

Granice tijela-umjetnost i tehnologija

Krasnodenski, Sandra

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:704863>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN
TEORIJA I KULTURA MODE

DIPLOMSKI RAD

GRANICE TIJELA – UMJETNOST I TEHNOLOGIJA

Mentor: doc.dr.sc. Krešimir Purgar

Student: Sandra Krasnodenski

10414/ TMD-TKM

Zagreb, rujan 2017.

SADRŽAJ

Sažetak.....	3
Uvod.....	4
Kibernetika i ulazak u virtualno.....	11
Identitet i tijelo.....	18
Tijelo i spol.....	26
Film i utjecaj vanjštine.....	35
Zaključak.....	41
Popis literature.....	45
Popis časopisa.....	46
Popis slika.....	46

SAŽETAK

Tijelo određuje čovjeka i njegov identitet. U suvremeno doba ono se drastično mijenja pod utjecajem novih znanosti i tehnologija, koje ga prožimaju izvana i iznutra. Tijelo više nije tajna, već je postalo skupom informacija, gena i organa koje je moguće zamijeniti. Ta stanja prati i umjetnost, pogotovo ona filmska, čije su teme često vezane za poziciju čovjeka u suvremenom društvu ili društvu budućnosti. Postavlja se pitanje što još čovjeka čini čovjekom? Tijelo je sve sličnije digitalnoj slici.

KLJUČNE RIJEČI: tijelo, čovjek, umjetnost, tehnologija, slika, film, virtualnost

I. UVOD

Ne postoji samo po sebi, ili neko unaprijed dano tijelo koje bi uvijek već bilo određeno kao vječno ili pak ljudsko dano prirodom. Ono se javlja u događaju otjelovljenja onog što će povijesno nastupiti kao netjelesno – duh, duša, jastvo ili kibernetička mašina. Zato se u različitim povijesnim epohama tijelo pokazuje različitim. Ipak, ono se odražava u dualnom sklopu kulture i prirode koje je postalo sve više upitnim s obzirom na tehničku destrukciju iz koje tehnika iz sebe konstruira socijalno i kulturalno, ali i dekonstruira dualizam kulture i prirode. Takvom drastičnom promjenom samog društvenog uređenja i postojanja svega živoga, zajedno s međusobnim odnosima živih oblika, i samo tijelo doprinosi u drugačije odnose sve do najave posthumanog rastjelovljenja.¹

Okolina u kojoj se tijelo nalazi, odnosno smješta, u određenoj situaciji oblikuje ga i određuje. Dolaskom sve naprednije tehnike u raznim granama tehnologije, i konstantnim okruženjem simulakruma i simulacija u potpuno vizualnom svijetu slika i virtualne realnosti, staro se tijelo nužno mora mijenjati. Ono nije u stanju pratiti brzinu kojom teče informacija, dok je i samo pretvoreno u nju, bez jedinstva, postalo je aparat zamjenjivih dijelova.

Slika kao skup piksela i tijelo kao skup gena postali su sve sličniji te je sve teže definirati istinu i laž. Okolina zrači prema pojedincu i zahvaća ga. Tako se tijelo postepeno stapa s neljudskim koje se uspijeva otjeloviti. Kako se u takvim okolnostima ljudsko tijelo može shvatiti i koje su mu granice? Što čini čovjeka čovjekom i razlikuje ga od tijela koje to nije, iako možda tako izgleda?

Uz tehno-znanosti suočeni smo s jakom biotehnologijom. Tvrdi da je sve u svrhu dobrobiti ljudskog roda, nekolicina globalnih korporacija posjeduje genetske informacije potrebne za sastavljanje života. Omogućena je analiza gena pojedinca da bi se otkrilo koje su mu genetske mane, kako bi se potom preventivno podvrgnuo sprječavanju razvoja bolesti, npr. karcinoma dojke. Otvorena je mogućnost korekcije gena još nerođenog djeteta, sve u svrhu poboljšanja ljudskog roda i kvalitete življenja.²

¹ M. Galović, *Doba estetike: Doba estetike: problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011., str. 276

² Vidi: Jeremy Rifkin, *Biotehnoško stoljeće*, Jesenski i Turk, Zagreb, 1999.

Nove tehnologije ispunjavaju naše težnje i želje. Paralelno s radom na ljudskom organizmu stvaraju se nove hibridne životinje i biljke, koje brže rastu te su otpornije na bolesti i štetočine. Naizgled, sve je tako utopijski idealno i puno nade za boljitak čovječanstva. Gotovo je nemoguće ne zapitati se koja je cijena tih blagodati i kakve ćemo posljedice u skorije vrijeme morati snositi.

Upravo iz te pretpostavke javlja se potreba za distopijskim i apokaliptičnim prikazima sudbine ljudi, odnosno postljudi, koji gube sebe u kaosu svijeta, a njihovo tijelo odavno im je oduzeto, ili je postalo zastarjelo i ispunjeno prazninom, kao što vidimo u filmovima poput *Matrixa*, *Videodroma* i *Blade Runnera*. Takvi filmovi kod gledatelja stvaraju nelagodu pred “neželjenim” društvenim uređenjem, odnosno utjecajem tehnike.

Činjenica je da se razvoj biotehnologije neće zaustaviti. Mnogi žele bolje tijelo. Sama spoznaja da je moguće doseći razinu na kojoj čovječanstvo neće morati strahovati od do sada neizlječivih ili teško liječivih bolesti, dovoljna je za nastavak razvitka. Svaki napredak obilježen je globalnim kapitalizmom, odnosno korporacijama koje njime upravljaju. Živa bića svedena su na genetske informacije, ona više nisu vrsta, samo informacije u društvu preplavljenom informacijama. Upravo to vidimo u sva tri primjera filma. Život koji je shvaćanjem “neprirodan” pod upravljanjem korporacija. Geni su dobra građa za redizajn živih bića, slaganje slagalice. Otvorena su vrata izgradnji “savršenog” društva, točnije unaprijed određenog, diktiranog ekonomijom, s mogućnošću pojave novih diskriminacija i eugenike.³

U trenutku kada je čovjekovo postojanje kao duhovno-tjelesni sklop postalo ugroženo, u dvadesetom stoljeću, javlja se novi pojam čovjeka. Prostor evolucije prebačen je u onaj virtualni, dok se tehničko otjelovljuje. „Tijelo mora biti primjereno onomu što se otjelovljuje, ne može ostati medij kao posrednik spram nečeg trećeg. Ako se otjelovljenje odvija u nekom unaprijed danom tijelu, nužno ga je pritom destruirati i transformirati, pretvoriti u pogodan materijal koji može poprimiti nova određenja.“⁴ Ako se tijelo kopira, odnosno klonira, po zadanom genetskom kodu ono mora evolucijski napredovati ka boljem tijelu. Biološko se isprepliće s tehničkim u tvorbi

³ Negativna eugenika odnosi se na sistematsko dokidanje takozvanih neželjenih bioloških crta. Pozitivna eugenika bavi se primjenom selektivnog uzgoja radi 'poboljšanja' osobina jednog organizma ili vrste. Svoj prvi pravi dom našla je u Americi na prekretnici s XIX. na XX. stoljeće; Rifkin, Jeremy, *Biotehnološko stoljeće*, Jesenski i Turk, Zagreb, 1999., str.149

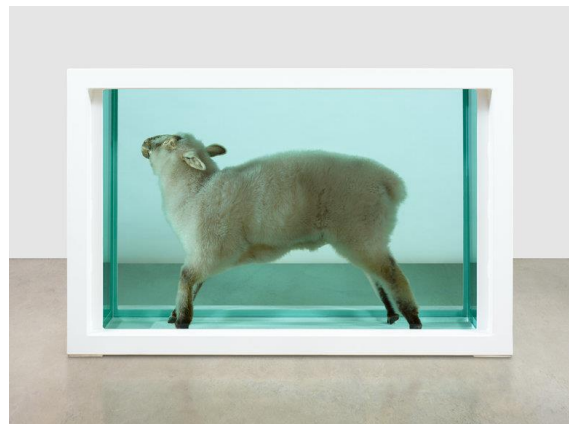
⁴ M. Galović, *Doba estetike: Doba estetike: problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011., str.. 344

nove tjelesnosti i života, koje kontrolira i konstruira. Tijelo je samo prostor otjelovljenja koje za sobom povlači pitanje identiteta. Tvorbeni materijali suvremenog doba su organske supstance, bjelančevine, stanice i molekule DNA, a oblikovanje računarsko. Vrijeme je biokibernetike u kojem slike postaju žive i nešto žele.⁵

Te su teme zanimljivo obrađene i ekranizirane u filmskoj umjetnosti koja će nam također poslužiti u daljnjoj analizi, no njima se bave i mnogi umjetnici kao npr. Stelarc ili Damien Hirst. Kroz umjetnost nam se otvara prostor za pitanje o nužnosti ili izboru smrti, budući da je tijelo popravljivo i materijalno nadogradivo te mu je otvoren prostor za život u paralelnim svjetovima, s time da teži preseljenju u novi prostor stanovanja, pa čak i na novim planetama. Ako smrt nije nužnost, ostaje samo pitanje o obliku “produženog” života i identitetu istoga. „[...] tijelo se zapravo ne konstruira, nego predstavlja prigodu, mjesto ili uvjet procesa konstrukcije koja je samo eksterno povezana s tijelom koje igra ulogu njezina objekta.“⁶ Tijelo je svojom pojavom postalo događaj.

Odgovor na smrt kao izbor ili nužnost je biokibernetička reprodukcija.

Kombinacija tehnologije i biologijske znanosti čiji su rezultat kloniranje i genetski inženjering. Kibernetika⁷ kao upravljanje, odnosno kontrola i vladanje, spaja se s biološkim, živim koje je potrebno pokoriti, no ono biološko u želji za vlastitim životom odbija pokoriti se kontroli i potčinjenosti. Tako



Slika 1: Damien Hirst, *Away from the Flock*, 1994. [1]

biokibernetika u sebi sadrži obje strane – kontrolu i komunikaciju te onu stranu koja to želi izbjeći.⁸

⁵ W. J. Mitchell, „Umjetničko djelo u razdoblju biokibernetičke reprodukcije“, časopis *Tvrđa*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 1-2/2006., str.37

⁶ M. Galović, *Doba estetike: Doba estetike: problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011., str. 353

⁷ Riječ kibernetika dolazi od grčke riječi za kormilara na brodu, čime se sugerira disciplina kontrole i vladanje. Pojam je uveo Norbert Wiener, a odnosi se na područje teorije kontrole i komunikacije, i kod strojeva i kod životinja.

⁸ W. J. Mitchell, „Umjetničko djelo u razdoblju biokibernetičke reprodukcije“, časopis *Tvrđa*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 1-2/2006., str.38

Mitchell piše: „Razdoblje informacije možda je bolje nazvati razdobljem pogrešnih i lažnih informacija, a razdoblje kibernetičke kontrole, ako me moje dnevne novine ne lažu, prije je epoha gubitka kontrole. Digitalno razdoblje [...] širi nove oblike tjelesnog, analognog i medijskog iskustva; a razdoblje kibernetike stvara nove vrste biomorfnih entiteta, u koje trebamo ubrojiti inteligentne strojeve [...] stvaranje biokibernetičkog oblika života, svođenje živog bića na oruđe ili stroj, i uzdizanje pukog oruđa ili stroja na razinu inteligentnog prilagodljivog stroja.“⁹ Na taj način stapa se živo i neživo. Živa su bića sve sličnija neživima i obratno, dok ono neživo postaje živom tehnikom prisutno je međusobno stapanje.

Iako je u filmskoj tematici popularan nestanak čovjeka, svijet bez njega samo je fikijski, apokaliptičan i nepoznat. Lyotard ukazuje na prijetnju ljudskom rodu, ako se neljudsko otme kontroli. Pod neljudskim smatra AL¹⁰ i AI¹¹ te “razvoj”, odnosno napredni kapitalizam.¹² Ovladavanje ljudskim genomom, ali i biljnim i životinjskim, može se shvatiti kao potpuno ovladavanje nad životom na zemlji. Život daju i oduzimaju u “ispravne“ svrhe, rade to za boljitak društva i zato se smatra da su u pravu. Biopolitika na takav način duboko zadire u čovjeka, u samu njegovu prisutnost na Zemlji, on je samo “ovca” označena informacijama. Nije li i prva klonirana životinja bila upravo ovca?

Nije više dovoljno nadzirati ljude putem tehnologije kojom se služe. Gdje se tko nalazi, s kim je i što kupuje. Polako se počinje ulaziti u ljudsko tijelo, upravo onako kako se ušlo u biljno i životinjsko, da izgleda potpuno prirodno unatoč tome što je projektirano i izvještačeno. Biljke i životinje nisu se mogle pobuniti i oduprijeti takvim promjenama. Svjesni da većina ljudi neće samo tako lako pristati da postanu predmetom istraživanja, stvara se društvena klima u kojoj će se bioinženjering pričinuti upravo onim što čovjeku treba. Slobodan narod sam će ga izabrati, kao i sve “blagodati” tehnologije do sada.

⁹ Isto, str 39

¹⁰ AL – umjetni život „Izraz se može odnositi na robote i računalne programe. U oba slučaja mora biti ispunjen uvjet da je 'organizam' neovisan o ljudskoj kontroli te da 'evoluiru' na neki prepoznatljiv način.“ (Sim, 2001.:69-70)

¹¹ AI – umjetna inteligencija Umjetna inteligencija javlja se u dva osnovna oblika: sustavi koji pokušavaju replicirati ljudsku inteligenciju pomoći središnjih procesora koji zamjenjuju mozak, i sustavi koji vremenom, «uče» razvijajući sve veći kapacitet za prilagodljivost novim situacijama.“ (Sim, 2001.:69)

¹² Stuart Sim, *Lyotard i neljudsko*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.28

Iako smo svjesni da je u filmu sve moguće, gledatelj filmske umjetnosti može pomisliti da se upravo krećemo prema ostvarenju SF tematike. Rifkin navodi predviđanja genetičkih inženjera koji vjeruju da je genetrokacija gotovo neizbježna, a Lee Silver piše o dvije biološke klase, koje naziva genetskim bogatašima i prirodnjacima. Genetski bogataši, potpomognuti sintetičkim genima, bit će, kako kaže, važni poslovnjaci, sportaši, umjetnici, intelektualci i glazbenici. Svaki od njih imao bi određene sintetičke gene, koji bi mu omogućavali uspjeh u svom području djelovanja, nečime što oni prirodni ne mogu ni zamisliti.¹³

Tako nešto zvuči kao da će nam se događati scene iz *X-mana*, a mogućnost samoopredjeljenja će u potpunosti nestati i za 'genetske bogataše' i za 'prirodnjake'. I prije no što bi postali svjesni sebe bili bi određeni, samo bi se nastavili kontrolirano razvijati. Kako je moguće razmnožavanje takvih ljudi osim pod pomnim laboratorijskim nadzorom i kako bi se super geni uopće povezivali prirodnim putem – mogu li iz toga proizaći neke nove bolesti? Opasnost predstavljaju čak i pokusni štakori u laboratorijima ili slični organizmi, jednom pušteni, namjerno ili slučajno parenjem bi širili svoje bolesti ili izopačene, opasne gene, stvorivši tako kaos. Isto je moguće i s biljnim svijetom, voćem i povrćem koje svakodnevno konzumiramo.¹⁴

Upravo takve teorije vrve idejama kojima su prožeti SF filmovi. Poznato je povezivanje *Matrixa* s teorijom J. Baudrillarda, iako on takav pristup svojim teorijama nije želio prihvatiti. Svijet sveden na informaciju izgubio je svrhu postojanja. Baudrillard piše: „Nestanak Boga prepustio nas je stvarnosti i idealnoj perspektivi za preobrazbom tog stvarnog svijeta. I našli smo se suočeni s pothvatom ostvarenja svijeta, da ga učinimo tehnički, integralno stvarnim. No svijet, i sam izbavljen od svake iluzije, nikako nije pogodan za stvarnost. [...] Čim stvarnost ima vremena da opstane, već počinje nestajati.“¹⁵ U svom zavodjenju tehnologija udara po onome što još djeluje najljudskije – osjećaju i sjećanju. Tako zavodi čovjekovu želju i on mu se predaje, dok mu ona krade tijelo ulazeći mu u um.

Mitchell navodi kako je biokibernetička reprodukcija zamijenila onu mehaničku reprodukciju Waltera Benjamina, postmoderna je spremna da se zamijeni terminima kao što je biokibernetika. Reprodukcija i reproduktivnost imaju potpuno novo značenje

¹³ Jeremy Rifkin, *Biotehnološko stoljeće*, Jesenski i Turk, Zagreb, 1999., str.211

¹⁴ Isto

¹⁵ Jean Baudrillard, *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Ljevak, Zagreb, 2006., str.9

od onog masovne proizvodnje robe i reprodukcije slika. Sada vlada potreba za reproduktivnim procesom biologijskih znanosti i proizvodnji beskonačno prilagodljivih digitalnih slika.¹⁶

Aktualno je umnožavanje i poboljšanje onoga živog. U slučaju *Blade Runnera* poboljšane "ljudske" karakteristike imali su upravo oni koji su tvorevine "starog čovjeka", iako su određenim rokom trajanja trebali biti lišeni svoje "aure", odnosno osjećaja vlastitog sebe u istini svijeta, no vidimo da to i dalje posjeduju. I kroz svoje nedostatke klon sustiže original. Na taj se način mijena Benjaminova "aura", na način da se ona gubi dodatnim umnožavanjem. "[...] kopija svakako može poboljšati odnosno usavršiti sve ono što se smatra originalnim. [...] ako aura znači vraćanje izvorne vitalnosti, doslovno životnog "daha" originala, onda digitalna kopija može biti bliža tome da izgleda i zvuči kao original negoli sam original."¹⁷

Blade Runner upućuje na temu nemogućnosti razlikovanja izvornog i kopije. U stalnom događaju gdje je i sama pojava događaj vlada stalna nepovjerenje u stvarnost onog što se dogodilo, odnosno onoga što nije. U čemu pojedinac zapravo sudjeluje? Tako nas filmovi kao *Matrix* uvode u "otkriveni" svijet bez istine. Koliko je moguće da je čovjek izgubljen dok i dalje osjeća sebe? Koji je njegov cilj?

Svaki događaj to postaje ukoliko ima mogućnost otjelovljenja, a upravo mu to daje tehnologija, bilo putem filma i digitalne slike, bilo putem genetskih manipulacija. U nedostatku novoga javlja se fascinacija starim životom i drevnim vrstama, koje se redizajnira po suvremenom već spomenutom modelu digitalizacije, bioinženjeringa i tehnologizacije. „Nerazdvojni ali suprotstavljeni blizanci biotehnologije, stalno usavršavanje i stalna zastarjelost, stvaranje i istrebljivanje života, reproduktivno kloniranje i uništenje vrsta, tu su stopljeni u jednoj jedinoj predodžbi (gestalt).“¹⁸

Zato je ovo vrijeme koje nije moguće shvatiti, a pojedinac u svome tijelu konstantno je u strahu od nestalnosti i uništenja unatoč tome što je svjestan satkanosti i

¹⁶ W. J. Mitchell, „Umjetničko djelo u razdoblju biokibernetičke reprodukcije“, časopis *Tvrđa*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 1-2/2006., str.41

¹⁷ Isto, str.42

¹⁸ Isto, str. 44; Gestalt – oblik ili forma kao jedinstvena cjelina s karakteristikama drugačijima od elemenata kojima je tvorena te je nije moguće objasniti razlučivanjem na sastavne dijelove. Što u stvari vidimo kada ne vidimo ono što postoji? Na tom se principu bazira i film, jer su nam vidljivi samo odnosi između dijelova (slika). Više na URL: <http://www.psiholoskicentar-razvoj.hr/?p=40> (20.07.2017.)

fragmentiranosti svoga tijela. "Lažno" tijelo postaje važnije i istinitije od originalnog te ćemo se u nastavku baviti primjerima takvog tijela, koje je uronilo u tehnološku umjetnost. „Biokibernetika je vjerojatno svoj najbolji medij pronašla u filmu, gdje horori i znanstvena fantastika omogućavaju spektakularne slike i priče o bio-distopijama, kao u svijetu *Matrixa* i *Gattace*."¹⁹

¹⁹ Isto, str. 47

II. KIBERNETIKA I ULAZAK U VIRTUALNO

Tijelo se pojavljuje kao komunikacijsko sredstvo želje, u svojevrsnom spektaklu slika života koje su u odnosu sa simbolima smrti. Ono se prezentira simbolom, stvarno se prezentira umjetno stvorenim, vrijeme se doživljava kao neuhvatljivo i prošlo, pored kojeg se iluzija pokazuje kao jedina stvarnost.²⁰ Koje je to tijelo na koje se smrt izravno odnosi? Belting u eseju *Nama Junea Paika*, objavljenom u zborniku *Videoart*, uočava analogiju videa s mozgom: „Kada smo jednom zabilježeni na videovrpici, ne možemo više umrijeti [...]“.²¹ Premotavanjem vrpce moguće je vratiti mrtve. Morfiranjem se dobiva novo tijelo. Takvo je tijelo bez određenih granica identiteta. Izvanjsko je uvučeno u samo tijelo. „[...] šavove novog cyber-tijela uspješno zakriva svaka nova, zavodljiva i neodoljiva moda: novo modno tijelo ostvaruje identitet upravo zahvaljujući toj 'unutarnjoj dijalektici ljudskog i umjetnog'“.²²

U takvom sustavu konstruirani subjekt postaje projekt uvučen u sustav objekata, tako i sam postavši objektom, obilježen time da gleda i bude gledan. Oboje mu omogućava tjelesno postojanje i njegova materijalnost. Zaveden nestalnim, zarobljen je u stalnoj promjeni. Strah, tjeskoba, izgubljenost i ludilo stalni su mu pratitelji.²³ Poveznice vidimo u distopijskom, znanstveno-fantastičnom filmu Davida Cronenberga *Videodrom*, gdje ljudski um zaveden programom postaje dio programa, a njegovo tijelo živo meso sustava. Kontroverzni program budi fetiše tjelesnosti te mu je cilj u potpunosti ovladati umom i tijelom.

²⁰ Ante Tonči Vladislavić, „Na rubovima mode i tijela“, časopis *Tvrđa*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 1-2/2006., str.103

²¹ Silva Kalčić, „Jednom zabilježeni na videovrpici ne možemo umrijeti“, časopis *Zarez*, br. XIII/313-14, 7. srpnja 2011., [URL: http://www.academia.edu/18753085/Jednom_zabilje%C5%BEeni_na_videovrpici_ne_mo%C5%BEemo_umrijeti](http://www.academia.edu/18753085/Jednom_zabilje%C5%BEeni_na_videovrpici_ne_mo%C5%BEemo_umrijeti) (18.07.2017.)

²² Ante Tonči Vladislavić, „Na rubovima mode i tijela“, časopis *Tvrđa*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 1-2/2006., str.105

²³ „Mediologijski obrat nalazimo već u Flusserovom shvaćanju komunikacije. Temeljna postavka njegove nove antropologije medija glasi da čovjek više nije subjekt zamjedbe, nego projekt konstrukcije svijeta. Trenutak postajanja svagda drugim u vremenu dovodi do preobrazbe života: od biosfere do tehnosfere. Sve su preobrazbe prijelazi između jednog i drugog stanja. Promjena stanja bitka događa se u onom što je između- dvojega. Biti-između dva stanja znači biti u stalnoj preobrazbi.“ Žarko Paić, *Treća zemlja*, Litteris, Zagreb, 2014., str. 18-19; Vilem Flusser, *Kommunikologie*, Fischer, Frankfurt/M., 2005.

Radnja prati urednika televizijskog kanala Maxa Renn, čiji je televizijski kanal postao popularan zbog prikazivanja kontroverznih sadržaja. Renn želi ići još dalje te tako piratskim putem dolazi do emisije Videodrom, čiji je glavni i jedini sadržaj mučenje i zlostavljanje. U početku misli da je emisija azijskog podrijetla, kasnije shvativši da nije Renn smatra da je upravo u tome budućnost njegova programa. Istražuje ju i s vremenom postaje opsjednut njenim sadržajem. Vidi je i bez prikaza na ekranu, stalno je u njegovoj glavi, u snu i javi. Kao što se televizor ne gasi noću, tako i njegova mašta konstantno radi, stvarajući nove slike Videodroma, neovisne o onima koje je vidio.

Slike prikazane u sklopu emisije konstruiraju njegovo mišljenje i percepciju svijeta ovladavajući tako njegovim tijelom. Na kraju više nije svjestan što je stvarnost, a što ne. Muči ga paranoja i doveden je do ludila. Primjećuje da mu se tijelo dekonstruira i gubi osjećaj vlastitog "ja", čime njegovo tijelo i njegov identitet postaju fragmentirani i nestalni. Aparat poprima elemente živoga organizma, tijela. Oni su jedno. Na kraju sve završava samoubojstvom, jer on je samo meso programa kao i sve njegove žrtve.

Zapravo se cijeli proces odvija u njegovom umu. Ne znajući što je stvarno mijenja se njegovo postojanje. Baudrillard navodi: „Integristi stvarnosti naoružani su magičnim mišljenjem koje miješa poruku i glasnika: govorite li o simulakrumu, vi ste taj simulakrum, govorite li o virtualnosti rata, vi ste njezin sukrivac, u prijeziru stotina tisuća riječi. [...] No, ako je stvarnost stvar vjerovanja i ako su svi njezini znakovi koji izazivaju vjeru izgubili vjerodostojnost, ako postoji temeljno nepovjerenje prema stvarnome, a njegovo načelo neprestano tetura, nismo mi, glasnici simulakruma, ti koji su stvari uronili u to nepovjerenje, nego sam sustav koji je dražio tu neizvjesnost koja danas dopire do svega, sve do osjećaja postojanja.“²⁴

Tijelo na ekranu promatraču se pojavljuje kao cjelovitost i dovršenost njegova materijalnog oblika, što mu omogućava da sudjeluje u radnji. Kao kod Lacanove faze zrcala, to viđeno fiktivno "ja" ostvaruje se samo u izvanjskome naspram Drugoga. „Na filmu se, kako objašnjava Baudry, kontinuitet uspostavlja upravo sustavom negiranja razlika i naracijom. Paradoksalna je narav kinematografskog zrcala ekrana da reflektira slike, a ne 'stvarnost'. Kao što Baudry zapaža, u svakom slučaju ta 'stvarnost' dolazi

²⁴ Jean Baudrillard, *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Ljevak, Zagreb, 2006., str. 15

odostraga i ako bismo izravno gledali u nju ne bismo vidjeli ništa osim snopa svjetlosti koja treperi.²⁵

No, koje je tijelo moćnije – ono na ekranu ili ono koje u ekran gleda? Zapravo, gledaju li se međusobno? „Dok gledamo film, imamo čudan osjećaj moći, stvara se iluzija da kontroliramo događaje iako je u pitanju netko drugi, netko odsutan koji kontrolira nas.“²⁶

Drugačija je situacija kod virtualne realnosti. Michael Hein navodi da virtualno implicira model života računalne pohrane podataka, softverskih trikova i prelazak s industrijske fizike na informacijsku simboliku. Sam softver je postao supstancijom života te je tijelo nemoguće odijeliti od njegove računalne proteze.²⁷ Filmovi poput *Videodroma* zrcale strahove i sumnje u svijet tehnologije. Svjesnost o gubitku kontrole utišava zabava.

Veliki prostor koji se otvara virtualnosti upravo je na području zabave, ali i umjetnosti. „Umjetnost podiže zrcalo da bi pokazala moć i opasnost od novorođenih tehnologija. Stoga nije slučajno da umjetnost želi sačuvati svoj ambivalentan stav prema tehnologiji. Prema svojem grčkom podrijetlu, umjetnost je *téchne*, vještina stvaranja i proizvodnja.“²⁸ Zato Hein piše kako su umjetnost i tehnologija dvije strane istog kulturnog postupka.

Obje stvaraju. Tako dolazimo do pitanja identiteta. Stvaranjem umjetne realnosti gubi se pojam stvarne, odnosno one ukupne realnosti, jer se mijenja percepcija ovog, odnosno drugog svijeta. Za drugi svijet nije nužno živjeti na drugom planetu kao u slučaju replikanata u *Blade Runneru*. Kibertijelo i biotijelo žive u različitom vremenu i prostoru, a njihovim doticanjem nastaje mjesto bez realnog vremena i prostora. “Kad se korisnik identificira sa svijetom, on postaje egzistencijalna zbilja – čak i ako je samo virtualna.“²⁹

²⁵ Saša Vojković, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija, Hrvatski filmski savez*, Zagreb, 2008., str. 59

²⁶ Isto, str. 62

²⁷ Hein Michael, „Projektiranje virtualne stvarnosti“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.100

²⁸ Isto, str.101

²⁹ Isto, str.103

Svaka promjena često se prihvaća kao čudovišna. „Za teoretičarku Judith Halberstam čudovište uvijek prikazuje poremećaj kategorija, rušenje granica i prisutnost nečistoća; zato trebamo čudovišta kako bismo prepoznali vlastite čudovišne karakteristike. Postljudski subjekt ne raskida s ljudskim subjektom, no odbacuje dihotomije koje se odnose na rod, klasu, te raskol um / tijelo ili čudovište / ljudsko biće.“³⁰

U slučaju Maxa Renna događa se preuzimanje identiteta zla, budući da na njega utjecaj vrši neljudsko. U odnosu na ono što je bio, stvara se čudovište kao hibrid. I vidljiv je nestanak odnosa starog tijela i uma, a ljudsko biće postaje “čudovištem”. Time je zapravo stvoren “novi čovjek” kao evoluirano biće suvremenog doba.

Ulaskom u virtualnost biotijelo se nesvjesno počinje ponašati kao da je dio virtualnosti. Takva virtualna realnost ubacuje svoje halucinacije u primarni svijet te se s time događa procjep između biološkog i virtualnog tijela koje lebdi u slikama. Heim, u već navedenom tekstu, uspoređuje virtualnu realnost s pronalaskom vatre, točnije fascinacijom otkrića i ljudske evolucije. Još su špiljski ljudi uz vatru vizualizirali stvarnost u sjenama što ih je bacala svjetlost po zidovima špilje. „Vatra je bila divna i opasna.“³¹

Slika stvara nove svjetove. Računalne slike prodiru u nutrinu uma, virtualna realnost za razliku od drugih medija zahtijeva pokretanje i fizičko međudjelovanje u umjetnim svjetovima. To nije uranjanje u roman ili film, u virtualnoj realnosti slike jesu stvarnost.³² Što se tada događa s tijelom? U fenomenološkom svijetu ne možemo vidjeti vlastitu glavu.³³ “Ne treba se, dakle, pitati da li doista percipiramo svijet, treba, naprotiv, reći: svijet je ono što percipiramo. [...] ne treba da se pitamo jesu li naše evidencije doista istine, ili, nije li možda, uslijed nekog nedostatka našeg duha, ono što je evidentno za nas iluzorno s obzirom na neku istinu po sebi: jer, ako govorimo o

³⁰ Saša Vojković, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008., str. 234

³¹ Hein Michael, „Projektiranje virtualne stvarnosti“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.105

³² Hein Michael, „Projektiranje virtualne stvarnosti“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 106-107

³³ Isto, str.107

iluzijama, to znači da smo iluzije prepoznali, a to smo mogli samo u ime neke percepcije koja se istog trenutka pojavila kao istina [...].³⁴

Tijelo u kiberprostoru postaje kibertijelo te se po povratku vraća u primarno tijelo. Flusser ustvrđuje da stol na kojem piše nije ništa doli roj točaka, kada jednom u hologramu tog stola elementi budu točno tako raspoređeni, naša osjetila neće moći razlikovati između oba stola. „Problem se, dakle postavlja ovako: ili su alternativni svjetovi isto tako realni kao i dani, ili su dani isto tako sablasni kao alternativni.“³⁵

Svaki realitet se zapravo javlja kao mentalna slika u mozgu. Iz tog proizlazi mišljenje kroz koje bi se moglo shvatiti da je realitet prividan te da je cijela realnost proizvod osjetila i mozga. No, “prirodno tijelo” ne mora nužno sudjelovati da bi bilo uključeno. Posredstvom tehničkih pomagala sudjeluje svojim kiborgiziranim osjetilnim dijelom. Tako neljudsko od tijela uzima samo ono što mu je potrebno.³⁶

Iz te perspektive na biotijelo se može gledati kao na smrtno meso koje nužno traži utočište u tehničkom, dok ono biološko za tehničko znači prostor razvitka i novog obitavanja. Više nije nužno otkrivati, sada se stvara. Čovjek je po kibernetičkom modelu postao prirodnim robotom, to jest bio-mašinom.³⁷

„Virtualno nije ni privid realnog ni puka fikcija, nije ni iluzija realnog. Trodimenzionalni prostor u nekom 'virtualnom svijetu' u koji se može 'uroniti' nije iluzija 'realnog' trodimenzionalnog prostora, on je virtualni trodimenzionalni 'prostor' dan zajedno s trodimenzionalnim virtualnim 'slikama' u njihovim digitalno modeliranim komprimiranim strukturama u pohrani kompjutora.“³⁸ Tako nastaje hibridno vrijeme stroja, koje je zaliha i kombinacija trenutaka i njihove dužine. To je virtualno vrijeme, a njegov je prostor nazvan kibernetičkim prostorom – ne-mjesto, beskonačni pejzaži podataka.³⁹

³⁴ Maurice Merleau – Ponty, *Fenomenologija percepcije*, IP »Veselin Masleša«, Sarajevo, 1978., str. 13

³⁵ M. Galović, *Doba estetike: Doba estetike: problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011., str.157; V. Flusser, *Medienkultur*, Fischer Taschenbuch Verlag, F. a. M., 1997., str.127

³⁶ M. Galović, *Doba estetike: Doba estetike: problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011., str.159

³⁷ Isto, str. 160

³⁸ Isto, str. 162

³⁹ Isto, str. 162-163

Kao u filmu *Matrix*, takvo stanje postaje hiperrealnost. Radnja filma zapravo teče tako da pratimo Thomasa Andersona, programera koji živi u naizgled normalnom svijetu. Ima posao, a noću vodi život hakera. Što dublje ulazi u kompjuterski sustav želeći otkriti "Matricu", i doći do Morpheusa počinju mu se događati čudne stvari. Prvo računalo komunicira s njime, potom mu prilazi nepoznata žena koja zna za njegove pothvate, a uz to ga žele uloviti agenti od kojih bježi, zapravo ne znajući zašto ga love. Kasnije kada odluči izabrati pilulu "istine" shvaća da je njegovo tijelo cijelo vrijeme zarobljeno u čahuri te služi za crpljenje energije, a njegovo do tada mu poznato postojanje samo je fikcija, odnosno, produkt sustava. Osvješčuje svoje primarno tijelo te se pridružuje pobunjenicima koji žele "spasiti" čovječanstvo. Vidimo i da je vrijeme u kojem je mislio da živi laž, da se dogodilo uništenje planeta i da preostali "prirodni" ljudi žive duboko pod zemljom. Ostali su umreženi i upravljani od strane korporacije.

Uništenje se dogodilo u ratu sa "svjesnim strojevima" koji njihova tijela koriste kao energiju. Neo (Thomas) uči kako u Matrici može nadići svoja fizička ograničenja i da se događa ono u što on vjeruje. Pojam viđenja, doživljaja, percipiranja i prihvatanja okoline ključni su za napredak. Ali ipak, upozoravaju ga, ako umre u Matrici umire i u stvarnosti. Koliko je moguća iluzija sustava koji se direktno reflektira na "stvarnu" tjelesnost, odnosno život?



Slika 2: *Matrix*, Lana i Andy Wachowski, SAD, 1999. [2]

Agenti su na razini vrsne manipulacije nad sustavom, slobodni mijenjati tijela i tako ulaziti u poželjne ambijente, dok ih ta sposobnost čini neuništivima. Uspiju ubiti Nea, ali zbog osjećaja koje je izazvao poljubac na njegovu stvarnom tijelu, Neo dobiva drugi život i postaje moćniji, posjedujući sposobnosti agenata. Cijela Matrica je kao virtualna slika u koju se ulazi i živi novi život. „U virtualnoj realnosti može se oblikovati mnoštvo

('fiktivnih') okolina ili 'svjetova' produciranih iz imaginacije, s tim da korisnik u njima reagira nalik susretu s realnim.⁴⁰ To je razlog zašto je Neo mogao umrijeti kao i njegovi suborci ranije. Jer jedno tijelo nužno traži drugo i obrnuto. "Promatrač" izravno sudjeluje jer je on u slici, uronjen je u "umjetnu" zbilju.

U filmu se programiranje doživljaja svijeta uzima posve doslovno. Mediji su stvorili okruženje u kojemu sudionici ne shvaćaju da nisu u jedinstvu sa svojim tijelima. To je svijet za njihov um, u njemu su određeni od rođenja.

Teoretičar Slavoj Žižek slijedi Lacana te smatra da ono što percipiramo kao stvarnost nije sama stvarnost, ona je uvijek već simbolizirana, konstruirana, strukturirana posredovanjem simboličkih mehanizama. Ali, simbolizacija nikada nije potpuna te se ne uspijeva potpuno sakriti realnost. U stvarnost smo uvedeni, a traume se prekrivaju fikcijom. Žižek podsjeća i na opsesiju XX. stoljeća da se penetrira u Pravu stvar, kroz mrežu imitacija koje konstruiraju našu stvarnost.⁴¹ Zato je Videodrom prodirao u tijelo, tako preuzevši dominaciju.

Saša Vojković navodi da se u sadašnjoj elektronskoj kulturi um i tijelo opisuju u odnosu na računalne sustave i programe, a događaji iz života uspoređuju se s filmovima te se računala opisuju u odnosu na ljudski um i tijelo. „Nova "tehnologika" mijenja način na koji percipiramo svijet, sebe i druge.“⁴²

⁴⁰ Isto, str.163

⁴¹ Saša Vojković, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008., str. 141

⁴² Isto, str. 229

III. IDENTITET I TIJELO

Bernis izlazi iz kabine, noge su mu otežale.

Na trenutak sklopi oči; u glavi mu još uvijek bruji buka motora,

još uvijek se komešaju žive slike,

udovi kao da su mu još uvijek obuzeti trešnjom uređaja.⁴³

Tijelo je površina identiteta. Napredna tehnologija omogućava njegovu fragmentaciju; plastične operacije, promjene spola, *piercing*, tetovaže, ali i medicinska pomagala nužna za kvalitetno životno funkcioniranje mijenjaju identitet. Filmovi koji se bave temama postčovjeka, prikazanog kao hibrida čovjeka i stroja, odnosno kiborga⁴⁴, često ističu pitanje dualizma i osobnog identiteta.⁴⁵ Koje su posljedice tehnologije na ljudsko "ja" u sadašnjosti i budućnosti?

Filmovi o kiborzima bave se pitanjem roda, problemima duha i tijela, ali i prijetnjama tehnologije po ljudsku vrstu. To je sve vjerojatno potaknuto sve težim određivanjem razlike između "prirodnog" i "neprirodnog", odnosno čovjeka i stroja. Je li moguće da se na kiborga gleda kao na čovjeka? Promatrajući filmove koji se bave promjenom tijela uviđamo da neovisno o načinu promjene, bila ona čisto tehnološka ili biologijska, zadržava se oblik ljudskosti, odnosno spolnosti. Terminatoru možemo odrediti spol kao i likovima filmova poput *X-mana*. Ipak, moguća je pojava tijela koje je bez spola, ili onih koja ga u svojim promjenama mogu preuzeti po želji. U tekstu "Descartes ide u Hollywood", Samantha Holland navodi primjedbu Yvonne Tasker koja kaže da kada

⁴³ Antoine de Saint – Exupéry, *Južna pošta*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2005., str. 25

⁴⁴ Samantha Holland u „Descartes ide u Hollywood“ upućuje na pojam 'kiborg' kao kibernetički organizam, što ljudsko biće jest. Navodi da bi hibridne spojeve ljudi i strojeva trebalo nazivati simbiotički. Popularna kultura pod to podrazumijeva pojam kiborga, tako da se taj pojam prihvaća za već navedeni hibridni spoj., Samantha Holland, „Descartes ide u Hollywood: Um, tijelo i rod u suvremenoj kiborškoj kinematografiji“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.225

⁴⁵ Isto

sve propadne, posljednje je utočište upravo tijelo junaka. Ne njegov glas ili sposobnost racionalnog argumentiranja – tijelo je jedini sigurni prostor.⁴⁶

Unatoč tome, za osjećaj povezivanja s publikom te sućuti prema akterima nužno je da imaju um koji im daje "ljudskost", no mjesto ostvarenja je tijelo. Određuje ih njihovo vlastito "ja". „Jedino stalno obilježje je to što samo kiborzi pripovjedno obdareni svojim 'ja' imaju snove i/ili sjećanja – koji se uvijek pokazuju kao nekompjuterizirane slike s epistemološkim autoritetom. Nijedan od Terminatora nema tu vrstu 'vida'. Taj ih nedostatak etiketira kao neljude, pri čemu je ljudskost očito označena imanjem nesvjesnog i/ili svjesnog sjećanja koje proizvodi takve slike.“⁴⁷

Odmetnici u *Blade Runneru* zadobili su vlastito "ja" koje im daje ljudskost, a na to nisu imali pravo budući da su tvorevine bioinženjeringa. Zapravo je to jedino što ih je dijelilo od "stvarnih" ljudi budući da nemaju neljudsko tijelo kao Terminator. Sjećanje, kao i osjećaj boli, emocije i želje određuju ljudskost. Replikanti su napravljeni na ljudsku sliku, sliku Stvoritelja, s još boljim, poboljšanim karakteristikama nego li ih ima sam čovjek. „Čovječniji su od ljudi“ i programirani da prestanu funkcionirati nakon četiri godine kako ne bi stvorili osjećaje i svijest o svome stanju. Njihova sjećanja, identitet, usađena su laž njihova tvorca, korporacije Tyrell, kako bi replikanti ostali uravnoteženi i vjerovali da su ljudi. Funkcioniraju kao robovi, a dolazak na Zemlju im je zabranjen. Odmetnici moraju biti likvidirani, a za to postoji organizacija istrebljivača koji ih „umirovljuju“.

Iako Donna Haraway smatra da su kiborzi androgini entiteti koji čine rodne granice besmislenima, to je zapravo irelevantno kada pogledamo stvarne kiborške tekstove. U kiborškim se filmovima, iako se istražuje raspad granica između ljudi i tehnologije, vide jasne razlike tretiranja spolova, točnije kiborzi znaju izgledati pretjerano muževno ili ženstveno.⁴⁸ „Na razini reprezentacije, kiborški film ukazuje na to da je rodno ljudsko tijelo središnje za konstrukciju 'jastva' i osobnog identiteta kao što je individualni 'duh', i time čini razliku 'duha' i 'tijela' praktički nemogućom.“⁴⁹ Sjećanje je, čini se, presudno za identitet. Alison Landsberg u „Protetskom sjećanju“ navodi važnost povijesti

⁴⁶ Isto, str. 230

⁴⁷ Isto, str.232

⁴⁸ Isto, str. 237; Springer, C. (1991) *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, London: Routledge, str. 308,309

⁴⁹ Isto, str. 246

sjećanja.⁵⁰ Upućuje na masovne medije, odnosno tehnologije koje ga određuju strukturirajući i zaokružujući iskustvo. Ističe ih kao mogući prostor za proizvodnju sjećanja.⁵¹

Za primjer se uzima *Blade Runner* i replikante s usađenim “lažnim” sjećanjima, s kojima se oni identificiraju. Uspoređujući tu situaciju sa sjećanjima danima kroz medije postavlja se pitanje o stvarnosti, odnosno realnosti “stvarnih” ljudi. Na taj se način zapravo približavamo hiperrealnosti, realnosti bez realnog.⁵² Oko na početku neodoljivo podsjeća na Orwellova Velikog brata, no tko to zapravo gleda? Jesu li replikanti samo objekti, stvari proizvedene od ljudi ili i ljudi vidjevši sebe u tim stvarima postaju objektima? Objekt je mutirao, a subjekt ga nije pratio. Nestao je i postao robom vlastitih tvorevina. Koja je razlika između originala i kopije kada nitko ne može jasno sagledati vlastiti identitet? Mišljenje je društveno konstruirano, vlastito nije poželjno i svatko tko izlazi iz okvira predstavlja opasnost. Može li se postati čovjekom? Gide u “Traktatu o Narcisu” piše:

„Ali gledalac, primoran zauvijek gledati predstavu u kojoj nema druge uloge do one da zauvijek gleda, postaje umoran. Sve se odigrava za nj, on to zna, ali samoga sebe..., ali samoga sebe ne vidi. Što će mu onda sve drugo? Ah! Vidjeti se! Nema sumnje, moćan je i kad stvara i kad sav svijet prestaje s njegovim pogledom, ali što može znati o svojoj svojoj moći sve dotle dok se ona ne potvrdi? Usred tog silnog motrenja stvari, on se više ne razlikuje od njih [...]“⁵³

Čini se kako se Baudrillardova simulacija ne može spoznati bez uvida u realnost, kao što vidimo u *Matrixu*, ali i u *Blade Runneru*, pa čak i u *Videodromu*, koji nužno zahtijevaju “stvarni” svijet naspram onog “nestvarnog”.⁵⁴ Baudrillardove se teze

⁵⁰ „Pod protetskim sjećanjima mislim na sjećanja koja u strogom smislu ne proizlaze iz proživljenog iskustva.“ Alison Landsberg; „Protetsko sjećanje: Total Recall i Blade Runner“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 251

⁵⁰ Isto

⁵¹ Isto, str. 253

⁵² Isto, str. 255

⁵³ André Gide, *Trakt o Narcisu*, AGM, Zagreb, 2003., str. 10

⁵⁴ Srećko Horvat, “U povodu smrti Jeana Baudrillarda (1927. – 2007.)“, piše da njegova glavna tvrdnja kreće upravo od toga da se više ne mogu koristiti kategorije realnog kako bi se govorilo o karakteristikama virtualnog. Jednako tako, Baudrillard će reći da je *Matrix* vrsta filma o matrici kakvu bi zasigurno snimila sama ta matrica., u *Vijenac*, br. 340, Matica hrvatska, Zagreb, ožujak 2007., URL: <http://www.matica.hr/vijenac/340/nestanak-velikog-deluzionista-6340/> (20.07. 2017.)

oslanjaju na tu "istinitost". Bez istine nema laži. Pad nekog ustroja nužan je za novi početak, otkrivanje laži otvara nove svjetove. „Baudrillardov argument se uporno oslanja na realno; on očajnički treba realno za svoj uvid kako se nalazimo u zemlji simulacije.“⁵⁵

Važnost slike ne može se zaobići, one se usijecaju u um do te mjere da se gubi osjećaj istine. U već spomenutom tekstu Alison Landsberg otvara se mogućnost promjene ili konstrukcije identiteta kroz proživljeno iskustvo.⁵⁶ U *Blade Runneru* nigdje se ne spominje na koji način su usađena sjećanja. Možda su im upravo dana slikovno. Sjećanja su prožela njihova tijela, dok u *Matrixu* postojanje tijela i nastaje umnom konstrukcijom. “Time se ukazuje na to iskustvo unutar kina i sjećanja što ih kino donosi – unatoč činjenici da ih gledatelj nije proživio – mogu biti jednako značajna za konstrukciju, ili dekonstrukciju gledateljeva identiteta poput bilo kojeg iskustva što ga je osoba zbilja proživjela.“⁵⁷

Upravo se to iskustvo događa i u *Videodromu* kada program preuzima um, a tijelo postaje njegovim mesom. Tijelo reagira na podražaje koji dolaze s filmskog platna, ili nekog drugog oblika tehnološkog podražaja koji sadrži slika. Gubi se razlika između “neprirodnih” i “prirodnih” sjećanja.⁵⁸

Slika mene na ekranu, jesam li to ja? Zanimljiva je Freudova priča o doživljaju sebe, odnosno svog odraza u zrcalu. „Sjedio sam sâm u svom odjeljku spavaćih kola, kad se prokleti vlak zaljuljao silovitije nego obično i otvorio vrata kupaonice susjedovog odjeljka. Ušao je stariji gospodin u pidžami i noćnoj kapici. Pretpostavio sam da je htio izaći iz kupaonice koju dijele dva odjeljka, ali je krenuo pogrešnim smjerom i greškom upao u moj odjeljak. Skočio sam s namjerom da ga uputim u pravom smjeru, da bih na svoju sramotu istog časa shvati da uljez nije bio nitko drugi nego moj odraz u zrcalu otvorenih vrata. Još uvijek se sjećam da mi se njegov izgled nimalo nije svidio.“⁵⁹

⁵⁵ Alison Landsberg, „Protetsko sjećanje: Total Racall i Blade Runner“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 255

⁵⁶ Isto, str.257

⁵⁷ Isto, str. 258

⁵⁸ Vidi Alison Landberg , „Protetsko sjećanje: Total Racall i Blade Runner“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 255

⁵⁹Isto, str. 261; Freud, Sigmund, (1959.), „The Uncanny“, 403 u *Collected Papers*, vol. IV, New York, Basic Books

To što je vidio nije bio on, spoznaja o sebi u takvom obliku ga je užasnula, jer se mišljenje i tjelesnost nisu poklapale. Pamti li tijelo nutrinu, budući da direktno utječu jedno na drugo? Zanimljiv je primjer roman *Slika Dorian Gray*, gdje se svo zlo upisuje u naslikani portret glavnog lika. Umjesto pamćenja njegovog tijela to preuzima drugo tijelo, tako fragmentirajući njegov identitet. Jedini način izbjavljenja pronalazi se u uništenju tog "drugog" tijela. Koje je od njih istinitije, to jest stvarnije? Znamo da je Dorian Gray na kraju puta, gledajući odraz svojih djela, sebe i svojih sjećanja, bio užasnut. Da bi se iskupio potrebno je ubiti zlo tijelo, odnosno sliku. „Ljepota bijaše za nj tek obrazima, a mladost ruglo i podvala. Što je već mladost u najboljem slučaju? Zelene, nezrele godine, godine hirova i bolesnih želja. Zašto je nosio njeno ruho? Mladost ga je upropastila.“⁶⁰

Ubivši drugo tijelo ubio je sebe, jer oni su jedno, oni su prožeti. To se događa i sa susretom lica na ekranu, jer je ono dio svoga gledatelja, i ono je dio njega. „Taj susret potkopava i pretpostavku da određeno sjećanje ima pravog vlasnika, pravo tijelo kojemu pripada.“⁶¹ Fotografija kao dokaz sjećanja, iako nema veze s realnošću, konstruira sadašnjost.

Još je Aristotel pokušao definirati što to znači kada dvije stvari imaju jednako ime. Sve dok se čovjek i portret mogu ispravno zvati "živim bićima", oni zapravo imaju neodređeno ime, kategorija se ne upotrebljava jednako za živog čovjeka i njegov portret. Haraway navodi: „[...] za nas je organizam sustav podataka različite vrste.“⁶²

Zapravo, zamjena tijela počinje samim davanjem funkcije, odnosno stavljanjem neljudskog u funkciju, koje tako preuzima ulogu ljudskog tijela i obavlja potrebne radnje. Time je i bez fizičkog spajanja stari radnik postao sličan Arnoldu Schwarzeneggeru u njegovoj ulozi u *Terminatoru*. Njegovo je biološko tijelo zamijenjeno, ili bolje reći sakriveno iza maske robota, uloge koju igra. U želji za prikazom neljudskoga, morao je odbaciti svoj "mesni" identitet. Postaje umjetna tvorevina za umjetnu okolinu, kao prikaz sve više neljudskog svijeta.

⁶⁰ Oscar Wilde, *Slika Dorian Gray*, Stvarnost, Zagreb, 1969., str.220

⁶¹ Alison Landsberg; „Protetsko sjećanje: Total Racall i Blade Runner“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.261

⁶² George Myerson, *Dona Haraway i genetski modificirana hrana*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 61, 62; Dona Haraway, *Modest_Wittnes*, New York, London: Routledge, 1997., str.97

"[...] tamo gdje je stroj nedovršen nalaziš se ti."⁶³ Tijelo kao takvo više nije dovoljno, u *Matrixu* je za prelazak potrebna telefonska linija, nešto što spaja svjetove. U bijegu od realnosti, zabavu se uzima kao slobodu, halucinacija nije potrebna jer ju je zamijenila virtualnost. Jedino ograničenje je rizik od smrti. „Tragikomično je da je upravo u posljednjim godinama 20. stoljeća – kada je i čovjeku koji barem malo bistri svoju misao očito da čovječanstvu prijeti barem trostruka smrtna prijetnja: globalna katastrofa – ekološka, pandemijska i narkomanska – nastala neka čudna 'specijalizacija' [...]čija je jedina zadaća da raznovrsnim dosjetkama [...] nasmijavaju stotine tisuća ljudi i tako ih lišavaju posljednje mogućnosti da se zamisle nad sudbinom čovječanstva. [...] fetišizacija je izravna prijetnja traganju za smislom života, štoviše, ona je lažni pronalazak smisla egzistencije.“⁶⁴

To stanje zahvaća sve željne moćnijeg i “boljeg” tijela koje se može kupiti, zajedno s novim osjetima i iskustvima. „Dok sve više postvarujemo svoje misli i želje preko modernih tehnologija percepcije i komunikacije, naša subjektivna svijest o vlastitim tijelima nestaje.“⁶⁵ Novo isključuje staro. Novo tijelo, u svom postojanju, isključuje prijašnje zajedno sa starim identitetom. Ono nastaje tek u odnosu na prijašnje tijelo. Osjetiti sebe, to sam ja. Tijelo koje osjeća bol, živi i ne može pobjeći od smrti, iako se kao objekt želi produžiti u što ljepšem obliku.

Tijelo ljudi, kao i svaki drugi genetički objekt, ne može se vratiti u svoje prijašnje stanje, jer je trajno obilježeno genom koji ima mogućnost prelaska iz vrste u vrstu. Jasne podjele pretvorene su u veze koje se prenose u nasljeđe. „Prema riječima Harawayjeve, svi su novi sintetski organizmi dio šireg svijeta 'kiborga'. [...] Ona odlučno izjavljuje da se, za nju, kod kiborga 'ne radi o stroju i čovjeku', jer ona te kategorije ne smatra nepromjenjivima ni postojanima. Nema ne promjenjivih ljudi , isto kao što nema nepromjenjivih rajčica ni, zapravo nepromjenjivih računala.“⁶⁶ U tom smislu uviđa i promjenu vremena i prostora. Novo tijelo doziva novo vrijeme i prostor.

⁶³ Nick Land, „Meso (ili kako ubiti Edipa u kiberprostoru“), u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 286

⁶⁴ Milan Machovec, *Smisao ljudske egzistencije*, AGM, Zagreb, 2008., str. 49, 51

⁶⁵ Vivian Sobchack, „Istući meso / preživjeti tekst, ili kako izaći živ iz ovog stoljeća“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.300

⁶⁶ George Myerson, *Dona Haraway i genetski modificirana hrana*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.20, 21

Myerson također piše kako iz perspektive kiborga, hibrida, izraz poput “genetskog onečišćenja” ima prizvuk rasizma.⁶⁷ Iz toga se na replikante *Blade Runnera* može gledati kao na drugu, potlačenu rasu. Sličnu sudbinu dijele i “pravi” ljudi u *Matrixu*, ali i “ljudsko meso” u *Videodromu*. Prema tome, novo tijelo otvara vrata novoj rasi i novoj eugenici. Takvo tijelo nije nužno vezano za staro biološko tijelo. „To su 'mutirane' činjenice – pune teorija, pune nesigurnosti i dvosmislenosti.“⁶⁸

Virtualizacija je vezana uz fragmentaciju tijela u organe, tekućine i “tjelesna stanja”. Tako pretvorivši tijelo u predmet pažnje i kontrole, u tijelo društvene konstrukcije.⁶⁹ Anne Balsamo u eseju “Oblici tehnološkog otjelovljenja: Čitanje tijela u suvremenoj kulturi”, polazi od pretpostavke da je tijelo društvena, kulturalna i povijesna proizvodnja, u smislu procesa i rezultata proizvodnje. Iz takve pretpostavke ono izlazi kao materijalno utjelovljenje etničkih, rasnih i rodnih identiteta, ali i izvedba osobnog identiteta (ljepota, zdravlje). Također, gledajući tijelo kao proces, ono je način sporazumijevanja i označavanja svijeta i našeg vlastitog “ja”. Potom se osvrće na čitanje tog tijela, koje ne izvire potpuno iz sadašnjeg trenutka.⁷⁰

Zato se novonastalo tijelo ne može samo tako osloboditi te su iz te perspektive replikanti manje vrijedni, ali i u drugim primjerima vidimo da novi oblik predstavlja prijetnju starom. Staro tijelo je žrtva pod naletom suvremenog doba. ono traži spas ili se gubi u novonastalom kontekstu svijeta. Paradoksalno iz tih fiktivnih prikaza, jer u slučaju filma gledamo slike na ekranu, stvara se nelagoda od novog poretka. No kao što smo već vidjeli slika je jača od stvarnosti i time ruši tradicionalni odnos realnog i nerealnog. Ipak, Balsamo navodi:

“[...] materijalno tijelo ostaje stalnim čimbenikom postmodernog, postljudskog stanja. Ono posjeduje određene neprocjenjivo materijalne kvalitete koje su zauzvrat kulturno determinirane i diskurzivno izvedene; kvalitete koje su vezane uz fiziologiju tijela i uz kulturalne kontekste unutar kojih ono ima smisla, kao što su to konteksti roda i rasnih identiteta.”⁷¹

⁶⁷ Isto, str.35

⁶⁸ Isto, str.47

⁶⁹ Anne Balsamo, „Oblici tehnološkog otjelovljenja: Čitanje tijela u suvremenoj kulturi“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 306, 308

⁷⁰ Isto, str. 309

⁷¹ Isto, str. 312

U kojem bi se smjeru promjena tijela mogla odvijati? Tijela koja su prošla promjene poput body-buildinga i estetskih operacija i dalje se drže tradicionalnih tjelesnih obilježja roda, rase, obilježja ljepote, snage i seksualnosti. „Ima dobrih razloga da se sugerira kako rekonstruirano tijelo ne jamči rekonstruirani kulturni identitet. A 'sloboda tijela' ne implicira da će ljudi uživati 'slobodu da budu' neka druga vrsta tijela, različita od one koju već uživaju ili priželjkuju.“⁷²

Gledajući *Matrix* uočavamo poprilično slično ponašanje likova u “pravom” i virtualnom svijetu. Osim što su virtualno poboljšana raznim vještinama i sposobnostima, manire ponašanja i estetski izgled ostaju u skladu s tradicionalnim okvirima. Oni također imaju osjećaje i uobičajene međuljudske odnose; iako mogu živjeti u virtualnom svijetu, bore se za život u prostoru njihovih izvornih tijela, a virtualnost služi samo kao alat poboljšanja i ostvarenja želja, no bez napuštanja prijašnje slike o sebi. Pravo postojanje ostvaruje se nužno u odnosu s matičnim tijelom koje se po volji prikopčava na mrežu. Tijela ubačena u sustav bez njihove volje i znanja ugrožena su.



Slika 3: *Terminator Genisys*, Alan Taylor, 2015.

⁷² Isto, str. 325

IV. TIJELO I SPOL

Ako se tijelo konstruira pogledom drugoga te se kulturološki društveno smješta, ovisno o njegovim karakteristikama, kako objasniti identitet pojedinca nakon promjene spola, skidanja ili oblačenja odjeće suprotnog spola, tijela koje je zabilježeno kamerom te tijela koje živi ideju suprotnog spola, kulturno nametnutom tradicijom (npr. virdžine⁷³ u Crnoj Gori, Albaniji i Kosovu)?

Kao primjer može poslužiti Tuckerov film *Transamerika*. Priča o muškarcu koji želi biti žena, dajući si ime Bree. Čekajući trenutak kada će psihički biti spreman na operaciju promjene spola saznaje da ima sina, da je otac. U početku to želi izbjeći, no nakon što se zbliži sa sinom i on pobjegne, policiji Bree u ženskoj odjeći navodi: „Ja sam mu otac“. Također, tijekom filma, svi osim uže obitelji na nju/njega gledaju kao na ženu; i mi je doživljavamo kao ženu, jer ono što vidimo jest žena. Promatračev pogled uvučen u kalup društvenog uređenja, koji nalaže da rozi ženski kostim nosi žena, tvori označitelj koji nam kazuje da je to što vidimo, u spoju s prikladnim vladanjem, šminkom i glasom, odnosno drugim označiteljima koji prethodno nose neko značenje – točnije: značenje žene – jest žena.

Tako da sve što promatrač vidi direktno utječe na njega, njegov odnos spram te osobe. Za vrijeme njihovog puta, u jednom od razgovora, Bree navodi kako su u zoološkom vrtu životinje zarobljene, ali i sigurne. U tome možda vidi sebe, svoje tijelo kao zatvor za svoju dušu koja je, kako smatra, pred Bogom čista i nema veze s njenim tijelom. Ulaskom u tijelo žene, budući da se tako osjeća, njena duša je sigurna, spremna naći mir. René Descartes u *Raspravi o metodi* navodi:

„Zatim sam pažljivo proučavao što sam i vidio da mogu pretpostaviti da nemam tijela i da ne postoje ni svijet ni mjesto gdje se nalazim, ali da ne mogu zato pretpostaviti da ja ne postojim i da, naprotiv, baš iz toga što namjeravam sumnjati o istini drugih stvari izlazi veoma očito i veoma sigurno da ja postojim. Da sam pak samo prestao misliti, premda bi sve ostalo što sam ikada predočivao, bilo istinito, ne bih imao nikakva

⁷³ Virdžine su žene koje su u društvu preuzele ulogu muškarca. Većinom su se pojavljivale u obiteljima koje nisu imale muških nasljednika, budući da je takva kuća bila osuđena na propast. Žive "muški" život koji nekad nije bio dostupan ženama, piju alkohol, puše, nose mušku odjeću te preuzimaju muške kretnje. Patrijarhalno društvo u kojem se nalaze daje im sva prava muškaraca. U novije vrijeme prisutno je njihovo nestajanje.

razloga misliti da sam postojao. Iz toga sam spoznao da sam supstancija, koje je čitava bit ili priroda u tome da samo misli i kojoj za bivanje nije potrebno nikakvo mjesto niti zavisi od bilo koje materijalne stvari. Prema tome je ovo ja, tj. duša, koja me čini onim što jesam potpuno različna od tijela i može se čak lakše spoznati nego tijelo, a da njega ni nema, ona bi ipak ostala upravo to što jest.“⁷⁴

Je li Bree postavši i tjelesno žena u potpunosti izgubila svoj muški dio? Slično kao i na slici J.P. Witkina, transseksualni muškarac svoju ruku drži na stolu, ali gledajući sebe zna što je. On je žena koja je prišla ogledalu da popravi ruž na usnama, no u odrazu na zrcalu on vidi svoju otkrivenu muškost, otkrivajući je vlastitom rukom. Je li moguće da taj identitet u potpunosti nestane promjenom tijela?

Kako god bilo, Bree je i dalje otac svome sinu, bez mogućnosti bijega iz bezizlaznog položaja. Promjenom spola zatvorila je krug podvojene zbilje u kojoj ne može promijeniti da je svome sinu dala muški kromosom, potom postavši žena. Od te biološke determinacije ne može se odijeliti, njena majka rodila je sina tek potom dobivši kćer. Njeno tijelo kao da je ponovno rođeno, no njen je život odavno u trajanju. Svoj identitet ostvarila je principom falsifikacije, tj. opovrgavanjem vlastita tijela ističući bit svoga postojanja. Nemoguće je isključiti njen unutarnji realitet koji ona shvaća intuitivno, a ne samo analizom.⁷⁵



Slika 4: Joel Peter Witkin, *Man reflected*

Svoju muškost stavila je u zagradu da bi dohvatila svoju bit. Uzmemo li u obzir njen prikaz, odnosno samu činjenicu da je ona lik iz filma prikazanog na ekranu stvar se mijenja. Tada postaje slika, lažni, inscenirani prikaz podložan analizi kao objekta. Ona je obmana, čak veća od inscenirane slike jer joj je dano vrijeme, glas, životna priča,

⁷⁴ René Descartes, *Rasprava o metodi*, Matica hrvatska, Zagreb, 1951., str.32

⁷⁵ „U najmanju ruku ima jedan realitet koji mi shvaćamo iznutra, intuicijom, a ne samo analizom. To je naša vlastita osoba u njenu tijeku kroz vrijeme. To je naš Ja koji traje. Mi ni jednu drugu stvar ne možemo intelektualno sudoživljavati. Ali mi zacijelo doživljavamo same sebe.“ Henri Bergson, citirano iz V. Filipović, *Novija filozofija zapada*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 243

pokret – tako je stvorena potpuno nova reprezentacija nepostojećeg, simulakrum. To je žena, glumica, koja je svoje tijelo posudila kameri i glumom stvorila nepostojeći identitet, koji živi zabilježen snimkom.

Prelazak muškarca u ženu može se shvatiti kao obred prijelaza. Bree je prošla sve tri faze obreda koje je formulirao Van Gennep.⁷⁶ U prvoj fazi, separaciji, muškarac je uzeo žensko ime i odlučio postati žena, potom je u tranziciji preuzeo ženski lik, kosu, odjeću, hormonalnu terapiju i glas, završivši sve reagregacijom, samim činom promjene spola, probudivši se kao potpuno nova osoba.

Koja je razlika između tijela na filmu i tijela na video pozivu? Oba tijela stvorena su od koda. Tijelo zabilježeno digitalnom kamerom sačinjeno je od binarnog koda, 0 i 1, dok je ono biološko svedeno na genetski kod. Bree je lik iz filma, njeno jedino tijelo je ono na ekranu.

„Elektroničko zrcalo prikazuje nas tako kako želimo biti, ali i kako nismo. Pokazuje nam umjetna tijela, koja ne mogu umrijeti i time *in effigie* ispunjavaju našu utopiju.“⁷⁷

Baudrillard smatra da sadržaj određenog medija skriva stvarnu funkciju medija. Izdaje se za poruku, dok tu poruku stvara. Krajnja reakcija je dubinsko mijenjanje međuljudskih odnosa, jer se onome tko je konzumira mijenja percepcija realnosti. Također smatra kako televizijske slike žele postati metajezik jednog odsutnog svijeta. Ono što smatramo svijetom zapravo je interpretacija medija.⁷⁸

4D filmovi i ostale, čak i vjernije simulacije stvaraju cijeli novi svijet. Virtualni svijet ne traži prirodu po kojoj bi se oblikovao. Stvara se sam iz sebe, a okolina koja je nekada držana za prirodu, želi ga pratiti, jer ga smatra stvarnijim od stvarnosti. Tako je stvoren kaos virtualnosti i digitalnosti. Lik u filmu kao stvarni živi objekt, sličan onome objektu koji šeće ulicom. Možda je čak i važniji, ako prolaznik ostane zabilježen na fotografiji nekog turista kao vječni stranac bez glasa.

⁷⁶ Obred prijelaza je obred kojim se obilježava prijelaz iz jedne faze života u drugu, odnosno iz jednog društvenog statusa u drugi. U antropologiji i etnologiji, taj se pojam prvi put javlja u knjizi *Obredi prijelaza* (Les rites de passage) koju je 1909. objavio francuski etnograf Arnold van Gennep (1873.-1957.).

⁷⁷ H. Belting, *Bild-Anthropologie*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001., str.23; M. Galović, *Doba estetike.: Estetika lijepog problem s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011., str.196

⁷⁸ J. Baudrillard, „Iznad istinitog i neistinitog“, *Europski glasnik* 10, str. 101-192; M. Galović, *Doba estetike.: Estetika lijepog problem s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011.. str. 136.-137.

Sve su popularnija natjecanja dronova, natjecanja u kojima više nije potrebno ljudsko tijelo kao primarni element sudjelovanja. Ono je sada statični, nepomični faktor, čije je tijelo i dalje žarište susreta njega i okoline, no mjesto njegova obitavanja kao subjekta nije isto kao i mjesta njegova tijela. Tim aparatom može upravljati i drugi aparat, a spol nije potreban. Kao i kod video igre, igrač je svojim tijelom unesen u taj električni prostor. Tijelo se po prvi puta može odbaciti bez nastupanja smrti, dobivajući novo i ponovno se vraćajući u staro. Virtualne naočale postaju druge oči podvojenome tijelu.

„Odbacili smo pravi svijet – koji svijet još postoji? Svijet privida? S pravim svijetom odbacili smo istodobno svijet privida.“⁷⁹

To tijelo nema spol, nije mu potrebno mijenjanje. Savršeno je u svome zatvorenom krugu. Novi fenomenolozi razlikuju stanje u kojem pojedinac “ima tijelo”, kao *corpus* kojeg znanstveno istražuje, opaža, medicinsko tijelo, te uspostavljanjem *ja* pozicionira izvan ili iznad tijela. No to tijelo koje pojedinac jest, nije samo tijelo kao meso, ono je i u čuvstvima ili afektima. Ti afekti nisu unutarnji ni vanjski, ni duševni ni duhom kontrolirani, oni jesu ono tjelesno/osjetilno.⁸⁰

Za svaku tjelesnu komunikaciju važno je kulturalno uređenje u kojemu se ta komunikacija ostvaruje. Tijelo svoj identitet izgrađuje mahom imitacijom te sredine. Ako slike podijelimo na one mimetičke, reprezentacijske i informacijsko-komunikacijske, one koje vladaju svijetom, možemo postaviti pitanje o potpuno novom tijelu diktiranom virtualnošću. Jesu li potrebni biološki klonovi ako već odavno imamo one električne, digitalne i virtualne? Može li to rezultirati stvaranjem novog čovjeka, novog tijela (mnoštva njih) u novom poretku? Je li doista ovdje riječ o kraju povijesti?

„Vizualizacija svijeta omogućuje čovjeku da vizualizira sva bića, ono što je još preostalo od čovjeka i da se na taj način postavi pitanje o granicama i uvjetima mogućnosti slike i vizualizacije uopće. Iza te granice vizualizacije moguće je postaviti problem stvaranje novog jedinstvenog vizualnog koda na kraju povijesti.“⁸¹

Metafizičko značenje, nestalo u oslobođenju slike, traži spas u potpunoj vizualizaciji svijeta: W.J.T. Mitchell zaključuje da ne postoje vizualni mediji. Slika u horizontu

⁷⁹ Friedrich Nietzsche; preuzeto iz J. Baudrillard, *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Ljevak, Zagreb, 2006. str.17.

⁸⁰ M. Galović, *Doba estetike.: Estetika lijepog problem s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011.. str. 316.-317.

⁸¹ Ž. Paić, *Vizualne komunikacije – uvod*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2008., str. 28.

neodređenosti više ne treba ni svoju ideju onog što se slikom oslikava, ni predmet reprezentacije. Slika svijeta sada je svijet kao slika. Nestaje subjekt i objekt slike, te ona više nije ni informacijsko-komunikacijska, nije ni reprezentacija ni mimezis, ona postaje realnost svijeta koji ne postoji. Nema prošlosti i sadašnjosti, sve je tu.⁸²

Sam čovjek postaje slikom, te tako nestaje u masi informacija. Svaka dekonstrukcija vodi ka novoj konstrukciji. Nije moguće stvoriti novo bez razorenog, dijelova spremnih za novo preslagivanje. Kiborg za svoju modu ne želi tkaninu, njemu je potreban uređaj za izlazak iz "mesa", kao što se izlazi iz spola. Tijelo se oduvijek dijelilo na žensko i muško, tek je naknadno konstituirana mogućnost odabira roda, mogućnost bijega.⁸³

Judith Butler odvaja spol kao biološki dan, i rod kao povijesno odnosno kulturalno konstituiran, čime možemo objasniti gore već spomenuti primjer virdžina, prisutnih na ruralnim prostorima, ali također možemo razmotriti kako je Bree, kao odigrani lik, prošla kroz tri faze života, odnosno tjelesnosti. Bila je muškarac u muškom tijelu, muškarac u odjeći žene i potom muškarac u tijelu žene, odnosno žena ili žena kroz sva tri stanja. Uz to njen je lik tek objekt na ekranu. Odustajući od identiteta kao spola ili roda on postaje potpuno fluidan. Isto se radi i virtualnom tijelu.

„Budući da postupno nestaje razlika između realnog i virtualnog ('fikcije'), tako da mogu biti čak i izmjenjivi, umreženi igrači na internetu mogu oblikovati svoje rodne identitete neovisno od svog vlastitog (biologijskog) realiteta. Oblikovanje identiteta ne ovisi više o tijelu (o-beztjeljenje), odnosno virtualno i fizičko tijelo ne moraju biti usklađeni ('multipli identiteti').⁸⁴

Duha nema, jer je nestao u znanju o mogućnosti simulacije mozga. Sva metafizička shvaćanja koja su bogovi podarili čovjeku, nestaju, on je samo životinja svjesna smrti, a

⁸² Paić, Ž.: „Dekonstrukcija slike; od mimezisa, reprezentacije do komunikacije“, URL: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_paic.html

⁸³ Galović: Podjela na muško ili žensko trebala bi biti determinirana biologijski, a rodna uvjetovana društvom, odgojem, kulturom. Praksa dekonstrukcije, međutim, odnosi se na sve podjele, na spolne i rodne podjele, kao i na samu podjelu između spolnog i rodnog. Dekonstrukcija spolne razlike, na primjer, proizlazi od shvaćanja i spolnosti kao društvenog konstrukta. Tehnička invazija u tijelo danas to već uvelike podržava, jer destabilizira navodne fiksne razlike u genitalijama i reproduktivnoj funkciji (usp. Hormonalnu terapiju i operacije promjene spola). Pojam roda veže se uz individualne razlike i vlastito oblikovanje identiteta, u kojem se tad briše dualna diferencijacija i uvodi pluralizam rodova ili rodnih identiteta. M. Galović, *Doba estetike.: Estetika lijepog problem s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011. str. 338.

⁸⁴ Isto, str. 339.

jedini bijeg je tehno-znanost u kojoj će ostvariti svoju besmrtnost. Znači, mijenjanjem ljudske svijesti, uzrokovane opažanjem, mijenja se i tijelo samo. Ljudi sada žele biti nadljudi u boljem modelu tijela, ono tako jednostavno može biti i virtualno, odnosno bolje i lažno, ako laž postoji.

Zato i Donna Haraway na kraju svog eseja "Manifest kiborga" izjavljuje da će radije biti kiborg nego boginja. Mitski se čovjek svojeg animalnog dijela, nagona, oslobodio kroz sliku. Onu sliku koja je, po Flusseru, prethodila tekstu, a čovjekom u pravom smislu te riječi postao je shvaćanjem razlike spram tijela i duha ili duše. U dvadesetom stoljeću nastupilo je propadanje duhovno-tjelesnog sklopa čovjeka te se pojavio njegov novi oblik. Što je on sada kada mu se oduzelo sve metafizičko, dodajući mu još tijela, odnosno raspršivši ono jedinstveno?

„Slika više ne razotkriva. Svijet je slikovno postavljen kao scena apsolutnog subjekta kojeg objekti zamjećuju, a ne on njih. Konačan je rezultat praznina u primanju novih informacija te ravnodušnost u odnosu prema drugim sudionicima vizualne komunikacije.“⁸⁵

Moć slike je u tome što dok nas gleda nemamo joj mogućnost vratiti informaciju. Samo su promatrači ti koji primaju unatoč njenom oživljenju, koje je nastupilo upravo u utjelovljenu njene poruke. Ona je spojila stvarnost i nestvarnost, pretvorivši taj spoj u istinu. McLuhan opisuje situaciju gledanja filma u kinodvorani, kada gledatelji prikovani za stolice u mraku gledaju film uronjeni u radnju u kojoj ne mogu aktivno sudjelovati. Može li si luksuz sudjelovanja gledatelj priuštiti poistovjećivanjem s nekim likom i tako ući u tuđe tijelo baš kao što ulazi i u svoje ili će kao u slučaju McLuhanova Narcisa zatvoriti krug i otupjeti? U svojoj knjizi *Razumijevanje medija* navodi da je upravo naziv "bioscope" pokazatelj spajanja života (grč. *bios*, način života) i mehaničkog, što je započeto u slučaju konja u galopu postavljanjem niza kamera radi proučavanja životinjskog kretanja. Jedno od poglavlja nazvao je "The Reel World", svijet filmske role, no zvučno se može shvatiti i kao pravi svijet. Svijet u kojem potpuno sam gledatelj nije sam.

Sam pogled u ogledalo i promatranje vlastitog odraza u njemu je obmana. Naša svakodnevna spoznaja sebe je laž, no simbolička identifikacija izvlači subjekt iz slike,

⁸⁵ Isto str. 77.

pa samim time kao i da nije slika, već je to "ja", ideja sebe. Kako je moguće spoznati okolinu ako problem nastaje u spoznaji vlastite ličnosti?

Prema najranijoj teoriji umjetnosti, teoriji grčkih filozofa, umjetnost je mimezis, imitacija stvarnosti. Za Platona je i najbolja slika bila imitacija imitacije, budući da je materijalne predmete držao mimetičkim objektima – imitacijama forme ili struktura. Znači svaka slika bila je samo prikaz već neke kopije ideje iz koje je nastala, tako dobivši treći stupanj u svijetu sjena. Duša i tijelo za njega su odvojeni. Tijelo gleda za dušu. Kod Aristotela se već javlja spoj gledanja. S novijim teoretičarima duša polako gubi svoju najznačajniju ulogu. Nietzsche je kriptički napisao: "[...] onaj probuđeni, onaj koji zna, kaže samo sam tijelo, a duša je samo riječ za nešto na tijelu [...] tvoje tijelo i njegov veliki um, on ne kaže ja, ali čini ja."⁸⁶ Tijelo vlada nad "ja".

Zato slika poprima potpuno drugo značenje, materijalno tijelo i materijalna slika, jedno konstantno traži drugo. No u digitalno doba situacija se ponovno okreće. Okruženost mnoštvom digitalnih slika, rezultira njihovom pohranom u tijelu. Pikseli i geni, sve je svedeno na jedinice koje tvore cjelinu. Ljudima više nije potreban dodir da bi se povezali, jer duše nema. Sam je dodir bio označitelj stvaranja, povezanosti Boga i čovjeka, kako je prikazao Michelangelo u prikazu stvaranja Adama, udahnuo mu je sebe i stvorio ga na svoju sliku dodirrom, tako ga vječno dotičući. U Srednjem vijeku slika više ne nadomješta ideju, već reprezentira Boga ili čovjeka.

Odakle tolika zaludenost tijelom, težnja za njegovom promjenom i izlaskom iz njega, odnosno ulaženjem u isto tijelo u obliku piksela umjesto gena? Tijelo je produkt medijskog i kulturnog okruženja. Čini se da se sve u potpunosti okrenulo u službu viđenja. Tijelo i mediji, nevjerojatno slični. Kako bi rekao Baudrillard; „[...]od živih bića prometnuli smo se u modele[...].⁸⁷“

„Svatko traga za svojim lookom. Budući da više nije moguće iznaći dovoljno opravdanja za vlastito postojanje, preostaje tek čin privida ne brinući se o bivstvovanju, čak niti o tome da nas drugi gledaju. Nije na djelu iskaz 'Postojim, tu sam', nego: 'Vidljiv sam, ja sam slika – look, look!' Nije čak niti riječ o narcisoidnosti, nego o

⁸⁶ M. Galović, Doba estetike.: *Estetika lijepog problem s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011 str.303: F. Nietzsche, Tako je govorio Zaratustra (preveo D. Grilić), Mladost, Zagreb, 1980., str.30.

⁸⁷ J. Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 131.

poizvanjštenu bez dubinskog, nekoj vrsti publicitarne prostodušnosti u kojoj svatko postaje impresario vlastitog izgleda.⁸⁸

Kao da nije bitno jesu li ti modeli skovani od gena ili brojeva. Ako je filmu prethodio tekst, može se shvatiti da je i tijelu prethodilo isto, kao da i ono, svi njegovi oblici, proizlaze iz toga da je ono zapravo neka vrsta kulturalno-epohalnog znaka, no ne dolaze do realnog označenog. To bi značilo da je fenomenologija tijela, koja nastoji povezati i razotkriti, dospjeti do temeljnog i izvornog odnosa spram tijela i spram svijeta u zabludi.

Čini se ipak da se slika uvijek vraća tijelu, jer joj samo biološko tijelo daje život, ali i oblik. Bree nikada ne bi izgledala kako izgleda da joj kulturalno određenje ne daje pravo na takav oblik. Koliko god ono bilo fluidno, može se vidjeti u nevidljivom, ali sigurno stoji u vidljivom. Iako odustajanjem od muškog tijela i postajanjem drugim tijelom, tijelo ne nestaje, to nije njegov kraj već samo novi oblik, nova slika svima znana.

Njen život ne prestaje nakon operacije, i sama navodi da ima dušu. Samo tijelo nije pretvoreno u znak. Ono se uvijek traži, ono je najranjivije. Sjetimo se povrijeđenosti koju je Bree osjetila kada je njen sin strancima otkrio da je ona zapravo on. Golo i nago tijelo najranjiviji su, s njima se može slomiti duh. Matično tijelo uvijek posjeduje ostala tijela, kao matrica.

To je tijelo potrebno i u *Matrixu*, um oblikuje svoje situacije, no on je u tijelu. Sve ulazi i vraća se u to tijelo koliko god "klonova" imali, no ono tako objedinjava sve. Ništa ne može promijeniti činjenicu da promatrač vidi ženu znajući da je muškarac te je tako potpuno drugačiji od objekta kojeg gleda jer se *on* smatra *onom*. No bez pozadinske fabule ne bi se znalo da je slika, koja je sama po sebi laž, reprezentacija još jedne laži, uz to uzevši u obzir da glavni lik glumi žena. Ona je u tijelu kojem ne pripada, a nakon operacije je ponovno u ne pripadajućem tijelu.

„[...] glavni lik svoj ključni trenutak psihološkog formiranja zasniva na nesigurnom i zamjenjivom tjelesnom identitetu. Iz toga slijedi paradoksalan zaključak da se tijelo kao fizička činjenica par excellence samostalno "inkarnira" ondje gdje ga u obliku ljudske

⁸⁸Isto, str. 173.

figure uopće ne vidimo te da može bez problema ne biti prisutno ondje gdje ga posve sigurno vidimo.“⁸⁹

Nakon odustajanja od jednog tijela ponovno se uzima drugo u njemu tražeći novo postojanje, no tim novim postojanjem ne mogu se isključiti prijašnja postojanja. Promjenjivo i podvojeno tijelo svoju sigurnost nalazi upravo u mogućnosti bijega od fiksnog nepromjenjivog tijela. Postojanje bez tijela nije moguće te mu se zato, kakvo god bilo, vraća. I kada ga nema želi ga se osjetiti dajući mu tako ponovno postojanje. Ono je kao uređaj za uspostavljanje vlastitog “ja” u društveno-kulturalnom uređenju.

Slično vidimo i u filmu *Plačljiva igra*. Film otvara pitanje identiteta. Iako u filmu doživljavamo velik zaokret, odnosno promjenu smjera, kada saznajemo da je žena muškog spola, način gledanja teško se mijenja. Tako se gledatelj može poistovjetiti s glavnim glumcem koji, iako zbunjen, ne odustaje od Dil. Način na koji je doživljavamo vizualan je, izgrađen preko odjeće, frizure i ophođenja u društvu. Ona je nježna frizerka koja pjeva u baru i potrebna joj je pomoć u obrani od napasnog ljubavnika. Fizički, ona postaje on, ali tek razodjevena.

Oboje su žrtve politike, a Dil je transseksualna osoba koja je zapela između dviju strana, tražeći utočište. Za nju je društveno, političko, ideološko određenje u oba slučaja isto, samo, kao što kaže, želi da je netko dobar prema njoj i njemu će pripasti. Ispred toga stoji biološki i onaj stečeni identitet svih likova. Spoznaja i um zavedeni su okom, sve na kraju zavodi vizualno – slika. Zapravo se ništa ne mijenja osim konteksta u kojem se akteri nalaze.

Dijete koje ne vidi odraz u ogledalu ne može se smjestiti u društveni kontekst, pa koliko god taj odraz bio lažan, njegovo “ja” ga traži. Samim vidljivim prisustvom, stvara se ono nevidljivo ključno za stvaranje osobnosti, subjektivnosti i identiteta, koliko god to u suvremeno doba promjenjivog tijela bilo nestalno.

Mnoštvo tijela, mnoštvo subjekata pretvorenih u objekte, promatranih od drugih objekata. Nakon ispostavljanja društvene slobode, želi se vrijeme uspostavljanja one tjelesne, no što se paralelno događa s društvenom slobodom iz perioda šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća? Što će zadesiti to novo slobodno tijelo nakon njegova uspostavljanja? Sve počinje polako. Kao i u Orwellovoj

⁸⁹ K. Purgar, *Preživjeti sliku*, Biblioteka Meandar Media, Zagreb, 2010., str. 47.

Životinjskoj farmi, novi sustav oslobađa, potom se više ne vidi razlika između Čovjeka i svinje, a Bree ima električnu dušu u konstrukciji tijela kao digitalne slike.

V. FILM I UTJECAJ VANJŠTINE

Tijelo se rastače i potrebno je zamjenjivati “dijelove” za daljnji nastavak funkcioniranja. Samim time mijenja se iskustvo življenja. Stelarcovo uho na ruci briše granice onog što poznajemo kao “prirodno”, no i ono prirodno zamjenjuje se umjetnim, mehaničkim i biološkim. Svaki nadomjestak kao intervencija označava raskorak naspram onog prijašnjeg stanja: može se gledati kao modifikacija koja označava prostor i udaljenost sadašnjeg tijela i izvornog fizičkog stanja.⁹⁰

Slično se događa i s promjenom spola koja mijenja identitet do razine nove tjelesnosti, materijalne, ali i one nematerijalne. Bree je s jednim tijelom završila uzevši novo, no prijašnji život nije mogla izostaviti. Tako dolazimo do već spomenutog elementa sjećanja, kojim dolazi vlastito “ja”. Njegova stara sjećanja upisana su u njeno novo tijelo, slično kao i kod replikanata, ta sjećanja ne pripadaju tome tijelu, ono je naknadno oblikovano.

„Trenutno se svaki dio ljudskog tijela osim mozga i živčanog sustava može protetički nadomjestiti. Iako na samom pragu zrelog kiber-doba, višestrukost ljudskog tijela čini se zadivljujućom. Stephen Hawking je dobar primjer te višestrukosti. Budući da koristi glasovnu protezu, njegova glasovna prisutnost je elektronička gdje god se nalazili, kraj njega ili na Marsu. Nikad ne možete biti sigurni gdje su nečije granice. Višestrukost je još jedan način da se ne bude siguran gdje su nečije granice, gdje njegov identitet počinje, a gdje prestaje.“⁹¹

Robert Rawdon Wilson proteze smatra kiberdijelovima (tijela), koje ujedno uzdižu na višu koncepciju tijela, ali ujedno i prizemljuju zbog gubitka izvornosti. Kao što se strojevi mogu rastavljati i nadograđivati, slično se događa i ljudskom tijelu. Ideja da je čovjek sastavljen od dijelova, koji su zamjenjivi u horor književnosti i filmu, zadobila je položaj invokacije, a gađenje izaziva i pomisao da se čovjek pretvara u biostroj kao u

⁹⁰ Robert Rawdon Wilson, „Kiberdijelovi (tijela): Protetska svijest“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.339

⁹¹ Robert Rawdon Wilson, „Kiberdijelovi (tijela): Protetska svijest“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str.349; Allucquere Roseanne Stone, 'Unpublished intervju za Mondo 2000 (1994.)', Erich Tachibana (eric@gwis2.cvrcc.gwu.edu). Fringe WareDaily (email@fringeware.com)

Blade Runner. „Srž svake teorije gađenja je iskustvo propadanja, raspadanja i rastakanja.“⁹²

To su odlični motivi za horor filmove. Potiču osjećaj ranjivosti i straha od propadanja našega vlastitog tijela. Wilson navodi da proteze uzrokuju gađenje zato što ukazuju na propast tijela. Čak i naočale smatra prijetnjom za našu svijest, jer uvijek postoji sjećanje na izvorni oblik, stalno je prisutno sjećanje na prošlost. Svijest koja u isto vrijeme spaja i razdvaja, različite stvari drži skupa.⁹³

Ljudi i strojevi žive skladno i jedni drugima su potrebni, kamere su postale druge oči, stalne prisutnosti, a mašta se nalazi u filmovima. Tehničko ulazi i prolazi kroz naša tijela. Stalna je nelagoda vezana uz ideju da je ono ljudsko, „prirodno“ duhovno, dok to nemaju umjetne tvorevine, odnosno replike, kao u slikama i snimkama bez Benjaminove aure. „Reproducirano umjetničko djelo postaje reprodukcija umjetničkog djela namijenjenoga novoj reprodukciji.“⁹⁴

Film je stvoren kako bi se umnožavao i beskrajno projicirao masi pogleda, njega prihvaća kolektiv. Nema mjesta i vremena u kojem bi trebao biti, slobodno je djelo bez otopljivosti. „Ono se nudi svima i serijski: ono je, u svim značenjima riječi, dostupno.“⁹⁵ Tu se stvara masa i masovna konzumacija. Utjecaj kojeg gledatelj nije niti svjestan. Jer onaj tko glumi ne odgovara nikome osim kameri, tehničkom i praznom oku koje gleda da bi potom gledali drugi i tako ušli u novi svijet, zajedno sa drugim gledateljima. U post-auratsko doba film je temelj takve umjetnosti. Hrvoje Turković navodi kako predodžba svijeta što ju se gradi pozadinski i tematski ne može izravno ovisiti o stalnim promjenama tematskog fokusa, jer bi u tom slučaju tijekom gledanja filma morali mijenjati cijelu predodžbu svijeta, ili bismo bili zbunjeni i ne bismo znali o kakvom je svijetu riječ.⁹⁶

⁹² Robert Rawdon Wilson, „Kiberdijelovi (tijela): Protetska svijest“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 349-350

⁹³ Isto, str. 355-362

⁹⁴ Y. Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju: Esej o trijumfu estetike*, Ljevak, Zagreb, 2004., str. 91; W. Benjamin, *Écrits Français*, op. cit., str. 146

⁹⁵ Y. Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju: Esej o trijumfu estetike*, Ljevak, Zagreb, 2004., str. 91

⁹⁶ Hrvoje Turković, *Teorija filma : Prizor, montaža, tematizacija*, Meandar, Zagreb, 1994., str. 255

Benjamin u bavljenju Baudelaireom kaže: „Labirint je pravi put za onoga tko će još na vrijeme doći na cilj. Taj je cilj tržište. S novim proizvodnim postupcima, koji vode imitaciji, privid se pretvara u robu. [...] Masa je jedna od tajni koja je dopala prostituciji tek s velegradom. Prostitucija otvara mogućnost mitske komunikacije s masom. No nastanak mase je istodoban s nastankom masovne proizvodnje. Prostitucija kao da sadrži i mogućnost da izdrži u okolini u kojoj najintimniji objekti sve više i više postaju masovna roba. [...] Labirint je domovina oklijevala. [...] Tako se ponaša i čovječanstvo (klase) koje neće znati kamo ga vodi put.“⁹⁷

Film teče i živi. On ne stvara melankoliju. Svakim prikazom odvija se život u prostoru i vremenu ispred kamere. Nije statičan trenutak koji je prošao, u njega se uranja gledanjem. Suprotno tome melankolija traži uronjenost u sadašnjost i svjesnost o prohujalom. Film svoju vrijednost dobiva samo pukim ponavljanjem, ono što uništava auru, njemu je svrha. On je angažiran i politiziran.

„Film kao paradigmatična umjetnost moderne nije tek nadomještanje slika živim pokretnim slikama, nego primjereni novi medij masovnog društva. Receptivne sposobnosti masovne publike iziskuju upravo post-auratsku umjetnost. Ona se zasniva na neposrednom doživljaju. Riječ je o prerađenom učinku estetike šoka, kako je Benjamin u analizi Baudelaireova pjesništva suptilno uputio na temeljnu kategoriju avangardne umjetnosti.“⁹⁸

„Prošlost se može uhvatiti samo kao slika koja zabljesne u trenutku spoznaje i izgubi se u nepovrat.“⁹⁹ Kao i aura koja se jednokratno pojavi i donese prisutnost daljine paralelno je ukidajući. Uspješnost filma mjeri se zaradom koju je ovaj ostvario. Otudeni glumac pred otuđenim gledateljem sredstvo su za stvaranje profita. Film u samom snimanju ne teži ka ostvarenju “aure”. On je kao događaj, spektakl, za mase u interaktivnoj samoći. Služi kao zabava koja apokaliptične stanovnike odvlači u laž.

Suvremeni čovjek izbačen je sa svoje zemlje i vječno traga za nečim što ne poznaje, jer mu je oduzeta mašta, ideja i misao. U vječnoj buci i mrmljanju ništa se ne nalazi osim ničega i slika.

⁹⁷ W. Benjamin, *Novi anđeo*, Antibarbarus, Zagreb, 2008., str. 99

⁹⁸ Ž. Paić, *Slika bez svijeta*, Litteris, Zagreb, 2006., str. 107

⁹⁹ Isto, str.115

„Filmska nas aparatura nadasve uvodi u jedinu zbilju koju je mehaničko viđenje ogolilo i kirurški izrezalo, razorio 'dinamit u desetinkama sekunde', koja je montirana i remontirana prema novim asocijacijama. Ta nova 'optika' omogućava dijalektički obrat otuđenja. Benjaminova je ideja da nam film otkriva 'tisuće određenja o kojima ovisi



Slika 5: *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982.

naše postojanje' i da nam s druge strane uspijeva 'otvoriti područje golema i neslućena djelovanja'. Posredovanjem kamere kolektivna percepcija usvaja fantazmičke načine percepcije. Film nam otvara svijet zajedničkog sna u kojemu *Mickey i Charlot* razaraju individualnu podsvijest.“¹⁰⁰

Dok teatar nudi imaginarnost, film stvara masu u kojoj svatko ima što za reći. Magritteova slika *Ovo nije lula* otvara pitanje prikazanog i onog što to zapravo jest. Ustaljeno je mišljenje da je ono što vidimo zapravo ono što prikazuje. Foucault u svom eseju *Ovo nije lula*, u kojoj analizira istoimenu sliku R. Magrittea piše: “Ne tražite gore pravu lulu, to je san; no crtež koji je tu, na platnu/ploči, izvučen čvrstim i strogim linijama, taj crtež valja smatrati očitom istinom.“¹⁰¹ Sličnost ima “gospodara”: to je izvorni element koji krećući od sebe uređuje i gradi hijerarhiju svojih mogućih i sve slabijih kopija. Biti sličan pretpostavlja osnovnu referenciju koja propisuje i klasira. Similarnost se razvija u serijama bez početka i kraja, koje se mogu pregledavati u jednom ili drugom smjeru, koje se ne pokoravaju nikakvoj hijerarhiji, nego se umnažaju uz vrlo sitne međusobne razlike.¹⁰²

¹⁰⁰ Y. Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju: Esej o trijumfu estetike*, Ljevak, Zagreb, 2004., str. 93; W. Benjamin, *Écrits Français*, op. cit., str. 162

¹⁰¹ Michel Foucault, *Ovo nije lula*, Meandarmedia, Zagreb, 2011., str.14

¹⁰² Isto, str. 66-67

Benjaminov je film kao put ka digitalnom dobu, dobu duboke uronjenosti u tuđinu i prazninu. Iako se osjeća tjeskoba i otuđenje ulazi se dublje i dublje. Vihor koji je uhvatio Benjamina vuče i dalje, sve jači i iskusniji. Lišavajući se sebe, nadomjestak se traži na zaslonu. Tamo vječni život dobivaju oni koji nikada nisu živjeli.

Ipak, u *Blade Runneru* se na kraju postavlja pitanje je li i sam glavni lik replikant, unatoč što ima sva obilježja čovjeka. Oni su “ljudskiji” od ljudi, ali su i dalje “nečisti”:

„Paralelni svjetovi mogu podsjetiti ne Descartesova 'zlog demona' koji je stanju, prema Descartesovoj teoriji, stvoriti drugi svijet, lažni svijet posebno uređen da prevvari filozofa koji bi pomislio za njega da je 'zbiljski'.”¹⁰³

Takvi su filmovi obilježeni vladanjem neke vrste korporacije. Cyberpunk progresivno odbacuje tijelo i privilegira duh.¹⁰⁴ Te korporacije oblikuju tijela, ona su tijela. Huxley u predgovoru *Divnog novog svijeta piše*: „De Sade je sama sebe smatrao propovjednikom istinski revolucionarne revolucije iznad puke politike i ekonomije – revolucije pojedinačnog muškarca, žene i djeteta, čija bi tijela od tada pa dalje trebalo da postanu zajedničko spolno dobro svih i čiji bi se duh očistio od svih prirodnih uljudnosti, svih mukotrпно stečenih inhibicija tradicionalne civilizacije.”¹⁰⁵ Najvažniji [...] projekt budućnosti bit će ogromna ispitivanja pod pokroviteljstvom države, onog što će političari i znanstvenici koji u tome sudjeluju nazvati 'problem sreće' - drugim riječima, kako ljude prisiliti da vole svoje robovanje.”¹⁰⁶

Idealan način za to je stalno novo koje se prodaje, na kojima korporacije žive. Iz te spoznaje također proizlazi gađenje poželjno za horor umjetnosti. „Ljubav za robovanjem može se utemeljiti samo kao rezultat duboke revolucije ličnosti u ljudskom tijelu i duhu.”¹⁰⁷ Zato takve teme obiluju tehnologijom i kapitalizmom.

Divljenje prema “uvijek boljem” konstantno je, pa čak i kad se radi o nadvladavanju samog sebe. Lipovetsky se dotiče fenomena sporta gdje je divljenje najsnažnijim tijelima konstantno, unatoč sklonosti doping. „Teško je tu ne pomisliti na ono što je

¹⁰³ Kevin McCarron, „Trupla, životinje, strojevi i lutke: Cyberpunk i tijelo“, u *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 378

¹⁰⁴ Isto, str.380

¹⁰⁵ Aldous Huxley, *Divni novi svijet*, August Cesarec Zagreb, Ljubljana, 1985., str. 11

¹⁰⁶ Isto, str.14

¹⁰⁷ Isto

Nietzsche nazvao 'voljom za moć', kao voljom da se postane gospodarom, poboljša kvaliteta, poveća snaga.¹⁰⁸

Svi tjelesni podražaji, dok naizgled djeluju nevino i banalno, mijenjaju kompletan identitet i mišljenje. Umberto Eco opisuje svoje iskustvo nošenja traperica, odjavnog predmeta koji je toliko jednostavniji od svega do sada navedenog. Eco opisuje osjećaj koji su stvorile u njemu. Osjećao je njihovo pripijanje. Ukazuje nam na promjenu kretanja ovisno o odjeći koju nosimo. To nije nužno bolje ili lošije, samo je drugačije i sam korak je drugačiji. Osjećaj da nešto nosimo, ili da je nešto promijenjeno na našem tijelu stvara svijest o tome. Navodi: „Ja sam živio za svoje traperice i stoga sam se i započeo držati kao netko tko nosi traperice.“¹⁰⁹

Paradoksalno, predmet koji nam po društvenim uvjerenjima daje slobodu, oblikuje ponašanje i držanje svoga nositelja. Eco zaključuje kako svaka nošena odjeća mijenja razmišljanje. „Čovječanstvo koje je naučilo hodati u cipelama, nije razvilo mišljenje onako kako bi to učinilo da je hodalo bosonogo.“¹¹⁰ To, kako smatra, ne samo da obuzdava tijelo, već i nutrinu. Stvara se odnos između pojedinca, onog što utječe na njegovo tijelo i okoline. „Mišljenje se gnuša tjelesne odjeće. [...] Pogledajmo samo kolikim tajnovitim putovima prolazi dijalektika između tlačenja i oslobođenja [...]“¹¹¹ Mijenjanjem tijela mijenja se svijet.

¹⁰⁸ G. Lipovetsky, *Paradoksalna sreća; ogledi o hiperpotrošačkom društvu*, Antibarbarus, Zagreb, 2008., str. 171; Nietzsche, *La volonté de puissance*, sv.1, Pariz, Gallimard, 1995., str.230

¹⁰⁹ Umberto Eco, „Lumbalno mišljenje“, u *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, ur. Mirta Cvitan – Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić, Školska knjiga, Zagreb, 2002., str. 317-318

¹¹⁰ Isto, str. 318

¹¹¹ Isto, str. 319

VI. ZAKLJUČAK

Promjene na tijelu nikada nisu imale toliko opcija kao u suvremeno doba. Mijenjanje živog tijela, ako se uopće može odrediti njegov početni stadij, potom isto to tijelo u digitalnom okruženju medija i nastanak simulakruma. Gledajući na njega kao na tijelo koje nije predmet svijesti, tijelo koje pojedinac ne posjeduje, već zajedno s njime jest, postavlja se pitanje što *To* zapravo jest i koji je identitet tog produkta kao cjeline koji uključuje pojedinca i njegovo tijelo? Nestaje li čovjek istupanjem iz organskog tijela? U novonastalom okruženju, novoj prirodi čovjek fluidno lebdi, pokušavajući pronaći sebe, svoj izgubljeni identitet, konstantno se referirajući na ono što misli da je nekoć bio ili što misli da jest, ubacujući to u novostvoreno okruženje.

Sam duh i duša zavedeni bukom vizualnosti padaju u zaborav. Ako pojam *alter ega* shvatimo kao pitanje podvojenog identiteta unutar jednog tijela, koje se ovisno o situaciji mijenja, otvara se pitanje podvojenog tijela koje nužno mijenja identitet u cijelosti. Za takvu preobrazbu tijela čak nije ni nužna intervencija na istome, već samo korištenje video poziva.

Može li to novostvoreno tijelo s licem pozivatelja kod sugovornika utjeloviti pravi identitet osobe, dok se paralelno u tome tijelu ne osjeća niti onaj koji bi mu trebao biti vlasnik? Drugačije shvaćanje *alter ega* može nas odvesti do jakog identifikacijskog osjećaja s drugom osobom, no ponovno se javlja problem ako je ta osoba samo reprezentacija nekoga, ili čak reprezentacija reprezentacije koja gubi svoje stvarno uporište postajući hiperrealnošću, simulakrumom.

Još je Marshall McLuhan za primjer uzeo mit o Narcisu. Po njemu je taj mit krivo tumačen kada se o njemu govori na način da je glavni lik mita bio zaveden svojim likom, zaljubljen u sebe. On smatra kako je Narcisa opio prikaz izvan njega, novonastalo tijelo kao njegov produžetak, koji je netko drugi.¹¹² Nova osoba, novo tijelo nalik njemu. Lacan pak smatra da se pojedinac identificira pogledom u ogledalo tako konstruirajući sebstvo u dobi od šestog do osmog mjeseca života, koje je zapravo laž u samom začetku spoznaje. Zatim svoj identitet pojedinac zasniva na toj plošnoj

¹¹² M. McLuhan, *Razumijevanje medija: Mediji kao čovjekovi produžeci*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2008., str. 41.-46.

reprezentaciji, budući da se je s njome poistovjetio. No što ako to što vidi, za njega, nije on/ona?

Radom na tijelu, njegovim oblikovanjem, hiperindividualizam iz hedonizma prelazi u opsjednutost tjelesnim savršenstvom, no ukoliko ostaje u granicama normale, ponovno poprima oblik ugone i razonode u odnosu spram stvarnosti. Time se ponovno vraćamo na motivaciju kao želju za užitkom, emocijama i neposrednim osjetima.¹¹³

„Središnji je fenomen u činjenici da snage individualizacije i marketizacije potpuno prisvajaju sport u njegovoj izvanrednoj preobrazbi u stil života – razonode, u 'lagani' modni sustav, u isplativ potrošni proizvod. [...] sport je postao savršenom slikom hiperrobe. Ne generalizacijom imperativa nadilaženja sebe, nego generalizacijom imperativa rekreativne i tržišne promjene uz pomoć sustava mode.“¹¹⁴

Isto se događa i s ukrašavanjem tijela, plastičnim operacijama, ali i načinom zdravog življenja. Samo opuštanje ili kontakt s prirodom moguće je pretvoriti u objekt prodaje, koji potrošač konzumira radi ostvarenja svojih želja i načina življenja. To koristi za oblikovanje svoga tijela i duha.

Takvo otkrivanje imaginarna je ugoda u fikciji vlastitog postojanja u društvenom kontekstu. Ako reklama poručuje da pravi nogometni obožavatelji uživaju u tom *eventu* ispijajući određenu vrstu piva, potrošač sjedeći u svojoj fotelji, promatrajući utakmicu i konzumirajući navedeni proizvod može imati osjećaj većeg uživanja u zbivanju, jer može stvoriti iluziju sudjelovanja u kolektivu navijača.

Za ljepotu potrebno je koristiti reklamirane preparate, čija prisutnost još više produbljuje ludu želju za savršenim tijelom, uloga performantnoga *ja* je nezaobilazna. Potrošnjom dospjeti do stanja mira, sreće zdravlja, zabave i vječne mladosti. Poboľšanjem sposobnosti želi se ostati uspješan s pojačanim individualnim sposobnostima.

Lipovetsky navodi kako cyber prostor podržava apstraktnu komunikaciju u kojoj je drugi samo informacija, virtualni identitet bez tijela i lica. „Gubitak svijeta i tijela“,

¹¹³ G. Lipovetsky, *Paradoksalna sreća; ogledi o hiperpotrošačkom društvu*, Antibarbarus, Zagreb, 2008., str. 172-173

¹¹⁴ Isto, str. 173

obestjelovljenje vizualnog i, općenito, užitaka – svijet učinkovitosti rađa 'sablasno' tijelo bez tijela.“¹¹⁵

Upravo to zavodjenje želje ključno je za ostvarenje virtualnog postojanja. Zato nam se gledajući *Blade Runner* u um usijecaju slike neljudskih gradova prekrivenih reklamama i sretnim licima. Paradoksalno, to je svijet želje za ponovnim spajanjem fizičkog i psihičkog, novog otkrivanja tijela u kojem se želi što jači osjećaj ugone, “buđenje zaspalog senzibiliteta”. „Konstatacija nije dvojbena: u hiperpotrošačkom društvu 'heroizam' nadilaženja sebe uvelike je zamijenjen narcističkim strastima da se okušaju užici veće ugone, jednostavno, da se osjeća dobro.“¹¹⁶

Novo je temelj takvog života, stalne promjene u istome. No kako se osjećati dobro u patnji drugoga? Ostaje još samo pitanje morala, na kojem je moguće raditi pomoću brojnih izdanja priručnika za samopomoć. Kako biti bolji? Tijelo se kupuje. U *Matrixu* je svijet umjetno stvoren, da bi mogao funkcionirati u sreći i bez bola istine. Oslobođanje od laži u *Matrixu*, ali i kod replikantice Rachel ne vodi u sreću.

„Odakle zapravo potreba da tijelu odrekemo mogućnost autentičnosti? Zašto ga, dva milenija nakon Platona, još uvijek svodimo na 'ideje', sjene, virtualne krajolike? [...] Što ako između 'tijela koje sam ja' i 'tijela koje je naprosto moje' ne postoji bitna razlika?“¹¹⁷

Gledajući filmove poput *Matrixa*, ali i *Avatara* možemo primijetiti tu odvojenost “ja” i tijela, tijela koje mijenja svjetove. Identitet konstruiramo svojim tijelima, ostvarujemo se u pogledu Drugoga, no ono je varljivo do te mjere da se u njemu gubi i njegov vlasnik. „U performansu 'Ways to Multiply Yourself' (2006.) umjetnica Andrea Božić tvrdi kako je njezino tijelo 'prepuno duhova', drugih ljudi, filmova, krajolika. Ono više nije 'materijal': umjesto toga, tijelo je 'ukleta kuća' otvorena kao niz fragmentiranih slika, reproduciranih na velikim ekranima.“¹¹⁸

Ono se puni, nestaje i u tom nestajanju postaje. Kada se Neo isključuje iz svog tijela i nanovo uključuje, nestajanjem postaje, no biološko tijelo ga i dalje nosi sve dok ga novostvoreno tijelo ne nadvladava dajući mu besmrtnost. „Upravo zahvaljujući

¹¹⁵ Isto, str. 176

¹¹⁶ Isto, str.177

¹¹⁷ Nataša Govedić, „Corpus in fabula“, u časopisu Tvrđa, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 1-2/2006., str. 193

¹¹⁸ Isto

otporima koje tijelo pruža signifikacijama, mi nikad nismo posve ispisani niti posve vlastiti.¹¹⁹

Iako živi u novom svijetu vlastito tijelo nužno je kako bi se mogao otisnuti u druge, nove sfere. Takvo je tijelo nužno za sudjelovanje u bilo kakvu događaju, ono se podvaja i živi u očima promatrača i sjećanju. Kao što vidimo u *Plačljivoj igri*, za to mu nije potrebna niti virtualnost, dovoljna je samo odjeća i nošenje sebe. „Suvremena neurologija i feministička istraživanja slažu se s jednim: tijelo je i priroda i kultura, ono je genetičko pamćenje koliko novo programiranje, javni i privatni okoliš, osmoticno (inkorporira sve što se oko nas zbiva) i selektivno kad su u pitanju emocionalne reakcije, sposobno samo sebe obnavljati i liječiti, koliko i pokrenuti procese autodestrukcije.“¹²⁰

Susrećemo se s temama koje uključuju zdrav život, društveni život, tijelo i postojanje kao event, i sam moral naspram drugog kao ostvarenje događaja. Junaci filmova bore se za slobodu vlastitog postojanja. Dokazano je da su demokraciji potrebni neprijatelji da bi opstala, tako i hiperpotrošaču trebaju usponi i padovi da bi još više želio, da ne bi upao u monotoniju postojanja. Oni za i oni protiv dio su iste cjeline, jer na kraju svi imaju želju, a ta se želja najbolje ostvaruje u vječnoj promjeni. Tijelo se mijenja. Dolaskom postmoderne ne posjeduje se zbog drugog, već radi sebe. Što je ona donijela, odnosno što je od nje preostalo u suvremeno doba? Pitanje slobode, pitanje je egzistencije, pitanje koje je prisutno ponajviše u umjetnosti. Zato, zaključimo riječima Borisa Groysa: „Umjetnička djela ne govore sama za sebe, ona govore u kontekstu, te ih se od početka percipira kao znakove koji promatrača informiraju o stanju u dijelu svijeta iz kojeg potječu.“¹²¹

¹¹⁹ Isto, str. 194

¹²⁰ Isto, str.196

¹²¹ Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*, MSU Zagreb, Zagreb, 2006., str. 30

POPIS LITERATURE

- Antoine de Saint – Exupéry, *Južna pošta*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2005.
- Baudrillard, Jean, *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Ljevak, Zagreb, 2006.
- Baudrillard, Jean, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
- Benjamin, Walter, *Novi anđeo*, Antibarbarus, Zagreb, 2008.
- Descartes, René, *Rasprava o metodi*, Matica hrvatska, Zagreb, 1951.
- Foucault, Michel, *Ovo nije lula*, Meandarmedia, Zagreb, 2011.
- Galović, Milan, *Doba estetike: Doba estetike: problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Antibarbarus, Zagreb, 2011.
- Gide, André, *Trakt o Narcisu*, AGM, Zagreb, 2003.
- Groys, Boris, *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*, MSU Zagreb, Zagreb, 2006.
- Huxley, Aldous, *Divni novi svijet*, August Cesarec Zagreb, Ljubljana, 1985.
- Lipovetsky, Gilles, *Paradoksalna sreća; ogledi o hiperpotrošačkom društvu*, Antibarbarus, Zagreb, 2008.
- McLuhan, Marshall, *Razumijevanje medija: Mediji kao čovjekovi produžeci*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
- Merleau – Ponty, Maurice, *Fenomenologija percepcije*, IP »Veselin Masleša«, Sarajevo, 1978.
- Michaud, Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju: Esej o trijumfu estetike*, Ljevak, Zagreb, 2004.
- Milan Machovec, *Smisao ljudske egzistencije*, AGM, Zagreb, 2008.
- Oscar Wilde, *Slika Doriana Graya*, Stvarnost, Zagreb, 1969.
- Paić, Žarko, *Treća zemlja*, Litteris, Zagreb, 2014.
- Paić, Žarko, *Vizualne komunikacije – uvod*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.
- Purgar, Krešimir, *Preživjeti sliku*, Biblioteka Meandarmedia, Zagreb, 2010.
- Rifkin, Jeremy, *Biotehnoško stoljeće*, Jesenski i Turk, Zagreb, 1999.
- Sim, Stuart, *Liotard i neljudsko*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.

- ur. Mike Featherstone, Roger Burrows, *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk: Kulture tehnološke tjelesnosti*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
- ur. Mirta Cvitan – Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić, *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, Školska knjiga, Zagreb, 2002.
- Turković, Hrvoje, *Teorija filma : Prizor, montaža, tematizacija*, Meandar, Zagreb, 1994.
- Vojković, Saša, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

ČASOPISI

- časopis Tvrđa, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2006.
- časopis Zarez, br. XIII/313-14, 7. srpnja 2011.
- Vijenac, br. 340, Matica hrvatska, Zagreb, ožujak 2007.

WEB

¹ Paić, Ž.: Dekonstrukcija slike; od mimezisa, reprezentacije do komunikacije, URL: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_paic.html (20.06.2017.)

POPIS SLIKA

[1] URL: <http://damienhirst.com/away-from-the-flock> (20.08.2017.)

[2] URL: <http://matrix.wikia.com/wiki/Matrix> (21.08.2017.)

[3] URL: <http://www.news18.com/news/movies/terminator-genisys-live-tweet-review-1014855.html> (06.08.2017.)

[4] URL: <https://www.pinterest.com/pin/519602875733790349/> (06.08.2017.)

[5] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Blade_Runner#/media/File:Blade_Runner_spinner_flyby.png (05.08.2017.)