



HÁSKÓLI ÍSLANDS

Hugvísindasvið

Sjónarspil hins yfiringilega

Öfgun ofbeldis og sögulegar skírskotanir í þremur kvikmyndum

Ritgerð til B.A.-prófs

Gunnar Egill Daníelsson

Janúar 2012

Háskóli Íslands
Hugvísindasvið
Kvikmyndafræði

Sjónarspil hins yfirgengilega

*Öfgun ofbeldis og sögulegar skírskotanir í þremur
kvikmyndum*

Ritgerð til B.A.-prófs

Gunnar Egill Daníelsson

Kt.: 231287-5159

Leiðbeinandi: Björn Þór Vilhjálmsson

Janúar 2012

Ágrip

Kvikmyndasagan markast af boðum og bönnum ýmis konar um hvað megi og megi ekki sjást á hvíta tjaldirinu, þar sem ofbeldi og kynlíf eru og hafa verið í brennidepli. Mörkin hafa þó verið þanin jafnt og þétt og nú er svo komið við sögu að nær ekkert virðist óframsetjanlegt í kvikmyndum séu vilji, efnahagslegt bolmagn og áhugi fyrir hendi. Með þetta í huga eru þrjár kvikmyndir frá ólíkum þjóðlöndum, sem allar geta talist óvenju opinskáar hvað framsetningu á ofbeldi og kynferði varðar, skoðaðar í þessari ritgerð. Kvikmyndirnar sem um ræðir eru *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), *Philosophy of a Knife* (2008) og *Srpski Film* (2010). Þessum kvikmyndum er ekki einvörðungu ætlað að ganga fram af áhorfendum heldur búa þær allar yfir sögulegum og samfélagslegum skírskotunum sem hafa verður í huga þegar fjallað er um „forboðin“ viðfangsefni þeirra og ögrandi sýn á líkamann. Ef myndirnar eru lesnar með slíkum hætti kemur í ljós markviss gagnrýni á t.d. stríðsrekstur, getuleysi stjórnvalda og ofbeldisbeitingu yfir höfuð. Fræðileg umræða sem tekur ofbeldi og skyld hugtök fyrir varpar svo enn frekara ljósi á þessa undirliggjandi þætti sem hægt er að finna í kvikmyndunum þremur. Í ritgerðinni eru þær því greindar út frá þremur forsendum: sögulegum forsendum m.t.t. framleiðslulanda kvikmyndanna, hefðbundnum kvikmyndafræðilegum forsendum og fræðilegum forsendum þar sem sérstök áhersla verður lögð á tvískiptingu Slavoj Žižeks á ofbeldi í persónulegt og hlutlægt ofbeldi.

Efnisyfirlit

Inngangur	1
1. kafli: Sögusvið og sögulegur bakgrunnur	7
1.1. Salò og ítalskur fasismi í seinni heimsstyrjöldinni.....	8
1.2. Philosophy of a Knife og japanska heimsveldið í seinni heimsstyrjöldinni.....	9
1.3. A Serbian Film, Júgóslavíustríðið og afleiðingar þess.....	11
2. kafli: Ofbeldishugtakið og fræðilegur rammi	13
3. kafli: Greining	18
3.1. Salò o le 120 giornate di Sodoma.....	18
3.2. Philosophy of a Knife.....	21
3.3. A Serbian Film	24
3.4. Samanburður á kvikmyndunum þremur.....	27
4. kafli: Ofbeldi í einka- og opinbera rýminu	30
Lokaorð	37
Heimildaskrá	38

Inngangur

Ofbeldi virðist oft og tíðum óaðskiljanlegur hluti af myndefnislandslagi nútímans. Með myndefni er átt við teiknimyndir og almennt sjónvarpsefni á borð við þáttaraðir og kvikmyndir. Auk þess mætti nefna myndasögur, tónlistarmyndbönd og efni sem fyrirfinnst í netheiminum. Þekkt er há tíðni ofbeldisverknaða innan teiknimynda og þó það sé ekki í alveg jafn miklum mæli má það sama segja um sjónvarpsþætti og kvikmyndir.¹ Í leiknu myndefni kemur á móti að þar eru ofbeldisverknaðir yfirleitt settir fram á raunverulegri hátt en í teiknimyndum þar sem andi gamansemi og tiltekinn ýkjubragur eru oft áberandi. Mikið hefur verið rætt og ritað um möguleg áhrif ofbeldisfulls myndefnis á börn og unglinga. Ýmsar kannanir og rannsóknir hafa verið gerðar þar á og niðurstöðum ber ekki alltaf saman. Lykilatriði áður nefndra rannsókna og sameiginleg niðurstaða þeirra er þó það að ofbeldi er algengt innan myndefnis.² Hér verður sjónum fyrst og fremst beint að kvikmyndum og margbreytilegum merkingarheimi ofbeldis innan þeirra.

Framsetning á ofbeldi er háð áratugalangri þróun sem er að mörgu leyti jafn löng kvikmyndasögunni sjálfri. Á þeim tíma hefur eins og gefur að skilja margt breyst. Hollywood er augljósasta og nærtækasta dæmið um þetta en þar bjuggu kvikmyndagerðarmenn löngum við ritskoðun sem tengdist ýmsum stofnunum og hagsmunasamtökum. Stjórnvöld, kaþólska kirkjan og áhyggjufullir foreldrar voru þeirra á meðal.³ Séu kvikmyndir frá ólíkum tímabilum í kvikmyndasögunni skoðaðar kemur hins vegar í ljós að viðmið og staðlar eru sögulega breytilegir. *Frankenstein* (James Whale, 1931) taldist óttavekjandi hryllingsmynd þegar hún kom út og þótti fólki jafnvel nóg um ofbeldið sem þar bar fyrir augu. Hún var ennfremur álitin brjóta harkalega gegn ríkjandi ritskoðunarviðmiðum hins svokallaða Framleiðslukóða (e. Production Code), sem var settur á laggirnar árið 1930 og sagði til um hvernig meðhöndla ætti kynlíf og ofbeldi í kvikmyndum, til viðbótar við almennari hugmyndafræðilega stýringu (þar sem lögreglumenn skyldu birtast sem heiðarlegir, prestar góðir og illa skyldi ávallt fara fyrir

¹ Glenn G. Sparks, Cheri W. Sparks og Erin A. Sparks: „Media Violence“. *Media Effects: Advances in Theory and Research*. Ritstj. Jennings Bryant og Mary Beth Oliver. New York og London: Routledge, 2009, bls. 269-272.

² Sama, bls. 271.

³ Björn Þór Vilhjálmsson: „Forboðnar Ímyndir Hvíta Tjaldsins: Fyrsti Hluti – Einföld Afþreying“. *Morgunblaðið – Lesbók*. 10. mars, 2001.

glæpamönnum).⁴ Áhorfendur í dag eru þó ólíklegir til að kippa sér mjög upp við „hrylling“ eða „ofbeldi“ þessarar sígildu kvikmyndar, áhersluþættirnir sem stýra áhorfi í dag og móta sjóndeildarhring væntinga eru aðrir.⁵ Það bendir til þess að það sem brýtur gegn viðmiðum og siðferðiskennd ákveðinna hópa á einum tíma vill gjarnan aðlagast menningunni og verða viðtekið með tímanum. En þó er rétt að halda til haga að kvikmyndum var lengi vel ætlað að halda opinskárrí sýningu á ofbeldi í algeru lágmarki ellegar fengu þær ekki samþykkisstimpil frá ritskoðunareftirlitinu og þ.a.l. ekki dreifingu í kvikmyndahús.⁶ Kynferðisatriði skiptu þá ekki síður máli þegar kom að ritskoðun og var raunar gjarna þannig í pottinn búið að ofbeldisatriði væru líklegri til að sjást á hvíta tjaldinu en kynlífstengdar athafnir.⁷

Ýmsar leiðir voru farnar til að komast í kringum þessa ströngu löggjöf þannig að mikið af ofbeldi innan kvikmynda átti sér stað utan kvikmyndarammans, það var m.ö.o. gefið í skyn. Eftir því sem árin liðu fór að slakna á löggjöfinni og fleiri ofbeldisfullar kvikmyndir fengu samþykkisstimpil. Kvikmyndir á borð við *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) felldu svo að lokum ríkjandi ritskoðunarkerfi með raunsæislegri sjónrænni „umfjöllun“ um líkamlegt ofbeldi, áhrif ofbeldis á mannlíkama var sýnt með áður óþekktri nákvæmni og hispursleysi. Í kjölfarið var ákveðið að koma á aldurstakmarki svo betur gengi að sía áhorfendur á kvikmyndir sem voru ofbeldisfullar eða þöndu mörkin að öðru leyti.⁸ Eftir þetta var ekki aftur snúið og kvikmyndir á borð við *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) og *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) litu

⁴ Björn Þór Vilhjálmsson: „Saga Bandarískra Kvikmynda“. *Heimur Kvikmyndanna*. Ritstj. Guðni Elísson. Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999, bls. 3-43. Í þessu samhengi mætti einnig benda á grein Paul Monaco: „The Waning Production Code and the Rise of the Ratings System“. *The Sixties*. Ritstj. Paul Monaco. Berkeley: University of California, 2001, bls. 56-57.

⁵ Almenna umfjöllun um Framleiðslukóðann og hvernig þróun hans á árunum 1930-1968 einkenndist af því að taka sífellt mildar á opinskárrí framsetningu ofbeldis í kvikmyndum, auk ítarlegrar úttektar á *Frankenstein* í samhengi ritskoðunarhafta kóðans er að finna í grein Stephen Prince: „Cruelty, Sadism and the Horror Film“. *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood*. Piscataway: Rutgers University Press, 2003, bls. 30-63.

⁶ Monaco, bls. 56.

⁷ Björn Þór Vilhjálmsson: „Forboðnar Ímyndir Hvíta Tjaldsins: Fjórði Hluti – Ögrun og Upplausn“. *Morgunblaðið – Lesbók*. 31. mars, 2001.

⁸ Thomas Schatz: „The New Hollywood“. *Film Theory Goes to the Movies*. Ritstj. Jim Collins, Hilary Radner og Ava Preacher Collins. New York: Routledge, 1993, bls. 14-15. Fróðlega úttekt á mikilvægi *Bonnie and Clyde* sem lykilmýndar „Nýju Hollywood“ er ennfremur að finna í bók eftir Peter Biskind: *Easy Rider, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Touchstone, 1999.

dagsins ljós.⁹ Þessar kvikmyndir eiga kannski ekki margt sameiginlegt annað en það að þenja mörk hins viðsættanlega í kvikmyndasögulegum og „siðferðislegum“ skilningi, og ein skýrasta birtingarmynd þess er opinská „sýning“ þeirra á ofbeldi (auk þess vitanlega að kynferði var tekið til umfjöllunar á „hreinskilnari“ hátt en áður). Hálfum áratug fyrr hefði verið ómögulegt að ímynda sér tilvist þeirra, hvað þá að þær fengju venjubundna dreifingu og (í sumum tilvikum mjög góða) aðsókn í almenningkvikmyndahúsum.

Óhætt er að segja að með þessum tímamótaverkum, sem fyrir utan það að vera ofbeldisfull eiga það sameiginlegt að vera gæðakvikmyndir, hafi ákveðið viðmið verið sett hvað kvikmyndaofbeldi varðar. Tónninn hafði verið gefinn og í kjölfarið komu fram grófari og hömlulausari kvikmyndir en áður og átti þetta bæði við um bandarískar kvikmyndir og að sama skapi ýmsar erlendar kvikmyndir. Eitt athyglisverðasta afsprengi þessarar ofbeldisvæðingar kvikmynda, sem lýsir sér í stuttu máli í stöðugt grófara og opinskárra ofbeldi sem skilur minna og minna eftir fyrir ímyndunarafli áhorfenda, er nýleg tegund hryllingsmynda sem nefnd hefur verið „kvalaklám“.¹⁰ Slíkar kvikmyndir eiga upphaflega rætur sínar að rekja til *Saw* og *Hostel* kvikmyndaflökkanna, sem hafa svo leitt af sér ógrynni svipaðra kvikmynda.¹¹ Aðalatriðið í kvalamyndum er í raun að skarta sem frumlegustum pyntingum og tegundum drápa en söguþráður mætir þá gjarna afgangi. Flestar þessara kvikmynda eru bandarískar en það er þó ekki algilt þar sem gætt hefur áhrifa kvalamynda innan ýmissa erlendra kvikmyndagerða, t.d. í asískum og frönskum kvikmyndum.¹²

Séu kvalamyndir svo skoðaðar nánar kemur í ljós að þær eiga rætur sínar að rekja til ódýrra og grófra ofbeldiskvikmynda sjöunda áratugarins sem voru runnar undan rifjum kvikmyndagerðarmanna eins og leikstjórans Herschell Gordon Lewis og

⁹ Björn Þór Vilhjálmsson: „Forboðnar Ímyndir Hvíta tjaldsins: Fjórði Hluti – Ögrun og Upplausn“.

¹⁰ Hér er á ferðinni orðaleikur sem á skemmtilega við um fyrstu íslensku slægjumyndina, *Reykjavík Whale Watching Massacre* (2009, Júlíus Kemp). Sjá grein Guðna Elíssonar: „Undir hnífnum: Fagurfræði slægjunnar og *Reykjavík Whale Watching Massacre*. Ritið: 2/2010 – *Heimsbíó*. Ritstj. Ásdís R. Magnúsdóttir og Björn Þorsteinsson. Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2010, bls. 67-96.

¹¹ Hér er um að ræða kvikmyndirnar *Saw* (2004, James Wan), *Saw II* (2005, Darren Lynn Bousman) *Saw III* (2006, Darren Lynn Bousman) *Saw IV* (2007, Darren Lynn Bousman) *Saw V* (2008, David Hackl), *Saw VI* (2009, Kevin Greutert) og *Saw 3D* (2010, Kevin Greutert) auk *Hostel* (2005, Eli Roth) og *Hostel: Part II* (2007, Eli Roth)

¹² T.d. hin tælenska *13: Game of Death* (2006, Chukviat Sakveerakul) og hinar frönsku *Frontier(s)* (2007, Xavier Gens) og *Martyrs* (2008, Pascal Laugier). Þó er rétt að benda á að nokkur verka hins japanska Takashi Miike mætti kalla forvera kvalamynda þar sem þau skarta svipuðum einkennum og hinar þekktu bandarísku kvalamyndir áður en hugtakið var sett fram. Þetta eru t.d. *Audition* (1999) og *Ichi the Killer* (2001).

framleiðandans David Friedman. Þeir voru meðal þeirra sem leituðust eftir því að fara í kringum áðurnefnd ritskoðunarhöft sem bönnuðu kynferði og flestar birtingarmyndir þess auk ákveðinna tegunda birtinga á ofbeldi (sem oftast reyndist auðveldara að fara í kringum). Þeir gengu eins langt og þeir mögulega gátu með því að sameina í raun bannhelgirnar tvær, kynferði og ofbeldi. Þannig sýndu þeir m.a. brjóst skorið af kvenmanni í kvikmyndinni *Blood Feast* (1963, Herschell Gordon Lewis) en máttu að sama skapi ekki sýna kvenmannsbrjóst snert á venjulegan hátt. Þetta var til marks um hve öfugsnúið ritskoðunarkerfi bandarískra kvikmynda í raun og veru var og opinberaði í vissum skilningi takmarkanir þess. Svipaðar kvikmyndir þar sem kynlíf og dauði voru tengd nánum böndum komu í kjölfarið og sótti almenningur mikið í þær. Á áttunda áratugnum tók svo við önnur tegund hryllingsmynda sem kennd er við „slettur“ (e. splatter) þar sem áherslan á ofbeldið var aukin, oft á kostnað áherslunnar á kynlíf. Sú áhersla kom þó að vissu leyti til baka áratuginn á eftir þegar slægjumyndir (e. slasher films) svokallaðar fóru að ráða ríkjum innan hryllingsmyndalandslags Bandaríkjanna, en ofbeldið var þó áfram í aðalhlutverki.¹³

Þróun ofbeldis í bandarískum kvikmyndum er betur skráð en þróun þess í kvikmyndagerðum hinna ýmsu landa og markast eins og sjá má af höftum ýmis konar. Þetta stutta ágríp af þróun ofbeldis þarlendis ætti því fremur að þjóna sem viðmið um í hvaða átt slík þróun getur mögulega farið, bandaríska dæmisagan er síður en svo algild. Að sama skapi geta höft í kvikmyndum ráðist af enn meiri ritskoðun sem kemur t.a.m. fram í gegnum bein ríkisafskipti, t.d. í sovískum kvikmyndum í stjórnartíð Brezhnev og styrkjaveitingakerfi Ítalíu á eftirstriðsárunum (kvikmyndir sem voru pólitískar og/eða töluðu niður til Ítalíu voru ólíklegri til að fá slíkan styrk).¹⁴ Umfjöllun um ofbeldi í kvikmyndum litast gjarna af sjónarmiðum sem tengjast hugmyndum um bannhelgi, það er að segja, þau táknsvið sem eru forboðin í ákveðnu menningarlegu samhengi og einnig órökstuddri gagnrýni þar sem siðferðisviðmið eru álitin sjálfsögð og óumdeilanleg. Í sumum tilfellum eru þessi sjónarmið réttlætunleg, erfitt er að verja ýmis konar groddaskap sem viðgengst í tilteknum undirgreinum kvikmyndagreina frá

¹³ Hér að ofan vinn ég úr grein Björns Þórs: „Forboðnar Ímyndir Hvíta Tjaldsins: Fjórði hluti – Ögrun og Upplausn“. Sjá einnig ítarlega grein Carol Clover um slægjumyndir: Karlar, konur og keðjusagir: Kyngervi í nútímahryllingsmyndum“. *Áfangar í kvikmyndafræðum*. Þýð. Úlfhildur Dagsdóttir. Ritstj. Guðni Elísson. Reykjavík: Forlagið, 2003, bls. 357-394.

¹⁴ Kristin Thompson og David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003, bls. 306 og 362.

fagurfræðilegu eða listrænu sjónarhorni, en ávallt verður þó að taka tillit til þess hvaða verk er til umfjöllunar, mögulegs bakgrunns þess og hvort ofbeldið sem er að finna í því þjóni einhverjum tilgangi (hvað sé verið að segja með því).

Í þessari ritgerð hyggst ég gaumgæfa þrjár kvikmyndir sem allar falla innan þeirra marka sem rædd hafa verið hér að ofan um myndir sem takast á við „forboðin“ viðfangsefni og þenja mörk er kemur að framsetningu á grótesku og ofbeldisríku líkamsmyndmáli. Sjónum verður einkum beint að því hvernig „öfgaðir“ sjónrænin þættir tengjast sögulegum viðfangsefnum og því hvernig nálgast má yfirgnæfandi sársaukafull samfélagsleg áföll með skírskotun til áður nefnds merkingarheims ofbeldis og líkamlegrar tortímingar. Kvikmyndirnar þrjár eru frá þremur ólíkum þjóðlöndum (ein þeirra er að vísu samvinnuverkefni nokkurra þjóða) sem auk þess að ögra velsæmismörkum hvað líkamlega framsetningu varðar búa allar eins og áður segir yfir sjáanlegri sögulegri skírskotun í stríðsrekstur sem tengist viðkomandi þjóðlöndum. Þessi umfangsmiklu sameiginlegu einkenni kvikmyndanna þriggja leiða af sér margvíslega greiningar- og samanburðarmöguleika og er það einmitt markmið þessarar ritgerðar að rýna í þá eftir fremsta megni. Hér verður rýnt í framsetningaradferðir og leitast við að svara því hvers konar merkingarvirkni fer í gang þegar fjallað er um samfélagsleg álitamál eða viðkvæm söguleg spursmál með táknmáli öfgafulls líkamlegs niðurrifs og ofbeldis.

Kvikmyndirnar þrjár sem verða teknar fyrir eru hin ítalska *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) eftir Pier Paolo Pasolini, hin rússneska/bandaríska/japanska *Philosophy of a Knife* (2008) eftir Andrey Iskanov og hin serbneska *Srpski Film* (2010) eftir Srdjan Spasojevic. Kvikmyndirnar verða allar greindar ítarlega og svo bornar saman. Á undan því fer ég yfir nokkur fræðileg hugtök sem eru hjálpleg fyrir greiningarnar á kvikmyndunum þremur. Almenn hugtök eins og ofbeldi og kynlíf í kvikmyndum verða skoðuð á fræðilegum forsendum auk annarra hugtaka sem tengjast ofbeldi, kynlífi, kynhegðun og gróteskum líkamleik.

Salò, *Philosophy of a Knife* og *A Serbian Film* innihalda allar yfirdrifið ofbeldi auk kynferðislegs ofbeldis. Í flestum tilvikum er ofbeldið litað ákveðnum kynferðislegum afbrigðileika. Þá er um leið kjörið að skoða hugtök sem taka fyrir valdahlutföll og andlegt ástand, en þetta eru hugtök sem hægt er að heimfæra á persónur í kvikmyndunum þremur. Þau hugtök sem um ræðir eru ofbeldi, ótti, tráma og

kvalalosti. Þar sem allar kvikmyndirnar þrjár eiga sögulegar skírskotanir sameiginlegar og þ.a.l. samfélagslega ádeilu á þá hugmyndafræði sem var eða er við lýði í viðkomandi samfélögum þá er rétt að byrja á því að skoða þann sögulega bakgrunn sem kvikmyndirnar eru sprotnar úr. Að því loknu verður fjallað um hugtakanotkun og þann fræðilega ramma sem notast verður við. Við tekur greining á kvikmyndunum og að lokum verður skoðað hvort kenning um framsetningarlega virkni ofbeldis eigi við rök að styðjast.

1. kafli: Sögusvið og sögulegur bakgrunnur

Salò og *A Serbian Film* varpa báðar fram atburðum sem hafa mögulega átt sér stað og gætu það enn með tilvísun í pólitíska sögu Þjóðlanda sinna. *Philosophy of a Knife* sker sig þá úr samanborið við þær þar sem hún byggir raunverulega á sönnum atburðum. Það er enda tekið fram í upphafi kvikmyndar að notast hafi verið við tilfallandi göng og vitnisburði fólks sem varð vitni að því sem fram fór. Í *Philosophy of a Knife* er því verið að miðla sögulegum sannleik um ofbeldisfulla fortíð Japans, en það er ekki beinlínis tilfellið í *Salò* og *A Serbian Film*. Sú gagnrýni í garð óréttlætis og mannskemmandi máttar yfirráða og ofbeldisbeitingar, sem er komið til skila í gegnum þær sögur sem þær segja, skiptir nefnilega mestu máli í þeim. Slík gagnrýni er einmitt sprottin upp úr áðurnefndu sögulegu samhengi Þjóðlanda þeirra.

Heimurinn er nefnilega ekki algóður enda þótt Birtingur hafi haldið öðru fram í samnefndu riti Voltaires og *A Serbian Film*, sem í fljótu bragði virðist vera óraunsæjust kvikmyndanna þriggja vegna yfirgengilega ýkts ofbeldis á köflum, varpar ljósi á mannlegan ljótleika með afdráttarlausum hætti (raunar mætti að vissu leyti segja að það sama eigi við um *Salò*). Tilvist og útbreiðsla snöff-myndefnis svokallaðs sem tekið er fyrir í *A Serbian Film* er þó ennþá að miklu leyti hulin ráðgáta.¹⁵ Kvikmyndirnar þrjár vekja nefnilega upp ögrandi spurningar af ýmsu tagi sem oft og tíðum setja áhorfandann í erfiða siðferðislega stöðu, þó ekki sé nema vegna sjálfs áhorfsins sem skapar óþægilega nánd við atburðina á tjaldinu (eða skjánum). *Philosophy of a Knife* vekur þar að auki upp spurningar um afkima mannssálarinnar og það hvort engin takmörk séu fyrir mannlegri grimmd. Allar þrjár vekja upp spurningar um það hvernig hægt sé að miðla trámatískri sögulegri reynslu í gegnum hefðbundnar frásagnarformgerðir. Skoðun á sögulegum (og þ.a.l. pólitískum) bakgrunni landanna sem kvikmyndirnar eru sprottnar upp úr gæti gefið okkur a.m.k. betri hugmynd um það þó tæplega verði hægt að segja eitthvað algilt í þessum efnum.

¹⁵ Snöff-mynd er myndskreið sem sýnir kynlífsathafnir og endar með raunverulegum dauða a.m.k. einnar af þeim manneskjum sem fyrir augu ber. Rannsóknarblaðamaðurinn Yaron Svoray lýsir í bók sinni *Gods of Death* vegferð sinni niður í undirheima snöffsins og greinir frá raunverulegri tilvist þess. Sjá Yaron Svoray og Thomas Hughes: *Gods of Death*. New York: Simon & Schuster, 1997. Einnig er að finna umfjöllun um snöff-myndir í bók David Kerekes og David Slater: *Killing for Culture: Death Film from Mondo to Snuff*. Clerkenwell: Creation Books, 1996.

1.1. Salò og ítalskur fasismi í seinni heimsstyrjöldinni

Þegar rætt er um ítalskan fasisma ber nafn Benito Mussolini strax á góma enda er hann einn af helstu forsprökkum hugmyndafræðinnar og um leið réttnefndur kyndilberi hennar í heimalandi sínu. Mussolini var leiðtogi fasistaflokksins sem náði völdum þegar hann var kosinn forsætisráðherra árið 1922.¹⁶ Fasismi er í landslagi stjórn mála staðsettur langt til hægri og felur í sér hluti á borð við Þjóðernishyggju, andstöðu við sósíalisma og kommúnisma (í raun öll stjórn málaöfl sem hallast til vinstri) og útpenslustefnu þar sem leitast er eftir auknum yfirráðum á heimsvísu.¹⁷ Auk þess inniheldur hann ýmis höft samfélagsþegna og ríkisáróður.¹⁸ Hugmyndafræðina er þannig hægt að leggja að jöfnu við nasisma og því kemur það ekki á óvart að Þýskaland nasismans hafi verið eitt bandamanna heimsveldis Ítalíu á fjórða áratug tuttugustu aldar og fyrri helming þess fimmta.¹⁹ Þó markmiðin hafi verið háleit hjá fasískri stjórn Mussolini þegar seinni heimsstyrjöldin gekk í garð árið 1939 markaði hún upphafið að endalokunum hjá honum sjálfum sem einræðisherra og stuttu seinna fasistastjórnarinnar sjálfrar sem hann kom öðrum fremur á laggirnar.

Þrátt fyrir tal um heimsvaldastefnu og yfirráð yfir öllu Miðjarðarhafssvæðinu reyndist Mussolini draga lappirnar þegar seinni heimsstyrjöldin byrjaði.²⁰ Það var því skyndileg og nokkuð óvænt ákvörðun þegar hann lýsti Bretum og Frökkum stríð á hendur í júní árið 1940, þegar níu mánuðir voru liðnir af styrjöldinni. Þessi ákvörðun hafði ekki jákvæða eftirmála fyrir fasistastjórn Mussolinis þar sem Ítalía öðlaðist t.a.m. ekki nein ný svæði til yfirráða og var í þokkabót hrakin frá ýmsum nýlendum. Gjarna þurftu ítalskir hermenn að treysta á hjálp frá Þjóðverjum, bæði hvað varnir innanlands og erlendis varðar en þegar Ítalir ætluðu að hjálpa Þjóðverjum í baráttu sinni, t.d. gegn Sovétríkjunum, mistókst það hrapallega eins og baráttan um Stalíngrad árin 1942-1943 er dæmi um. Árið 1943 var tíðindamikið ár fyrir Ítalíu. Endurtekin klúður ítalska hersins leiddu til þess að Bandamenn (Bandaríkin, Sovétríkin og Bretland) gátu hernumið syðri hluta landsins á meðan Þjóðverjar höfðu áður tekið sér stöðu norðar og um mitt landið.

¹⁶ Dr. Klaus Berndt, Markus Hattstein, Arthur Knebel og Hermann-Josef Udelhoven: „Fasistatíminn á Ítalíu“. *Saga mannsins: Frá örófi fram á þennan dag*. Reykjavík: Skuggi – forlag, 2008, bls. 470.

¹⁷ Sama, bls. 470-471.

¹⁸ Robert A. Ventresca: „Mussolini’s Ghost: Italy’s Duce in History and Memory“. *History and Memory*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, bls. 104-109.

¹⁹ Hér vinn ég með grein Phillip Morgan: „Italy’s Fascist War“. *History Today*, 53(3). London: History Today, 2007, bls. 40-46.

²⁰ Í þessari efnisgrein og þeirri næstu er áfram unnið með grein Morgan, bls. 40-46.

Þetta ár var Mussolini svo hrakinn frá völdum þegar konungurinn Viktor Emmanuel III tók stöðu forsætisráðherra af honum og lét um leið handtaka hann. Mussolini náði þó nokkru síðar að flýja norður á bóginn en sá flótti átti eftir að reynast afdrifaríkur. Arftaki Mussolini, Pietro Badoglio, reyndi nokkrum mánuðum síðar að koma á vopnahléi við Bandamenn en klúðraði þeim samningaviðræðum þannig að þær leiddu í raun til meiri skaða en gagns þar sem Bandamenn ætluðust til samstarfs Ítala í baráttunni við Þjóðverja. Með þessu komu í ljós veikleikar einræðisins og ennfrekar hve lítið var hægt að treysta á ítalska herinn. Badoglio lét svo til leiðast og lýsti yfir stríði á hendur Þýskalandi.

Um svipað leyti tóku Þjóðverjarnir í landinu málin í sínar hendur og stuðluðu að endurkomu Mussolini þegar þeir gerðu hann að leiðtoga smáríkis norðarlega á Ítalíu, en það var sjálfstæða lýðveldið Salò. Þetta sjálfstæða lýðveldi var sjálfskipað af Þjóðverjum í samvinnu við Mussolini og markaði upphafið að valdatöku þeirra yfir þeim stóra hluta landsins sem hafði verið hernuminn af Þjóðverjunum. Mussolini hóf því að stjórna þeim þegnum sem voru búsettir á þessu svæði og þjóðin þ.a.l. að miklu leyti síður en svo laus við einræði hans. Í tvö ár átti sér svo stað borgarastyrjöld innan Ítalíu á sama tíma og þjóð sem var fullkomlega tvískipt og laus við sameiningartákn háði stríð á heimsvísu. Að lokum markaði árið 1945 bæði endalok seinni heimsstyrjaldarinnar og endalok ógnarstjórnar Mussolini (og þar með borgarastyrjaldarinnar sem brotist hafði út á milli fasista og andstæðinga þeirra) þegar byltingarmenn höfðu hendur í hári hans og tóku af lífi vafningalaust.²¹

1.2. Philosophy of a Knife og japanska heimsveldið í seinni heimsstyrjöldinni

Japan hóf þátttöku sína í Kyrrahafsstríðinu svokallaða að því er virðist af illri nauðsyn. Á árunum 1938-1939 hófu Bandaríkin að einoka útflutning hráefna ýmis konar og sögðu upp viðskiptasamkomulagi þjóðanna. Þegar Bandaríkin lokaði fyrir olíuinnflutning til Japans árið 1941 tóku japanskir ráðamenn ákvörðun um að fara í svokallað fyrirbyggjandi stríð (sem var ætlað að koma í veg fyrir að litið yrði á þjóðina sem veika). Þeir litu svo á að þjóðin og staða þess sem valdamikils heimsveldis myndu bíða óbætanlega hnekki á stuttum tíma vegna þessarar útilokunar frá alþjóða verslunarmhverfinu. Því var það nokkurs konar sjálfsbjargarviðleitni sem olli því að

²¹ Gianfranco Pasquino: „Political History in Italy“. *Journal of Policy History*, 21(3) Cambridge: Cambridge University Press, 2009, bls. 286.

Japan hóf beina þátttöku í seinni heimsstyrjöldinni. Eftir að hafa leitast eftir diplómátskum leiðum í samskiptum við önnur heimsveldi og mistekist það, var það því nauðsynlegt að senda heiminum þau skilaboð að Japan myndi ekki láta valdamiklar þjóðir á við Bandaríkin og Sovétríkin vaða yfir sig og minnka með því hættuna á árásum frá slíkum þjóðum seinna meir.²²

Örlög Japans í seinni heimsstyrjöldinni réðust að lokum að fullu í Kyrrahafinu en Kyrrahafsstríðið, sem einkenndist af baráttu um Austur-Asíu, hófst með því að Japanir réðust á bandarískar bækistöðvar í Pearl Harbour árið 1941. Í kjölfarið komu margir landvinningar í Austur-Asíu (Filippseyjar, Hong Kong, Singapur og Búrma) sem styrktu stöðu Japans sem heimsveldis. Bandaríkjunum óx þó ásmegin og unnu smátt og smátt mikilvæg landssvæði í eigu Japana. Í ágúst árið 1945, eftir að Japanir höfðu neitað að gefast upp á forsendum Bandaríkjamanna, brugðu þeir síðarnefndu á það ráð að svara fyrir sig með kjarnorkusprengrum á borgunum Hiroshima og Nagasaki. Þar með var bundinn endir á seinni heimsstyrjöldina.²³

Stríðsrekstur Japana var á tímum heimsvaldastefnu sinnar síður en svo einungis af illri nauðsyn þó það hafi líkast til átt við, a.m.k. að einhverju leyti, um Kyrrahafsstríðið. Í allt að áratug áður en Kyrrahafsstríðið hófst hafði japanski heimsveldisherinn nefnilega háð baráttu um „endurskipulagningu“ Austur-Asíu undir þeirra eigin formerkjum, heimsvaldastefnu sinni.²⁴ Auk þess barðist Japan gegn kommúnisma yfir höfuð og gegn sínum hefðbundnu óvinum í kommúnistaríkjunum Kína og Sovétríkjunum beið Japan slæma ósigra þar sem 700.000 manns létu t.a.m. lífið í Kína.²⁵ Árásin á Pearl Harbour festi japanska sjávarflotann svo í sessi sem einn þann sterkasta sinnar tegundar. Að lokum var það þó skipulagsleysi og annars konar viðvaningsháttur í stjórnun sem leiddi japanska heimsveldið til glötunar í seinni heimsstyrjöldinni. Kerfis- og stofnanabundnir veikleikar komu í ljós þegar samskipti milli ólíkra deilda virtust lítil sem engin, skipulagðar hernaðaraðgerðir voru sjaldan settar upp og handahófskenndar árásir urðu að normi auk þess sem samvinnuverkefni

²² Dale C. Copeland: „A Tragic Choice: Japanese Preventive Motivations and the Origins of the Pacific War“. *International Interactions*. New York: Routledge, 2011, bls. 117.

²³ Berndt, Hattstein, Knebel og Udelhoven, bls. 498.

²⁴ Sama, bls. 496-498.

²⁵ Hér er ég að vinna með grein Edward J. Drea: „The Seldom-Seen Enemy“. *Naval History*, 24 (2). Annapolis: United States Naval Institute, 2010, bls. 22-23.

við bandamenn voru einnig tilviljunum háð. Það voru því margir þættir sem stuðluðu að því hversu illa fór fyrir japanska heimsveldinu í seinni heimsstyrjöldinni.²⁶

1.3. A Serbian Film, Júgóslavíustríðið og afleiðingar þess

Rætur Júgóslavíustríðsins sem hófst árið 1991 og stóð allt til ársins 1997 eru raktar til þess þegar sambandsríki kommúnista í Júgóslavíu féll og tvær þjóðir innan þess kröfðust sjálfstæðis.²⁷ Í júní 1991 reið Slóvenía á vaðið og lýsti yfir sjálfstæði frá Júgóslavíu. Stuttu síðar gerði Króatía slíkt hið sama. Af þessu leiddi borgarastyrjöld þar sem ríkisstjórnin vildi koma í veg fyrir sjálfstæði umræddra þjóða. Til að reyna að viðhalda yfirráðum sínum réðst júgóslavneski herinn því inn til beggja landa og hernam þriðjung af Króatíu en dró sig snögglega úr Slóveníu. Bosnía/Herzegovína bættist svo við í stríðið þegar sú „þjóð“ lýsti yfir sjálfstæði og minnihluti Serba í Bosnía lýstu yfir sjálfstæðu ríki. Með hjálp júgóslavneska hersins öðluðust Serbar völd í 2/3 hluta Bosnía.²⁸

Frá árinu 1995 átti júgóslavíustríðið sér mestmegnis stað í Bosnía og var upp frá þeim tíma kallað Bosníustríðið.²⁹ Svokallaðar þjóðernishreinsanir áttu sér stað í miklum mæli þar sem júgóslavnesk stjórnvöld brugðu á það ráð, ef ekki væri í boði að koma þeim þjóðum sem kröfðust sjálfstæðis aftur til fylgilags við sig, að útrýma hreinlega borgurum þeirra.³⁰ Ástæðan fyrir því hversu lengi stríðið stóð og hversu ljótt það var³¹ er mögulega sú að þegar Júgóslavía riðaði til falls og nokkurs konar sameiningartákn hvarf voru Serbar, Króatar og Bosníumenn minntir harkalega á aldagömul illindi sín á milli hvað trúarbrögð og þjóðarbrot varðar. Fólk sem lifði hlið við hlið hóf að ráðast á hvert annað og borgir urðu að vígvöllum.³²

Eftirköstin af stríðinu í fyrrum Júgóslavíu eru sem skiljanlegt er margþætt fyrir þjóðirnar sem áttu í hlut. Í kvikmyndum hefur sjónum mikið til verið beint að Bosnía og

²⁶ Sama.

²⁷ Donald N. Roberson Jr: „Creative Chaos: Learning From the Yugoslav War“. *Studies in Continuing Education*, 32(2). New York: Routledge, 2010, bls. 119-120.

²⁸ Berndt, Hattstein, Knebel og Udelhoven, bls. 581.

²⁹ Roberson Jr. bls. 119-120.

³⁰ Vjeran Pavlakovic: „Croatia, the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, and General Gotovina as a Political Symbol“. *Europe-Asia Studies*, 62(10). New York: Routledge, 2010, bls. 1709.

³¹ Um 200.000 manns létu lífið og flóttamenn voru um tvær milljónir. Sjá nánar í Berndt, Hattstein, Knebel og Udelhoven, bls. 581.

³² Janine de Giovanni: „Possessed by War“. *Newsweek*, 158(24). New York: The Newsweek Daily Beast Company, 2011, bls. 40-47.

höfuðborg hennar, Sarajevo.³³ Er þetta skiljanlegt að því leyti að í vestrænum fréttaflutningi var stríðið ekki mikið tekið fyrir fyrr en talsvert var liðið á það og þá var svo komið að það átti sér að mestu leyti stað í Sarajevo.³⁴ Skoðað hefur verið hvaða áhrif stríðið hafi haft á Króatíu, t.a.m. hvort endurkoma Króatíu Serba og annarra flóttamanna til Króatíu ógnaði pólitískum stöðugleika og friði landsins. M.ö.o. voru Króatar mótfallnir endurkomu Serba sem höfðu þrátt fyrir allt verið búsettir þar áður en stríðið brast á.³⁵ Andstaðan milli Króatíu og Serbíu hélt sér því (og gerir mögulega enn) þrátt fyrir friðartíma enda ekki hægt að gleyma stríðinu svo glatt.

Minna hefur borið á fræðilegum vangaveltum um eftirstríðsáhrif á Serbíu, og fáar kvikmyndir hafa verið gerðar um þetta efni sem vakið hafa athygli. Þó er ljóst að ein af afleiðingunum fyrir Serbíu var sú að mesta flóttamannabyrðin lenti á þeim þar sem 300.000 manns komu inn í landið frá Króatíu og þéttbýlis- og fólksfjöldavandamál blöstu þar með við. Í dag hafa flestir þessara flóttamanna þó snúið til baka, að hluta til vegna andúðar Zorans Đinđić (sem tók við sem forsætisráðherra Serbíu eftir að Slobodan Milosevic fór fyrir rétt vegna stríðsglæpa) í garð innflytjenda. Đinđić hélt því enda fram sjálfur að hann stæði frammi fyrir meira knýjandi innlendum vandamálum³⁶ á borð við enduruppbyggingu samfélagsins, atvinnuleysi og kreppu, og leitaðist þannig við að réttlæta stefnu sem mismunaði þegnum. Inntak þeirrar samfélagslegu gagnrýni sem sett er fram í *A Serbian Film* er einmitt sú að pólitísk jöðrun „réttmætra“ samfélagsþegna hafi viðgengist í Serbíu á nýliðnum áratug, og slíkt hafi haft alvarlegar afleiðingar fyrir þjóðina, en nánar verður fjallað um þennan þátt kvikmyndarinnar síðar í ritgerðinni.

³³ Dæmi um slíkar kvikmyndir eru *Welcome to Sarajevo* (1997, Michael Winterbottom), *Savior* (1998, Predrag Antonijević) og *In the Land of Blood and Honey* (2011, Angelina Jolie).

³⁴ Joscelyn Jurich: „Remembering to Remember: Three Photojournalism Icons of the Bosnian War“. *Afterimage*, 39 (1/2). Rochester: Visual Studies Workshop, 2011, bls. 35-42.

³⁵ Ivana Djuric: „The Post-War Repatriation of Serb Minority Internally Displaced Persons and Refugees in Croatia - Between Discrimination and Political Settlement“. *Europe-Asia Studies*, 62(10). New York: Routledge, 2010, bls. 1639-1640.

³⁶ Sama, bls. 1650.

2. kafli: Ofbeldishugtakið og fræðilegur rammi

Ofbeldi virðist umlykja okkur hvert sem við lítum. Það er enda ekki einungis leikið og talsett myndefni sem einkennist af ofbeldi heldur almennur fréttáflutningur einnig, bæði í sjónvarpi og á veraldarvefnum og þá er ógetið annarra miðla eins og bókmennta (hefðbundnar skáldsögur og myndasögur t.d.). Fræðileg umfjöllun um ofbeldi hefur ekki einungis tekið fyrir möguleg skaðleg áhrif þess á börn og ungmenni. Fjöldamargar almennar rannsóknir leitast við að grafast fyrir um rót ofbeldiskenndrar hegðunar.³⁷

Hrein árásargirni og heift virðist þar sjaldnast vera orsök þó dæmi séu sannarlega til um það, en fræðimönnum ber fremur saman um að beitingu ofbeldis megi oftast rekja til ágreinings sem eigi sér gjarna sögulegar rætur og markast af ólíkri afstöðu til hugmyndafræði og þar af leiðandi pólitík.³⁸

Árásargirni og heift geta þar frekar leitt af slíkum ágreiningi í stað þess að slíkar tilfinningar spretti upp af sjálfu sér. Ofbeldi í sinni heiftarlegustu mynd kemur í þessu stærra samhengi oftast og á sem allra skýrastan hátt fram í stríðsrekstri hvers konar. Þar er barist fyrir málstað, hugmyndafræði og pólitískum málstað sem einstaklingar trúá eða telja sjálfum sér trú um að þeir beri fyrir brjósti og beita af þeim sökum ofbeldi í nafni þess sem þeir kalla hag sinn og þjóðar sinnar. Í smættuðu samhengi einstaklinga er það sama uppi á teningnum, ofbeldi er iðulega beitt vegna ágreinings hvers konar.³⁹ Þessu greinir Judith Butler frá í greinasafni sínu *Precarious Life* sem safnar saman vangaveltum hennar í kjölfar árásarinnar á tvíburaturnana árið 2001, sem hún notar sem bakgrunn fyrir hugleiðingar um stríðsrekstur og það mikla ofbeldi, ótta og sorg sem stríði fylgir.

Butler segir sögulega samhengið sérlega mikilvægt og að ekki megi líta framhjá því þegar grafast er fyrir um ástæðurnar að baki stríðsreksturs milli þjóða. Af þessu samhengi má svo læra að mati Butler í þeirri von að hægt sé að koma í veg fyrir að framtíðin verði jafn blóði drifin og fortíðin. Þá megi ekki þagga hið opna svið almennrar umræðu né heldur megi þagga fræðiheimum í nafni siðfræðilegrar hneykslan eða sorgar

³⁷ Mætti í þessu samhengi benda á bók James Gilligan: *Preventing Violence (Prospects for Tomorrow)*. London og New York: Thames and Hudson, 2001. Í riti þessu rekur Gilligan ofbeldishneigð til virðingarghugtaksins, þess hversu mikilvæg sjálfsvirðing sé í mannlegu samfélagi og að fólk hiki síður við að grípa til ofbeldis ef það telur að virðingu sinni (og þar með sjálfmynd) sé ógnað.

³⁸ Slavoj Žižek er t.a.m. einn þeirra (sjá nánar seinna í þessum kafla) ásamt Judith Butler og í eftirfarandi úttekt vinn ég með bók þeirrar síðarnefndu: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London og New York: Verso, 2004.

³⁹ Butler, bls. 4-31.

almennings. Æskilegt er að leita svara en tryggja verður að aðgerðum og ráðagerðum sé hrint í framkvæmd til að koma í veg fyrir meira ofbeldi.⁴⁰ Afstaða hennar er því skýr í garð ofbeldis þar sem henni þykir ljóst að það leiði ávallt einungis af sér aukið ofbeldi sem leiði svo aftur af sér aukna sorg, óvissu og ótta. Hún mælir þó ekki gegn árásargirni sem slíkri enda sé skoðanaágreiningur eðlilegt fyrirbæri og að það sé einmitt árásargirni sem viðhaldi siðfræðilegum ágreiningi hvers konar. Butler vill því fyrst og fremst að árásargirni sé beint á æskilegri brautir og fylgir þar fræðimanninum Emmanuel Levinas að málum sem telur siðfræði og ágreining þar um best í stakk búinn til að forða ótta frá því að breytast yfir í morðóða árásargirni.⁴¹ Maðurinn er breyskur og viðkvæmur fyrir utanaðkomandi öflum og því beri að passa að ótti, kvíði, sorg og vanþekking (staðreyndum um ástæður ágreinings t.a.m. haldið frá hinum almenna borgara) leiði ekki til beitingu ofbeldis. Í raun er hægt að segja að ótti og kvíði leiði af sorg og vanþekkingu og slíkur ótti og kvíði leiðir svo aftur af sér ofbeldi sem birtist í hinum ýmsu myndum. Ótta og ofbeldi mætti því kalla talsvert skyld og á stundum óaðskiljanleg hugtök þar sem ótti getur einnig leitt af ofbeldi (ótti um hefnd o.s.frv.).⁴² Þetta er þó ekki algilt og ótti og ofbeldi geta fyrirfundist án hvors annars en þrátt fyrir það er ákveðin tegund ótta talin lykilástæða ofbeldis.

Sú tegund kallast „óttinn við nágrannann“ og er hluti af stærra samhengi óttapólitíkur svokallaðrar. Slavoj Žižek hefur bent á að í óttapólitík er ótta beitt af þeim sem með völdin fara til að stjórna og þar er átt við sértækan ótta, t.d. við innflytjendur, glæpi, guðleysi og áreiti.⁴³ Notkun óttapólitíkur hefur leitt af sér nokkurs konar afbökun á frelsishugtakinu í kapítalískum samfélögum á síðari árum. Frelsi einkennist nú fremur af frelsi frá heldur en frelsi til þar sem helstu mannréttindi fólks eru í dag að mati Žižek fyrst og fremst það að vera laus við áreiti, þ.e. að búa yfir sínu eigin rými. Fólk ætti því ekki, samkvæmt þessari innprentuðu pólitísku rétthugsun, að koma of nálægt hvort öðru því þá gæti viðkomandi túlkað það sem innrás í sitt persónulega einkarými. Fólk fjarlægist því hvort annað og af því leiðir aukin tortryggni sem kristallast í óttanum við nágrannann. Fjölmiðlar eru mikilvægur milliliður í að koma óttapólitíkinni á framfæri

⁴⁰ Sama, bls. XIX-XXI (formáli).

⁴¹ Sama, bls. XI-XIX (formáli).

⁴² Sama, bls. 26-49.

⁴³ Butler og Žižek eru sammála um að rætur ofbeldis megi finna í ágreiningi hvers konar en Žižek kafar dýpra í þessi mál og þykir ljóst að rætur ágreinings megi oft rekja til óttapólitíkur. Auk þess skoðar hann ofbeldishugtakið nánar og skilgreinir nákvæmlega. Í yfirferð minni um hugmyndir Žižeks notaðist ég við bók hans: *Violence: Six Sideways Reflections*. London: Profile Books, 2008.

svo stjórnun og mótun valdamanna á múgnum heppnist sem best.⁴⁴ Til að finna beinni sök á kveikju að ofbeldi þarf þó að kafa dýpra. Tungumálið sjálft endurspeglar myrkan hluta hinnar göfugu hugmyndar um hnattvæðingu og alheimssamfélagið sem af henni leiðir en slíkt samfélag gerir, með hjálp fjölmiðla, fjarlæg lönd að nágrönnum. Aukin samskipti sem þetta alheimssamfélag felur í sér leiða gjarnan af sér meiri átök og ágreining.⁴⁵ Nærtækt dæmi eru dönsku skopteikningarnar Múhameð og íslömskum tákmyndum og uppsteytið sem þær ollu í arabaheiminum.⁴⁶ Rætur ofbeldis liggja því oft í tungumálinu sjálfu og boðskiptum almennt. Það er því nokkuð kaldhæðnislegt að með því að nota tungumálið er hægt að sigrast á ofbeldi, þ.e. forðast að ofbeldi sé beitt.⁴⁷

Žižek skiptir ofbeldi í tvennt. Annars vegar er persónulegt ofbeldi sem er sjáanlegt ofbeldi sem framkvæmt er af auðkennanlegum geranda og birtist í glæpum, hryðjuverkum, deilum milli landa og borgaralegu ósætti. Litið er á persónulegt ofbeldi sem afbyggingu eða upplausn á þeim friði sem ríkir eða talið er að ríki í samfélagi, „eðlilegt“ ástand þess er brotið upp. Hins vegar er hlutlægt ofbeldi sem skiptist í tvennt, en það er fyrir það fyrsta táknrænt ofbeldi sem kemur einmitt fram í tungumáli og formgerð þess (eins og komið var inn á hér að framan). T.d. kemur þetta fram í hvatningum ýmis konar og hefðbundinni notkun á talmáli til að koma á framfæri félagslegum yfirráðum auk þess sem ákveðnum merkingarheimi er þröngvað upp á samfélagsþegna eins og óttapólítík vinnur t.d. markvisst að. Hin tegund hlutlægs ofbeldis er kerfisbundið ofbeldi sem kemur fram í gegnum hag- og stjórnkerfi þau sem eru við lýði í tilteknu samfélagi, en afleiðingar slíkra kerfa sem virðast á yfirborðinu slétt og felld geta verið hræðilegar. Žižek bendir á að hlutlæga ofbeldið er ósýnilegt og býr innra með áður nefndu „eðlilegu“ ástandi og því er ekki hægt að líta á tegundirnar tvær sem andstæða póla. Þær eru háðar hvor annarri að því leyti að ef hið ósýnilega ofbeldi væri ekki til staðar væri ekki hægt að útskýra hið sjáanlega, persónulega ofbeldi.⁴⁸ Við þetta er að bæta að Žižek nefnir til sögunnar þriðju tegundina af ofbeldi, en þar er á ferðinni nokkuð óræðara hugtak sem kallað er guðdómlegt ofbeldi. Guðdómlegt

⁴⁴ Žižek, bls. 34-49.

⁴⁵ Sama, bls. 49-68.

⁴⁶ Hér er ráðlegt að benda á íslenskt greinasafn sem fjallar með margvíslegum hætti um danska skopmyndamálið: *Íslam með afslætti*. Ritsstj. Auður Jónsdóttir og Óttar M. Norðfjörð. Reykjavík: Nýhil, 2008.

⁴⁷ Žižek, bls. 49-52.

⁴⁸ Sama, bls. 1-13.

ofbeldi á rætur sínar að rekja til goðsagna og beiting þess eyðir öllum lögum og reglum. Það er merki um óréttlæti og siðleysi heimsins en býr þó um leið ekki yfir neinni altækri merkingu. Tiltekinn einstaklingur gæti þannig litið á ofbeldisverknað sem guðdómlegt ofbeldi en annar einstaklingur verið honum fyllilega ósammála. Því er í raun ógerlegt að henda reiður á þessa tegund ofbeldis með afgerandi hætti.⁴⁹

Umfjöllun Žižek beinir ekki sjónum að algengri afleiðingu ofbeldis sem er tráma eða sálrænt áfall en Dominick LaCapra hefur á hinn bóginn fjallað ítarlega um þennan þátt. Í raun gerir LaCapra að umfjöllunarefni tengsl sögulegra atburða og tráma þeirra einstaklinga sem slíka atburði upplifa.⁵⁰ Ofbeldi spilar hér stórt hlutverk enda eru það fyrst og fremst ofbeldisverknaðir og sá missir og aðskilnaður sem af þeim leiða sem valda tráma. Tráma sem slíkt skilgreinist ekki á einn afgerandi hátt, en segja mætti að lykileinkenni þess sé tilfinningalegt áfall einstaklings sem afleiðing af tilteknum atburði. Eðli atburðarins, persónueinkenni, hjálp utanaðkomandi aðila eða skortur þar á auk fleiri þátta segja svo til um hversu mikið umfang trámasins er og verður. Það er m.ö.o. misjafnt hversu djúpt tráma ristir og hvernig einstaklingur er í stakk búinn til að takast á við það hverju sinni. Bati er í mörgum tilfellum mögulegur en í öðrum virðast einstaklingum allar bjargir bannaðar.

Í því sem hér kemur á eftir verður því haldið fram að kenning Žižeks um tvær ólíkar birtingarmyndir ofbeldis (þrjár ef sú guðlega er tekin með í reikninginn) geti verið gagnleg til að varpa ljósi á það hvernig kvikmyndirnar þrjár taka allar til umfjöllunar ákveðinn sögulegan veruleika, líkt og Butler leggur svo ríka áherslu á að þurfi að gera ef skilja á rætur ofbeldis, ótta og útilokunar. Þessi sögulegi veruleiki leiðir svo í öllum tilfellum af sér óbætjanlegt tráma fórnarlamba. Žižek staðsetur ofbeldi á vettvangi hins persónulega andspænis hlutlægu ofbeldi, hinu ósýnilega ofbeldi stofnana og, þessu mætti halda fram, ofbeldi hinnar yfirmannlegu marxísku sögulegu framvindu þar sem einstaklingar eru leiksoppar „örlaganna“. Hér er því haldið fram að kvikmyndirnar þrjár sem teknar eru til umfjöllunar leitist allar við að varpa ljósi á þessa aðra ópersónulegu vídd ofbeldis og valdbeitingar en geri það með táknrænum hætti með

⁴⁹ Sama, bls. 151-173.

⁵⁰ Hið stutta ágrip af hugmyndum LaCapra sem greint er frá í þessari efnisgrein vann ég útfrá greinasafni hans: *Writing History, Writing Trauma*. London og New York: The Johns Hopkins University Press, 2001, bls. ix-xvi (formáli) og 1-113.

Því að færa atburðarásina á svið hins persónulega og einstaklingsbundna. Fyrir þessu verða færð frekari rök í greiningarköflunum.

3. kafli: Greining

3.1. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

Salò er síðasta kvikmynd leikstjórans Pier Paolo Pasolini og hans alræmdasta verk. Kvikmyndin, sem er í lit, er dramatísk kvikmynd undir sögulegum áhrifum sem segir frá ungu fólki og hræðilegum örlögum þeirra þegar þau eru handsömuð af fasistum og látin dvelja í pyntingabúðum þeirra undir lok seinni heimsstyrjaldarinnar. Staðsetning pyntingabúðanna, sem titill kvikmyndarinnar vísar til, er ekki háð handahófsvali Pasolini, en hefur þvert á móti áþreifanlega sögulega skírskotun. Þetta er vegna þess að *Salò* er einmitt bærinn sem einræðisherra fasistastjórnarinnar sálugu, Benito Mussolini, hörfaði til þegar hann, að tilstuðlan kóngsins, hraktist frá völdum árið 1943 og tók sér nýja valdastöðu í nyrðri hluta Ítalíu.⁵¹ Fórnlömbin mæta í pyntingabúðunum öllum þeim verstu örlögum sem hægt er og ekki er hægt að ímynda sér.

Framvinda kvikmyndarinnar er því ekki mikil, ungu mennirnir og konurnar dveljast á setri í eigu fasískra ráðamanna og hórúmæðra og eru látin uppfylla kynferðislegar og ofbeldisfullar fantasíur ráðamannanna. Markmið þeirra er að gera fórnlömbin að fyrsta flokks hórúm sem séu færar um að uppfylla allar beiðnir, sama hve ósmekklegar þær kunni að vera. Afturendinn og það sem kemur út úr honum er ráðamönnunum mjög hugleikið, en þeim virðist þykja hægðir hið mesta hnossgæti og láta fanga sína gæða sér á þeim auk þess sem einn þeirra lætur kvenkyns fanga kasta vatni yfir sig. Slíka „saurgun“ má lesa sem dramatíska staðfestingu á valdamisvægi og þar af leiðandi líkamlega gagnrýni á valdamisnotkun fasista, auk þess sem hringrás (eða vítahringur) valds og ofbeldis er þarna táknrænt sviðsettur í gegnum át á úrgangi. Upp úr þurru fleygja ráðamenn sér svo á fanga sína og hvern annan og stunda endaðarmsmök. Auk þess hlusta þeir á eina hórúmóðurina segja á glaðhlakkalegan hátt yfirgengilega grófar kynferðislegar sögur af sjálfri sér, sem eiga það flestar sameiginlegt að greina frá misnotkun á henni á barnsaldri. Þá eru ráðamennirnir haldnir kvalalosta á háu stigi og beita sadískum pyntingaraðferðum til að svala honum. Eina framvindan sem kalla mætti er því sú staðreynd að gjörðir fasistanna verða sífellt verri og verri.

Kvalalosti, eða sadismi, vísar til þess þegar gerandi beitir þolanda ofbeldi með það fyrir augum að gerandi fái eitthvað kynferðislegt út úr því. Sadismi er nefndur eftir

⁵¹ Christopher Roberts: „The Theatrical Satanism of Self-Awareness Itself: Religion, Art and Analogy in Pasolini’s *Salò*“. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 15(1). New York: Routledge, 2010, bls. 29.

frakkanum Marquis de Sade sem vill svo til að skrifaði einmitt bókina *Les Cent Vingt Journées de Sodome* sem kvikmyndin *Salò* byggir að hluta til á. Þessi bók er talin vera sú fyrsta sinnar tegundar sem tjáir hina miklu og sönnu heift sem bærast innra með mannfólki, heift sem það þarf að stjórna og fela vegna þess að samfélagið krefst þess.⁵² Bókin er skrifuð þegar de Sade er fangi í frönsku bastillunni og einkennist af ógnvænlegri innsýn í það ofbeldisfulla eðli og þá árásarhvöt sem hann telur bærast innra með fólki. Í þessari bók hans og öðrum verkum hans er þrá nátengd pyntingum og dauða og persónur hans eru tilfinningalaus skrímsli sem virðast ekki trúá á neitt nema uppfyllingu þráa sinna.⁵³ Vegna bókmenntalegrar arfleifðar sinnar þar sem heift mannsins og ofbeldishneigð er hleypt upp á yfirborðið á áður óþekktan hátt var ákveðin tegund ofbeldisbeitingar nefnd eftir greifanum. Arfleifð de Sade einkennist af óendanlegum möguleikum til gjöreyðingar mannfólks þar sem kvalar þeirra og dauða er notið.⁵⁴

Kvikmyndataka *Salò* er hefðbundin að flestu leyti. Þó er hægt að tína ýmislegt athyglisvert varðandi hana til og er t.d. mikið um nærmyndir og skim tökuvélarinnar. Athyglisverða notkun á lágum vinkli er að finna oftast en einu sinni í kvikmyndinni, en þá er tökuvélinni beint upp á við og viðföngin sem eru mynduð eru þá alltaf yfirráðafólkið. Þetta er eflaust til að gefa til kynna hversu undirgefin fórnarlömb þeirra eru; það er ljóst hverjir hafa völdin og hverjir eru valdalausir. Hefðbundinni framvinduklippingu er beitt út í gegnum kvikmyndina þó eitthvað sé um langar tölur einnig. Sjónarhornsskotin í lok kvikmyndarinnar af hinum ótrúlegustu pyntingum sauma áhorfendur svo á einstaklega óþægilegan hátt inn í atburðarrásina og miða að því er virðist að því að gera okkur samsek gerendunum og ráðamannsins sem horfir af nautni í gegnum kíkinn sinn. Kvikmyndatakan miðar þannig fyrst og síðast, þrátt fyrir nokkuð fjölbreytta notkun tökuvélarinnar, að koma framvindunni (þó lítil sé) til skila með sem beinskeyttustum hætti. Lýsing einkennist af mikilli notkun dökkra skugga sem ýtir ennfremur undir myrkt umfjöllunarefni *Salò*. Stundum eiga heilu atriðin sér stað í myrkrinu. Hljóð einkennist af eftiráhljóðblöndun þar sem talsetning er á stundum áberandi þegar tal eða klapp persóna samræmist ekki hljóði athafnanna fullkomlega.

⁵² Í raun óklárað handrit. Sjá Roberts, bls. 29.

⁵³ Hér er ég að vinna með bók Georges Bataille: *Literature and Evil*. New York og London: Marion Boyars, 1985, bls. 105-125.

⁵⁴ Sama.

Tónlist kvikmyndarinnar er svo í höndum meistara kvikmyndatónlistarinnar, Ennio Morricone. Klassískir tónarnir eru þá í fullkomnu ósamræmi við ljótleika umfjöllunarefnisins og því sem fyrir augu ber.

Á ferli sínum sem kvikmyndaleikstjóri var Pasolini gjarn á að blanda saman notkun atvinnuleikara og áhugaleikara. Sú aðferð er einmitt notuð í *Salò* og miðar að því að blanda saman tilbúningi og ákveðinni tegund af raunsæi sem birtist m.a. í opinskárrí umfjöllun um kynlíf, ofbeldi og sadisma.⁵⁵ Í samhengi *Salò* er þetta afar athyglisverð ákvörðun í ljósi þess að atvinnuleikararnir eru allir í hlutverkum ráðamanna á meðan þeir sem minna mega sín, bæði fangaða unga fólkið og aðrir þjónar, eru langflestir áhugaleikarar. Valdahlutföll ríkra og fátækra speglast því svo að segja á milli kvikmyndarinnar og raunveruleikans, þeirra sem búa yfir listrænu kapítali sem faglistamenn og þeirra sem það skortir í vissum skilningi (enda þótt varhugavert sé að ganga of langt með þennan samanburð). Jafnvel mætti líta á þessa ákvörðun Pasolinis sem aðferð til þess að kalla fram raunsannari leik, eða skapa áhrif innan textans sem enduróma þematískar áherslur um völd og valdaleysi.

Trúarstef eru mikilvæg í kvikmyndinni. Ráðamennirnir leggja t.a.m. blátt bann við hvers kyns trúarlegum athöfnum. A.m.k. tvisvar ákalla fórnarlömb Guð sinn og er bannið þar með ekki virt. Því skulu fangarnir sæta viðurlögum bannsins, sem er refsing eða dauði, en þetta leiðir okkur að hinum mikla fjölda siðfræðistefja. Ofbeldi, pyntingar, morð, sjálfsvíg, vændi, sífjaspell, svik, samkynhneigð, kynferðisleg misnotkun, kynferðisleg afbrigðilegheit, skortur á mannréttindum o.fl. fara þannig eins og rauður þráður í gegnum *Salò*. Trúarleg tákni er einnig að finna þar sem stytta af Maríu mey á bæn stendur innan eins pyntingarherbergisins og gert er gys að trúarlegu atferli hjónagiftingar þar sem ráðamennirnir (sem eru allir karlkyns) gifta t.d. fórnarlömb sín af sitthvoru kyninu auk þess að klæða sig sjálfir í kvenmannsföt til að giftast fórnarlambi af sama kyni.⁵⁶ Yfirráð karlaveldisins eru því augljós þar sem valdamestu kvenmennirnir innan kvikmyndarinnar eru hórur/hórumæður og samkynhneigð karla er útskýrð sem rökrétt vegna þess að karlkynið sé á allan hátt æðra á meðan lesbískur ástarleikur tveggja kvenna leiðir til harðra refsinga.

⁵⁵ (Án höfundar). 2011. *Pier Paolo Pasolini – Biography*. Sótt 14. nóvember, 2011 af <http://www.pierpaolopasolini.com/bio.htm>

⁵⁶ Þorkell Ágúst Óttarsson. 2007. *Trúarstef í kvikmyndum* í *DEUS EX CINEMA*. Sótt 16. nóvember, 2011 af <http://dec.is/is/efni/61>

3.2. *Philosophy of a Knife*

Kvikmyndin *Philosophy of a Knife* er sú eina af þeim kvikmyndum sem hér eru til umfjöllunar sem er beinlínis byggð á sönnum atburðum og styðst við heimildir. Í byrjun hennar kemur fram að notast hafi verið við gömul, upphafleg skjöl og vitnisburð sjónarvotta við sköpun atburðarrásarinnar. *Philosophy of a Knife* er að hluta til heimildamynd og að stærri hluta leikin kvikmynd. Hún fjallar öðru fremur um hinn japanska herflokk númer 731. Meðlimir hans eru þekktir í sögu seinni heimsstyrjaldar sem einhverjir grimmustu vísindamenn og hermenn sem hugsast getur, en þeir gerðu hrottafengnar tilraunir á mannfólki, nánar tiltekið Kínverjum og Rússum, í stórri og afskekktu byggingu í Harbin í Japan. Tilraunirnar voru flestar til þess fallnar að athuga sársaukaþröskuld mannlíkamans, en á stundum virtust þær þó einungis framkvæmdar til að svala kvalalosta og illskuhvötum þeirra lækna, hjúkrunarkvenna og hermanna sem áttu í hlut. Yfirlýstur tilgangur tilraunanna var að afla sér harðra, vísindalegra gagna sem átti að nota til þróunar á líffræðilegum vopnum, þar á meðal bakteríuvopnum.

Philosophy of a Knife er því söguleg kvikmynd með dramatísku og stríðsmynda ívafi, auk þess sem hún nýtir ýmis leiðarminni nútímalegra slettu- og kvalamynda.⁵⁷ Farið er á almennan hátt yfir stöðu mála í seinni heimsstyrjöldinni á þeim tíma sem hersveit 731 framkvæmdi tilraunir sínar. Þar er notast við gamalt heimildaefni og sögumann, en sá varpar einnig ljósi á sum leiknu atriðanna svo þau haldist í samhengi við framvindu kvikmyndarinnar í heild. Stærstur hluti *Philosophy of a Knife*, sá hluti sem er leikinn auk gamla heimildaefnisins, er svart-hvítur. Að hluta til er hægt að ímynda sér að þetta hafi verið gert til að kalla fram tilfinningu um gamlan tíma. Einnig kemur til greina að lit hafi alfarið verið sleppt í leiknum hluta kvikmyndarinnar til að hlífa áhorfanda við þeim ókræsilegu ímyndum sem fyrir augu ber. Þegar horft er á kvikmyndina í heild sinni verða slík rök þó ekki ýkja sannfærandi, enda ekkert sem bendir til þess að hlífa eigi áhorfanda á nokkurn hátt, heldur er sem ímyndunarafl hans sé aukaatriði. Söguleg raunsæisáhrifin sem svart-hvít kvikmyndataka framkallar gætu þvert á móti aukið á slagkraft ímyndanna. Áhorfendur kunna jafnvel að telja að kvikmyndinni sé best borgið í svart-hvítu, ætluðu kvikmyndagerðarmenn hennar sér á annað borð að hún yrði tekin alvarlega, þar sem förðun og brellur eru oft á tíðum ansi viðvaningslegar (litur myndi þar varpa enn betra ljósi á viðvaningsleg gervin; nánar um

⁵⁷ T.a.m. leiðarminnið um sundurslitna mannlíkama, en myndmál þess skírskotar augljóslega til umræddra kvikmyndategunda.

það síðar). Það er því væntanlega ekki einungis tilraun til að samræmast myndefni frá þessu tímabili og/eða auka raunsæisáhrif, heldur einnig tæknilegar hagkvæmnisástæður, sem réðu því að hin nýlega kvikmynd var höfð svart-hvít.

Það er aðallega viðtal við gamlan rússneskan lækni sem er í lit, en læknir þessi nam læknisfræði í Harbin á meðan á seinni heimsstyrjöldinni stóð auk þess að starfa síðar meir sem þýðandi og túlkur í málaferlunum yfir hinni japönsku hersveit. Viðtöl við hann koma á milli leikinna atriða þar sem hann lýsir gjarna því sem fram fór (þegar sögumaður sér ekki um það). Ekki er fyrir mikilli framvindu að fara í kvikmyndinni þar sem hún byggist að miklu leyti upp á löngum tilraunaatriðum sem eru eins og gefur að skilja sláandi á að horfa. Eina framvindan sem hægt er að koma auga á er sú að tíminn líður afar hægt í byggingunni í Harbin á meðan heimsstyrjöldin seinni gengur sinn gang og meðlimir hersveitarinnar geta því gert tilraunir sínar óárettir. Oft er farið úr einu í annað og því erfitt fyrir áhorfanda að fylgja framvindunni svo vel sé. Kvikmyndin er því sett upp með fremur losaralegum hætti. Þessi uppsetning kemur þannig fram að á víxl er notast við gamalt heimildaefni, leikin atriði, viðtal við rússneska lækinn, almennu sögumannsröddina auk játninga og hugleiðinga einnar hjúkrunarkonunnar sem vinnur fyrir hersveitina. Sögumannsraddirnar eru því þrjár samtals, sem er einfaldlega of mikið og veldur á stundum ruglingi.

Kvikmyndataka í *Philosophy of a Knife* er misjöfn að því leyti að á löngum stundum er hún fremur viðvaningsleg en inn á milli koma fyrir vel tekin skot. Á milli tilraunaatriða er gjarnan að finna skot á bygginguna í Harbin þar sem snjóar harkalega. Viðvaningshátturinn í þessum skotum (sem eru um 20 talsins) felst í því hversu óraunverulega hratt snjórin fellur. Það er engu líkara en að spólað hafi verið sérstaklega hratt og tilgangurinn með þessu hraða snjófalli virðist vera sá að undirstrika hversu gífurlega kalt hefur verið þegar tilraunastarfsemin stóð sem hæst. Að vísu gætu umrædd skot verið að gefa vísbendingu um að tíminn líði þrátt fyrir allt á þessum tímalausum stað. Þessi skot verða fremur þreytandi þegar þau halda áfram að koma aftur og aftur. Tilfinning áhorfanda um að verið sé að spóla hratt einskorðast þó ekki við þessi skot af snjófallinu, þar sem fólk virðist oft hreyfa sig og ganga óeðlilega hratt. Annað dæmi er þegar líkgeymslan í byggingunni er skoðuð en þá er notast við skim til að undirstrika þann mikla fjölda illa farinna líka sem er að finna þar. Þegar tókuvélin fer einfaldlega að snúast í fjöldamarga hringi glatast upphaflegur tilgangur skimsins, sem

var að sýna hversu hræðilegt það væri umhorfs í líkgeymslunni, hvaða átt sem maður lítur í. Það er hins vegar eins og Iskanov sé að reyna að gera upplifunina enn hræðilegri og láta líta út fyrir að líkin séu fleiri en þau eru, sem fellur um sjálft sig.⁵⁸

Klippingin í *Philosophy of a Knife* sækir svo aðferðafræði sína í sovétsku myndfléttuna sem er víðeigandi sé t.a.m. miðað við sögulegt umfjöllunarefnið og þjóðerni leikstjórans og aðalviðmælandans. Í öllum tilraunaatriðunum er þannig klippt oft og hratt sem reynir nokkuð á skynþol áhorfandans. Ekki er það til að bæta upplifun áhorfenda, þar sem meðferðin á föngunum er í flestum tilvikum hræðilega erfið á að horfa. Förðunin er í því samhengi, eins og svo margt í kvikmyndinni, misjafnlega vel gerð. Oft er það of augljóst að Iskanov sé að vinna með gúmmí, leir og lím; þegar það er höggvið eða skorið í húðina á föngunum er sem verið sé að vinna með brúður. Þetta á t.d. við þegar frosttilraun er gerð á einum karlkyns fanganum, en þá er hann látinn fá frostbit í hendur og fætur. Skorið er í þær og beðið eftir að húðin skrapist af beinunum. Er þetta atriði fremur gervilegt en samt sem áður óþægilegt á að horfa. Hið sama má segja um atriði þegar verið er að búta niður lík af kvenmanni, höfuðið virðist þar vera alltof mjúkt. Eftir sem áður er þetta ekki algilt, enda er t.d. atriði þar sem ólétt kona er rist á hol og fóstrið skorið út óþægilega raunverulegt á að horfa. Það sama má segja um atriði þegar karlkyns fangi er settur í háþrýstiklefa og í raun sprengdur innan frá. Eitt raunverulegasta atriði *Philosophy of a Knife* er svo þegar stórum kakkalakka er komið fyrir í leggöngum kvenkyns fanga og hann sýndur skríða undir húð hennar.

Tæknibrellurnar eru svo ekki upp á marga fiska, en áður nefndur snjór virðist vera tölvugerður og sömu sögu er að segja af því þegar eldur kviknar. Undir lok kvikmyndarinnar er svo byggingin í Harbin sprengd upp og er það líklega veikasta atriði hennar, einfaldlega vegna þess hversu óraunverulegt það er. Þrátt fyrir alla tæknilega vankanta *Philosophy of a Knife* er hún hræðilega óþægileg á að horfa nánast allan tímann. Svo virðist ekki vera sem það skipti miklu máli hvernig hlutirnir eru settir fram,

⁵⁸ Kvikmyndatakan er þó eins og áður segir ekki einungis viðvaningsleg. Oft eru meðlimir hersveitarinnar myndaðir frá lágum vinkli til að undirstrika völdin sem þeir hafa yfir föngum sínum. Þá er athyglisvert atriðið þar sem einn hermaðurinn virðist ætla að sleppa einum kvenkyns fanganum lausum þegar veturinn er liðinn og sólin farin að skína í heiði. Hin leiðigjörnu skot af snjókomu öðlast skyndilega meira vægi þar sem þau fara að tákna vonleysið sem fylgir vetrarhörkum á afskekktum stað; ef föngunum tækist að flýja bygginguna myndi ekkert nema dauðinn bíða þeirra hvort eð er. Sólskinið, hversu bjart er skyndilega yfir og af þeim sökum hin nýtilkomna von er þá í fullkominni mótsögn við kuldann og vonleysið. Bjartsýni og von kvenfangans varir þó aðeins í stutta stund þar sem japanski hermaðurinn ákveður að skjóta hana í bakið og áhorfendum þar með gert það endanlega ljóst að það var aldrei nein von til staðar fyrir fanga hersveitar 731.

en hvað það er sem verið er að setja fram geri það aftur á móti. Sú staðreynd að það sem fyrir augu ber í kvikmyndinni hafi átt sér stað í raun og veru ristir dýpra en allar vangaveltur um tæknilega vankanta gætu gert.⁵⁹ Þá er áhrifamikla notkun á dökkri lýsingu að finna í kvikmyndinni sem kallar fram drungatilfinningu sem hæfir umfjöllunarefninu vel. Hljóðvinnslan í *Philosophy of a Knife* virðist á stundum einkennast af eftiráhljóðblöndun, en það á sérstaklega við um þegar verið er að höggva í fangana (lífs eða liðna) með exi eða sveðju. Hljóðgæðin eru einnig fremur slök í viðtölunum við rússneska lækninn og það sama á við um myndgæðin. Þær upptökur eru enda líkast til nokkuð gamlar. Kvikmyndin er nokkuð vel leikin, en þó þótti mér sem fangarnir hafi verið undarlega áhyggjulitlir á meðan veru þeirra í fangaklefanum stóð. Þar er þó eflaust ekki við leikara að sakast, fremur hefur þetta verið meðvituð ákvörðun Iskanov. Það er nefnilega hægt að túlka þetta svipbrigða- og andleysi fanganna sem uppgjöf, enda virðist engan vott af baráttuanda eða von vera að finna í þeim, sem kristallast í fullkominni hlýðni þeirra og undirgefni í garð hermannanna.⁶⁰

3.3. A Serbian Film

Srpski Film eða *A Serbian Film* segir frá serbneskum klámmyndaleikara, Milos, sem er sestur í helgan stein. Hann þótti fremstur í sínu fagi um langt árabíl og var það að þakka bæði ótrúlegu úthaldi hans í hverju atriði auk þess sem hann býr yfir þeim vexti sem telst æskilegur í þessum bransa og gott betur. Fyrrverandi samverkakona hans, Leijla, kemur einn daginn að máli við hann og segir honum frá frábæru tækifæri, einu lokaverkefni, sem gæti tryggt honum og fjölskyldu gott líf til frambúðar þar sem launin

⁵⁹ Enn óþægilegra andrúmsloft skapast þar að auki með hjálp undarlegrar tónlistar. Oft er það ekki einu sinni tónlist sem stuðlar að sköpun þessa andrúmslofts, heldur notkun óþægilegra hljóða ýmis konar, t.d. druna, krafts, slett- og skurðarhljóða.

⁶⁰ Lengd *Philosophy of a Knife* er svo vert að taka stuttlega fyrir. Í heildina spannar kvikmyndin nefnilega 266 mínútur sem gerir það að verkum að gífurlega þungt umfjöllunarefnið verður á stundum óbærilega langdregið. Aftur tel ég þetta vera meðvitaða ákvörðun hjá Iskanov, til þess fallna að reyna að vekja með áhorfanda, þó ekki væri nema örlítinn, vott af þeim tilfinningum sem fórnarlömb hins óendanlega ofbeldis fundu fyrir. Oftar en einu sinni veltir áhorfandi því fyrir sér hvort eða hvenær kvikmyndin taki enda, sem er vitnisburður um hvernig hún nær til manns á óþægilegan hátt. *Philosophy of a Knife* er enda síst ætlað að vera afþreying og þrátt fyrir áður nefnda tæknilega vankanta nær hún til áhorfanda á öðruvísi hátt en margar aðrar kvikmyndir eru færar um að gera, hún tekur sér bólfestu í huga áhorfanda og allt að því leikur sér að geðheilsu hans. Vanlíðanin er enda slík og þvítík meðan á áhorfi stendur og eftirköstin eru þau að erfitt er að losna við margt af því sem fyrir augu bar úr hugarfylgsni sínu dagana, jafnvel vikur, á eftir. Þar hefur sú staðreynd að það sem fyrir augu ber átti sér stað í raun og veru einnig mikið að segja. Ekki ber því að líta sem svo á að framsetning Iskanov í heild markist af rætni og andstyggilegheitum í garð áhorfenda, heldur ákveðinni þörf hans fyrir að koma þessum hluta mannkynssögunnar skilmerkilega á framfæri, hversu ljótur sem hann var.

væru ríkuleg. Honum er sagt að verkið sé listaklámmynd og hikandi (fyrst og fremst vegna þess að honum eru veittar litlar sem engar upplýsingar um hvað verkið eigi að snúast) ákveður hann að slá til. Til að byrja með lætur leikstjórinn Vukmir, forsprakki samtakanna sem framleiða slíkar listaklámmyndir, hann gera hluti sem honum finnst fremur óþægilegir en sættir sig þó fyrst um sinn við. Þegar Milos er látinn berja klámmyndaleikkonu sem er að veita honum munngælur, og það fyrir framan ólögráða dóttur leikkonunnar, er honum nóg boðið. Stuttu seinna er Milos sýnt myndskleið af manni af nauðga nýfæddu barni og þá sér hann endanlega hvernig í pottinn er búið, að ekki sé um neinar listaklámmyndir að ræða heldur hryllilegar snöff-myndir. Þegar hann reynir loks að draga sig út úr verkefninu er hann handsamaður og byrðuð ólyfjan sem fær hann til að gera hræðilegri hluti en hægt er að ímynda sér. Milos reynir að gera laganna vörðum viðvart og hringir því í bróður sinn, Marko, sem er einmitt einn slíkur. Síðar kemur þó í ljós að Marko er að vinna með Vukmir við framleiðslu snöff-myndanna. Milos uppgötvar því ekki fyrr en um seinan, að búið er að draga hann í eina slíka þar sem bókstaflega ekkert er heilagt.

A Serbian Film virðist kannski í fljótu bragði vera innantóm og ósvífin kvalamynd, jafnvel klámmynd í ljósi þess hversu grófar kynlífssenurnar eru, sem hefur það fyrst og fremst að markmiði að valda umtali, hneykslan og áfalli áhorfenda. Kvikmyndin sýnir þannig á stundum óskiljanlega ljóta hluti eins og kynferðislegt barnaníð og náreið auk þess að búa yfir yfirgengilegu líkamlegu og kynferðislegu ofbeldi af öðru tagi. Annað og meira býr þó undir eins og ég færi rök fyrir síðar. Hefðbundinni framvinduclippingu er beitt í gegnum megnið af *A Serbian Film* sem stuðlar að ákveðinni spennu myndun, enda frásagnarformgerðin að sumu leyti hefðbundin („eitt lokaverkefni“ o.s.frv.). Í síðasta þriðjungi myndarinnar er slíkri clippingu skeytt saman við talsvert af endurlitum Milos þar sem hann reynir að búa saman kvöldinu áður, sem hann man lítt eftir sökum þess að honum voru byrðuð lyf. Kvikmyndatakan er metnaðarfull og einkennist af mótsagnakenndri fagurfræði. Furðulega falleg kvikmyndatakan er þannig í beinni mótsögn við yfirgengilegan ljótleika þess sem fyrir augu ber. Ennfremur er mikið notast við dökka lýsingu til að undirstrika ennfreakar myrkt umfjöllunarefnið, t.d. þegar Milos er staddur á tökustöðum nýju vinnuveitenda sinna er ávallt dimmt yfir og þá gildir einu hvort upptökur eigi sér stað að degi til eða um kvöld.

Nokkuð er um úthugsuð og að sumu leyti óvenjuleg stofnskot þar sem tökuvélin skimar yfir umhverfið til að setja á fót þær aðstæður sem eiga við hverju sinni. Þessi stofnskot eru ekki hefðbundin í þeim skilningi að vera tekin úr langri fjarlægð. Þau eru þess í stað tekin úr talsvert minni fjarlægð en venja er og er þannig ætlað að stuðla að nákvæmari rýmisvitund áhorfenda. Þar sem stofnskot setja venjulega á fót tilfinningu um rými í stærra samhengi (land, landssvæði eða borg t.d.) er stofnskotum á við þau sem er að finna í *A Serbian Film* ætlað að taka til hið litla svæði sem kvikmyndin mun eiga sér stað í. Þó að framvindan taki sér stað í stórborg er það nefnilega að mörgu leyti ekki auðsjáanlegt. Í raun bendir fátt til þess sé miðað við þætti eins og hversu fáar manneskjur er að finna innan framvindunnar í heild, tilfinnanlegan skort á stórum byggingum og atriði sem eiga sér stað í náttúrunni.

Í upphafi *A Serbian Film* er t.a.m. að finna dæmi um náttúrufegurð landsins þar sem Milos á fund við Lejlu og síðar meir Marko en fundur þessi á sér stað á þægilegum stað við hafnarbakka sem er umvafinn trjám. Þá er mikla mótsögn að finna í skotinu þegar Milos flýr út í friðsælan skóg til þess að skoða upptökur af misþyrmingum og morðum á fólki sem hefur lent í klónum á Vukmir og samtökum hans. Kvikmyndin er vel leikin af öllum þeim leikurum sem koma fram í henni. Hér verður þó sérstaklega að nefna Srdjan Todorovic, sem leikur Milos. Ég á hreinlega erfitt með að ímynda mér erfiðara og jafn krefjandi hlutverk og honum er látið í té í *A Serbian Film*. Nógu erfitt gæti það verið að leika í atriðum þar sem þess er krafist að vera allsnakinn og stunda alls kyns kynferðislegar athafnir yfir höfuð en þegar manneskja þarf að leika það að að nauðga 8-9 ára barni hljóta að renna tvær grímur á þann hinn sama. Hljóðvinnsla er með eðlilegum hætti og tónlist einkennist af hefðbundinni píanótónlist og síðar meir vandaðri raftónlist. Píanótónlistin dregur ekki jafn mikla athygli að sér og óþægileg raftónlistin gerir (sem kemur í auknum mæli fram í seinni hluta kvikmyndarinnar og tónar þannig við atburðarrásina þegar hún tekur enn óhugnanlegri stefnu). Tel ég að þessir erfiðu tónar passi fyllilega vel við krefjandi umfjöllunarefnið.

Öll förðun er auk þess mjög vel unnin og raunveruleg sem tryggir svo um munar og endanlega að lífsreynslan sem fylgir áhorfi á kvikmyndina sé sem allra ónotalegust. Það kemur svo í hlut leikstjórnar Spasojevic (sem einnig er annar handritshöfundur) að ganga úr skugga um að allt þetta vinni í sameiningu að þeirri ónotalegu upplifun sem á að hljóttast af kvikmyndinni, sem er sannarlega raunin. Eftir stendur nefnilega einhver

óvægnasta kvikmynd sem framleidd hefur verið. Það sem gerir upplifun áhorfanda á *A Serbian Film* sérstaka (samanborið við hinar kvikmyndirnar tvær, sem byrja sýningar sínar á óskapnaði strax í upphafi; sjá nánari samanburð á kvikmyndunum þremur í næsta undirkafla) er hvernig hún blekkir hann endurtekið í fyrstu tveimur þriðjungum framvindunnar. Efnistökin, þar sem klámmyndabransinn er í forgrunni, gefa vissulega vísbendingar um það sem koma skal en uppbyggingu er þrátt fyrir það þannig háttað að áhorfandi telur sér trú að um hefðbundna spennu mynd sé að ræða. Líkt og í tilfelli Milosar er það nefnilega ekki fyrr en um seinan fyrir áhorfendur, þegar óvæginn síðasti þriðjungurinn hefst, að það kemur í ljós í hvaða ósköp stefnir.

3.4 Samanburður á kvikmyndunum þremur

Salò, *Philosophy of a Knife* og *A Serbian Film* eiga það fyrst og fremst sameiginlegt að setja gróft ofbeldi í forgrunn. Framsetning þeirra allra á ofbeldi miðar að því að eftirláta ímyndunaraflinu nákvæmlega ekkert og vekja sem mestan ugg hjá áhorfendum. Það sem þær eiga ennfremur sameiginlegt og kalla mætti mikilvægasta sameiginlega einkenni þeirra er að framsetning ofbeldis þjónar tilteknum og markvissum tilgangi. Ofbeldi er í öllum tilvikum óaðskiljanlegur hluti þeirrar sögu sem er sögð og framsetning á því markast af samfélagslegri og/eða sögulegri gagnrýni í garð framleiðslulanda kvikmyndanna þriggja. *A Serbian Film* er hefðbundnust hvað atburðarrás og framvindu varðar að því leyti að búa yfir skýru upphafi, miðju og endi í frásagnarlegum skilningi auk stigvaxandi spennu en gróft ofbeldi og margvíslegar framsetningar á því er líkt og í hinum tveimur áberandi viðfangsefni. *A Serbian Film* á sér svo stað í nútímanum en *Salò* og *Philosophy of a Knife* taka sér stað um miðjan fimmta áratuginn þegar seinni heimsstyrjöldin nálgast það að líða undir lok.

Allar taka þær fyrir stétta- og valdaskiptingu á einn eða annan hátt þar sem ofríki og stjórnun mæta varnarleysi og undirgefni. Í *A Serbian Film* er að vísu að finna uppreisnarviðleitni sem ekki er hægt að segja um fangana í *Salò* og *Philosophy of a Knife* nema að mjög litlu leyti (þau eru fljót að gera sér grein fyrir vonleysi aðstæðna sinna). Milos berst þannig gegn mönnunum sem hafa komið honum í hann krappann og nær meira að segja að drepa nokkra þeirra en að lokum verður hann að gangast við því að hann geti ekki barist gegn því ofríki sem hann stendur frammi fyrir. Því virðist sjálfsmorð vera eina lausnin fyrir Milos og fjölskyldu hans, slíkt er vonleysið og

örvæntingin.⁶¹ Með hugmyndir LaCapra í huga er því hægt að segja að Milos og fjölskyldu hans sé ekki gefin möguleiki á að komast yfir trámað sem þau verða fyrir. Sá mikli fjöldi tilfinningalegu áfalla sem ríður yfir þau reynast þeim einfaldlega um megn og þau öðlast einungis friðþægingu með því að flýja líf sitt á hinni veraldlegu jörð.

Þetta leiðir okkur að öðru sameiginlegu einkenni kvikmyndanna þriggja, en það er sú sýn þeirra allra að betra sé fyrir lítilmagnann að deyja en að lifa í þeim samfélögum sem kvikmyndirnar endurspeгла. Í öllum þremur er enga von að finna fyrir fólkið sem verður fyrir tilfinningalegu áfalli, og aldrei er gefinn kostur á að vinna sig út úr því. Dauði er eina leiðin. Meira að segja eina „illa“ persónan sem sýnir vott af iðrun, hin nafnlausu hjúkrunarkona í *Philosophy of a Knife* er haldin svo gífurlegu samviskubiti að borin von er að láta reyna á að hún komist yfir sitt tráma. Þess í stað endar hún líf sitt. Slík sýn er myrk í meira lagi og þá ekki síst í tilfelli *A Serbian Film* þar sem við getum „huggað“ okkur við að sögusvið *Salò* og *Philosophy of a Knife* tilheyri liðinni tíð en það er ekki tilfellið með *A Serbian Film*. Ef stjórnvöld og þær stofnanir sem þeim tilheyra eru ófærar um að halda verndarvæng yfir þegnum sínum ná óeðli, ofbeldi og ranglæti að lokum yfirhöndinni og upplausn fylgir í kjölfarið. Þetta er tilvistarlegt svartnætti *A Serbian Film*.

Með þetta í huga væri ekki úr vegi að velta fyrir sér hvort fjöldi þjóðlanda og samfélaga þeirra einkennist ekki einmitt af slíkum óeftirsóknarverðum eiginleikum. Flutningur heimsfrétta virðist allavega renna stoðum undir slíka heimssýn (fréttaannálar sem taka fyrir fréttir af erlendum vettvangi einkennast þannig í miklum mæli af mótmælum, ofbeldi, stríði og hörmungum), þó taka beri því með fyrirvara. Staðreyndin er nefnilega sú að ýmsar birtingarmyndir óréttlætis er að finna heiminum og því er þörf á kvikmyndum á við *Salò*, *Philosophy of a Knife* og *A Serbian Film*. Ástæðan er sú að á meðan þeim er ætlað að hrista áhorfanda inn að beini, eiga slík áföll enn fremur að hvetja hann til gagnrýnninnar hugsunar í garð hluta á við stéttaskiptingu, stríðsrekstur og ofbeldisbeitingu hvers konar. Vegna þessa þurfi á stundum að hafa framsetninguna á ofbeldi opinskáari en gengur og gerist auk þess að miða um leið að því að láta ofbeldið þjóna framvindunni og reyna með þessu að koma áhorfanda út úr þægindahring sínum. Kvikmyndirnar einkennast allar af miklu myrkri (áður nefnd dimm lýsing) enda er umfjöllunarefni þeirra og í reynd heimurinn sem þær endurspeгла og við hrærumst í,

⁶¹ Danuta Wasserman. „Suicidal people’s experiences of negative life events“. *Suicide – An Unnecessary Death*. Ritstj. Danuta Wasserman. London: Martin Dunitz, 2001, bls. 122.

ansi myrkur.⁶²

Salò og *A Serbian Film* eiga það sameiginlegt að markast af ágreiningi innan frá, þ.e. átökin og valdabaráttan í kvikmyndunum tveimur eru á milli samlanda. Í *Philosophy of a Knife* er það ekki raunin enda Japanir að halda Rússum og Kínverjum fönngnum vegna andstöðu umræddra þjóðlanda gegn hvoru öðru í seinni heimsstyrjöldinni. Í *Salò* og *A Serbian Film* er mikið lagt upp úr því að sýna hversu mjög afbrigðilegar hvatir og þrjár fá að njóta sín í stjórnlausu samfélagi og þeir sem valdið hafa munu halda áfram að misnota það í eigin þágu. *Philosophy of a Knife* er ólík að því leyti að persónulegum hvötum og þráum er aðeins að hluta til svarað en fyrst og fremst eru ofbeldisgerendur að fylgja fyrirmælum, fyrirmælum sem eiga að leiða til aukinnar þekkingar á mannlíkamanum og hagnýtingu þessarar þekkingar á þolrifum mannsins og hvaða líffræðileg vopn gætu reynst nýtsamleg í hernaðarrekkstri Japans í seinni heimsstyrjöldinni. Ofbeldið er því háð ákveðnu hugmyndafræðilegu markmiði og tilgangi þó það sé af augljósum ástæðum ekki mannúðlegt né eðlilegt að neinu leyti. Í öllum kvikmyndunum þremur leiðir ofbeldi af sér aukið ofbeldi eins og Butler kom inn á og er slík keðjuverkun sérstaklega áberandi í *A Serbian Film* þar sem stigmögnun ofbeldisverknaða er gífurleg. Þetta á sömuleiðis við um *Salò* þar sem hlutirnir verða einnig aðeins verri og verri. Í *Philosophy of a Knife* er slík stigmögnun ekki alveg jafn áberandi nema að því leyti að tilraunirnar á föngunum verða sífellt ómannúðlegri og virðast í minnkandi mæli þjóna tilraunaforsendum fremur en kvalalosta.

⁶² Umrædd spegiláhrif eru ekki vinsæl hjá öllum fræðimönnum en ég tel þó mikilvægt að huga að tengslum kvikmynda og samfélagslegs veruleika, sér í lagi með kvikmyndirnar þrjár sem hér eru til umfjöllunar í huga.

4. kafli: Ofbeldi í einka- og opinbera rýminu

Þrátt fyrir áður nefnd trúarstef sem er bersýnilega að finna í *Salò* er ekki þar með sagt að þau séu miðlægasti þáttur hennar. Heldur er rétt að telja hugmyndafræðirýni einn mikilvægasta þátt myndarinnar ásamt þeim pólitísku eða heimspekilegu skilaboðum sem myndin hefur fram að færa. Pasolini er nefnilega fyrst og fremst að koma þeim skilaboðum á framfæri að lítið sem ekkert getur bjargað fólki af lægri stétt frá ömurleika og ljótleika stríðs, kvalalosta og pyntinga ef fólki í efri stéttum í valdastöðum þóknast svo. Þar er trúin, sem oft reynist síðasta afdrep vonar við erfiðar og öfgafullar aðstæður, meðtalin. Pasolini skrifaði handritið sjálfur og kvikmyndin því fyrst og fremst hugarfóstur hans sjálfs þó vissulega megi ekki gleyma þætti de Sade. Í raun tekur hann ýmsar lýsingar úr bók de Sade og aðlagar þær að kvikmyndaforminu, sögusviði þess og hugmyndafræðilegri gagnrýni sinni og gerir með þessu verkið því fyrst og fremst að sínu eigin. Hann lætur því skáldverkið sem kvikmyndin byggir á þjóna sínu eigin verki. Lífið virðist engum tilgangi þjóna fyrir hinn almenna borgara ef hinir ríku og græðgi þeirra fá alltaf sínu framgengt. Alltaf þurfi meira og meira til að fullnægja þörfum hinna ríku sem soga um leið í jafn miklum mæli lífskraft og vilja þeirra sem minna mega sín.

Andstaðan við fasisma og óréttlætið sem öfga hægri stjórn fasista leiðir af sér er því vel greinileg en framsetningin á andstöðunni er á stundum of ýkt til að hægt sé að taka hana alvarlega. Þó áhorfandi geri sér grein fyrir því að fasískar pyntingabúðir hafi verið hörmuleg upplifun týnist sá boðskapur að nokkru leyti í yfiringilegum viðbjóðnum og óraunverulegri persónusköpun ráðamannanna og hóruræðranna. Kvikmyndin gefur okkur t.a.m. litla hugmynd um og útskýrir ekki á neinn hátt hvað gerðist í heiminum á þeim sögulega afdrifaríka tíma sem fyrri hluti fimmta áratugar síðustu aldar var. Fasisminn eins og hann kemur okkur fyrir sjónir í *Salò* er, ef svo mætti að orði komast, smættaður niður í kynferðislega meinafræði.⁶³ Þrátt fyrir það er rétt að benda á að kvikmyndin miðar ekki að nákvæmri framsetningu á verkan fasismans þegar hann var við lýði. Fremur er hún sár áminning og uppgjör við hugmyndafræðina sem tímabundins samfélagsástands gífurlegs óréttlætis og vitnar til um hvernig fasisminn lifir áfram í vitund Ítala þrátt fyrir að langt sé um liðið síðan hann var við lýði. Þessu óréttlæti er komið til skila í formi yfiringilegs, kynferðilegs ofbeldis því slík alger, persónuleg yfirráð fasista kvikmyndarinnar endurspeglar alger,

⁶³ Roberts, bls. 29.

táknræn yferráð fasistanna sem fóru með völdin í seinni heimsstyrjöldinni.⁶⁴ Mest sláandi kvikmynd Pasolinis og sú sem hann er best þekktur fyrir í dag speglast svo á kaldhæðinn hátt við hræðileg örlög hans sjálfs, en hann var myrtur hrottalega skömmu eftir að hún kom út.

Salò einkennist jöfnum höndum af sögulegri gagnrýni og samfélagslegri gagnrýni, sem þarf ekki að koma á óvart sé tekið mið af stjórn málasögu Ítalíu og þeim erfiðleikum sem hafa fylgt áðurnefndu uppgjöri við fasismann í gegnum árin. *Philosophy of a Knife* einkennist þá fyrst og fremst af sögulegri gagnrýni enda samfélagið sem er við lýði í henni hluti af horfnum heimi á meðan ýjað er að því að lítið hafi breyst hvað óréttlæti varðar á Ítalíu í *Salò*. M.ö.o. er ekki verið að beina spjótum að Japan og japönsku samfélagi sem slíku í *Philosophy of a Knife*, ekki nema þá hvernig komið var fyrir því á tíma seinni heimsstyrjaldarinnar. Fyrst og fremst er verið að gagnrýna stríðsrekstur yfir höfuð og hversu ólýsanlegan hrylling stýrjaldir og andstaða hvers konar getur leitt af sér. Um er að ræða þarft og opinskátt uppgjör við þennan hluta mannkynsögunnar, sem er enn svo mörgum hulinn. Stundum þarf nefnilega að kafa dýpra en að skoða fórnarlambatölur og frægustu atburðina úr fyrri og seinni heimsstyrjöldinni og afhjúpa t.d. glæpi sem framdir voru gegn mannkyninu, sama hversu óþægileg sú afhjúpun kann að vera.

Í valdatafli valdagráðugra ríkja eru það oftast en ekki saklausir borgararnir sem verða verst úti og *Philosophy of a Knife* vitnar svo sannarlega til um það. Fórnarlömb fangabúða fengu þá versta útspilið þar sem þau hlutu andleg og líkamleg mein en hlýðnir starfsmenn af hinum ýmsu stéttum (hermenn, lækna og hjúkrunarfræðingar t.d.) urðu sömuleiðis illa úti vegna þess eins að þeim rann blóðið til skyldunnar í nafni tiltekinna, stundum innprentaðra af hendi ráðamanna, hugsjóna á borð við þjóðarstolt. Samviskubit áðurnefndrar hjúkrunarkonu í kvikmyndinni vitnar til um þetta, en upphafleg samviskusemi hennar til að sinna starfi sínu af fagmennsku og virðing við þá sem standa henni æðra leiðir hana að lokum til sjálfsvígs vegna þeirra óskapa sem hún hefur gert lifandi mannverum. Stríð veldur alltaf eyðileggingu, andlegri sem líkamlegri og er þetta meginstoð þeirrar sögulegu gagnrýni sem kvikmyndin inniheldur. Allt það ljóta sem fyrir augu ber gerir áhorfanda grein fyrir því svo um munar að svona megi ekki láta koma fyrir aftur, þ.e. að koma verði í veg fyrir að slíkir atburðir geti átt

⁶⁴ Sjá nánar hér að neðan, þar sem kvikmyndirnar þrjár eru túlkaðar út frá hugmyndum Žižeks.

möguleika á að eiga sér stað. Því er ekki hægt að segja sögulegu gagnrýnina lausa við skírskotanir í nútímann, enda stríðsrekstur og tilheyrandi ofbeldi daglegt brauð í nútímasögu.

Ef nánar er rýnt í *A Serbian Film* og kafað undir yfirborð kvalamyndarinnar, sem af augljósum ástæðum er hægt að færa rök fyrir að hún sé, kemur í ljós áberandi samfélagsleg gagnrýni af hendi Spasojevic. Kvikmyndin er nefnilega að miklu leyti sprottin upp úr gagnrýni í garð Júgóslavíu stríðsins og hryllileg atburðarásin skírskotar til þess samfélagslega áfalls sem reið yfir þjóðina, sem og andlegrar vanlíðan allra þeirra sem í hlut áttu í kjölfar þess. Af stríðinu og fylgifiskum þess leiðir svo reiði þegna Serbíu vegna lélegrar frammistöðu stjórnvalda og stofnana þegar að því að kom að sýna þegnum umhyggju og vernda öryggi þeirra. Titillinn einn og sér gefur auk þess glögglega til kynna gagnrýni á hvernig sé umhorfs í serbnesku samfélagi. Ein klámmyndaleikkonan sem virðist hreinlega vera í eigu Vukmir er t.a.m. sífellt niðurlægð, bæði líkamlega og andlega, vegna þess að hún væri að svívirða minningu eiginmanns síns sem lést í Júgóslavíu stríðinu með því að bjóða sig karlmönnum og sinna ekki dóttur sinni (dóttur stríðshetju). Vukmir segir að hórur eins og hún séu eitt af því helsta sem sé að serbnesku samfélagi, þær skilja afkvæmi sín eftir í skurði og svívirða minningu stríðshetja eins og ekkert væri sjálfsagðara vegna skorts þeirra á siðgæði. Að launum er hún lamin, losað sæði yfir hana og líf hennar er svo tekið meðan verið er að stunda harkaleg mök við hana af hendi Milos. Þar sker hann höfuð hennar af með sveðju en heldur svo áfram mökunum svo hún sé alveg örugglega svívirt sem mest. Hér er um að ræða nokkuð augljósa allegoríu varðandi stöðu kvenna í Serbíu þar sem karlinn hefur öll völd að hætti gamalgróins feðraveldis. Eins og minnst var á að framan er 13-15 ára gömul dóttir leikkonunnar látin horfa á þegar sú síðarnefnda veitir Milos munngælu. Á meðan því stendur er hann látinn lemja hana í andlitið og að lokum losar hann sæði yfir andlit hennar. Það er engu líkara en að þessi niðurlæging á móður hennar komi henni til auk þess sem hún samþykkir síðar meir ákvörðun ömmu sinnar sem vill að Milos taki meydóm hennar. Þetta er til marks um upplausn allra gilda og fórn sakleysisins í samfélagi sem beðið hefur skipbrot.

Gagnrýni á klámbransann er áberandi í kvikmyndinni enda gera snöff-mynda framleiðendurnir og þeirra handbendi einfaldlega það sem þeim sýnist; allar hvatir eru óbeislaðar. Bróðir Milos, lögreglumaðurinn Marko, girnist t.a.m. eiginkonu hans,

Mariju, svo mikið að hann verður að fara á salernið til að fróa sér þegar hann sækir hana heim. Marko, sem er illmennunum innan handar, vílar enda ekki fyrir sér að nauðga Mariju á meðan Milos er honum við hlið. Þetta er annað af tveimur sérlega hræðilegum atriðum á að horfa, en þannig er í pottinn búið að þegar Marko er að nauðga Mariju er Milos sjálfur við hliðina óafvitandi látin misþyrma sínum eigin syni (þeir feðgar eru þá báðir uppdópaðir og ringlaðir). Skilaboðin varðandi upphald laga eru hér sérstaklega skýr þar sem Marko stendur fyrir lög og reglu. Lögreglan er því lögð að jöfnu við glæpamennina og því er þegar allt kemur til alls ekki hægt að treysta á stofnanir. Einnig er nánast ómögulegt að horfa þegar Vukmir sýnir Milos myndband af manni vera að nauðga nýfæddu barni. Tel ég það ljóst að þessi tvö atriði megi túlka sem oddhvassa gagnrýni á meðferð serbneska stjórnvalda á þeim þegnum Serbíu sem eru á barnsaldri.⁶⁵ Valda- og bjargarleysi kvenna er svo áfram áberandi enda eru þær fullkomlega ófærar um að komast undan hinu afbrigðilega, stjórnlausu og karllæga samfélagi sem er við lýði í kvikmyndinni. Kvenhatrið er því mikið í kvikmyndinni sem ekki ber að heimfæra á leikstjóran, fremur er um að ræða gagnrýni á bágborna stöðu kvenna í serbnesku samfélagi.

Í þessu samhengi mætti benda á þegar kollegi Milos, Lejla, er drepin. Vald karlsins er þar bersýnilegt þar sem limi er troðið upp í hana og haldið fyrir nef hennar sem veldur því að hún kafnar. Limtákn Freuds er hér ekki einu sinni tákn, sjálfum getnaðarlimnum er beitt til að sýna fram á yfirráð karlsins yfir konunni. Getnaðarlimurinn gegnir talsverðu hlutverki í *A Serbian Film* utan þessa tilviks. Fyrir það fyrsta er það lífsviðurværi Milos og yfirburðastaða hans sem klámmyndaleikara sem kemur honum í þau vandræði sem hann stendur frammi fyrir. Áðurnefnd stærð getnaðarlims hans og úthald gera hann þar eftirsóknarverðan með meiru. Hann áttar sig enda á því og hótar að skera getnaðarlim sinn hreinlega af, því þá myndi hann verða snöff-mynda framleiðendunum gagnslaus. Í stærra samhengi yrði hann við gjörð sem þessa samfélaginu í heild vita gagnslaus, enda serbneskt samfélag í eðli sínu limhverft í kvikmyndinni (og því þar með ýjað að því að það eigi einnig við í raunverulegu serbnesku samfélagi). Valdastaða hans sem karlmanns með sérlega stóran getnaðarlim

⁶⁵ Nýleg frétt frá Englandi þar sem greint er frá nauðgun á eins mánaðar syni hjóna er svo ennfremur óþægilegur vitnisburður um raunveruleika slíkrar framsetningar: (Án höfundar). 2011. *One-month-old baby with every rib broken fighting for its life after man and woman are arrested for rape and battery*. Sótt 7. janúar, 2012 af <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2069467/One-month-old-baby-raped-battered-Gravesend-Man-woman-arrested.html>

er svo ennfrekar staðfest í atriði þar sem hann ræðst á eitt af illmennunum, sem er eineygður, með því að troða getnaðarlim sínum lengst inn í augntóft hans og verða honum þannig að bana.

Ekki er látið staðar numið við samfélagsgagnrýni á Serbíu þar sem stór hluti sakarinnar á því hvernig komið er fyrir samfélögum á við það serbneska er hnattvæðing nútímatækni eins og handheldra upptökuvéla og veraldarvefsins, sem auðvelt og mikið aðgengi er að í vestrænum samfélögum. Gífurleg aukning klámvæðingar hefur orðið til með sífellt vaxandi samlífi þessara (nú) óaðskiljanlegu miðla og það er Spasojevic meðvitaður um. Samfélagsgagnrýnin nær því út fyrir hans eigið land þó gagnrýni á Serbíu sé vissulega í forgrunni. Ekkert eitt land er þar tekið fyrir enda er misnotkun á miðlunum og meðfylgjandi gróða- og grimmdarsjónarmið fyrst og fremst gagnrýnd. Notkun þessarar nútímatækni gerir framleiðendunum nefnilega kleift á geysilega auðveldan og fljótlegan hátt að taka upp og dreifa efni sínu til áhugasamra. Það er gegnumgangandi í *A Serbian Film* að sífellt er verið að taka upp aðra kvikmynd auk þess sem sýnd eru myndbrot úr öðrum snöff-myndum framleiðendanna og gömlum klámmyndum Milos. Því er um mikla sjálfhverfu að ræða og *A Serbian Film* er enda fyrst og fremst kvikmynd um upptöku á kvikmynd þar sem upptökufarlið leiðir aðalsöguhetju þeirra beggja að lokum til helju.

Atburðarrásin, þrátt fyrir að áhorfanda finnist hún líkast til á köflum fremur ýkt, verður þó óþægilega raunveruleg þegar hugsað er út í það að einhvers staðar neðanjarðar í illa stöddu samfélagi gæti það sem fyrir augu ber vel verið að eiga sér stað eins og þegar hefur verið bent á. *A Serbian Film* er þannig ekki einvörðungu gagnrýni á Serbíu og það samfélag sem búið er við þar, heldur er hún almenn gagnrýni á misrétti hvers konar og stjórnvöld sem bregðast. Framvindan í *A Serbian Film* fylgir formerkjum hefðbundinna spennumynda, þar sem spenna er byggð upp jafnt og þétt og endar með einhverjum óvægnasta hápunkti kvikmyndasögunnar. Þetta stafar af því, eins og áður var minnst á, að þrátt fyrir að spenna sé byggð upp jafnt og þétt þá er hreinlega ekkert sem getur búið áhorfanda undir það sem fyrir augu ber í síðasta þriðjungi kvikmyndarinnar.

Sé notast við flokkunarkefi Žižeks á ofbeldi með kvikmyndirnar þrjár í huga er persónulegt ofbeldi strax auðsjáanlegt í öllum tilfellum. Framkvæmendur líkamlegs ofbeldis eru endurtekið sýnilegir og hlutgerðir þolendurnir eru það sömuleiðis þar sem

eðlilegt „friðarástand“ er brotið upp. En að baki þessa persónulega ofbeldis liggja tvær af tegundum hlutlægs ofbeldis, en það er hið táknræna ofbeldi og það kerfisbundna. Talsmáti þeirra sem með völdin fara endurspegla einmitt þessi völd og táknrænt ofbeldi því til staðar. Þetta er bæði áberandi í *Salò* og *A Serbian Film* þar sem kúgararnir benda á yfirrád sín ýmist með orðum eða í verki, oftast bæði í einu. Þetta er ekki jafn áberandi í *Philosophy of a Knife* vegna þess að flestar persónur tala lítið sem ekkert en bendingar þeirra og fas taka sér þann sess sem tungumálið hefur í hinum kvikmyndunum tveimur, auk þess sem sögumaður greinir okkur frá ætlunum þeirra ef þær eru ekki ljósar af myndunum einum. Táknrænt ofbeldi þeirra persóna sem með völdin fara í *Philosophy of a Knife* eru því ekki síður áberandi þó notast sé við aðra tegund samskipta en tungumál til að koma því á framfæri. Kerfisbundið ofbeldi er svo geysilega áberandi í öllum þremur kvikmyndunum þar sem það það hag- og stjórnkerfi sem er við lýði leyfir í öllum tilvikum ólýsanlegu ofbeldi og kúgun að eiga sér stað og bregst því þegnum sínum. Ósýnilega ofbeldið, þessar tvær tegundir hlutlægs ofbeldis, er því óumflýjanlega nátengt hinu sýnilega persónulega ofbeldi. Hið sýnilega og ósýnilega ofbeldi getur þannig ekki verið til án hvers annars. M.ö.o fylgja líkamlegum yfirráðum ávallt andleg yfirrád og sú er einmitt raunin í *Salò*, *Philosophy of a Knife* og *A Serbian Film*.

Tel ég framsetninguna á ofbeldinu í kvikmyndunum þremur markast af því að hið persónulega, líkamlega ofbeldi er látið endurspegla hið hlutlæga ofbeldi sem kúgaðir þegnar eru beittir óbeint. Hlutlægt ofbeldi hins opinbera rýmis endurspeglast því í persónulegu ofbeldi einkarýmisins. Skilin milli einkarýmis og opinbers rýmis verða um leið óljósari sem lýsir sér þannig að einkarýmið vinnur í þágu opinbera rýmisins, þ.e. persónulegt ofbeldi fólks er framið í nafni hlutlægs ofbeldis samfélagsins. Rýmin tvö og ofbeldistegundirnar tvær renna því saman og verða að einu. Þetta er bersýnilegt í *Salò* og *A Serbian Film* hvað samfélagslega skírskotun varðar en kemur fram með eilítið óljósari hætti í *Philosophy of a Knife* þó hún sé sannarlega ekki undanskilin. Svo samfélagsleg gagnrýnin komi fram á sem skýrastan og í rauninni ýktastan máta hefur verið gripið til þessarar tegundar framsetningar í tilvikum allra þriggja kvikmynda. Afleiðingin eru verk sem sitja óumflýjanlega í áhorfanda og af þeim sökum er vert að velta fyrir sér hvort sú hefði verið raunin ef ofbeldisáherslum væri háttað öðruvísi. Þ.e. ef hið táknræna ofbeldi kvikmyndanna væri ekki látið endurspeglast í grimmilegu persónulegu ofbeldi (eða það a.m.k. ekki sýnt á jafn

opinskáan hátt) er hætt við því að upplifun áhorfanda væri öðruvísi háttáð og boðskapur og gagnrýni kvikmyndanna um leið í hættu á að tynast. Að vísu er það rétt að með sýningu yfirgengilegs ofbeldis eigi skilaboð, ef einhver eru, tiltekinnar kvikmyndar á hættu á að tynast og er það eflaust raunin í fjölda kvikmynda. Á þetta þó ekki við um kvikmyndirnar þrjár sem hér um ræðir eins og leitast hefur verið eftir að færa rök fyrir. Yfirgengilegt ofbeldi kvikmyndanna þjóna nefnilega þeim sögum sem þær segja og hjálpa til við að koma á framfæri áðurnefndum boðskap og samfélagslegri gagnrýni sem þær innihalda.

Lokaorð

Sé allt dregið saman mætti segja að það liggi tiltölulega ljóst fyrir hver meginröksemd skrifa minna sé. Með einfölduðum hætti er hún sú að gróft kvikmyndaofbeldi sé síður en svo til þess eins fallið að ganga fram af áhorfendum. Það er vissulega ekki alltaf raunin (eins og kvalamyndir vitna til um) en dæmi eru til um það, eins og sýnt hefur verið fram á í kvikmyndunum þremur sem hér voru til umfjöllunar, að á bakvið yfirgengilegan viðbjóðinn geti verið að finna trúarlega, hugmyndafræðilega, pólitíska, samfélagslega og/eða sögulega gagnrýni. M.ö.o. sé verið að segja eitthvað með hinum opinskáu sýningum á ofbeldi og það komi í hlut áhorfandans að vera virkur, meðvitaður og opinn fyrir slíkum túlkunum. Það sé eitthvað annað og meira sem liggur að baki en að kvikmyndagerðarmenn vilji sjá hversu mikið þeir komast upp með og hversu mikið áhorfendur þola.

Einar og sér verða vangaveltur um möguleg skilaboð ofbeldisfullra kvikmynda ekki endilega áhugaverðar en ef skyggst er nánar í merkingarsköpun kvikmyndanna í samhengi við sögu viðkomandi framleiðslulanda, og með aðstoð fræðilegrar aðferðafræði og heimspekilegra hugleiðinga um ofbeldishugtakið, opnast ný veröld frjórra túlkunarmöguleika. Í ljós geta komið uppgjör við söguna, t.d. misheppnaða stjórnsýslu, afdrifaríkan stríðsrekstur og óréttlæti stéttaskiptingar auk þess sem samfélagsleg gagnrýni getur tekið fyrir sömu hluti en átt sér beinni skírskotanir í samtímann. Söguleg gagnrýni og samfélagsleg gagnrýni verða því gjarna að einu enda tekur sagan alltaf til þeirra samfélaga sem eiga í hlut og samfélög markast ætíð af sögu sinni. Ofbeldi virðist í tilfellum þeirra framleiðslulanda sem eiga í hlut vera óumflýjanlegur hluti af samfélagssögu hvers og eins. Því þarf það ekki að koma á óvart að jafn gagnrýnar og ofbeldisfullar kvikmyndir hafi runnið undan rifjum þeirra, sagan hafi hreinlega kallað á heiðarlegt uppgjör við þá ógnvænlegu atburði sem áttu sér stað í nafni þjóðanna.

Heimildaskrá

Prentefni

Bataille, Georges. *Literature and Evil*. New York og London: Marion Boyars, 1985.

Berndl, Dr. Klaus; Hattstein, Markus; Knebel, Arthur og Udelhoven, Hermann-Josef. „Fasistatíminn á Ítalíu“. *Saga mannsins: Frá örófi fram á þennan dag*. Reykjavík: Skuggi – forlag, 2008.

Biskind, Peter. *Easy Rider, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Touchstone, 1999.

Björn Þór Vilhjálmsson. „Saga Bandarískra Kvikmynda“. *Heimur Kvikmyndanna*. Ritstj. Guðni Elísson. Reykjavík: Forlagið og art.is, 1999.

Björn Þór Vilhjálmsson. „Forboðnar Ímyndir Hvíta Tjaldsins: Fyrsti Hluti – Einföld Afþreying“. *Morgunblaðið – Lesbók*. 10. mars, 2001.

Björn Þór Vilhjálmsson. „Forboðnar Ímyndir Hvíta Tjaldsins: Fjórði Hluti – Ögrun og Upplausn“. *Morgunblaðið – Lesbók*. 31. mars, 2001.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London og New York: Verso, 2004.

Clover, Carol. Karlar, Konur og Keðjusagir: Kyngervi í Nútímahryllingsmyndum“. *Áfangar í kvikmyndafræðum*. Þýð. Úlfhildur Dagsdóttir. Ritstj. Guðni Elísson. Reykjavík: Forlagið, 2003.

Copeland, Dale C. „A Tragic Choice: Japanese Preventive Motivations and the Origins of the Pacific War“. *International Interactions*. New York: Routledge, 2011.

de Giovanni, Janine. „Possessed by War“. *Newsweek*, 158 (24). New York: The Newsweek Daily Beast Company, 2011.

Djuric, Ivana. „The Post-War Repatriation of Serb Minority Internally Displaced Persons and Refugees in Croatia - Between Discrimination and Political Settlement“. *Europe-Asia Studies*, 62(10). New York: Routledge, 2010.

- Drea, Edward J. „The Seldom-Seen Enemy“. *Naval History*, 24(2). Annapolis: United States Naval Institute, 2010.
- Gilligan, James. *Preventing Violence (Prospects for Tomorrow)*. London og New York: Thames and Hudson, 2001.
- Guðni Elísson. „Undir hnífnum: Fagurfræði slægjunnar og *Reykjavík Whale Watching Massacre*. Ritið: 2/2010 – *Heimsbíó*. Ritstj. Ásdís R. Magnúsdóttir og Björn Þorsteinsson. Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2010.
- Íslam með Afslætti*. Ritstj. Auður Jónsdóttir og Óttar M. Norðfjörð. Reykjavík: Nýhil, 2008.
- Jurich, Joscelyn. „Remembering to Remember: Three Photojournalism Icons of the Bosnian War“. *Afterimage*, 39 (1/2). Rochester: Visual Studies Workshop, 2011.
- Kerekes, David og Slater, David. *Killing for Culture: Death Film from Mondo to Snuff*. Clerkenwell: Creation Books, 1996.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. London og New York: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Monaco, Paul. „The Waning Production Code and the Rise of the Ratings System“. *The Sixties*. Ritstj. Paul Monaco. Berkeley: University of California, 2001.
- Morgan, Phillip. „Italy’s Fascist War“. *History Today*, 53 (3). London: History Today, 2007.
- Pasquino, Gianfranco. „Political History in Italy“. *Journal of Policy History*, 21 (3) Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Pavlakovic, Vjeran. „Croatia, the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, and General Gotovina as a Political Symbol“. *Europe-Asia Studies*, 62(10). New York: Routledge, 2010.
- Prince, Stephen. „Cruelty, Sadism and the Horror Film“. *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood*. Piscataway: Rutgers University Press, 2003.

- Roberson Jr., Donald N. „Creative Chaos: learning from the Yugoslav war“. *Studies in Continuing Education*, 32(2). New York: Routledge, 2010.
- Roberts, Christopher. „The Theatrical Satanism of Self-Awareness Itself: Religion, Art and Analogy in Pasolini’s Salò“. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 15(1). New York: Routledge, 2010.
- Schatz, Thomas. „The New Hollywood“. *Film Theory Goes to the Movies*. Ritstj. Jim Collins, Hilary Radner og Ava Preacher Collins. New York: Routledge, 1993.
- Sparks, Glenn G.; Sparks, Cheri W. og Sparks, Erin A. „Media Violence“. *Media Effects: Advances in Theory and Research*. Ritstj. Jennings Bryant og Mary Beth Oliver. New York og London: Routledge, 2009.
- Svoray, Yaron og Hughes, Thomas. *Gods of Death*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- Thompson, Kristin og Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.
- Ventresca, Robert A. „Mussolini’s Ghost: Italy’s Duce in History and Memory“. *History and Memory*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Wasserman, Danuta. „Suicidal people’s experiences of negative life events“. *Suicide – An Unnecessary Death*. Ritstj. Danuta Wasserman. London: Martin Dunitz, 2001.
- Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. London: Profile Books, 2008.

Netheimildir

- (Án höfundar). 2011. *One-month-old baby with every rib broken fighting for its life after man and woman are arrested for rape and battery*. Sótt 7. janúar, 2012 af <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2069467/One-month-old-baby-raped-battered-Gravesend-Man-woman-arrested.html>
- (Án höfundar). 2011. *Pier Paolo Pasolini – Biography*. Sótt 14. nóvember, 2011 af <http://www.pierpaolopasolini.com/bio.htm>
- Porkell Ágúst Óttarsson. 2007. *Trúarstef í kvikmyndum ı DEUS EX CINEMA*. Sótt 16. nóvember, 2011 af <http://dec.is/is/efni/61>

Kvikmyndir

Philosophy of a Knife. 2008. Leikstjóri: Andrey Iskanov. Aðalleikarar: Anatoly Prosatov, Yukari Fujimoto, Stephen Tipton, Tetsuro Sakagami og Manoush. Handritshöfundur: Andrey Iskanov. Rússland, Bandaríkin og Japan.

Salò o le 120 giornate di Sodoma. 1975. Leikstjóri: Pier Paolo Pasolini. Aðalleikarar: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle og Aldo Valletti. Handritshöfundar: Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti og Pupi Avati. Ítalía.

Srpski Film. 2010. Leikstjóri: Srdjan Spasojevic. Aðalleikarar: Srdjan Todorovic, Sergej Trifunovic, Jelena Gavrilovic og Slobodan Bestic. Handritshöfundar: Aleksandar Radivojevic og Srdjan Spasojevic. Serbía.