije osim kao kraj svijeta u koncentracijskom logoru? Kako mora da je siromašna naša banka slika! I kako je hitno da izgradimo novu, umjesto kukanja o "otuđenju" i kritiziranja "spektakla".

**Dupont:** Sadea neki redatelji vide kao kućnu pomoćnicu, noćnog portira, perača prozora. Na kraju Pasolinijeva filma mučenje gledamo kroz prozor. Perač prozora vidi kroz prozor što se događa u udaljenom srednjovjekovnom seoskom dvorištu.

**Foucault:** Znae, baš nisam sklon potpunom Sadeovom posvećenju. Sve u svemu, bio bih sasvim sretan priznati da je Sade formulirao erotizam koji je savršeno odgovarao disciplinirajućem društvu: reguliranom, anatomsom, hijerarhijskom društvu. S pažljivo distribuiranim vremenom, podijeljenim prostorima, sa svojim poslušnostima, i svojim nadzorima. Potrebno je da to ostavimo za sobom, a s tim i Sadeov erotizam. Potrebno je prihvatiti tijelo, s njegovim elementima, površinama, volumenima, i masom i izumimo nedisciplinirajući erotizam: erotizam tijela u promjenljivom i difuznom stanju, s njegovim slučajnim susretima i neproračunatim užicima. Ono što me smeta u novijim filmovima jest da oni upotrebljavaju stanoviti broj elemenata koji oživljavaju disciplinirajuću vrstu erotizma upotrebom nacističkih tema. To je možda Sadeov model. Toliko o Sadeovoj literanoj kanonizaciji i toliko o Sadeu; dosadan je, on je starješina, seksualni narednik. On je knjigovođa koji vodi evidenciju seksa i to je sve.<sup>16</sup>

---

16 U izvorniku stoji "...il nous ennuie, c'est un disciplinaire, un sergent du sexe, un agent-comptable des culs et de leurs équivalents."