

Krunoslav Lučić

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb
klucic@ffzg.hr

Artikulacije tijela i tjelesnosti u filmu

Sažetak

Rad obrazlaže različite načine artikulacije tijela i tjelesnosti u filmu. Figura tijela i koncept tjelesnosti mogu se shvatiti na dvostruk način: ili kao »tjelesnost« filma ili kao »tjelesnost« u filmu, tj. ili kao materijalnost filmskoga medija, bez čije bi tehnološke osnove svaka slikovna artikulacija postala nemogućom, ili kao materijalnost središnjih figura filma, koje se u različitim oblicima tamo konkretiziraju. Također, ističe se i povezanost tijela gledatelja i taktilno shvaćene filmske slike u fenomenološkom pristupu filmu. U tom kontekstu rad problematizira odnos tih triju koncepcija fokusirajući se u prvome redu na divergentne načine prikaza tijela u ostvarenjima heterogenih žanrovskih, stilskih i historiografskih težišta poput uloge mehanike tijela u američkoj nijemoj filmskoj komediji, atrakcije ranoga nijemoga filma te figuracije prvenstveno ženskog, ali i muškog tijela u djelima klasičnog igranofilmskog stila.

Ključne riječi

filmsko tijelo, haptička vizualnost, tijelo u filmu, žensko tijelo, taktilna slika

Uvod

Kada dovodimo u vezu pojam filma s pojmom tijela, taj čin povezivanja može se činiti kao oblik krajnje teorijske i metodološke perverzije, čak i kao forma analitičkog nasilja nad tim pojmovima. Naime, govoriti o tijelu filma ili o njegovoj tjelesnosti može se tek metaforički jer je pojam tijela nešto što uobičajeno povezujemo isključivo s ljudskom ili u najmanju ruku živom figurom. Stvar poprima potpuno razvidne obrise kada uočimo na koji način autori koji se bave tjelesnošću filma upotrebljavaju taj koncept i u kojem, često vrlo heterogenom, kontekstu. Jedna od autorica, Laura U. Marks, čiji je teorijski interes eksplicitno usmjeren na pojam i fenomen filmskoga tijela, u tom je pogledu gotovo banalno jasna kada ističe da je naslov njezine knjige *The Skin of the Film* (2000.) samo metafora koja »sugerira način na koji viđenje/gledanje/pogled može biti taktilno, kao da netko dodiruje film vlastitim očima«.¹ Iz tog teorijskog obzora središnje mjesto propitivanja tjelesnosti filma zauzima znakovit i vrlo sugestivan pojam haptičke vizualnosti (*haptic visuality*), za razliku od onoga što Marks naziva optičkom vizualnošću (*optical visuality*).

Na isti, metaforički način možemo kontekstualizirati i druga istraživanja posvećena nekom od aspekata filmskoga tijela, koja se bilo izravno ili tek u

1

»It also suggests the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes.« Usp. Laura U. Marks, *The*

Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses, Duke University Press, Durham – London 2000., str. xi.

premisama vlastitih istraživačkih preokupacija oslanjaju na fenomenološki pristup, vidljiv iz formulacija poput *The Address of the Eye* (1992.) Vivian Sobchack, *The Cinematic Body* (2006.) Stevena Shavira, *Cinema and Sensation* (2007.) Martine Beugnet, *The Tactile Eye* (2009.) Jennifer Barker ili ljetnog izdanja časopisa *Alphaville* posvećenog temi »Corporeal Cinema« (2014.).²

No, neovisno o metaforičnosti uporabe pojma filmskoga tijela ili tjelesnosti filma, koja proizlazi iz fundamentalno ne-tjelesne, imaginativne, ne-materijalne i čisto vizualne karakteristike filmskoga medija, možemo razlučiti nekoliko načina govorenja o njegovoj korporalnoj dimenziji te nekoliko distinktivnih područja na koje se ono odnosi. Odnosno, govoriti o poveznici tjelesnog i filmskog može se na najmanje četiri različita, ali usko povezana načina. Tako možemo govoriti o (1) tijelu autora, (2) tijelu filma, (3) tijelu gledatelja i (4) tijelu *u* filmu.

- (1) S jedne strane, o tjelesnom se aspektu filma može govoriti u okvirima tijela (*figure*) autora (kao neke izvanfilmske, implicitne, a ne empirijske instancije) i načina na koje je ono upisano u film, njegovo »tkivo« i strukturu.³ U tom kontekstu o tjelesnosti autorske *figure* govorimo kao o činu utjelovljivanja njegove pretpostavljene intencionalnosti koja svoju konkretizaciju zadobiva bilo u materijalnosti filmskih audiovizualnih i tehnoloških manifestacija ili u iskustvenoj formaciji njegove strukture koja istovremeno i nadilazi i oslanja se na vlastite materijalne uvjete realizacije, tj. u filmskome iskustvu koje nastaje u izravnom kontaktu između strukture filmskoga tijela i strukture gledateljeva tjelesnog doživljaja.
- (2) S druge strane, o tjelesnom se aspektu filma može govoriti i u okvirima tijela samoga filma kao ne-metaforičke materijalne, tehnološke i svjetlosno-tvarne osnove koja je, po nekim autorima,⁴ inherentno taktilna jer priziva stanovite sinestezijske efekte kod gledatelja, doživljajna je samo u tim okvirima te njima nužno uvjetovana. To samo znači da tjelesni/taktilni karakter filmske tehnologije uvjetuje i pretpostavlja sličan taktilni karakter gledateljeva snalaženja i odnosa u vlastitom životnom okolišu.
- (3) Nadalje, također možemo govoriti i o tijelu gledatelja kao nekom iskustvenom subjektu s kojim je tijelo filma u neprestanom kontaktu. U tom kontekstu govorimo o načinu na koji film u gledatelju izaziva stanovite reakcije: bilo u obliku aktiviranja određenih kognitivnih i emocionalnih procesa (npr. zaključivanje, razumijevanje, predviđanje, pretpostavljanje, pobuđivanje interesa itd. ili emocionalno usklađivanje s likovima, plakanje, smijanje, užasavanje, nelagoda, uгода itd.), ili u obliku izazivanja izravnih, gotovo nevoljnih tjelesnih reakcija (poput lupanja srca, ježenja kože, želučanog grča, nekontroliranog mišićnog trzaja itd.) ili naglašavanja dodirnih karakteristika prikazanih stvari (npr. isticanjem njihova volumena, težine, gustoće, oblika, kinetičnosti, zauzimanja prostora, mirisa ili okusa, tvarnosti – primjerice, je li riječ o tekućoj ili krutoj stvari, grube ili glatke strukture).

U ovom inzistiranju na tjelesnome najbolje se vidi razlika između npr. strukturalističkog i kognitivističkog pristupa filmu te fenomenološkog pristupa koji čini teorijsku bazu svih istraživanja taktilnosti i tjelesnosti filma. Naprimjer, dok strukturalistički pristup privilegira netjelesno tretiranje filmskoga teksta kao nečeg amorfnog, lišenog tjelesnih karakteristika i reduciranog na apstraktnu strukturu, kognitivistički pristup pretjerano inzistira na racional-

nim i emocionalnim procesima koje je gledatelj prisiljen aktivirati u izravnom susretu s filmom, a zanemarujući njegove ne-mentalne, čisto fiziološke reakcije i taktilnu dimenziju. Za razliku od toga, premisa je fenomenološkog pristupa opis konkretnog, utjelovljenog filmskog iskustva kao rezultata nužne sinergije filmskoga i gledateljeva tijela uronjenih u stvarni životni okoliš.

- (4) Četvrti način razumijevanja tijela ujedno je i najtransparentniji jer se odnosi na različite moduse prikaza živih tijela (pretežno ljudskih) u filmu, na njihov odnos s okolišem, drugim tijelima i predmetima te na načine na koje se određenim izlagačkim i prikazivačkim strategijama konstruira koncept tjelesnog (koji po logici stvari nadilazi konkretnu fizikalnu odredbu nekog tijela u filmu, njegova nositelja i vlasnika). Primjerice, to se može odnositi na koncept neusklađenog/mehaničkog/automatiziranog tijela u nijemoj *slapstick* komediji ili na koncept dezintegriranog/nečistog tijela u žanru *horora*.

Tijelo filma i njegova materijalnost

Jedan od prvih autora koji je težište vlastita propitivanja prirode filma stavio upravo na njegovu materijalnost bio je francuski teoretičar André Bazin. U svojem tekstu »Ontologija fotografske slike« iz 1945. Bazin⁵ je formulirao poprilično radikalnu tezu potpomognutu povlačenjem znaka jednakosti između filmske slike i njezina predmeta. Naime, osnovni je Bazinov argument, dan u prilog tezi o inherentnoj realističnosti filmskog medija i filmske umjetnosti, da između slike i njezina predmeta (neovisno o tome prepoznaje li ga gledatelj) postoji neraskidiva, egzistencijalna veza i izravni/neposredovani kontakt koji istovremeno omogućuje istovrsni izravni kontakt između gledateljeva iskustva i filmske slike. Temelj tog izravnog kontakta omogućen ontologijom filmske slike, prema Bazinu, čini odsustvo figure čovjeka u procesu njezina proizvođenja tako da slika funkcionira kao izravni otisak (indeks) svojeg predmeta. Posljedice tako radikalnog razumijevanja filmskoga medija i njegove materijalne prirode očituju se u tome što sada nikakav konačan *rezultat* vidljiv i prepoznatljiv u filmskoj slici ne determinira njezino djelovanje i gledateljevo iskustvo, već je to iskustvo determinirano genezom same slike, odnosno njezinim *podrijetlom*. Ili, kako je to istaknuo sam Bazin, »slika može biti neizoštrena, izobličena, izbljedjela, bez dokumentarne vrijednosti«, ali

2

Usp. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1992.; Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.; Martine Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.; Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley 2009.; Ian Murphy, Gwenda Young (ur.), *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 7 (2014), <http://www.alphavillejournal.com/Issue7.html>, pristup: 20. svibnja 2015.; Ian Murphy, Gwenda Young, »Corporeal Cinema: Editorial«, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 7 (2014), [\[nal.com/Issue7/HTML/Editorial.html\]\(http://www.alphavillejournal.com/Issue7/HTML/Editorial.html\), pristup: 20. svibnja 2015.](http://www.alphavillejour-</p></div><div data-bbox=)

3

Ovim se aspektom tijela neću baviti u ostatku teksta.

4

Usp. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, str. 8–14; S. Shaviro, *The Cinematic Body*, str. 49–50; J. M. Barker, *The Tactile Eye*, str. 1–22.

5

Usp. André Bazin, »Ontologija fotografske slike«, u: Andre Bazin, *Šta je film? I. Ontologija i jezik*, Institut za film, Beograd 1967., str. 7–12.

»ona djeluje svojom genezom ontologije modela: ona je model«⁶ (tj. slika jest predmet, a ne znak, supstitut za taj predmet).

Ta cijela ontologija filma, gdje se film reducira na čistu materijalnost svjetlosti otisnute na filmsku vrpce koja omogućuje bilo koje izvorno filmsko iskustvo i iskustvo svijeta, očituje se i u drugom Bazinovu tekstu »Mit totalnog filma« iz 1946.,⁷ no sada na nešto drukčiji način. Tamo Bazin ističe da filmsko tijelo (u ovom materijalnom/tehnološkom smislu) nije uzrok tog izravnog i izvornog iskustva (iako ga omogućuje), već je posljedica ideje ili težnje za potpunom/cjelovitom/nepatvorenom iluzijom života, tj. za onim što Bazin naziva integralnim realizmom. Drugim riječima, u tom je kontekstu svođenje filma na njegovu materijalnu osnovu, lišenu tjelesnosti/intervencije čovjeka, nužan uvjet gledateljeva dodira s vlastitim životnim okolišem (tj. smislom), iako nije njegovim uzrokom. Jer uzrokom je ideja totalnog filma koja je samo našla svoje primjereno uobličjenje u filmskoj tehnologiji kako bi omogućila izravni kontakt sa zbiljom. Zapravo, slična je teza prisutna i kod autorice Sobchack⁸ gdje filmsko tijelo (u ovom užem smislu) nije podudarno s konceptom filma koji označava ukupno životno iskustvo tek posredovano svojom fizičkom osnovom. To zapravo i nije toliko neobično ako imamo na umu da je i Bazinov pristup u biti fenomenološki ili barem njime inspiriran.

Iz druge vizure, one filmske prakse, svođenje filmskog iskustva na njegovu materijalnu osnovu najvidljivije je u onim filmskim ostvarenjima koja svoju taktičnu dimenziju grade upravo zahvaljujući tom činu redukcije. Primjerice, film austrijskog filmskog eksperimentalista Petera Kubelke *Arnulf Rainer* (1960.) reduciran je na filmsko-tehnološke osnove, tj. na supstancijalnost filmskoga tijela izmjenom crnih i bijelih fotograma, odnosno svjetla i tame, zvuka i odsustva zvuka kao temeljnih gradivnih elemenata svakoga filma. A slična se situacija ponavlja i u strukturnom dvojniku (svojevrsnom zrcalu/negativu) toga filma, filmu *Antiphon* iz 2014. istog redatelja.

Ista materijalnost krasi i film hrvatskog eksperimentalista Mihovila Pansinija *K3 ili čisto nebo bez oblaka* (1963.) koji se sastoji od bijelih *blankova*, tj. praznih dijelova filmske vrpce s toniranim promjenama, lažno sugerirajući svoj reprezentacijski status naznačen drugim dijelom naslova filma. A krajnji potez materijalne redukcije filma predstavlja film *Kariokineza* (1965.), također hrvatskog eksperimentalista Zlatka Hajdlera, gdje je fizički uvjet filmske egzistencije (vrpca) spaljen u činu projekcije označavajući istovremeno i destrukciju operativne osnove filma, i dekonstrukciju njegova principa funkcioniranja, i poništavanje njegove materijalne prirode.

Nešto drukčiji kontekst tretiranja filmskoga tijela može se naći u proceduri njegove fetišizacije kako ju je tumačio, primjerice, francuski filmolog Christian Metz u knjizi *Imaginarni označitelj*.⁹ Budući da pojam fetiša podrazumijeva formu perverzije u kojoj se »ispravni« (prvenstveno seksualni) cilj zamjenjuje svojim objektiviziranim supstitutom (npr. predmet fiksacije postaje filmska vrpca ili filmska tehnika na mjestu filmskog iskustva), krajnji čin fetišističke redukcije odvija se u potezima dviju figura – filmskog analitičara i filmskog arhivista. I jedan i drugi izvorno filmsko iskustvo, koje je tek omogućeno filmskom materijalnošću, zamjenjuju ili privilegiranjem filmske tehnike (kao formalnih osobitosti filma) kao autonomnog i od iskustva neovisnog objekta (u slučaju analitičara) ili privilegiranjem filmske tehnologije (npr. vrpce) kao autonomnog objekta koji treba sačuvati pod svaku cijenu i spasiti od neminovnog propadanja (u slučaju arhivista).

Tijelo gledatelja i taktilnost filmske slike

Kada se govori o tijelu gledatelja, zapravo se pokušavaju uočiti načini na koje filmska slika pretpostavlja, aktivira i proizvodi određene tjelesne reakcije kod gledatelja ili pretpostavlja i proizvodi naročit modus tjelesnog razumijevanja ili audiovizualnim sredstvima ističe njezin taktilni karakter. Najočitiiji slučaj izazivanja tjelesnih, prvenstveno taktilnih, ali i drugih neaudiovizualnih reakcija/afekata, svakako je *sinestezijski efekt* kao stalni potencijal filmske slike. Sinestezijska općenito podrazumijeva da se »stimulacijom jednog osjetila uzrokuje percepcija u drugom osjetilu«. ¹⁰ Budući da se film temelji na stimulaciji vida, korporalnost slike očitovat će se u situacijama kada upravo vizualna sredstva uzrokuju osjet dodira, mirisa ili okusa, ili kada filmska slika u prvi plan stavlja taktilne karakteristike prikazanog predmeta, osobe ili okoliša.

Također, pretpostavkom sinestezijskog efekta filmske slike, aktiviranjem ili podrazumijevanjem i drugih tjelesnih režima osjetilnosti, film se razumije kao *osjetilni entitet (sensual entity)* čije se iskustvo bazira na cjelokupnoj tjelesnoj reakciji i gledateljevoj inkluzivnosti, a ne više kao intelektualni objekt koji je gledatelju dostupan samo ako je od njega stvorio *distancu*, objektivizirao ga. ¹¹ U takvom ne-osjetilnom i objektiviziranom režimu razumijevanja filmskoga iskustva ponavlja se predrasuda o prvenstvu vida nad drugim režimima senzualnosti i vidu kao privilegiranom alatu racionalne spoznaje.

S druge strane, posljedica osjetilnog i tjelesnog razumijevanja filmskoga iskustva i filmske slike koja prožima cjelokupno tijelo gledatelja, očituje se u različitom stupnju izazivanja ili prizivanja određenog taktilnog režima ovisno o *dubini* dodira i reakcije u gledatelja. Ili, kako ističe Jennifer Barker u knjizi *The Tactile Eye*, ¹² taktilnost se filma ne zaustavlja na *koži* gledatelja već aktivira i *muskulaturnu* dimenziju (npr. grčenje mišića, naginjanje tijela, hvatanje ruke za predmet, povlačenje pred prijetećom slikom itd.), ali i onu visceralnu, onu u *utrobi* tijela (npr. dinamika disanja, rada srca, želuca, crijeva itd.). Uz taj različit stupanj taktilnog dosega/dubine u gledateljevu tijelu, prema Barker, ¹³ svaki od tih režima ima svoj ekvivalent i u tijelu samoga filma, poput kože filma (emulzije vrpce), njegove muskulature (npr. dinamika *on/off* prostora) ili utrobe (npr. ritam izmjene slika u projektoru kao ekvivalent ritmu rada srca).

Još jedan teorijski relevantan kontekst u kojem se polazi od važnosti koncepcije gledateljeva tijela u odnosu na film svakako je onaj povezan s pojmom *filmskoga šava*, koji su izravno ili neizravno prizivali autori poput Christiana Metza, Jean-Louisa Baudryja, Stephena Heatha, Colina MacCabea, Kaje Sil-

6
Ibid., str. 10.

7
Usp. André Bazin, »Mit totalnog filma«, u: Andre Bazin, *Šta je film? I. Ontologija i jezik*, Institut za film, Beograd 1967., str. 13–16.

8
Usp. V. Sobchack, *The Address of the Eye*, str. xviii, 205.

9
Usp. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, Macmillan Press, London 1982., str. 3–16, 74–76.

10
»... the stimulation of one sense cause[s] a perception in another.« Usp. M. Beugnet, *Cinema and Sensation*, str. 73.

11
Usp. *ibid.*, str. 2–10, 72–75; također S. Shavirro, *The Cinematic Body*, str. 49–54.

12
Usp. J. M. Barker, *The Tactile Eye*, str. 1–22.

13
Ibid.

verman, Jean-Pierrea Oudarta itd.¹⁴ Iako taj kontekst nema za cilj objasniti konkretnu tjelesnost gledateljevih fizioloških reakcija ili taktilne karakteristike filmske slike, on pretpostavlja pojam relativno apstraktnog gledateljeva doživljaja vlastitog tijela koje filmska struktura nastoji evocirati. Pojam filmskoga šava (povezan prvenstveno s klasičnim narativnim filmom) u tom kontekstu služi kao središnja analitička procedura i izvedbeni alat filmske strukture kojom se pokušava supstituirati predodžba tijela subjekta kao trajno nedovršenog i necjelovitog. Budući da je polazište razumijevanja tijela gledatelja i njegove subjektivnosti da je ono u naravi nepotpuno, klasični se fikcionalni film koristi strategijom šava kao nadomjeskom za tu nepotpunost, odnosno kao procedurom popunjavanja onoga što subjektu inherentno nedostaje, a čime filmski šav nastoji stvoriti fabriciranu sliku gledateljeve tjelesne i identitetske cjelovitosti. Iz takve perspektive, filmski šav preuzima ulogu popunjavanja praznina koje nastaju u filmskoj reprezentaciji prostora i priče/događaja istovremeno popunjavajući i učvršćujući gledateljevu/subjektovu fabriciranu sliku o vlastitoj potpunosti. Jedna strana filmskoga šava odnosi se na stvaranje iluzije potpunosti filmskoga prostora, odnosno dojma da nijedan kut filmskoga svijeta nije ostao neotkriven te da je motrište s kojega se promatra određeni prizor uvijek motrište figure koja nastanjuje filmski prizor i dijegezu. Strategija pripisivanja motrišta nekoj od figura u fikcionalnom filmskom svijetu osnovni je alat realizacije te fikcije i upotpunjavanja njegove nužne nedovršenosti. Ista se stvar ponavlja i na drugoj strani filmskoga šava koja također funkcionira kao strategija popunjavanja rupa, mjesta neodređenosti i kontradikcija u filmskoj priči. Rezultat operacije filmskoga šava u tom je slučaju potvrđivanje gledateljeva stava da je prikazani filmski svijet u biti dovršen, problemi razriješeni, neodređenosti pomirene, a jezgra subjektova tjelesnog identiteta potvrđena.

No, neovisno o ovakvom spekulativnom razumijevanju tjelesnosti figure gledatelja, najizravniji trenutak aktiviranja i konceptualiziranja tjelesnog u filmu očituje se u onome što feministička filmska teoretičarka Linda Williams naziva *tjelesnim žanrovima*.¹⁵ Tu se u prvome redu misli na film strave i užasa (*horor*), pornografiju i melodramu, filmske žanrove koji se u različitom obliku oslanjaju na distinktivne režime tjelesnoga.

Ne samo da ti filmski žanrovi predstavljaju izravnu aktivaciju gledateljevih tjelesnih i emocionalnih reakcija (tjelesnog uzbuđenja u pornografiji, straha/užasa u hororu ili *pathosa* u melodrami) nego se također oslanjaju i na određene koncepcije unutarfilmskih tijela te način na koji se ta tijela tretiraju (poput svođenja tijela na organe i ekstatičnog tijela u pornografiji, unakazivanja tijela u hororu ili tijela u grču/patnji/emocionalnoj obuzetosti u melodrami). Teza o tjelesnosti baš ovih filmskih žanrova pretpostavlja da neki od tjelesnih aspekata gledateljeva angažmana u većoj ili manjoj mjeri korespondiraju tjelesnim aspektima samih figura prisutnih u svakom od tih žanrova. Tako, primjerice, svaki žanr aktivira određeni režim ljudskoga tijela manifestiran u njegovu fiziološkom produktu, poput tjelesnih izlučevina koje svoj fiziološki ekvivalent pronalaze i u gledateljevim tjelesnim reakcijama. Svaki od tih žanrova zapravo se oslanja na točno određeni režim tjelesnih ekscesa najčešće kanaliziranih kroz figuru ženskoga tijela, poput seksualno/orgazmički ekstatične žene u pornografiji, ekstatičnog mučenja žene u hororu ili emocionalno ekstatične žene u melodrami. A produkt koji na tjelesnoj razini potvrđuje tu formu ekstatičnosti u hororu se očituje u obliku ljudske krvi, u pornografiji u obliku muškog ejakulata, a u melodrami u obliku pretežito ženskih suza.¹⁶

Figuracije tijela u filmu i koncepti ljudske tjelesnosti

Treći kontekst govora o tjelesnosti filma odnosi se na različite načine figuracije i tretiranja ljudskoga tijela u konkretnim filmovima. Primjerice, je li riječ o muškom ili ženskom tijelu, potpunom ili nepotpunom tijelu, tijelu koje se pokazuje ili koje gleda, tijelu u sukobu ili u koordinaciji sa svojim okolišem itd.¹⁷

Ako zavirimo u pretpovijest filma (prije 1895.) i način na koji se tamo tretira ljudsko tijelo, u tzv. područje *kronofotografije*, već tamo možemo zamijetiti određeni nesklad između izvorno znanstvenog i objektivnog poriva istraživanja prirode kinetičnosti ljudskoga tijela te svojstava koja se pripisuju muškom i ženskom tijelu. Primjerice, iako je interes predstavnika kronofotografije, Étienne-Julesa Mareya i Eadwearda Muybridgea, bio čisto znanstveni (analiza pokreta životinjskog ili ljudskog tijela), Linda Williams u svojem je tekstu »Film Body: An Implantation of Perversions«¹⁸ primijetila da je Muybridge različito tretirao muško i žensko tijelo u svojim znanstvenim eksperimentima, a slična je stvar uočena i u filmovima francuskog redatelja Georgesa Mélièsa.

Tako je, primjerice, Muybridge prilikom analize pokreta tijela muške i ženske figure stavio u različite situacije ujedno stavljajući i drukčiji naglasak na prirodu pokreta muškog i ženskog tijela. Za razliku od muških figura,

14

Usp. Christian Metz, »The Imaginary Signifier [Excerpts]«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986., str. 244–278; Jean-Louis Baudry, »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986., str. 286–298; Jean-Louis Baudry, »The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986., str. 299–318; Stephen Heath, »From Narrative Space«, u: Antony Easthope (ur.), *Contemporary Film Theory*, Longman, London – New York 1993., str. 68–94; Colin MacCabe, »From Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses«, u: Antony Easthope (ur.), *Contemporary Film Theory*, Longman, London – New York 1993., str. 53–67; Colin MacCabe, »Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986., str. 179–197; Kaja Silverman, »Suture [Excerpts]«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986., str. 219–235; Jean-Pierre Oudart [Žan-Pjer Udar], »Filmski šav«, u: Dušan Stojanović (ur.), *Teorija filma*, Nolit, Beograd 1978., str. 471–486. Za razliku od K. Silverman i J.-P. Oudarta koji se eksplicitno posvećuju pitanjima filmskoga šava, ostali autori to čine tek djelomično ili svoje teze razvijaju na premisama njegova psihoanalitičko-filmološkog razumijevanja.

15

Usp. Linda Williams, »Film Bodies: Gender, Genre, and Excess«, u: Robert Stam i Toby Miller (ur.), *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Carlton 2000., str. 207–221.

16

Ibid.

17

Iako se ovdje time neću baviti, zanimljivi bi problemi artikulacije tijela u filmu bili i slučajevi tijela *filmske zvijezde* koje se nalazi na sjecištu privatne, osobne sfere, njezine društvene i medijski proizvedene predodžbe te tipa uloge u kojoj se pojavljuje na filmu. Za analizu ovih aspekata usp. Richard Dyer, »Heavenly Bodies: Film Stars and Society«, u: Robert Stam i Toby Miller (ur.), *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Carlton 2000., str. 603–617. Također, za analizu drugog zanimljivog slučaja artikulacije tijela u filmu, tj. za analizu odnosa *glasa i tijela*, npr. tijela bez glasa u nijemome filmu ili glasa bez tijela u dokumentarnim filmovima ili reportažnim načinima izlaganja filmskih sadržaja, usp. Mary Ann Doane, »The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986., str. 335–348.

18

Usp. Linda Williams, »Film Body: An Implantation of Perversions«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986., str. 507–534.

koje su stavljene u kontekst *aktivnog* obavljanja određene djelatnosti koju društveno vezujemo za »muške djelatnosti« (npr. obavljanje nekog zadatka poput piljenja drva, nošenja teških predmeta, bacanja i hvatanja, boksanja ili hrvanja), ženske su figure stavljene u kontekst u kojem do izražaja dolaze one karakteristike koje društveno vezujemo za »žensko ponašanje«, a koje ju implicitno seksualiziraju (svlačenje, ustajanje iz kreveta, polijevanje vodom između dvije žene, zavodljivo pušenje cigarete itd.). Dakle, iako je poriv bio znanstveni, Muybridgeovi filmovi pate od istog tipa predrasuda kojima se pokušavaju normirati društvene uloge koje povezuju određeni tip djelatnosti uz točno određeni tip spolno obilježenog tijela.

U ranom nijemom filmu (1895.–1906./1908.) tijelo također ima specifičnu ulogu. Većina filmova tog razdoblja podvrgnuta je logici onoga što američki povjesničar filma Tom Gunning naziva *filmom atrakcije*.¹⁹ Za razliku od filmova podvrgnutih logici narativnog razvoja, atrakcije se podvrgavaju režimu koji Gunning slikovito opisuje kao »sad je vidiš, sad je ne vidiš«. Odnosno, tjelesne figure u atrakcijama ne funkcioniraju kao nositelji neke akcije ili narativne promjene, već kao spektakl za gledateljeve oči, spektakl koji uzbuđuje, šokira i iznenađuje svojim pokazivanjem i tjelesnim ekshibicionizmom. Logika pokazivanja i uskraćivanja prikaza, ili uskraćivanja prikaza pa onda pokazivanja, temeljni je modus tretiranja tijela kao čiste atrakcije/spektakla što se opire voajerističkom režimu kakav njeguje klasični narativni film. Ustvari, tijelo kao atrakcija predstavlja trenutak iznenadnog i trenutnog proplamsaja emocija/reakcija/ushita kod gledatelja u toj igri prisutnosti/odsutnosti (kao u poznatom slučaju *fort-da* igre Freudova unuka, koju spominje i Gunning).

Atrakcijska karakteristika tjelesnih figura u filmu krasi i jedan od ključnih žanrova nijemoga filma, a to je *slapstick komedija* (iako je tamo funkcija tijela nešto drukčija). Cjelokupna se logika *slapstick* gega s komičnim efektima temelji upravo na karakteristikama tijela lika i njegova odnosa s fizičkim okolišem (prvenstveno predmetima). Komičnost različitih figura u filmovima Charlieja Chaplina ili Bustera Keatona proizlazi upravo iz *sukoba* koji nastaje u dodiru njihovih tijela s predmetima i okolišem. Naime, budući da ljudsko tijelo općenito posjeduje svojevrsnu »inteligenciju« koja se očituje u njegovoj adaptabilnosti i svjesnosti okoliša u koje je integrirano, svako nadilaženje tog mehanizma rezultirat će neskladom tijela s tim okolišem. Većina komičnih efekata u *slapsticku* rezultat je nemogućnosti tijela da ispravno upotrijebi tu inteligenciju, npr. da ispravno procjeni udaljenost od nekog objekta, da se orijentira u prostoru, da na ispravan način manipulira predmetima itd.²⁰

Taj sukob tijela i okoliša u *slapsticku* će poprimiti dvije forme: (1) ili će tijelo lika biti u sukobu s izvornom namjenom predmeta i u sukobu s fizičkom logikom okoliša, (2) ili će se predmeti opirati tjelesnom korištenju, a fizička će logika okoliša funkcionirati neovisno od logike tjelesnih karakteristika lika. Prvi slučaj možemo naći u Chaplinovu filmu *Potjera za zlatom* (*The Gold Rush*, 1925.) gdje junak koristi predmete izvan njihove izvorne uporabne namjene. Najpoznatiji je primjer scena u kojoj se Charlie prema cipeli odnosi kao prema hrani. Neusklađenost između tjelesnog ponašanja lika i fizičkih karakteristika predmeta očituje se u činu prijenosa jednog modela tjelesnog ponašanja (jedenja) na predmet za koji se veže sasvim drugi model tjelesnog ponašanja (hodanje, nošenje na nozi).

Drugi slučaj sukoba tijela i okoliša možemo naći također u Chaplinovim filmovima, primjerice, u *Modernim vremenima* (*Modern Times*, 1936.) ili *Mirnoj ulici* (*Easy Street*, 1917.). U oba filma komični će efekt biti rezultat neadaptabilnosti junakova tijela na fizičke zakonitosti okoliša, tj. određeni

tip tjelesnog ponašanja mehanički će se prenijeti na okoliš koji odbija takav tjelesni model. Primjerice, u *Modernim vremenima* glavni će lik nakon rada u tvornici pokrete zavrtnja vijaka samo prenijeti i na druge situacije i predmete koji se tome opiru. Osnovna će komična strategija proizlaziti iz automatizacije pokreta junakova tijela koje je u sukobu s prirodom ispravnog tjelesnog ponašanja u danoj situaciji. Junakovo se tijelo nije adaptiralo na promijenjene okolnosti nove situacije, svojstvo gotovo banalno za »inteligenciju« ljudskoga tijela. Slična se situacija ponavlja i u *Mirnoj ulici* gdje Charlie, bježeći oko stola od gorostasa, automatizira svoje kretanje ne obazirući se na logiku kretanja neprijatelja koji ga zbog toga umalo zaskoči.²¹ Ili, kako je još davne 1948. godine uočio André Bazin u studiji o Chaplinu, »cijena njegova neprijanja za događaje i stvari jest težnja k mehanizaciji«,²² a slične je modele tjelesnog ponašanja uočio i američki filozof i teoretičar filma Noël Carroll u studiji o Busteru Keatonu i njegovu filmu *General (The General, 1926.)*.²³

Još jedan značajan kontekst u kojem se razvijaju različiti modeli figuracije ljudskoga tijela jest kontekst tretiranja muškog i ženskog tijela u klasičnom holivudskom filmu. Jedna od autorica koja je među prvima isticala osobit način tretiranja ženskoga tijela u holivudskom filmu bila je Laura Mulvey sa svojim tekstom »Vizualni užitak i narativni film« iz 1975.²⁴ Središnji dio njezina teksta čini teza o atrakcijskom i objektivizirajućem načinu tretiranja ženskoga tijela u filmovima dvojice istaknutih redatelja – Alfreda Hitchcocka i Josefa von Sternberga. Način na koji žensko tijelo figurira u Hitchcockovim filmovima osobito je teorijski poticajan.

Mulvey je u Hitchcockovim filmovima zamijetila da ženske figure tamo vrlo često funkcioniraju kao pasivni objekti muškarčeva pogleda i kao dio narativnih digresija koje nepotrebno usporavaju središnja zbivanja u filmu. Funkcija takvog narativnog zastajkivanja vrlo je često nadomještena tretiranjem ženskoga tijela kao fetišističkog objekta i spektakla koje svoju narativnu re-

19

Usp. Tom Gunning, »Sad je vidiš, sad je ne vidiš«: Temporalnost filma atrakcije«, *Hrvatski filmski ljetopis* 14 (1998), str. 131–138.; Tom Gunning, »The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde«, u: Robert Stam i Toby Miller (ur.), *Film and Theory. An Anthology*, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Carlton 2000., str. 229–235.

20

Za primjenu pojma tjelesne inteligencije (*carnal knowledge*) u analizi filma usp. Noël Carroll, *Comedy Incarnate. Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Carlton 2007., str. 4–6.

21

Za mikroanalizu ovoga slučaja usp. Hrvoje Turković, *Retoričke regulacije. Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, AGM, Zagreb 2008., str. 19–21.

22

André Bazin, »Uvod u simboliku Šarla«, u: Andre Bazen, *Šta je film? I. Ontologija i jezik*, Institut za film, Beograd 1967., str. 66.

23

Usp. N. Carroll, *Comedy Incarnate*.

24

Usp. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, u: Antony Easthope (ur.), *Contemporary Film Theory*, Longman, London – New York 1993., str. 111–124. Usp. također i neke korekcije, nadopune i razrade u njezinu kasnijem tekstu: Laura Mulvey, »Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)«, u: Antony Easthope (ur.), *Contemporary Film Theory*, Longman, London – New York 1993., str. 125–134. Za nešto drukčije razumijevanje ženskoga tijela u filmu danskog redatelja Carla Theodora Dreyera *Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928.)* usp. Deborah Linderman, »Uncoded Images in the Heterogeneous Text«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986., str. 143–152.

levantnost zadobiva tek kao dio strategije upotpunjavanja muške figure. No, iako stvar nije ni izbliza tako jednostavna kako bi Mulvey željela sugerirati, u nizu Hitchcockovih filmova postoji jasna tendencija za takvom modelacijom ženske tjelesnosti.

Primjerice, u *Vrtoglavici* (*Vertigo*, 1958.), tijelo je glavne junakinje (Madeleine/Judy) podvrgnuto logici muškarčeve fantazije koja poprima obrise čiste nekrofilске perverzije. Naime, nakon što se glavni junak John Ferguson zaljubio u stanovitu Madeleine koja je potom počinila (lažno) samoubojstvo, junak će drugi ženski lik, Judy (koju utjelovljuje ista glumica i ista osoba), nastojati preoblikovati prema vlastitoj izvornoj fantaziji mrtve ljubavi. Trenutak fizičke preobrazbe Judy u mrtvu Madeleine, kako bi udovoljila junakovoj fantazmi, ne samo da tretira njezino tijelo kao lišeno identitetske supstancijalnosti nego ga tretira i kao spektakl pomoću kojeg junak upotpunjava vlastitu fantazmu upisivanjem svojih predodžbi na žensko tijelo kao čisti objekt. Drugim riječima, činom se preobrazbe ženskoga tijela u fantazmu, preobrazbe vođene muškarčevim nalogom, njezino tijelo tretira kao čista materijalnost bez subjektivne dimenzije.

Slična se situacija ponavlja i u *Dvorišnom prozoru* (*Rear Window*, 1954.) gdje junakova ljubavna partnerica Lisa figurira kao zapreka i prijatna njegovu pustolovnom životnom stilu. Trenutak u kojem Lisa postaje poželjni subjekt u junakovu životu ujedno je i trenutak u kojem se njezino tijelo prilagođava njegovim zahtjevima. Naime, budući da je junak u susjednom stanu otkrio ubojstvo te time odgodio razrješenje i konzumaciju odnosa s vlastitom djevojkom, ta će djevojka postati objektom muškarčeve želje tek kada pristane na logiku kriminalističkog zapleta koji je sam junak konstruirao i tek kada fizički uđe u njegovu fantazmu koju u filmu predstavlja stan ubojice. Čin stavljanja vlastite djevojke u životnu opasnost (kada je ubojica zamalo uhvati) predstavlja čin legitimacije njezine ženske figure kao poželjne životne partnerice spremne na podvrgavanje logici junakova pustolovnog života. Stvar postaje potpuno jasna ako stan susjeda-ubojice shvatimo kao supstitut za junakov pustolovan život koji on privremeno ne može voditi (zbog polomljene noge koja ga je vezala za dokoličarenje u vlastitom stanu).

Iako privilegirano mjesto tretiranja tjelesnosti u Hitchcocka imaju ženske figure, nisu je lišene niti muške figure, kao u *Sjeveru-sjeverozapadu* (*North by Northwest*, 1959.). U tom filmu muško je tijelo glavnoga junaka Rogera Thornhilla podvrgnuto logici neprestanog gubitka kontrole nad vlastitom sudbinom koja se nalazi u rukama različitih struktura moći (obavještajne agencije ili kriminalističke organizacije) nad kojima junak nema nikakva utjecaja. Slučajnost junakove trenutne sudbine u igri moćnika samo potvrđuje njegovu marginalnost i nemogućnost da utječe na ishod vlastita života, tj. da u njemu igra aktivnu ulogu. Konstruiranje junakove figure kao lišene nekih ključnih identitetskih svojstava na sugestivan se način ističe prilikom njegova (nazgled) slučajnog upoznavanja s tajnom agenticom Evom Kendall kada se predstavlja kao Roger O. Thornhill. Inicijal O. u njegovu imenu, po junakovu vlastitom priznanju, ne predstavlja ništa. To »ništa« zapravo nije ništa drugo doli karakteristika njegove cjelokupne desupstancijalizirane ličnosti koja prožima logiku razvoja cijeloga filma.

Dakle, iako se o tjelesnim aspektima filma može govoriti u vrlo različitim kontekstima, pravi problem kojim bi se trebala pozabaviti jedna cjelovita filozofija filmske tjelesnosti ili teorija filmskoga tijela jest način na koji su ti aspekti međusobno korelirani, odnosno na koji način tijelo autora, tijelo filmskog materijala, tijelo gledatelja i tjelesne figure u filmu međusobno djeluju, kako se ostvaruju i pod kojim uvjetima.

Krunoslav Lučić

Articulating the Body and Corporeality on Film

Abstract

The paper elaborates different articulations of the cinematic body and corporeality. Figure of body and the concept of corporeality can be comprehended in two different ways: as a film “corporeality” or as a “corporeality” in film, i.e. as a materiality of the film medium that is technologically determined and would otherwise be impossible, or as a materiality of the key film figures which are realized there in different forms. Also, the paper points out to the connection between the spectator’s body and the tactile image as articulated in the phenomenological approaches to cinema. In this context the paper explores the relationship between these three concepts focusing on diverse ways of representing the body in the genre, style and history specific film works. The focus is placed on the mechanics of body figures in American silent film comedy, attractions of the early silent film and on the representation of mostly woman’s, but also man’s body in the fictional works of the classical film style.

Key words

cinematic body, haptic visuality, body in film, woman’s body, tactile image