



Paprika

telesnost in film

Jasmina Šepetavc

# Karnevalski tok: telesnost in film

Vsak od nas ima v spominu nekaj filmov, katerih ogled nas je zaznamoval na načine, ki jih ne moremo preprosto intelektualizirati. Pravzaprav ne vemo, kaj se je v tistem trenutku zgodilo, kot da obstaja neka točka, ko gre film čez nas z vso silo ali pa ta sila kulminira potihno, v majhnih premikih, v nemarkantnih impulzih, dokler se ob ogledu ne zaveš nečesa, kar je skorajda hipno prevedljivo v bolj oprijemljive

pojme in kar lahko retrospektivno opišeš kot čustvo ali fizično bolečino, kot občutek ugodja, hrepenenja za nečim, kar je odsotno, kot trzljaje in strah, anksioznost in dušenje, vznburjenje in sunek krvi. Spomnim se tesnobe, ki se je sprevrgla v nemirnost mojih okončin, ko sem, stara okoli štiri ali pet let, gledala film (sklenila sem, da je skandinavski, čeravno protagonista v vsem času izrečeta po mojem spominu

okoli dva stavka in jezika v tistem času nisem prepoznala), kjer se mlada ženska in tovornjakar v tišini vozita skozi pusto pokrajino; ali groze in tresenja ob zvoku telefona še teden po tistem, ko se nas je okoli pet prijateljev med ogledom filma *Krog* (Ringu, 1998, Hideo Nakata) v krču stisnilo skupaj na dva sedeža. Neki večer na internetu poiščem *Papriko* (Paprika, 2006), zadnji film prehitro pokojnega



Krog

japonskega animatorja Satošija Kona. Film se začne s podobo klovna, ki se skobaca iz majhnega avtomobilčka in napove karnevalsko podobo cirkuških grotesknosti z besedami: »It is the greatest show time!« Moški, ki opazuje predstavo, se naenkrat znajde v soju žarometov, nato v kletki sredi odra, kjer ga napadejo obiskovalci cirkusa, le da to niso obiskovalci, temveč on, v množtvu oblik z istim obrazom. Tla kletke se naenkrat vdrejo in ga/nas ponesejo skozi vinjete filmskih podob – moški se s skrivnostno žensko zaziba na ovijalki kot Tarzan in pade v kriminalko na vlaku, iz romantičnega filma se požene v lov za moškim brez obraza, lovi ga po hodniku, ki se spremeni v želatinasto strukturo in onemogoča njegovo gibanje naprej. Ko njegov prazni tek izzveni, izvemo, da moški, detektiv Kogava, sanja ponavljajoče sanje, ki jih poskuša analizirati preko nove oblike terapije, v kateri se terapevtka dr. Čiba (v alternativni realnosti sanj Paprika) in pacient povežeta preko naprave, imenovane DC Mini. Revolucionarno napravo nekdo ukrade, se poveže z njenimi uporabniki, sanje vseh vdrejo v sanje vsakogar in ustvarijo nekakšen brezizhoden blodnjak, ta pa iz vseh sanj ustvari množico novih ter kontinuiteto med resničnostjo in sanjskim svetom, ki

ju ni več moč ločiti. V eni izmed scen Kogava in Paprika sedita v kinodvorani, kjer ji detektiv, ki si je v življenju dejansko želel postati filmar, razlaga principe postavitve kamere, dokler v kinodvorano iz zadnje stene ne vdre pisan karnevalski asemblaž oživelih hladilnikov, televizorjev, bobnarskih žab, grozljivih porcelanastih punčk, rdečih tempeljskih vrat ter množice druge krame in igrači, ki v žabjem ritmu in melodiji psihedeličnega popa prečkajo kinodvorano in izginejo v prepustno platno, novim »realnostim« naproti, »realnostim«, ki jih s svojim silnim prečkanjem kontaminirajo, pustijo zaznamovane. Prepustna kinodvorana, skozi katero vstopa karneval in izginja v platno – podobno se v njej večkrat vrtil film ter preraste v trenutek spominjanja, spoznanja in časovnega potovanja za Kogavo, ki nato vdre skozi platno, da reši Papriko –, ni samo metafora razmerij med gledalcem in platnom, filmom in telesom, temveč filmu v svoji pulzirajoči intenzivnosti uspe priklicati prepustnost na gledalčevem telesu, ko gleda film *Paprika*: ko zaprem oči, raznobarni premikajoči fragmenti utripajo pod vekami, v glavi slišim ritem karnevalskega pomikanja, padem v spanec in se prebudim ob bučanju ponavljajoče filmske glasbe, ki me je v

mojih sanjah ponesla v filmske sanje in nazaj v temno sobo.

*Paprika* je le eden izmed filmov, ki jih je mogoče povezati z deleuzovsko poanto opustitve definicije filmskega dela – analize tega, kaj film pomeni – v prid polja singularnosti, filma kot enkratnega dogodka, s katerim smo kot gledalci v odnosu medsebojnega vplivanja, afektiranja, temporalnega toka aktivacije senzualnih plasti telesa, postajanja in transformacije. Ko gledamo film, smo del konstelacije, asemblaž partikularnih povezav, del karnevalskega vala, ki prečka četrto steno. V *Papriki* so »možgani ekran« večkrat in večplastno: »Misel je molekularna. Molekularne hitrosti sestavljajo počasna bitja, ki smo /.../ Možganska vezja in povezave ne obstajajo pred stimulusi, telesci in delci [zrnci], ki jih sestavljajo. Film ni teater; pravzaprav sestavlja telesa iz zrnč. Povezave so pogosto paradokсне in iz vseh strani preplavljajo preproste asociacije podob« (Deleuze v intervjuju *The Brain is the Screen*). Ta enkratni dogodek preplavlja intenziteta, ki je nepredeljena določenosti, » /.../ halucinatorna percepcija, sinestezija, perverzne mutacije ali igra podob izzovejo hegemonijo označevalca« (Deleuze in Guattari v *Thousand Plateaus*). Steven Shaviro, eden prvih teoretikov, ki v 90. letih v filmsko teorijo vnese telo in afekt preko predelave deleuzovskih konceptov, na svojem blogu o *Papriki* napiše, da omahuje med ostrim realizmom in pretečim tokom delirirske shizofrenizacije. To je tudi razkorak, ki je kreativen in produktiven za razmišljanje o razmerju med filmom in telesom in transformaciji v trenutku intervala med impulzom in našim ((ne) habitualnim) odgovorom nanj, kar filmska teorija vnaša v svoje zaprte okvirje šele zadnji dve desetletji.

Shaviro leta 1994 napiše *The Cinematic Body*, Vivian Sobchack pa dve leti poprej fenomenološko knjigo *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, ki danes veljata kot pionirski deli za ponoven premislek razmerja med

filmom in telesom. Obe knjigi se začeta z opazko o ambivalentnem odnosu v filmski teoriji, odnosu med teorijo, »intelektualno« analizo filma (ki navadno pritiče akademski sferi), in »naivnim« gledanjem filma (našimi opisi del, ki so precej bolj telesna, kot je bila do tedaj zmožna opisati teorija). Če se teorija na eni strani trudi dokazovati abstraktne koncepte in jih reproducirati skozi vsako gledanje, so opisi »naivnega« gledanja popolnoma drugačni, polni zapeljevanj, užtkov, potopitve v podobo, opisov telesnih odzivov, vzbujenja, potenja rok, srčnega utripa, trepetanja, ekstaze. Intelektualna refleksija, na katero računa filmska analiza, ne le da telo pusti ob strani, zares ne upošteva telesnega potenciala, »da afektira in je afektirano« (Deleuze in Guattari, *TP*), temveč tudi zavestno ali ne reproducira subjektiviteto, ki ločuje um od telesa. Po drugi strani Deleuze opozarja, da telo ni ločeno od misli, ni ovira misli, ki jo mora misel premagati, temveč tisto, »v kar se mora misel /.../ potopiti, da doseže nemišljeno, to je življenje. Ne da telo preiščuje, ampak nas zagrizeno in trmasto prisili k razmišljanju o tem, kar je skrito pred mislijo, življenju« (Deleuze v *Cinema Book 2: Time-Image*).

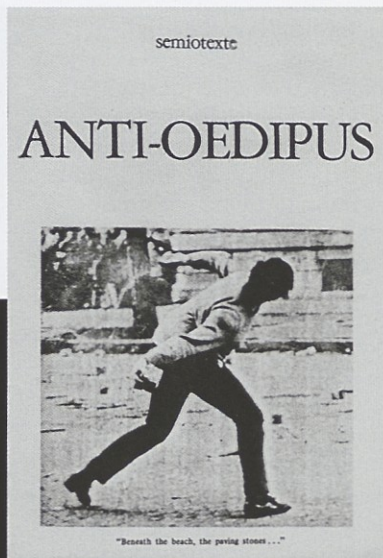
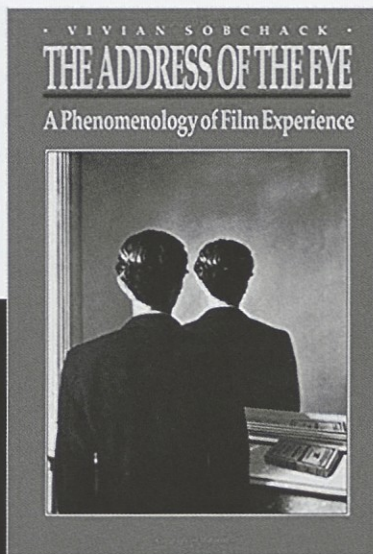
Vivian Sobchack in Shaviro predstavljata dve plati istega vprašanja: kaj se zgodi, ko v filmsko teorijo vpeljemo telo? Prvi odgovor je fenomenološki, drugi deleuzovski, a ne glede na njune teoretske razlike sta si v nekaterih ključnih vidikih podobna. Prva podobnost je epistemološki premik stran od filmske analize, ki ostaja na okopih jezika, pomena, ideologije, forme in reprezentacije ter do podob razvija distanco. Druga je vnašanje telesa v analizo, a to telo ni več fiksirano, zaznamovano in dokončno vpisano skozi kulturo in jezik, temveč vpeto v povezovanja in procese, ki bi jih Deleuze imenoval postajanje. Obe veji ne glede na razlike poudarita, da je vsakršno spopadanje s filmom v prvi vrsti telesna izkušnja in da je telo pomembno zvezano s političnim in transformativnim potencialom.

V fenomenološki perspektivi, ki obdrži koncept utelešenega subjekta, je gledalkino telo »/.../ mesen 'tretji termin', ki ukorenini in mediira izkušnje in jezik, subjektivni pogled in objektivno podobo – oboje hkrati diferencira in unificira v reverzibilnih procesih percepcije in izraza« (Sobchack v *The Carnal Body*). Utelesenje združuje zavest in telo v nerazdružljivo celoto in je pogoj obstoja človeškega bitja v mediaciji s svetom. Pri tem sta pomembna dva poudarka: prvič, da izkušnje nikoli ne moremo reducirati na fiksno bistvo, temveč jih zaznamuje odprtost za nove pomene in obstoj; ter drugič, da živo telo nikoli ne doseže fiksne identitete. Vzporedno s fenomenologijo deleuzovska teorija telo vpelje kot politično površino, ki v filmski teoriji poudari drugačno vrsto užitka: užitek deterritorializacije, užitek, ki nima veliko opraviti z bolj ali manj stabilnim subjektom, želja pa ne z objektom (termina, ki jih fenomenologija obdrži), temveč s pobegom, dezorientacijsko silo, ki neposredno zadene telo in ki ima transformativne učinke. Tu ne govorimo več o subjektu, temveč o singularnostih, ki presega enotno

podobo človeškega subjekta in hkrati pomnožijo potenciale telesa, da afektira in je afektirano. Telo je v tej perspektivi med molarnimi kategorijami, ki poskušajo vsakršne singularnosti povezati v fiksne kategorije, in molekularnimi uhajaji, povezovanji, intenzitetami, ki uhajajo med molarnimi kategorijami. Molarna politika subjektov in molekularna politika tokov, hitrosti, afektov, ki so neosebne sile postajanja, združevanja v raznolike asemblaže med človeškimi in nečloveškimi elementi, sta vzporedna procesa.

Oba pogleda, tako fenomenološki kot deleuzovske izpeljave, sta ključna za vpeljavo telesa in njegovih mutacij v sam proces filmske prakse in analize, rekonfiguracijo želje, ki ni osnovana na manku, in rekonfiguracijo telesa v relaciji – relaciji filma in gledalke/ gledalca, relaciji teles na filmu, relaciji teles v dvorani, relaciji teles od parcialnih objektov ... Skozi srečanje tekstov, podob, teles, želja, časovnih tokov ali dogodkov se ustvarjajo nove povezave, ki povezujejo skozi čas, ki puščajo ojdipsko željo ob strani in namesto nje odprejo prostor multiplim





Paprika

percepcijam, občutkom in afektom. Alternativni načini gledanja filma tako vključujejo nekakšno ranljivost gledalca/gledalke v odnosu do podobe, intimnost, ki zmanjša distanco do podobe, tako da so gledalec/gledalka, analitik/analitičarka in podoba v neke vrste erotičnem razmerju (Laura Marks, *The skin of the film*). Distanca do objekta je seveda tista, ki omogoča voajerizem, pred katerim svari na primer feministična filmska teorija, in tista, ki napaja zvezanost okularne logike in oblasti v odnosu

do ogledovanega objekta. Odprava distance je na drugi strani tista, ki nas naredi bolj ranljive, manj »objektivne«, je pa tudi tista, ki nam lahko odpre nove epistemologije.

Kljub temu da je *Paprika* animirani film, se med mano in filmom vzpostavi relacija, impulzi karnevalskih podob v prvi instanci delujejo v intervalu, odmoru med impulzom in mojo prepoznavo, med barvo/glasbo/ritmom in prepoznavo forme/vsebine. Dr. Čiba/Paprika sama

deluje kot nekakšen filozofski poduk o postajanju, njene kameleonske podobe niso samo preobleke, temveč molekularni proces spremembe v času in na telesu. »Uspešno postajanje—drugi zadeva celotno politiko telesa, sprožanje hiperdiferenciacije, ki eksponentno pomnoži potencialna telesna stanja in mogoče identitete« (Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*). Karneval je praksa eksperimentacije, linija bega, ki se pomika med realnostmi in za katero ne vemo, kam vodi.

Še nekaj besed o želji. V Ekranu smo že večkrat pisali o feministični filmski teoriji, podobi ženske v filmu, voajerizmu, fetišizmu in objektivaciji, ki jo podoba izzove. Če vpeljemo v enačbo aktivno gledalko in predrugačimo pojme želje, se stvar seveda zakomplicira. Ne samo v manjšinskih oblikah feminističnega filma, ki namenoma uhajajo falogocentrizmu jezika v prid površinam, teksturam, haptičnemu pogledu (Laura Marks), trajanju, gestam ... in na ta način na novo odpirajo potencialnosti telesnosti filma in afektivne povezave, temveč tudi v mainstream filmu. Vzemimo za primer lezbično željo in lanskoletni film *Služkinja* (Ahgassi, Chan wook Park). Čeprav je film postal znan tudi po eksplicitnih seksualnih prizorih med ženskama, je verjetno najbolj erotičen tisti, v katerem gospodarica Hideko med kopanjem potoži o odkrušenem zobu in služkinja Sook Hee ji s šiviljskim naprstnikom začne brusiti zob. Taktilnost prizora je izjemna, kamera najprej odmaknjeno opazuje, nato se približa Hidekinim ustnicam, Sook Heejinemu prstu, ki v nežnem ritmu brusi zob, kovinskem naprstniku, za katerega se zdi, da ga slišiš, kako brusi sklenino, služkinjinim potnim ustnicam, ki si jih rahlo grize, Hidekinim prstom, ki božajo Sook Heejin komolec, cvetnim lističem v kadi, ki objemajo Hidekine prsi. Visceralnosti prizora med njima ne gre analizirati preko ojdipske želje, zvezane z mankom: če začnemo s tovrstno analizo, iz prizora izčrpamo vso intenzivnost, neposrednost, ki nas zadene ob gledanju. Elizabeth

Grosz v članku *Refiguring Lesbian Desire* v liniji s poudarki Deleuze in Guattarija vpelje drugačen koncept (lezbične) želje, rekonceptualizirane kot pozitivne produkcije, ki kreira, dela povezave, sestavlja asemblaže. V tej konfiguraciji želja ni povezana z mankom, niti z ojdipovskim procesom konstitucije normativne seksualnosti, temveč je pozitivna produkcija povezana z eksperimentiranjem (zunaj vnaprej določenih modelov), povezovanjem s parcialnimi objekti, intenzivnimi vezmi z multiplimi objekti, ki daleč presegajo ozko zamejeno definicijo seksualnosti kot falogocentrične in genitalne: »Antropomorfne molarne reprezentacije kulminirajo v točno tistem, kar jih utemeljuje, ideologiji manka. Molekularno nezavedno na drugi strani ne ve nič o kastraciji, saj parcialnim objektom ne manjka nič in kot taki formirajo proste multiplicitete« (Deleuze in Guattari, *TP*).

Elizabeth Grosz tako gradi na ideji seksualnosti in želje, ki se pomakneta stran od sistemov reprezentacije k seksualnosti in želji kot »energiji, draženju, impulzom, dejanjem, gibanjem, praksam, trenutkom, pulzom čutenja«. Avtorica opisuje, da je z željo najbolj intenzivno investiran premor, interval, preskok med eno in drugo stvarjo, med parcialnimi objekti – med usti in sladkorjem, naprstnikom in usti, cvetličnim lističem in prsmi, vodo in kožo ... V tej konfiguraciji ne govorimo več o integriranih entitetah, temveč srečanju delov, asemblažu singularnih elementov: »V pogledu na sestavljenost dveh takih delov – prstov in žameta, nožnih prstov in peska – ni, kot bi predlagala psihoanaliza, predoločene erogone cone, mesta, ki bi bilo vedno pripravljeno in sposobno delovati kot erotično: ravno nasprotno, srečanje dveh površin producira sled, ki obe prepoji z erosom ali libidom, naredi delce telesa, njegovi deli ali partikularne površine utripajo, postajajo intenzivnejši, zase in ne za entiteto ali organizem kot celoto«, piše Elizabeth Grosz. Intenzitete te vrste so trenutne in minljive, a vseeno



Služkinja

producirajo užitek intimnega srečanja, ki ni niti anonimno niti čisto osebno: »Ljubiti se ni samo postajati kot eno, ali celo dve, temveč postajati kot sto tisoče želečih strojev ali nečloveški spol: ne eden ali celo dva spola, temveč *n* spolov« (Deleuze in Guattari, *TP*). Če torej seksualnost in željo rekonfiguriramo skozi srečanja površin, intenzitet, produkcijo relacij, ni več toliko pomembno, od kod želja izhaja, kam je usmerjena, temveč kakšni so njeni afekti, kaj producira, kako se transformira. Skozi to prizmo nobeno telo ni privilegiran subjekt ali objekt želje, temveč relacijski stroj, naš odnos do filma pa karnevalski tok, ki nas preseneča, transformira, ponaša med in v platno, in spet nazaj v kinodvorano, čez steno, v vsakdanje življenje. Če se mu le prepustimo.