

Ivana Keser Battista

Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti, Ilica 85, HR-10000 Zagreb
ivana.keser@mail.inet.hr

Tjelesna uvjetovanost filma

Sažetak

Rad se bavi slojevitim odnosom između filma i različitih modusa reprezentacije tjelesnosti, odnosno njegovim krajnostima: od alegorijske reprezentacije do naglašene odsutnosti aspekata tjelesnosti. Posljednjih tridesetak godina film svoje uporište nalazi u specifičnim kulturnim kontekstima, bavi se (bio)političkim, tehnološkim tijelom, pitanjem zazornosti, marginalnosti, drugosti, pitanjem identiteta. Naglasak na tjelesnosti u znaku je reflektivnog filma, javlja se 1980-ih godina kroz različite koncepcije: kao film zazornosti (A. Varda, M. Lee), film margine, film predgrađa, kao filmsko pismo (cinéécriture), da bi se u recentnije vrijeme tematizacijom tjelesnosti manifestirao kroz filmove nove francuske korporealnosti (u redatelja J.-P. i L. Dardennea, B. Dumonta, C. Denis). Prepoznaje se također u filmovima prekomjernosti (G. Noé) i estetike oduzimanja (D. Jarman, M. Slabošpicki), kao i filmovima koji se bave normativnošću (A. Kiarostami, H. Farocki). Spomenuti redatelji vode izravni ili neizravni dijalog sa suvremenicima koji tematiziraju tijelo (Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Hélène Cixous, Frantz Fanon, Jacques Derrida, Alain Badiou).

Ključne riječi

tjelesnost, filozofija, filmozofija, biopolitika, film zazornosti, film marginalnosti, film predgrađa, filmsko pismo, korporealnost, estetika oduzimanja

U posljednjih se dvadesetak godina često moglo čuti da »film misli«. Iako su filozofske intencije u filmu vrlo rijetke, film sam po sebi postoji u »filozofskom stanju« jer je po svojoj prirodi refleksivan, smatra Stanley Cavell (prema Chateau, 2011: 33). U razmatranju filma i filozofije Dominique Chateau se pita: »je li film 'filozofski' zbog teme kojom se bavi ili zbog načina na koji se temom bavi?« (ibid.: 26) Odgovor bismo djelomično mogli pronaći u opasci Gillesa Deleuzea da se filozofski potencijal filma izjednačava s njegovom sposobnošću da postavlja pitanja. »Vrijedni su filmovi uvijek plod filozofske ideje«, smatra Deleuze (ibid.). Sukladno tome, Ingmar Bergman se u svojim filmovima ne bavi pitanjem vremena, već problemom prihvaćanja neizbježnog (Christophe Génin, prema ibid.: 26). Za Michaela Hanekea može se reći da se u svojim filmovima bavi instrumentima represije i kritikom europskog intelektualca, dok se opus Abbasa Kiarostamija sastoji od meditacije nad očiglednošću filma, što Kiarostamijevim filmovima, prema mišljenju Jean-Luca Nancyja, daje dimenziju kinematografske metafizike (ibid.; Nancy, 2005). Svi koji se s uporištem u filozofiji približavaju filmu pitaju se je li moguće načiniti filozofski film, film koji bi bio nešto više nego didaktičan, koji opominje, savjetuje ili koji propagira, film koji bi mogao biti smatran relativno autonomnim filozofskim djelom? Drugim riječima, postoji li, pored lingvističkog mišljenja, mišljenje koje je vizualno, zvučno, ritualno, spacijalno (Perniola, 2004: 34)?

Filozofija često pribjegava deskriptivnim procesima, smatra Mario Perniola u knjizi *Umjetnost i njezina sjena* (2004), u kojoj razmatra značenje suvremene umjetnosti i filma. Kao primjer uzima pojam *nabora* iz istoimene knjige Gillesa Deleuzea. Pojam nabora, istodobno materijalni fenomen i metafizička ideja, toliko je bogat metaforama da se čini kao da priziva transpoziciju na film. Deleuzeov *nabor* bio je predmetom intenzivne diskusije francuske estetike uz pojam *slika-pokret*, *slika-vrijeme* i njoj svojstvenu *kristalnu sliku* (*slike sjećanja i snova*), te se ranih osamdesetih u filmu odrazio na redatelje tendencije *cinéma du look*, fascinirane samom slikom, odnosno naglašenom neobaroknom organizacijom slike, primjerice, u redatelja Leosa Caraxa. No cijela ideja transpozicije nabora ostala je ovdje najčešće na estetskom nivou filmske slike.

Danas se u doba post-teorije o filmu progovara dvojako: iz pozicije euro-kulturalizma i pozicije anglo-kognitivizma, smatra teoretičar filma John Mullarkey. Euro-kulturalisti više su fokusirani na političku dimenziju filma, više društveno angažirani, skloni metafizičkoj dimenziji filma, čije porijeklo nalazimo u Gillesu Deleuzeu, Alainu Badiouu ili Jacquesu Rancièreu. Njima nasuprot, anglo-kognitivisti, primjerice Noël Carroll ili David Bordwell, filmske značajke vide prije svega u odnosu na reprezentaciju, na procese mentalne reprezentacije, koji filmu nastoje prići znanstveno i apolitično (Mullarkey, 2009: 70–71). Stoga će ovaj rad biti usmjeren k percepciji filma koja se oslanja na filmove nastale u kontekstu euro-kulturalizma, a ne anglo-kognitivizma, iz razloga što se isti filmovi oslanjaju na usku spregu filmaša i njihovih suvremenika – filozofa ili teoretičara. Poslužit ću se stoga neformalnom i disperzivnom teorijom filma i filmozofijom.

Uspon filmozofije dogodio se 1970-ih i 1980-ih godina, mada je film od samih svojih početaka bio predmet filozofske rasprave.¹ Film u posljednjih četrdesetak godina vodi dijalog sa suvremenicima koji izravno ili neizravno tematiziraju tijelo: Julijom Kristevom, Michelom Foucaultom, Giorgiom Agambenom, Hélène Cixous, Jean-Lucom Nancyjem, Alainom Badiouom.

Kad filozof pristupa filmu, on se ne interesira za film, već za pojmove kojima film služi kao povod. Pojmovi su ono pomoću čega filozofija misli, dok umjetnost misli u afektima i perceptima, smatra Deleuze (prema Chateau, 2011: 129), koji nadalje naglašava pojam *dogadaj*.² Kada prilazi umjetničkoj slici ili filmu, ono što Deleuze očekuje jest *susret*. *Susret* se ima s idejama, ne s ljudima, navodi Deleuze u svojem intervjuu.³ Filozofija je disciplina koja se sastoji od invencije koncepata, nadalje kaže, a to je upravo ono čime se bavi i film, koristeći pritom filmska sredstva.⁴ Redatelj Robert Bresson govori da snimati filmove znači ići k susretu (Aumont, 2006: 15), moguće istom onom *susretu* prema kojem teži Deleuze. S čime se susrećemo u »susretu«? Prije svega s događajem, sa stvari ili činjenicom, s onim što Bresson naziva »vidljivom pojavnošću« tijela i svijeta (ibid.: 16). Bresson govori o pitanju oblikovanja, odnosno o jednoj njegovoj najpoznatijoj ideji, ideji o modelu – tijelu koje se nalazi ispred kamere i koje je, »time što je snimljeno, omogućilo nastajanje izvjesnih oblika« (ibid.: 14).

Podudarnosti razmišljanja o kreativnom činu, filmskog i filozofskog, nalaze se u dvije knjige objavljene posthumno: Gilles Deleuze i Felix Guattari u knjizi *Što je filozofija?* (1991) zaključuju da je *pojam* bliži kreaciji nego formi. Na pitanje što je filozofija odgovaraju istim odgovorom kao i André Bazin u knjizi naslovljenoj *Što je film?* (1958.–1962.): odgovor se sastoji od neprestanog postavljanja pitanja u prvom slučaju – što je film?, u drugom – što je filozofija? Bazin je, kao kritičar i teoretičar zagovornik realizma, najprepre-

zentativnijim smatrao filmove Roberta Bressona, začetnika minimalističkog stila (Bazin, 1967).

Oblici pojavnosti (tjelesnosti) na filmu koji se tematiziraju u ovom razmatranju svoje uzore nalaze upravo u nasljeđu bresonovskog tretmana tijela. Bresson kaže: »Dobro biraj svoje modele da bi te odveli tamo kuda želiš ići«; »Ne treba glumiti ni nekog drugog, ni samog sebe. Ne treba glumiti *nikoga*«; i na kraju: »Onaj tko može s najmanje, može i s najviše. Nije nužno da onaj tko može s najviše, može i s najmanje«, te »Scenu treba promatrati u okviru najmanjeg broja mogućnosti« (Bresson, 2003: 68, 53, 33).

Filmovi koji se ovdje navode prije svega su filmovi stanja, a ne filmovi akcije. Nisu u znaku jednoznačne reprezentacije tijela akcije, već u znaku reflektivnog filma, koji se javio 1980-ih godina kroz različite koncepcije: film zazornosti, margine, predgrađa, filmskog pisma, da bi se u recentnije vrijeme tematizacijom tjelesnosti manifestirao kroz filmove nove francuske korporealnosti. Filmovi su to koji su primjeri invencije različitih modusa reprezentacije tjelesnosti i njezinih krajnosti: u rasponu od alegorijskih reprezentacija do naglašenih odsutnosti aspekata tjelesnosti, čemu se mogu pribrojati filmovi estetike oduzimanja, prekomjernosti i normativnosti.

Paul Schrader, američki scenarist i redatelj, ukazuje na razliku između američkih (komercijalnih) i europskih (umjetničkih) filmova: američki su filmovi zasnovani na pretpostavci da nas život suočava s problemima, dok je europski film zasnovan na tome da nas život suočava s dilemama. Dok su problemi nešto što se rješava, dileme se ne mogu riješiti, nego samo istraživati (prema San Filippo, 2010: 75). Posljednjih tridesetak godina film svoje uporište nalazi u specifičnim kulturnim kontekstima, u (bio)političkom, tehnološkom tijelu, pitanju zazornosti, marginalnosti, drugosti, pitanju identiteta. Europski se film bavi stalnim pregovaranjem; film je to opservacijskog principa, unutrašnjeg i vanjskog egzila, koji neprestano priziva pitanje identiteta u Europi.

Teoretičari filma Ella Shohat i Robert Stam smatraju da je »film doprinio konstrukciji eurocentričnog imperijalnog imaginarija« (Galt & Schoonover, 2010). Redateljica Claire Denis zaobilazi eurocentrične pozicije naglašavanjem nerazriješivih, postojećih konflikata u postkolonijalnom društvu. Denis je fokusirana na nezapadnjačke identitete u postkolonijalnoj Francuskoj. Njezina trilogija, *Čokolada* (*Chocolat*, 1988.), *Fučka mu se za smrt* (*S'en fout la mort*, 1990.), *Ne mogu spavati* (*J'ai pas sommeil*, 1994.), inspirirana je knjigama Frantza Fanona. Njezini su protagonisti imigranti u Parizu, njezina je česta tema eksploatacija ljudi, odnosno nemogućnost pomirbe između kolonizatora i kolonijaliziranog. Ono što je upadljivo u europskoj filmskoj teoriji u odnosu na rase jest simptomatski nedostatak vidljivosti problema rase, smatra Robert Stam. »Filmska je teorija imala iluziju da je bezrasna.« Problem rase u filmskoj teoriji prvi put se javlja u Velikoj Britaniji 1970-ih, kao rezultat dija-

1

Henri Bergson je jedan od prvih filozofa koji je inkorporirao film u filozofske diskurse u svom djelu *Stvaralačka evolucija* (1907).

2

Više o događaju u djelima *L'Épousé* i *Le Pli* Gillesa Deleuzea.

3

»C pour culture«, razgovor Claire Parnet s Gillesom Deleuzom (Boutang, 1996).

4

»Koncepti ne postoje, treba ih fabricirati«, smatra Deleuze, »pa tako ideje u slikarstvu, romanu, filmu, filozofiji ili znanosti nisu iste i trebaju biti tretirane kao potencijali«. Iz iskaza Gillesa Deleuzea na konferenciji o činu kreacije u filmu (Deleuze, 1987).

loga s crnim britanskim redateljima. Kolonijalni konteksti recepcije mijenjaju procese identifikacije te su stoga i danas stalno prisutne nestabilnosti unutar filmske identifikacije (Nagl, 2009: 17–18). Za Frantza Fanona filmska je dvorana prostor identifikacijskog nemira koji najbolje ilustrira opservacijom koju naziva »eksperimentom«, a koja se sastoji od prikazivanja filma *Tarzan* na Antilima i u Europi. U spomenutom se »eksperimentu« crni školarac na Antilima pri gledanju Tarzana identificira s Tarzanom (protiv crnaca), što mu daleko teže biva u europskim projekcijskim dvoranama gdje ga većinska, bijela publika identificira s »divljacima« s ekrana (ibid.: 19; Fanon, 1952). Fanon svoju opservaciju čini na osnovu vlastitog iskustva, iz pozicije »postkolonijalnog promatrača koji je putovao« (Nagl, 2009: 19).

Suradnja između Claire Denis i Jean-Luca Nancyja pripada u najprisnije suradnje između filmaša i filozofa, a prelama se upravo u konceptu tijela i tjelesnosti, problema suvremene filozofije, kojim se, između ostalih, bavi Jean-Luc Nancy. Nancy piše o tijelu-mjestu, ne govori o tijelu, nego o tijelima – o *corpusu* koji tvori zajednicu zasebnih singulariteta. Tijela egzistiraju uvijek u nužnom su-odnosu. 2002. godine Claire Denis snima desetominutni film *Prema Nancyju (Vers Nancy)*, koji se odvija u vlaku, u obliku konverzacije, snimljen uz pomoć snimke/kontrasnimke. Dijalog je to između Jean-Luca Nancyja i njegove sugovornice, francuske imigrantice, koji tematizira osjećaj uljeza koji se stvara u strancu, paradoksalno kao proizvod homogenizacije, prihvaćenosti i integriranosti u društvo, osjećaj koji se ostvaruje pod cijenu brisanja izvornog identiteta (Morrey, 2009: 127). Ako je tijelo mjesto našeg dijeljenja svijeta, mjesto našeg putenog dodira s ostalim tijelima, ono je također mjesto drugosti i otuđenja, čije se tematiziranje, primjerice, može vidjeti u filmu Claire Denis, naslovljenom *Petak navečer (Vendredi soir, 2002.)*. U filmu glavna junakinja uspostavlja intimni odnos s potpunim strancem. Između junakinje i neznanca jedva da ima dijaloga, a cijeli je film u znaku fokalizacije glavne junakinje na njezinu točku gledišta. Iz tog je razloga film percipiran kao »film osjeta«, kao film o »fenomenologiji žudnje«. Neverbalizirani, vizualni registar ovog filma sukladan je razmatranju osjeta i zvuka u Nancyjevoj knjizi *Slušanje (A l'écoute, 2002.)*.

Film *Uljez (L'Intrus, 2004.)* redateljice Claire Denis nastao je inspiriran istoimenim djelom Jean-Luca Nancyja (2000). U njemu Denis istražuje literarne i metaforičke granice. Denis uzima motiv iz Nancyjeva stvarnog života – iskustvo transplantacije srca. Taj novi organ, srce koje je transplantirano, tijelo može odbaciti jer ne pripada »meni«, drugim riječima: ono je uljez. Iako Denis u Nancyjevoj knjizi nije našla predložak za naraciju, film je načinjen na osnovu doživljaja knjige. Ni sam Nancy ne nalazi sličnosti između knjige i scenarija, no zaključuje da se knjiga nalazi u jezgri filma te isti film tumači kao otvaranje prostora i kretanje kroz prostor. Film ne vidi kao adaptaciju, nego kao posvojenje svoje knjige (Morrey, 2009: 123). Dakle, u relaciji Denis–Nancy ne radi se o adaptaciji, ekranizaciji, već o transpoziciji tjelesnog stanja.

Esencija vremena u filmu, prema Alainu Badiouu, očituje se u iskustvu gledanja, kada gledatelj proizvodi misli upravo iz vremena zadanog u filmu – svojstvu meditativnog filma. U meditativnom filmu mrtvo vrijeme proizvodi misli. Razlika između medijacije i meditacije u tome je što medijacija posreduje istinu kroz »brze« slike koje nudi film, a meditacija proizvodi misli iz meditiranja nad »sporim« slikama koje stvara autor filma (Ling, 2006).

Film nije inkluzivna, nego ekstraktivna umjetnost, smatra Badiou (ibid.). Ekstraktivnu estetiku Badiou prepoznaje u Antonionijevim filmovima kroz snim-

ke koje su ispražnjene od ljudi, a u kojima se ukida konvencionalno ogledanje pojedinca i njegovog društvenog ja, u Rhomerovim filmovima tamo gdje je prisutno odbijanje uključivanja glazbe i time naglašavanje misli i likova prije negoli njihovih akcija. Kod Kiarostamija se, pak, ekstraktivna estetika ogleda u odsustvu pojašnjenja, odnosno distraktivnim elipsama pomoću kojih nam pogled luta pejzažom dok se pitamo zašto, primjerice, protagonist filma *Okus trešnje* (*Ta'm-e gīlās*, 1997.) zapravo želi počinuti samoubojstvo (Keser Battista, 2012). Iz novije produkcije ekstraktivnu estetiku mogli bismo prepoznati u filmu Dereka Jarmana *Plavo* (*Blue*, 1993.), u kojem autor filmsku sliku reducira na plavu pozadinu kao posljedicu vlastite progresivne sljepoće te nas usmjerava na auditivni zapis autorefleksivnog tipa.

Film *Pleme* (*Plemya*, 2014.) redatelja Miroslava Slabošpickog film je o ukrajinskoj revoluciji, sačinjen u cjelini na znakovnom jeziku gluhoonijemih, bez titlova, s napomenom da nam za »ljubav i mržnju ne treba prijevod«. Odsutnost prijevoda u filmu stvara univerzalni jezik tjeskobe. Ono što nedostaje, što je oduzeto, što je ekstrahirano, stalno je prisutno, postaje dominantom filma. Slabošpicki izjavljuje da mu je u filmu bio glavni cilj načiniti prirodni nijemi film, koji se može lako razumjeti bez riječi, te da danas ima puno filmova koje samo možeš slušati – »Film ne treba riječi da bi bio bučan«, zaključuje redatelj (Pianezza, 2014).

Film *Želim vidjeti* (*Je veux voir*, 2008.) libanonskih redatelja Joane Hadjithomas i Khalila Joreigea utjelovljuje također ekstraktivnu estetiku. Film je snimljen u sedam dana za vrijeme novog rata u Libanonu 2006. godine i sastoji se od puta u ratom razrušeni Bejrut, u društvu libanonskog glumca Rabiha Mrouea i francuske filmske ikone Catherine Deneuve, te postavlja pitanje: Što film može učiniti? Film je u znaku nemogućnosti svjedočenja, snimanja, sputanosti kretanja ratnim područjem, stalnim kontrolama. *Želim vidjeti* je zapravo film o onome što se ne može vidjeti.

Film nove ekstremnosti ili ekstremne korporealnosti, koji se ogleda u djelima autora Catherine Breillat, Gaspara Noéa, Philippea Grandrieuxa i Brune Dumonta, ubrzo se proširio Europom te njegovu tematizaciju slika seksa i nasilja nalazimo i u filmovima Michaela Hanekea, Larsa von Triera, Lucasa Modyssona. Ono što je važno, smatra redatelj Philippe Grandrieux, jest »ritam, način na koji su tijela kadrirana i položena«. Redatelj Bruno Dumont vjeruje da se filozofski sistemi brinu samo o jednom dijelu našeg bića – glavi, dok naši instinkti, naše tijelo, sama naša prisutnost na zemlji određuju naše misli. I dok se u klasičnom filmu glumac uklapa u kadar, u recentnijim filmovima korporealnosti tijelo diktira kadar, što je posebno naglašeno u filmovima redatelja Jean-Pierrea i Luca Dardennea. U filmu *Rosetta* (1999.), primjerice, čak i montaža proizlazi iz pokreta glumaca.

Kao primjer filma prekomjernosti mogli bismo uzeti film redatelja Gaspara Noéa *Sam protiv svih* (*Seul contre tout*, 1998.), s pričom o nezaposlenom mesaru, rasistu i mizoginistu te naracijom u prvom licu. Lik u filmu, koji progresivno upada u svijet nasilja, Noé argumentira činjenicom da je društvo prepuno likova poput ovog mesara iz filma. Noé se u filmu, koji je podijelio javnost, služi serijom šokova: montažnim stilom potpomognutim hicima iz revolvera, scenama prepunim nasilja i pornografije. Preuzimajući na sebe kao redatelja ulogu društvenog provokatora (u tradiciji Buñuela, Fassbinder, Pasolinija), njegovi sljedeći filmovi *Nepovratno* (*Irreversible*, 2002.), *Udi u prazninu* (*Enter the Void*, 2009.), sadrže također prekomjernost, koristeći se modernom inačicom Eizenštajnovne ideje filma atrakcije: kompjutorskim efektima, međunaslovima, esejizacijom i onim što je za gledatelja najneugodnije, tonom od 24 Hz, koji u tijelu stvara osjećaj vrtoglavice i dezorijentiranosti.

Filmolog Tony McKibbin kod spomenutih filmaša primjećuje da glumci, ako već ne diktiraju kadar, imaju barem tjelesnu prioritetnost u filmu. Tijelo u ovim filmovima nije narativno vođeni objekt iščekivanja, nego bihevioralni objekt kontemplacije – tijelo je puno više korporealno prisutno u filmu nego ikad prije. Za filmove Michelangela Antonionija vjerovalo se, piše McKibbin, da predstavljaju film ponašanja (McKibbin, 2011), a Deleuze se u *Slika – vrijeme* osvrće na francuski film 1970-ih upotrebljavajući izraz *neodlučnost tijela* (Deleuze, 2012).

Nije slučajnost da se korporealnost u filmu pojavila upravo u Francuskoj. Jean-Luc Godard u svojem ciklusu tzv. post-porn filmova nastalih sedamdesetih i osamdesetih godina – *Dvije ili tri stvari koje znam o njoj* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967.), *Broj dva* (*Numéro deux*, 1975.), *Spašavaj se tko može (život)* (*Sauve qui peut /la vie/*, 1980.), *Pozdravljam vas, Marijo* (*Je vous salue, Marie*, 1985.) – navodi da se u njima bavio prostitucijom kao metaforom konzumerističkog društva (Austin, 2009: 56). O reprezentaciji seksualnosti Pier Paolo Pasolini uspostavlja sličnu usporedbu: »u suvremenom, fašističkom društvu (tj. potrošačkom) nema više mogućnosti za postojanje nevinih tijela i seksualnosti, nevinih metafora života« (Aumont, 2006: 131). Kao što kaže Agamben, goloća je u našem iskustvu razodijevanje i razgoljenje, a nikad forma ili stalni posjed; »goloća nije stanje, nego događaj« (Agamben, 2010: 93).

Filmovi često počivaju na licu koje može služiti kao amblem tijela. Filmovi kao što su *Stradanje Ivane Orelanske* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928.) C. T. Dreyera ili *Persona* (1966.) Ingmara Bergmana koreografske su studije facijalnih ekspresija (McDoughall, 2005: 22). Agamben piše da je u našoj kulturi

»... odnos lica i tijela obilježen temeljnom asimetrijom, jer je lice najčešće golo, dok je tijelo u pravilu pokriveno. Ta asimetrija odgovara primatu glave, koji se očituje na različite načine (...), od politike gdje vlast imaju poglavari, glavešine, do religije (Pavlova metafora Krista kao glave), do umjetnosti gdje se može prikazati glava bez tijela, primjerice u portretu, ali ne i tijelo bez glave, kao što pokazuje akt.« (Agamben, 2010: 121)

Redateljice koje imaju specifičan tretman tjelesnosti u filmu su Agnes Varda i Marguerite Duras. Varda iskazuje interes za isključene i marginalizirane unutar francuskog društva. Njezin film *Bez krova i zakona* (*Sans toit ni loi*) iz 1985. godine pojavio se kada se činilo da je u francuskom filmu nastala kriza filmskog izričaja i upravo je svojom tematizacijom zazornosti otvorio prostor za buduće estetike *beur* filma,⁵ filma margine, filma korporealnosti. Film je nastao pet godina nakon djela Julije Kristeve o prirodi zazornosti (*Moći užasa. Ogled o zazornosti*). Za Kristevu, tijelo viđeno bez Boga i izvan znanosti jest krajnja zazornost. Mona, glavni lik u filmu, skitnica je, jedva progovara, kamera je prati. Njezin je portret načinjen isključivo iz onoga što ljudi koje je susrela kažu o njoj. Varda i Duras smatraju kako je svijet žene u nekom smislu autističan pa u svojim filmovima koriste »tišinu kao način otpora«.

Laura Mulvey u eseju »Vizualni užitak i narativni film« iz 1975. opisuje psihički kontekst u kojem voajerizam, fetišizam i narcizam strukturiraju filmsko gledanje (Mulvey, 1999). Varda i Denis čine otklon od prikazivanja ženskih likova u dotadašnjoj praksi, gdje je žena ili devijantna ili konfuzna, rijetko kad heroična, rijetko kad ispoljava svoju subjektivnost.

Varda priča književnom terminologijom o filmu koju naziva *cinécriture* (*filmsko pismo*) koje se očituje u odabiru montažnog stila, komentaru pripovjedača, odabiru mjesta, godišnjeg doba, svjetla. Varda u dokumentarnom filmu *Dagerotipije* (*Daguerréotypes*, 1974.) upravo primjenjuje ovu praksu: film je

sniman nakon rođenja njezina drugog djeteta i u znaku je ograničenja tijela i kretanja, odnosno žene koja je vezana uz kuću. Varda je cijeli film snimila u radijusu od 80 metara u ulici Daguerre u kojoj je živjela, a raspon kretanja bio joj je determiniran tehničkom mogućnošću snimanja, odnosno dužinom električnog kabela.

Vardino pismo nalikuje ženskom pismu (*écriture féminine*) Hélène Cixous. To je način pisanja koji zaobilazi falocentrizam – koncept koji je suglasan s konceptom različitosti (*différance*) pomoću kojega je Jacques Derrida tražio mogućnost nadilaženja dominantnog logocentričnog reda. Žensko pismo Cixous nije pritom rezervirala samo za žene, to je jezik koji je na neki način neracionalan, protulogičan, nehijerarhičan, cirkularan. Cixous se pita: »Gdje je izvor ženskog pisma?« – »U ženskom tijelu«, te daje naputak: »Piši sebe; Tvoje se tijelo mora čuti«, odnosno odbacuje praksu tradicionalnog zapadnjačkog razdvajanja duha i tijela (Cixous, 1992). Cixous čini kritiku logocentrizma zapadnjačkog filozofskog diskursa s njegovim hijerarhijski postavljenim binarnim opozicijama (u smislu da se stvari razumiju u odnosu na njihove suprotnosti) u kojima žene uvijek predstavljaju ono *Drugo* kroz binarne opozicije: duh/tijelo, aktivnost/pasivnost, govor/šutnja, razum/srce, racionalnost/senzibilnost, logos/pathos... (Frueh, 1999; Lešić, 2003). Cixous od Derridaa preuzima izraz *falocentrizam* – povezanost društva i ideoloških sistema koji privilegiraju patrijarhalni način mišljenja i patrijarhalnu moć predstavljenu u falusu. Sve što je Cixous pisala dovelo je u pitanje solidarnost logocentrizma i falocentrizma (što Derrida naziva *falogocentrizmom*).

Marguerite Duras primjenjuje također praksu rastvaranja u filmu te istražuje nove relacije između glasa i slike (a ne zvuka i slike). Služi se također tišinom kao otporom u filmovima: tekstualnom koncepcijom filma, privilegiranjem zvuka nad slikom, uništavanjem vizualnog užitka glasovima u *off screenu*, likovima u kadru koji ne govore, slušnim dezorijentacijama, iznenadnim uzvicima, krikovima iza kamere, neusklađenim dijalozima. Svoje eksperimente u filmu *India Song* naziva »pokušajem snimanja«, odnosno bilježenjem taštine filma.

Film Haruna Farockija *Slike iz zatvora* (*Gefängnisbilder*, 2000.) tematizira reprezentaciju zatvora u sto godina filmske povijesti te otvara pitanje kako zatvorenici sebe doživljavaju svjesni nadzornih kamera. Zatvori i bolnice u ovom Farockijevom filmu nalikuju antropološkim laboratorijima, u kojima se izvode generalne probe za kameru (Keser Battista, 2013: 173). Film je sastavljen od snimaka nadzornih kamera iz američkih i njemačkih zatvora te isječaka iz igranih⁶ i dokumentarnih filmova. Film se zapravo bavi vezama arhitekture i prostora, mikrofizikom moći, odnosno političkom ekonomijom tijela čije obrazloženje prepoznajemo u djelima Michela Foucaulta. Foucault u djelu *Povijest seksualnosti* (1988) govori o vezama između seksualnosti i mehanizma moći, a u knjizi *Nadzor i kazna: rađanje zatvora* (1995) o sprezi arhitekture i moći, gdje pronalazi sličnosti u organizaciji prostora škola, zatvora i ustanova za mentalno oboljele. Foucaultova djela ukazuju na regulativne politike discipline i nadziranja, na sredstva kontrole populacije pomoću primjene sile i autoriteta nad ljudskim tijelom, u društvenim sistemima nad-

5

Beur film (od franc. *beur* – neologizam pariškog slenga za Arapina), filmovi redatelja druge generacije imigranata iz zemalja Magreba, koji su odrasli u Francuskoj. U Francuskoj se pojam *beur filma* često zamjenjuje pojmom *filma predgrađa*. Više u: Ruhe, 2006.

6

Osuđenik na smrt je pobjegao (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956.) Roberta Bressona i *Ljubavna pjesma* (*Un chant d'amour*, 1950.) Jeana Geneta.

zora kao što su škole, bolnice, zatvori, tvornice i vojska. Biopolitika općenito označava regulacije, discipline i posvemašnje upravljanje ponašanja individualnih tijela i populacije mehanizmima biomoći, koja daleko premašuje državno zakonodavstvo i institucije kako bi obuhvatila sva područja znanja i informacije, naglašeno, između ostalog u kulturalnoj industriji, filmom i masovnim medijima (Kordela, 2009: 153). Objekt biopolitike nije jednostavno tijelo, nego *klaster tjelesnih pogleda* (ibid.: 155). Farocki i Foucault dijele praksu arhivista – svatko u svom području sklapanja novih misaonih značenja (Keser Battista, 2013: 173).

Klaster tjelesnih pogleda demonstriran je u primjeru filma Abbasa Kiarostamija *Prvi slučaj, drugi slučaj (Qazieh shekl-e avval... shekl-e dovvom, 1979.)*. Film je snimljen za iransku državnu organizaciju *Kanun*, osnovanu 1966. za unapređenje dječje kreativnosti i umjetničke edukacije. Radi se o edukacijskom filmu snimljenom za prvog vala revolucije. Dokumentarni je to film koji je bio zabranjen sve dok 2009. godine nije osvanuo na Youtubeu. Osnova je filma varijacija na temu. Film započinje prizorom u razredu u kojem učitelj radi prikaz uha na školskoj ploči. Prekida ga buka koju prave đaci. Kad se okrene prema njima buka prestaje i tako u nedogled. Učitelj napokon prekida crtanje i traži od učenika da kažu tko ometa nastavu. Nakon fikcionalnog uvoda Kiarostami se oslanja na dokumentarni iskaz, traži od svojih suvremenika koji su obilježili 1979. godinu – predstavnika židovske zajednice, predstavnika armenske crkve, društvenih akterki bez hidžaba, predsjednika komunističke partije (kasnije zabranjene) – da komentiraju dva moguća odgovora: trebaju li se učenici pokoriti učitelju (autoritetu) i izdati krivca (razbiti đaćku solidarnost) ili se ujediniti protiv učitelja i time se izložiti grupnoj kazni?

Kao rezultat, Kiarostami je dobio promišljenu etičku, političku i socijalnu analizu, aktualnu i danas. Intervjuirani govore o slobodi, toleranciji humanoju edukaciji, o građanskoj dužnosti, o ljudskim pravima. No takvo razmatranje u islamskoj revoluciji predstavlja neprimjeren sadržaj jer intervjuirani čine eksplicitne usporedbe između kaznenog sistema škole i šahovog represivnog sistema. U njemu se prepoznaju strane, gdje se nazire usporedba između sprege učenika (cinkaroša) i šahove tajne policije (*Savak*). Za islamsku revoluciju ovaj isprva »neambiciozni« dokumentarac postaje subverzivan.

Klasifikacija i kategorizacija ljudi u odnosu na tijela ponavljajuća je strategija kontrole i dominacije, gdje hiper-korporealnost pojedinih ljudskih kategorija koincidira s dijelovima društva koje je izloženo diskriminaciji, eksploataciji ili opresiji (Ricardo Llamas, prema Fouz Hernández, 2007: 111–112). Kartezijsko poimanje binarne opozicije tijela i uma hiper-korporealnu jedinku svodi na jednodimenzionalnu, ograničenu fizičku pojavu. Hiper-korporealnost tako se očituje kroz povijest u opresiji robova, žena, rasa, invalida, transseksualaca, stranaca, ukratko – *drugih* (ibid.).

Filmovi koji se ovdje navode prije svega su filmovi stanja, a ne filmovi akcije. Posljednjih tridesetak godina film svoje uporište nalazi u tjelesnosti i u znaku je refleksivnog filma. Navedeni filmovi opterećeni su specifičnim kulturnim kontekstima, bave se (bio)političkim tijelom, pitanjem zazornosti, marginalnosti, drugosti, filmskog pisma, prekomjernosti, pitanjem identiteta. Dvostruka odrednica filmozofije u znaku je neprestanog preklapanja i odstupanja. Filozofiji je potrebna ne-filozofija – a to je film, smatra Deleuze (Chateau, 2011: 235). Film pri tom ne pokušava biti filozofija, već nastoji uvijek zadržati autonomiju vlastitog izraza.

Literatura

- Agamben, Giorgio (2010), *Goloća*, Zagreb: Meandarmedia.
- Aumont, Jacques (Omon, Žak) (2006), *Teorije sineasta*, Beograd: Clío.
- Austin, Guy (2009), *Contemporary French Cinema*, Manchester: Manchester University Press.
- Bazin, André (Bazen, Andre) (1967), *Šta je film?*, sv. II: *Film i ostale umetnosti*, Beograd: Institut za film.
- Bergson, Henri (1999), *Stvaralačka evolucija*, Zagreb: Amicus.
- Boutang, Pierre-André (1996), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Pariz: Éditions Montparnasse.
- Bresson (Breson), Robert (2003), *Beleške o kinematografu*, Novi Sad: List.
- Chateau, Dominique (Šato, Dominik) (2011), *Film i filozofija*, Beograd: Clío.
- Cixous, Hélène (1992), »Coming to Writing« and Other Essays, Cambridge, MA – London: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles (1987), »Qu'est-ce que l'acte de creation?«, <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>, pristup: 15. 1. 2014.
- Deleuze, Gilles (1992), *L'Épuisé*, Paris: Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1998), *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (2012), *Film 2: Slika – vrijeme*, Zagreb: Bijeli val.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1996), *What is Philosophy?*, New York – Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Fanon, Frantz (2008), »The Negro and Psychopathology«, u: *Black Skin, White Masks*, New York: Grove Press, str. 120–185.
- Foucault, Michel (1988), *Istorija seksualnosti*, Beograd: Prosveta.
- Foucault, Michel (1995), *Nadzor i kazna: rađanje zatvora*, Zagreb: Informator – Fakultet političkih znanosti.
- Fouz Hernández, Santiago (2007), »Homosexual Bodies«, u: Santiago Fouz Hernández, Alfredo Martínez-Expósito (ur.), *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, London: I. B. Taurus, str. 111–134.
- Frueh, Joanna (1999), »Prema feminističkoj teoriji likovne kritike«, u: Ljiljana Kolešnik (ur.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti. Izabrani tekstovi*, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 141–154.
- Galt, Rosalind; Schoonover, Karl (2010), »Introduction: The Impurity of Art Cinema«, u: Rosalind Galt, Karl Schoonover (ur.), *Global Art Cinema*, New York: Oxford University Press, str. 3–29.
- Keser Battista, Ivana (2012), »Nečisti film: intermedijalne strategije i slikarski procesi u filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis* 70, str. 6–24.
- Keser Battista, Ivana (2013), *Film esej*, Zagreb: Leykam International.
- Kordela, Kiarina (2009), »The Gaze of Biocinema«, u: Temenuga Trifonova (ur.), *European Film Theory*, London: AFI Film Readers, str. 151–164.
- Kristeva, Julija (1989), *Moći užasa. Ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed.
- Lešić, Zdenko (2003), »Feminizam, feministička teorija i kritika (Historiografska skica)«, u: *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook, str. 110–138.
- Ling, Alex (2006), »Can Cinema Be Thought?: Alain Badiou and the Artistic Condition«, *Cosmos and History. The Journal of Natural and Social Philosophy* 2 (1–2), str. 263–276.
- MacDougall, David (2005), *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton – Oxford: Princeton University Press.

- McKibbin, Tony (2011), »Concrete Instants: the Filmed Body in Recent Narrative Cinema«, *Experimental Conversations* 8, <http://www.experimentalconversations.com/articles/969/concrete-instants-the-filmed-body-in-recent-narra/>, pristup: 20. 9. 2013.
- Morrey, Douglas (2009), »Listening and Touching, Looking and Thinking. The Dialogue in Philosophy and Film between Jean-Luc Nancy and Claire Denis«, u: Temenuga Trifonova (ur.), *European Film Theory*, London: AFI Film Readers, str. 122–133.
- Mullarkey, John (2009), »Film as Philosophy: A Mission Impossible?«, u: Temenuga Trifonova (ur.), *European Film Theory*, London: AFI Film Readers, str. 65–80.
- Mulvey, Laura (1999), »Vizualni užitek i narativni film«, u: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti. Izabrani tekstovi*, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 64–81.
- Nagl, Tobias (2009), »The Aesthetics of Race in European Film Theory«, u: Temenuga Trifonova (ur.), *European Film Theory*, London: AFI Film Readers, str. 17–31.
- Nancy, Jean-Luc (2000), *L'Intrus*, Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (2002), *A l'écoute*, Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (Nansi, Žan-Lik) (2005), *Abas Kjarostami: očiglednost filma*, Beograd: Institut za film.
- Nancy, Jean-Luc (2008), *Corpus*, New York: Fordham University Press.
- Perniola, Mario (2004), »Toward a Philosophical Cinema«, u: *Art & Its Shadow*, New York – London: Continuum, str. 34–42.
- Pianezza, Pamela (2014), »How Ukrainian Cinema Brought Body Language to Cannes«, <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20267/1/how-ukrainian-cinema-brought-body-language-to-cannes>, pristup: 25. 9. 2014.
- Ruhe, Cornelia (2006), *Cinéma beur: Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films*, Konstanz: UVK.
- San Filippo, Maria (2010), »Unthinking Heterocentrism: Bisexual Representability in Art Cinema«, u: Rosalind Galt, Karl Schoonover (ur.), *Global Art Cinema*, New York: Oxford University Press, str. 75–90.

Ivana Keser Battista

Bodily Conditionality of Film

Abstract

The paper deals with the layered relationship between film and different modes of representing corporeality, i.e. its extremes: from allegorical representation to the emphasized absence of corporeal aspects. In the last thirty years film finds its foothold in specific cultural contexts, it deals with (bio)political body, the question of abjection, marginality, otherness, the question of identity. Emphasis on corporeality is found in reflexive film, which appears in 1980's through different conceptions: as abjection film (A. Varda, M. Lee), marginality film, suburban film, as filmic writing (cinécriture), while recently through thematisation of the body it manifests in films of the new French corporeality (in directors such as J.-P. and L. Dardenne, B. Dumont, C. Denis). It is also recognised in films of excess (G. Noé) and aesthetics of appropriation (D. Jarman, M. Slabošpicki), as well as in films that deal with normativity (A. Kiarostami, H. Farocki). These directors are having direct or indirect dialogue with the contemporaries who thematise the body: Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Hélène Cixous, Frantz Fanon, Jacques Derrida, Alain Badiou.

Key words

corporeality, philosophy, filmsophy, biopolitics, abjection film, marginality film, suburban film, filmic writing, aesthetics of appropriation