

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET

Dijana Lj. Metlić

*IZMEĐU ODISEJE U SVEMIRU
I ŠIROM ZATVORENIH OČIJU:*
ANALIZA RAZLIČITIH OBLIKA
PRISUSTVA SLIKE U FILMOVIMA
STENLIJA KJUBRIKA

doktorska disertacija

Beograd, 2012.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Dijana Lj. Metlić

FROM A *SPACE ODYSSEY*
TO *EYES WIDE SHUT*:
ANALYSIS OF DIFFERENT FORMS
OF PRESENCE OF IMAGES
IN THE FILMS OF STANLEY KUBRICK

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2012

Mentor: prof. dr Simona Čupić, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Članovi komisije:

prof. dr. Lidija Merenik, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

prof. dr Milanka Todić, Univerzitet u Beogradu, Fakultet primenjenih umetnosti

prof. dr Slobodan Mijušković, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

doc. dr Nenad Radić, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Datum odbrane:

**Između *Odiseje u svemiru* i *Širom zatvorenih očiju*:
Analiza različitih oblika prisustva slike u filmovima Stenlija Kjubrika**

Rezime

Ključne reči: Kjubrik, film, slika, ekran, ogledalo, oko, reprezentacija, pogled, subjektivna naracija

Naučna oblast: Istorija likovnih umetnosti i arhitekture

Uža naučna oblast: Istorija moderne umetnosti

UDK brojevi: 791.633-051 Kjubrik S.

791.31:75

U radu će biti analizirano stvaralaštvo Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick), jednog od najuticajnijih filmskih autora druge polovine XX veka. Cilj teksta jeste predstavljanje uočenih veza između Kjubrikovih filmova i američke umetnosti, s jedne strane, kao i evropske umetničke tradicije, s druge strane. Pri tom se pod američkom i evropskom umetnošću podrazumeva polje likovnih umetnosti, književnosti i filma. U tezi će biti analiziran složeni koncept filmskog kadra/slike unutar Kjubrikovog opusa. Uprkos relativno skromnom broju od trinaest celovečernih filmova, njegova dela predstavljaju kompleksne narativno-vizuelne celine. Posebna pažnja biće posvećena kadru/slici i načinu na koji on u filmovima proizvodi značenje. Fokus rada čini razmatranje različitih pojavnih vidova slike i njenog višestrukog prisustva: na prvom mestu *filmske slike*, čiji okvir čine ivice kadra (osnovna slika određena ograničenjima filmskog medija, kao i snimateljske tehnologije); zatim *slike/reprezentacije* (dela likovne umetnosti), koja se pojavljuje u okviru prve, kao segment enterijera, montažnog prostora ili kao sastavni deo kadra, njegov fragment ili čak frejm (sekundarna slika koja produbljuje primarni nivo ukazujući na nove aspekte filmske fabule) i konačno, *slike kao ogledala, ekrana ili prozora*, koja uspostavlja virtualno polje posmatranja i multiplikuje filmsku viziju. Komentarišući kombinaciju ova tri oblika vizuelnog iskustva kojima je gledalac izložen, u radu će biti problematizovano posmatranje tj. gledanje, kao najbitniji proces u konstituisanju ljudskog znanja. Pojedini Kjubrikovi filmovi samo prividno imaju tematski okvir, ali zapravo su filmovi o posmatranju (pogledu) i putovanju u nepoznato posredstvom oka. U tom smislu najznačajniji primeri

su filmovi *Odiseja u svemiru 2001*, *Paklena pomorandža*, *Isijavanje* i *Širom zatvorenih očiju*. Polazeći od međusobnih veza filmske i likovnih umetnosti biće pokazano da postoji neraskidiva povezanost između nepokretne likovne reprezentacije i pokretne filmske slike, i da se tek kroz proces njihovog sučeljavanja može doći do pravog razumevanja Kjubrikove umetnosti.

From A Space Odyssey to Eyes Wide Shut:

Analysis of different forms of presence of images in the films of Stanley Kubrick

Summary

Key words: Kubrick, film, image, screen, mirror, eye, representation, gaze, subjective narration

Scientific field: History of Fine Arts and Architecture

Special topics: History of Modern Art

UDK: 791.633-051 Kjubrik S.

791.31:75

In this paper the work of Stanley Kubrick, one of the most prominent film authors in the second half of XX century, will be analyzed. In the thesis, I will try to establish connections between Kubrick's films and American art, as well as links with European tradition. American and European art in this paper are defined through film, fine arts and literature. Versatile concepts of film image in the works of Stanley Kubrick will be explored. He made only thirteen feature films, but each film has multifaceted narrative and visual structure. The spotlight of this paper will be on film image and on how it produces meaning. Diverse forms of images are displayed in Kubrick's films: firstly, there is film image or shot, whose borders are defined by frame (basic picture conditioned by film technology and made with camera), secondly, image as painting (work of fine arts) as part of representational content of shot, as segment of interior or edited space, but also as integral part of film tape, i. e. frame (this dimension of image presence brings out new aspects of film narrative) and finally, image as mirror, screen or window, constituting the field of virtual and multiple-level vision. Combining these three image structures Kubrick concentrates on the process of seeing and on the importance of human eye in knowledge acquisition. Some of his main works are about human gaze and about seeing. Among them, *Space Odyssey*, *Clockwork Orange*, *The Shinning* and *Eyes Wide Shut* are composed as journeys into unidentified worlds with the help of the eye. Based on the relations recognized between film and fine arts, I will try to demonstrate that Kubrick's films can be completely understood only if we break boundaries between motionless representation of fine arts and dynamic representation of

film: his shot is almost always composed as painting with surfaces of colors and light that are prior to camera movement and *mis-en-scène*.

SADRŽAJ

I	Uvod	1
II	Stenli Kjubrik: od fotografije do filma	3
III	Filmski počeci i uticaji: od <i>Dana borbe</i> do <i>Poljupca ubice</i>	17
IV	Narativni obrasci u filmovima Stenlija Kjubrika	22
	<i>Pudovkin i Kjubrik: značaj montaže</i>	26
	<i>Ofils i Kjubrik: ka subjektivnoj slici</i>	28
V	Ka vremenskoj slici: objektivna i subjektivna filmska percepcija	30
	<i>Bordvel i umetnički film: primena na Kjubrika</i>	36
VI	<i>Lolita</i> : između reči i slike	41
VII	<i>Odiseja u svemiru 2001</i> : film kao slika	50
VIII	<i>Paklena pomorandža: Viddy Well!</i>	76
IX	<i>Bari Lindon</i> : sinteza slike i filma	86
X	<i>Isijavanje</i> : slojevi vremena	98
XI	<i>Širom zatvorenih očiju</i> : put ka nesvesnom	114
XII	Posle svega: Kjubrik između slikarstva i filma	135
	Izabrana literatura	142
	Biografija autora	146
	Prilozi	148

I Uvod

Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick) jedan je od najuticajnijih filmskih autora druge polovine XX veka. Njegov opus čine fotografije nastale između 1945. i 1950. godine, kao i tri dokumentarna i trinaest igranih filmova snimljenih u periodu od 1950. do 1999. Postoji jasna vremenska granica između ove dve faze njegovog stvaralaštva: fotografije nastaju u Americi, prethode filmu i anticipiraju obeležja Kjubrikovog filmskog jezika. Autor prelazi na pokretnu sliku neposredno posle napuštanja magazina *Luk (Look)* u čijoj redakciji je nastao najvažniji deo njegovog fotografskog opusa. Nemoguće je sa sigurnošću odrediti ukupan broj proizvedenih radova, jer je većina negativa ostala nerazvijena, dok je deo izgubljen ili se nalazi u različitim privatnim kolekcijama. Ni sam Kjubrik nije znao koliko fotografija je nastalo za tih pet godina, pa je Rajner Kron (Reiner Crone) u monografiji *Drama and Shadows* sačinio prvi sveobuhvatni prikaz ranog umetnikovog stvaralaštva. Polazeći od Kronove klasifikacije – na osnovu perioda nastanka dela i predstavljenih tema – u ovom radu će biti izdvojeni i analizirani fotografski ciklusi u kojima su posebno izraženi elementi Kjubrikovog vizuelnog stila, koji je kasnije razvijao na filmu. Početkom šezdesetih godina, Stenli Kjubrik oslobađa se zahteva američkog tržišta i postepeno odbacuje premise film noara.

U fokusu ovog rada su filmovi nastali posle Kjubrikovog preseljenja u Evropu. Ovaj izbor zasniva se na nekoliko razloga. Prvi je prelazak s rada u velikim studijima na nezavisne produkcijske uslove, koji su omogućili veću slobodu stvaralaštva. U ovoj fazi on organizuje kadar prema principu simetričnog rasporeda sastavnih delova; predstava je dubinska i može se izjednačiti sa renesansnom, perspektivnom slikom. Drugi razlog nalazi se u usloznavanju vizuelnog sistema u kome, pored kadra kao elementarne slike, Kjubrik uvodi slikovna polja koja proširuju značenje primarne dijegetičke predstave. U pitanju su: slike na zidovima (kao dodatni dekorativni tj. scenografski element i novi prostor koji pomaže gledaocima u razumevanju filmske radnje i odnosa među junacima); prozori i ogledala (koja ponavljaju i dupliraju sadržaj filmskih enterijera i eksterijera, usaglašavajući likovnu strukturu kadra sa narativnom organizacijom filma); monitori tj. ekrani (koji omogućavaju komunikaciju između likova i doprinose prevazilaženju klaustrofobije izolovanih prostora). Kombinacijom pomenutih predstavljačkih formi filmska fabula postaje slojevita: u njoj se prepliću realno i

imaginarno vreme, java i san, stvarnost i simulakrum. Kjubrikova vizija nastaje u sukobu objektivne i subjektivne naracije: u njegovim ostvarenjima umnožava se broj tačaka gledanja, a gledalac oseća nelagodnost zbog čestog smenjivanja posmatrača i posmatranog.

Pet filmova detaljno je analizirano kako bi se pokazalo da samo paralelnim čitanjem različitih vidova slike gledalac može razumeti pojedinačna ostvarenja i odrediti njihov značaj unutar celine Kjubrikovog opusa. Reč je o delima: *Odiseja u svemiru 2001 (2001: A Space Odyssey)*, *Bari Lindon (Barry Lyndon)*, *Paklena pomorandža (A Clockwork Orange)*, *Isijavanje (The Shining)* i *Širom zatvorenih očiju (Eyes Wide Shut)*. Jedan film dodat je ovom nizu, a jedan je namerno izostavljen. Kjubrikovim evropskim radovima, nastalim između 1968. i 1999. godine (od *Odiseje u svemiru* do *Širom zatvorenih očiju*), priključen je film *Lolita* iz 1962. godine, kao rodonačelnik nove faze njegove umetnosti u kojoj je kadar shvaćen kao metaforična slika koja proizvodi značenje bez dodatnih verbalnih pojašnjenja (komentar naratora) i uspostavlja se kao polje razrešenja zapleta određenog fabulom. S druge strane, iz ciklusa filmova realizovanih u naznačenom vremenskom okviru izostavljen je film *Ful metal džeket (Full Metal Jacket, 1987)*, u kome se reditelj vratio temi rata – konkretno Vijetnamskog rata – nadovezujući se na ranija ostvarenja *Staze slave (Paths of Glory, 1957.)* i *Doktor Strejndžlav (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)*. Ovi filmovi mogli bi formirati tzv. ratnu trilogiju, a njihova uporedna analiza prevazilazi metodološke okvire ovog rada.

Zbog specifičnosti prikazanih tema, izabrani filmovi obrađeni su u zasebnim poglavljima: u svakom od njih ispitivan je odnos između filmske fabule i njenog vizuelnog oblikovanja. Detaljno je analiziran svaki oblik prisustva slike koji utiče na narativnu organizaciju filma, kako bi se uočile kompleksne veze između filmske/pokretne i likovne/nepokretne predstave u čijem se međusobnom preplitanju dešifruje njegovo značenje.

II Stenli Kjubrik: od fotografije do filma

Formiranje specifičnosti kinematografskog jezika Stenlija Kjubrika¹ započelo je tokom četrdesetih godina prošlog veka u magazinu *Luk (Look)*. U periodu od 1945. do 1950. godine nastaje preko dvanaest hiljada negativa, od čega je samo dvadeset posto publikovano. Umetnik je za ovih pet godina stvorio više desetina ciklusa koji su u monografiji Rajnera Krona objedinjeni na osnovu tematske sličnosti i vremena nastanka.² Tako Kron izdvaja nekoliko najvažnijih celina, kao npr: *Iz života metropola, Zabava, Fotografije slavni ličnosti i Ljudsko ponašanje*. U svakom ciklusu izdvojene su manje celine koje ukazuju na interesovanje za gradski život, atmosferu ulica, portretisanje anonimnih prolaznika ili poznatih ljudi, kao i beleženje čovekovih reakcija u izvesnim situacijama. Jedna od najranijih fotografija je *Stenli Kjubrik snima autoportret* iz 1940. godine, na kojoj je prikazan budući reditelj: blago podignutog pogleda, ispred ogledala, on fiskira lik fotoaparatom.

Beleženje sopstvenog lica, jedan od nezaobilaznih činova u umetnosti, u ovom slučaju zadobilo je karakter svečanosti: autor prikazuje sebe u odelu, u besprekorno opeglanoj beloj košulji i crnom sakou, širom otvorenih očiju, uprtih u ogledalo, sa fotoaparatom u rukama. Ne treba da čudi da je jedna od najranijih fotografija prikaz sopstvenog lica. Još Benjamin (Walter Benjamin) ističe da se portret nalazi u središtu rane fotografije, a da je kulturna vrednost slike imala poslednje pribežište u sećanju na daleke ili umrle drage.³ Ovde je u pitanju specifičan oblik kulta i odnosi se na beleženje sopstvenog lika u ogledalu, koji se doživljava kao *drugi*. To je jedan od retkih radova u Kjubrikovoj obimnoj zaostavštini u kojoj se autor pojavljuje s druge strane objektiva: miran, nepokretan, u savršeno režiranoj situaciji. „Ono što zaista čini prirodu fotografije jeste poza... nešto se postavilo ispred malog otvora i tu je ostalo zauvek.”⁴ Rolan Bart (Roland Barthes) karakteriše autoportret kao viđenje sebe drugačije nego u ogledalu, jer

¹ Stenli Kjubrik rođen je u Njujorku 1928. godine u jevrejskoj porodici. Otac mu je bio lekar koji je vrlo rano dečaku usadio ljubav prema šahu i džez muzici. Kada je Stenli napunio trinaest godina otac mu je kupio *Graflex* fotoaparat koji je kod mladića probudio interesovanje za fotografiju, a kasnije i film. Kjubrik je veći deo života proveo u Evropi. Ameriku je napustio početkom šezdesetih godina, kada se preselio u Veliku Britaniju. Tamo je snimio sve svoje filmove od *Lolite (Lolita, 1962.) do Širom zatvorenih očiju (Eyes Wide Shut, 1999.)*

² Rainer Crone, *Stanley Kubrick, Drama and Shadows: Photographs 1945 – 1950*, Phaidon 2005.

³ Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, *Eseji*, NOLIT, Beograd 1980, str. 114 – 149.

⁴ Rolan Bart, *Svetla komora*, Rad, Beograd 2004, str. 78.

se samo na fotografiji zaista ostvaruje viđenje sebe samog kao drugog, neprirodno razdvajanje svesti od identiteta. I upravo se u nizu portreta koji nastaju u kratkom periodu od svega pet godina vidi jedna stvarna istorija pogleda. Nju započinje Kjubrikov pogled na sebe.

Neposredno posle smrti predsednika Ruzvelta (Franklin D. Roosevelt) 1945. godine snimljena je fotografija koju je otkupio *Luk*. Ona predstavlja prodavca novina u kiosku, čija glava počiva na levoj ruci, sa izrazom bola i tuge na licu. Jedan element scenografije razotkriva razlog neraspoloženosti prikazanog čoveka. Na novinama u desnom delu slike vidi se natpis *F.D.R. Dead*, čime je jednostavnim znakom prizor vremenski i prostorno određen. Ovaj natpis istovremeno je težište i mesto razrešenja misterioznog zračenja fotografije: to je *punctum*, „ubod, mala rupa, mala mrlja, mali rez – a i bacanje kocke. *Punctum* jedne fotografije je onaj slučaj koji me u njoj, bocne (ali me i ranjava, bode).”⁵

Ovom fotografijom počinje formiranje homogenog opusa, koji će ujedno predstavljati prolog za tri dokumentarna i trinaest celovečernih filmova snimljenih u narednih pedeset godina. Upravo zato bi iz mnoštva dostupnih i klasifikovanih radova trebalo izdvojiti nekoliko ciklusa u kojima je anticipiran umetnikov filmski rukopis.

Fotografije u grupi *Iz života metropole* karakteriše dokumentaristički pristup s fokusom na običnog čoveka, prolaznika, koji nije svestan prisustva objektiva. Poznato je da je Kjubrik sakrivao fotoaparat ispod kaputa dok mu je okidač u ruci bio spojen preko dugačke žice u rukavu s telom aparata. Tako je neometano beležio ljude dok se voze u metrou, čitaju novine i knjige, ili jednostavno dremaju između stanica. Kao hroničar američkog života četrdesetih snima ulične scene Njujorka i Čikaga, slično kao što su Kartije Breson (Henri Cartier Bresson) ili Brasai (Brassai) tridesetih godina snimali prizore na ulicama Pariza. Međutim, uočavaju se razlike u predavljanju atmosfere Njujorka i atmosfere Čikaga. Dok ga u rodnom gradu privlače lica u metrou ili metež na železničkim stanicama, prisutan i u filmovima *Pljačka (Killing)* ili *Poljubac ubice (Killer's Kiss)*, kada fotografiše Čikago, on ga vidi kao grad socijalnih kontrasta: junaci na njegovim fotografijama istovremeno su i bogate gospođe, ali i skitnice. Odabir pozicija kamere i rakursa upućuje na kritički stav umetnika: ekstremno niski uglovi, zahvaljujući kameri na podu, izazivaju utisak glorifikovanja socijalno ugroženih

⁵ Ibid, str. 33.

ličnosti. Na Kjubrikovim fotografijama, ljudi s margine društva sede na đubrištima ili ruševinama na isti način na koji bogati zauzimaju udobne fotelje. U čikaškom ciklusu iz 1946. godine, pojavljuje se jedan od najranijih snimaka boksera posle nokauta u ringu, tela izdvojenog oštrim osvetljenjem iz tame okolnog prostora. Sa grimasom bola na licu, ovaj bokser doživljava konačni poraz, zabeležen blago nakrivljenim fotoaparatom spuštenim na tlo ringa, čime je postignut hiperrealistički utisak.

Ova fotografija anticipira serijal posvećen bokseru Valteru Kartijeu (Walter Cartier), iz oktobra 1947, tri godine pre snimanja prvog dokumentarca *Dan borbe (Day of the Fight)*.⁶ Iako je u centru pažnje meč snimljen sa ivice arene, iza kanapa, umetnik u nekoliko pojedinosti predstavlja Kartijea kao „skromnog momka iz kraja”, koji dan provodi u svakodnevnim aktivnostima. Za razliku od napete atmosfere boks meča koja je prenesena odabirom ekstremnih uglova snimanja, Kartijeova svakodnevnica zabeležena je neutralnim, jednostavnim dokumentarističkim pristupom (fotoaparat najčešće snima odabranu ličnost u širokom planu, sa strane). Junak se igra sa sinom, dan provodi na plaži sa ženom, večer sa prijateljima u noćnom izlasku, a uoči borbe izgovara molitvu u crkvi.

Jedna fotografija ciklusa poseduje složenost budućih filmskih kadrova. Ona je konstruisana kao slika u slici, kao kadar unutar koga se nalaze još dva vizuelno izdvojena referenta koji konstruišu narativ. Zabeležena je unutrašnjost sale za vežbanje u kojoj se Kartije priprema za meč. Granice fotografije određuju prostor kojim dominira figura crnca oslonjenog na radijator s desne strane. Levu polovinu kadra zauzela su dva nezavisna polja reprezentacije: jedno polje čini veliko, nagnuto uramljeno ogledalo. Na njegovoj površini vidi se mala boks arena u kojoj trenira Kartije. Drugu zonu, iznad ogledala, čini natpis sa četiri imena boksera koji nastupaju u međusobnim borbama. Tri nezavisne informacije omogućavaju formiranje jedinstvene predstave: prva otkriva da je u pitanju boks, druga prikazuje učesnike budućeg meča, a na osnovu treće, objedinjene figurom crnca, postaje jasno da se radi o periodu priprema za borbu. Ovo je jedan od najranijih primera sadržinskog preklapanja ekrana: ogledalo je nosilac nevidljivog, nedostupnog prostora koji pripada pogledu crnca. Polje iznad njega tumači se kao

⁶ Šesnaestominutni dokumentarac Kjubrik je snimio 1950. godine za 3900 dolara i prodao ga za samo sto dolara više studiju RKO. Film se bavi jednim danom u životu boksera Valtera Kartijea, koga gledalac prati od jutra do večeri, od buđenja do boks meča čiji je način snimanja formirao vizuelni obrazac na osnovu kojeg su kasnije snimani svi filmovi slične tematike. Najpoznatiji je *Razjareni bik* Martina Skorsezea (Martin Scorsese).

međunatpis u nemim filmovima. U ovom slučaju ogledalo postaje *punctum*, bartovski detalj koji privlači pogled: Kartije protiv Vinsloa , u meču koji će se odigrati večeras. U međusobnom prožimanju tri predstavljačke celine nastaje sažeta filmična fotografija.

Sličan postupak upotrebljen je i u filmu *Poljubac ubice* iz 1955. godine. Glavni junak je bokser koji pokušava da se domogne novca i slave, kako ne bi bio prinuđen da se vrati u rodno mesto iz koga je pobegao. U njegov život ulazi misteriozna plavuša u koju se odmah zaljubljuje. Jedan od njihovih prvih neverbalnih susreta dešava se posredstvom prozora, jer junaci žive jedno preko puta drugog. Kjubrik multiplikuje vizije i ekrane, čiji sadržaji omogućavaju razumevanje međusobnih odnosa glavnih likova. Kada Dejvi (Davey Gordon) razgovara telefonom, on se nalazi ispred ogledala u desnoj polovini kadra, poput crnca oslonjenog na radijator. U ogledalu koje prenosi sadržaj Dejvijeovog pogleda otvara se mali prozor u gornjem levom uglu: kroz njega se vidi mlada Glorija (Gloria Price) koja se sprema za spavanje, presvlačeći se u svojoj sobi. Pored prozora na ramu ogledala nalaze se fotografije sažeto prikazujući scene iz Dejvijeovog života pre dolaska u grad. U jedinstvenom dugom kadru razotkriva se odnos između nosilaca radnje, kao i skrivena žudnja Dejvija za Glorijom. Ovakav postupak složene organizacije slike, zamena je za klasičan filmski princip koji se sastoji iz smene plana i kontraplana. Postupak plan–kontraplan čest je u Kjubrikovim filmovima, ali ga on dopunjuje ili zamenjuje *slikom unutar slike*. Time prostornu dimenziju sekvence razrešava većim brojem različitih planova unutar jednog kadra čije je trajanje maksimalno produženo. Upotreba više planova u jednom kadru ne podrazumeva dubinsku sliku već izdvajanje planova koji se izjednačavaju s različitim formama vizuelnog izražavanja: fotografija (koja pruža uvid u Dejvijeov raniji život), prozor/slika (pokazuje radnju u drugom dijegetičkom prostoru) i filmski kadar (emocionalno uobličuje ličnost glavnog junaka dok razgovara telefonom sa roditeljima).

Do snimanja dokumentarca *Dan borbe* Kjubrik je napravio ciklus fotografija o boks mečevima posvećen Rokiju Gracijanu 1949. godine. Kron je ovu grupu radova svrstao u ciklus *Fotografije slavnih ličnosti*. Slično Valteru Kartijeju i Roki (Rockie) je predstavljen suprotstavljanjem javnog i privatnog lika. Dok sirovost lica i grubost izraza tokom mečeva ukazuje na snagu njegovog karaktera, dotle scene iz svlačionice ili intimniji prizori pod tušem beleže uobičajene radnje. U ovoj skupini pažnju privlači fotografija boksera nagog torza, koji jednu ruku drži podignutu prema čelu dodirujući

prstom slepoočnicu simulirajući pucanj iz pištolja. Ovo je uzor Skorsezeovog junaka Trvisa (Travis Bickle) iz *Taksiste (Taxi Driver)*, koji na istovetan način objavljuje sopstveni poraz na kraju filma.

Sličan emocionalni naboj prisutan je i na fotografijama Montgomeri Klifta (Montgomery Clift) u ciklusu *Fotografija slavних ličnosti*. Ovaj rano preminuli glumac zabeležen je u nekoliko jednostavnih prizora iz svakodnevnog života. Dat u srednje krupnom planu, pogleda uprtog iznad objektiva kamere, on razotkriva sopstvenu izgubljenost i nemogućnost snalaženja u svetu zabave. Izostavljajući javne nastupe Klifta, kao i fotografisanje iza scene u pauzama između snimanja dva kadra, Kjubrik namerno potencira manje poznato, privatno lice javnih ličnosti. Na taj način, svetu tzv. običnih ljudi približava varljivu slavu i glamur nedodirljivih i teško dostupnih persona.

Tokom 1948. godine nastaju fotografije nekoliko značajnih evropskih umetnika koji su bežeći iz nacističke Nemačke došli u Njujork. Jedan od njih bio je i Georg Gros (George Grosz), prikazan kako sedi na stolici, obučen u odelo, sjajno izglancanih cipela, nasred trotoara Pete avenije, pored znaka na kome piše *No parking in this block (Zabranjeno parkiranje u ovom bloku)*. Samouvereni Gros, parkirajući svoju stolicu na nedozvoljenom mestu, predstavljen je kao dominantna ličnost prizora, jedina koja je okrenuta ka fotoaparatu, dok su ostali prolaznici prikazani s leđa kako se žurno udaljavaju niz ulicu. Ironijski komentar postignut je sukobom dva različita sadržaja: portretu umetnika suprotstavljen je namerno izabrani natpis. Da li se zabrana zaustavljanja u bloku odnosi samo na automobile, ili je metafora za sprečavanje slobode umetničkog delovanja?

U ravni tradicionalnije organizovanih portreta umetnika prikazanih u studiju, biblioteci ili enterijeru ateljea – poput Brasajevih fotografija Žan-Pola Sartra (Jean-Paul Sartre), Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir), Pikasa (Picasso), Dalija (Salvador Dalí) i Gale (Gala Dalí), Đakometija (Alberto Giacometti), Ležea (Fernand Leger), Henrija Milera (Henry Miller) nastalih tokom tridesetih godina prošlog veka – jesu portreti Henrija Krenera (Henry Kroener) i Žaka Lipšica (Jacques Lipchitz). U oba slučaja, umetnici su predstavljeni kao vladari svojih ateljea, pogleda uprtih u objektiv; Lipšicevo moćno telo postavljeno je kao protivteža skulpturama velikih dimenzija.

Godinu dana pre nastanka ovih portreta Kjubrik je pokušao da zabeleži reakciju posetilaca muzeja na različite eksponate. U skupini fotografija koje prikazuju ljude u

susretu s delima moderne umetnosti, izdvaja se predstava čoveka koji zamišljeno gleda u sliku s prikazom nage ženske osobe. Toj ženi lice je sakriveno, što slici daje misteriozan karakter. Radi se o osobi zanosnih oblina čiji je pogled namerno zaklonjen knjigom. Ona drži štivo u rukama visoko podignutim iznad obnaženih grudi, dok je druga knjiga nonšalantno spuštena na divan na kome je figura opružena. Fotografija ima dvostruku tenziju: jedna proističe iz sudara otkrivenog lica muškarca i sakrivenog lica žene (čime je on uhvaćen na delu, u voajerskom činu), a druga proizlazi iz suprotstavljanja nagote ženskog tela i do grla zakopčanog, obučenog muškarca.⁷ Dvostruka razgolicečnost subjekta i objekta posmatranja, doprinosi kompleksnosti zabeleženog prizora. Fotografija prikazuje jedan uobičajeni muzejski prizor: obučen muškarac bez restrikcija može da zuri u nago žensko telo, kada se ono nalazi u *bezbednoj* formi, kao umetničko delo na zidu. Voajerski čin je institucionalizovan, pa samim tim i legitiman. Posmatranje nage žene i njenog posmatrača, voajerski je čin i za fotografa, vrsta uživanja u zadovoljenju koje oseća *drugi*. Time je ugrožen privilegovani položaj autora, čije je prepuštanje tuđem zadovoljstvu u ovom slučaju dovedeno u pitanje.

Ciklus *Posmatrajući umetnost u Njujorku*, deo je celine *Ljudsko ponašanje*. Sadržaj fotografija ne iscrpljuje se prikazom reakcija na umetnička dela: u fotografskom polju nalazi se još jedan vizuelni element, slika na zidu muzeja, koja utiče na formiranje fabule, produbljujući prostor umetnikove intervencije. Slike nisu odabrane po principu slučajnog uzorka, već s obzirom na njihove posmatrača. Tako nastaju radovi u čijem je centru pažnje interakcija nastala između konzumenata umetnosti i umetničkog dela. Težište fotografije postaju oko, pogled i posmatranje – centralni motivi Kjubrikovih filmova.

Dva fotociklusa čine prolog pojedinačnih filmova. Jedan je nastao tokom 1947. godine i bavi se trkama konja, temom *Pljačke* (1955-1956). Ovo je rani film nastao pod uticajem noarova (noir film) Žila Dasena (Jules Dassin) i Bilija Vajldera (Billy Wilder). U njemu je prikazana pljačka blagajne kladionice za konjske trke, neposredno posle polaganja opklada. U fokusu priče je davnašnja ljudska potreba za brzim i lakim bogaćenjem, koja iz nekog razloga ne može biti realizovana. Tako i glavni junak Džoni Klej (Johnny Clay), uprkos odličnoj organizaciji i proračunavanju mnogobrojnih

⁷ Kasnije će sličnu situaciju Kjubrik ponoviti na početku svog poslednjeg filma *Širom zatvorenih očiju*.

detalja, ne uspeva da izvede akciju do kraja. Na putu ka ostvarenju sna stoje razne prepreke koje on prividno savlađuje, da bi mu nadomak cilja, plan pokvario mali pas. Kofer pun novca pada sa kola za prevoz prtljaga, jer vozač ne sme da povredi belu pudlicu koja mu se našla na putu. Dolari nestaju u vrtlogu avionskih propelera, pod dejstvom snažnog vazdušnog pritiska, dok Džonijev san zamenjuje ružna java: policajci dolaze da ga uhapsu.

Film je nastao kao razrada fotografskog serijala pod nazivom, *Trkalište Akvedukt: nada, očaj i navika (Aqueduct Racetrack: hope, despair and habit)*. Ciklus tematizuje čovekovu reakciju na trke neposredno posle kladenja. Predstave se uvek fokusiraju na ljude i njihove poglede uprte u daljine. Tek nekoliko fotografija prikazuje konje i džokeje, ali oni nikada nisu dati istovremeno s navijačima na tribinama. Psihološko portretisanje anonimnih pojava izvedeno je sa izuzetnom suptilnošću. Zabeležene su nijanse različitih raspoloženja koje se očitavaju na ljudskim licima: od dosadnog iščekivanja starta, preko napregnutog zurenja u stazu, iščitavanja novina s prognozama, do zabrinutosti, napetosti, navijačkih strasti, sreće i očaja. Dan se završava na isti način kao i svaki prethodni: neki su zadovoljni ishodom, drugi ostaju bez zarade, dok čistači sklanjaju sa tla pregršt bačenih tiketa. Kjubrik pokušava da se usredsredi na običnog čoveka: fotoaparatus se ustremkuje na ljude, beležeći poglede u kojima se razotkrivaju nada o uspehu i sreći, ali i strah od poraza i gubitka novca.

Više od dvadeset godina pre snimanja *Odiseje u svemiru*, nastaje niz fotografija koje je Kron svrstao u ciklus *Ljudskog ponašanja*. Reč je o serijalu *Posmatrajući ljude koje posmatraju majmuni* iz maja 1946. godine. Uhvaćeni prizori pokušavaju da obrade temu posmatranja proučavajući različite reakcije majmuna i ljudi na iste stimulse. Fotograf menja uobičajenu poziciju posmatrača, zarobljavajući posetioce zoološkog vrta unutar kaveza. Radi se o ironijskoj distanci koja je usloвила zamenu mesta posmatrača i posmatranog. Fotograf se nalazi s jedne strane rešetaka i fotografiše ljude koji gledaju majmune u kavezu. Na njihovim licima se vide različite reakcije, od čuđenja, preko zadovoljstva, do sreće ili potpune nezainteresovanosti. *Tačka gledanja (point of view)* izjednačena je sa pozicijom životinje, koja je zamenila kameru, tj. poistovećena je sa fotoaparatom. Umesto da ljudi ostanu van vidnog polja slike, a da se iza crnih rešetaka vide majmuni u svakodnevnim aktivnostima, došlo je do obrta, pa se u fokusu našao čovek u zamci aparata. Misterija je razrešena na jednom od radova gde se u prostoru

kaveza u prednjem planu vidi mali majmun, koji je okrenuo leđa posetiocima, začuđeno gledajući direktno u spuštenu fotoaparatu, dok se u zadnjem planu slike, iza rešetaka, nalaze brojni posmatrači koji prisustvuju neobičnom prizoru: majmun i fotograf zajedno su smešteni u kavez, u umetnikovom pokušaju da posmatra ljude životinjskim okom. U *Odiseji u svemiru*, prolog filma posvećen je majmunima, njihovom životu i prvobitnim reakcijama na susret sa monolitom. Pogled reditelja fokusiran je na razvoj kognitivnih sposobnosti čovekovog pretka, kao i značaj koji posmatranje ima za konstituisanje iskustva.⁸

U oktobru 1947. godine nastaje jedan od najznačajnijih Kjubrikovih ciklusa posvećen deci. Deca su posebna sfera interesovanja umetnika i neretko su čuvari izvesnih tajni, nosioci misterioznih sposobnosti ili natprirodnih moći (takav je Deni, glavni junak filma *Isijavanje*). Kjubrik se nadovezuje na tradiciju neorealističkog filma Vitorija de Sica (Vittorio de Sica) ili Roberta Roselinija (Roberto Rossellini) i može se uvrstiti među filmske autore koji imaju sličnu naklonost prema najmlađima, kao što su: Folker Šlendorf (Volker Schlöndorff) u *Limenom dobošu*, čiji junak Macerat (Oscar Matzerath) glasom visokog raspona lomi stakla, Andrej Tarkovski (Andrei Tarkovsky) u *Stalkeru* (*Stalker*, 1979), čija junakinja pogledom pomera predmete, slično kao i Perhan u *Domu za vešanje* (1988) Emira Kusturice.

Fotografije prikazuju decu dok se igraju, sede na ulici ili se međusobno tuku. Izdvaja se grupa radova koja čine sažeti fotoroman, čiji je glavni junak plavokosi dečak Miki, čistač cipela. Atmosfera sa njujorških ulica na kojima Miki radi, glancajući cipele za deset centi, podseća na radnju italijanskog filma *Čistači cipela* iz 1946. godine, jednog od prvih neorealističkih radova Vitorija de Sica, ili *Nemačka, godine nulte* (*Germania anno zero*) Roberta Roselinija iz 1948.⁹ Deca nose posebnu harizmu na Kjubrikovim fotografijama i prikazana su sa velikom ljubavlju, kao junaci koji se rame uz rame s odraslima bore sa teškom svakodnevicom. Pa ipak, kada se radni dan završi, iza fasade ozbiljnosti krije se nevino lice najmlađih. Miki je, posle svega, dečak koji voli da se zabavlja s drugarima, trenira boks (fotografija na kojoj su prikazani Miki i

⁸ Filmu *Odiseja u svemiru* biće posvećeno posebno poglavlje ovog rada.

⁹ Kada se govori o uticajima na Kjubrikovu umetnost, treba biti oprezan, jer se ne može sa sigurnošću tvrditi da je u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku tokom četrdesetih godina bilo moguće videti sva značajnija ostvarenja evropske kinematografije. Takođe, u umetnosti postoje česti slučajevi istovremenog nastanka vrlo sličnih ili istovetnih ideja, koje obrađuju različiti autori na suprotnim krajevima sveta, a da se međusobno ne poznaju. Ovde bi se pre moglo govoriti o duhu vremena (posleratno doba ekonomske krize) koje inicira interesovanje za izvesne teme.

njegov drug u areni, data je u totalu, a boks meč je zadobio lakoću baletskih pokreta) ili pušta golubove. Miki je kao i Roselinijev Edmund, dečak koji mora prebrzo da odraste kako bi ishranio porodicu koja ostaje bez staratelja. Međutim, suočen s pritiscima sa kojima ne može da se nosi u svom uzrastu on odlučuje da se ubije. Završna sekvenca *Nemačke, godine nulte* – u neprekinutom kadru prati Edmunda koji se kreće po ruševinama grada, penjući se na napuštenu zgradu i oronule krovove – po vizuelnom angažmanu bliska je snimcima Mikija; i ovaj mali Amerikanac, kao i maleni Nemač proživljavaju iste krize i strahove. Bezbriznost detinjstva je zamenjena surovošću odrastanja.

Za razliku od fotografija Roberta Duanoa (Robert Doisneau) ili filmova Žana Vigoa (Jean Vigo) – *Nula iz vladanja* (*Zero de conduit*, 1933) – i kasnije Fransa Trifoa (François Truffaut) *Četiristo udaraca* (*The 400 Blows*, 1959) – u kojima je centralno mesto posvećeno deci u školi i njihovim nestašlucima, Kjubrik u radovima zadržava mračniju atmosferu američke kinematografije četrdesetih godina, u kojoj je poezija francuske umetnosti zamenjena realizmom Elije Kazana (Elia Kazan). Pa ipak, treba imati u vidu da su ove fotografije nastale pre najpoznatijih Kazanovih filmova *Istočno od raja* (*East of Eden*, 1955) ili *Na dokovima Njujorka* (*On the Waterfront*, 1954). Tako Kjubrik još jednom anticipira osobene vizuelne i narativne obrasce američke kinematografije šeste decenije XX veka.

Tokom četrdesetih godina on je počeo da proučava ljudsku psihologiju i karaktere, a jedna od najzanimljivijih skupina radova na tu temu jeste ciklus nazvan *Beba prvi put vidi sebe u ogledalu*, iz marta 1947. godine. Niz se sastoji od nekoliko snimaka bebe, koja se nalazi ispred velikog ogledala u kome posmatra svoj lik. Prostor je pojednostavljen i sastoji se od uske površine poda ispred ogledala; to je tlo na kome, kao na pozornici, sedi dete iza koga se nalazi jedna četka. Ogledalo reflektuje ostatak enterijera iza deteta. Za razliku od prethodnih fotografija na kojima je predstavio plesačicu Rozmeri Vilijams (Rosemary Williams) (ciklus *Zabava*)¹⁰, umetnik je

¹⁰ U ciklusu posvećenom Rozmeri Vilijams, jedna od fotografija zauzima značajno mesto. Naime, plesačica se, kao i u nizu prethodnih snimaka, sprema za nastup. Ona se doteruje, posmatrajući svoje lice u džepnom ogledalu koje drži u ruci. Uz nju se nalazi još jedna osoba. U pitanju je fotograf, besprekorno doteran za ovu priliku, u odelu i snežno beloj košulji. On je iza Rozmeri, fotografišući je dok ona sedi za toaletnim stočićem. Činjenica da gledalac vidi istovremeno i subjekat koji fotografiše i objekat njegovog interesovanja, ukazuje na prisustvo ogledala u kome se vidi celokupni prostor plesačicine garderobe. Naime, prostor iza umetnika se naglo završava, jer je iza samo zid obložen dekorativnim tapetama koje

celokupnu scenografiju oslobodio dodatnih vizuelnih informacija koje bi remetile čistotu prizora.

Sada nema potrebu za komentarom, jer se priča gradi iz jednostavnog suočavanja bebe sa svojim dvojnikom, sopstvenim licem i telom koje u ovom uzrastu, još uvek doživljava kao nekog *drugog*. U nizu fotografija, dete se prvo smeši liku koje vidi, razumevajući ga kao drugara za igru. Zatim podiže ruku, dobijajući istovetan odgovor. Na sledećoj fotografiji ono stavlja pesnicu u usta, dok je na poslednje dve fotografije dete začuđeno i gleda bočno, da bi konačno, suočeno sa neodgovarajućom reakcijom osobe sa druge strane, zaplakalo.

U nekoliko sukcesivnih snimaka Kjubrik vizuelno anticipira Lakanovu (Jacques Lacan) teoriju o formiranju ličnosti, tj. konstituisanju ega, ekspliciranu u tekstu „Le stade du miroir”, prevedenom na engleski kao „The Mirror Stage”. Prvobitni tekst Lakan je pokušao da predstavi na Četrnaestom kongresu Asocijacije psihoanalitičara, održanom u Marijenbadu 1936. godine. Desetak minuta posle početka predavanja, njegovo izlaganje je prekinuo Ernest Džouns (Alfred Ernest Jones), Frojdov (Sigmund Freud) biograf i odani sledbenik. Lakan je napustio konferenciju, a tekst nije publikovan u zborniku radova s konferencije. Nova verzija pojavila se iz štampe tek 1949. godine, posle javne prezentacije na Šesnaestom kongresu asocijacije psihoanalitičara održanom u Švajcarskoj. Preveden je na engleski 1968. godine, u marksističkom žurnalu *New Left Review*, posle čega je zadobio kulturni status utičući na pisanja o filmu. Seminari o filmu su tokom sedamdesetih i osamdesetih godina bili pod jakim uticajem Lakanovih spisa, pa se na njih može gledati kao na vrstu *nove mitologije*.¹¹

Lakan kaže da faza ogledala nastupa u periodu između šestog i osamnaestog meseca života. Tada dete počinje da raspoznaje sopstveni lik u ogledalu (koje ne mora biti ogledalo u doslovnom smislu, već se odnosi i na lice majke, posredstvom koga beba najčešće ostvaruje prvobitni kontakt sa spoljašnjim svetom). U ovom uzrastu dete još uvek ne formira svest o viđenom odrazu. Naime, ono ga doživljava kao nekoga s kim se

doprinosu posebnoj živosti ovog enterijera. Realni prostor je ukinut, tj. izjednačen sa reflektovanim prostorom koji otkriva ogledalski zid.

¹¹ Insistiranje na pominjanju datuma prvog, neuspešnog izlaganja teksta, a zatim prezentacije rada u javnosti, posle trinaest godina, kao i datuma prevođenja teksta na engleski ovde je sprovedeno sa razlogom. Naime, namera je da se pokaže da Lakanov tekst nije mogao uticati na mladog Kjubrika u realizaciji fotografskog serijala *Beba u ogledalu*. Pre bi se moglo reći da je reditelj do ovih opservacija o rascepu ličnosti i formiranju ega došao istovremeno, ali samostalno. Ista pitanja Kjubrika su zaokupljala i tokom narednih pedeset godina, što će biti jedno od težišta istraživanja ovog rada.

može igrati. Upravo zato je lice deteta na Kjubrikovim prvim fotografijama u serijalu ozareno od sreće: u viđenom liku ono nalazi prijatelja. Kamera je sa desne strane i slika dete sa leđa, tako da se ne vidi njegovo lice niti podignuta leva ruka. Taj deo tela se otkriva u ogledalu u kome se odslikava nasmejani lik, kao i bebina šaka, podignuta u pozdrav. Dete maše sebi kao nekom drugom. Prema Lakanu, u ovom uzrastu još uvek dominira fragmentarni doživljaj sopstvenog tela zbog nerazvijene sposobnost poimanja sebe kao celine. Sve Kjubrikove fotografije iz ovog ciklusa namerno insistiraju na ovom dualitetu, tj. rascepu ličnosti i primarnom otuđenju, kako ga naziva francuski psihoanalitičar (u pitanju je prvobitni rascep između subjekta i objekta posmatranja). Formiranje totaliteta ličnosti počinje u pomenutom uzrastu, kada beba mora da shvati da je odraz u ogledalu njen i da ne pripada nekom drugom. Lakan kaže da beba još uvek nema sposobnost formiranja utiska celovitosti. Sukob između realnog lika i imaginarne slike razrešava se u korist odraza.

Ogledalo u Kjubrikovom slučaju postavljeno je u sredinu kadra, iako je i ova pozicija varljiva. Ona nastaje pod utiskom dupliranja prostorne dubine. Rekvizit je granična površina između realnosti lica i imaginarnog odraza, neka vrsta osveščujućeg prolaza koji će omogućiti formiranje kompletne ličnosti. Najznačajniji deo ove razvojne faze jeste formiranje identiteta, tj. identifikovanje sa likom u ogledalu. Ova identifikacija omogućuje sagledavanje sebe kao celine, iako, prema Lakanu proces započinje otuđenjem, tj. zamenom slike u ogledalu za sebe. Slika zapravo zauzima mesto ličnosti, jer se pojedinac identifikuje sa slikom u ogledalu koja zapravo nije on. U procesu otuđenja i fascinacije sopstvenim odrazom formira se *ego*. Prema Lakanu *ego* je zaslužan za održanje celovitosti ličnosti, on sprečava pojedinca da prihvati istinu o fragmentarnosti i alijenaciji. Filozof tvrdi da od momenta formiranja svesti o celovitosti ličnosti, nasuprot doživljaju fragmentarnosti tela, subjekat postaje sam sebi rival. Konflikt počiva u sukobu između bebine fragmentarne svesti o sebi i imaginarne autonomije koja omogućava formiranje *ega*. Upravo zato što se u osnovi odnosa čoveka sa sobom nalazi suparništvo (otuđenje je u biti svakog čoveka) ista relacija prenosi se i u spoljašnji svet, prema drugim ličnostima. Lakan zaključuje da pojedinac ne postoji bez pogleda drugih tj. da bi slika pojedinca egzistirala, ona mora biti opažena od strane onih koji postaju garancija za njegovo postojanje. Reakcija Kjubrikovog subjekta na

kraju procesa fotografisanja je plač, jer dete još uvek nije spremno da prihvati sliku u ogledalu kao jedinstvo sopstvenog bića; *ego* nije izgrađen, a celina je razbijena.¹²

Tokom četrdesetih godina nastaju istovremeno dva ciklusa: jedan pod nazivom *Senke koje govore (Shadows Speaking)* prikazuje skečeve iz pozorišta, a drugi je posvećen plesačima. U fokusu interesovanja je igra svetlosti i senke, tj. upotreba svetlosnih izvora u formiranju reprezentacije. Kjubrik je poznat po kreativnoj primeni prirodnog ili veštačkog osvetljenja; njegovi kadrovi najčešće dobijaju novo značenje zahvaljujući pozicioniranju svetla, koje stvara misterioznu atmosferu, najavljuje opasnost ili nagoveštava izmenu psihološkog sklopa junaka. Jedan od izuzetnih primera upotrebe meke svetlosti sveća zabeležen je u filmu *Bari Lindon*, kada je autor primenio specijalne objektivne i kamere velikih brzina, dostupne samo ekspedicijama u svemiru.

Na pomenutim fotografijama u upotrebi je pozorišno osvetljenje koje omogućava beleženje kratkih scena čije se značenje bazira na odnosu između figure na sceni i senke koja se pojavljuje na zidu iza nje. Složenost prizora proističe iz fabule koju grade stvarna (vidljiva, prisutna) osoba i senka nevidljive osobe koju je izvor svetlosti zabeležio na zidu. Na osnovu uspostavljenog odnosa može se razumeti njihova veza i očitati emocija koju izaziva izvesni susret. Na jednoj od fotografija, iza devojkice na zidu je velika senka sa šeširom; njeno nasmevano lice razjašnjava da se radi o dragoj osobi koju iščekuje. Na drugoj fotografiji utisak napetosti postignut je zahvaljujući informaciji koju ima posmatrač, ali ne i učesnik na sceni: ženska figura je publici poluokrenuta leđima, a senka drži podignutu ruku u kojoj se nalazi cev koja se prepoznaje kao deo pištolja. Posmatrač ima potrebu da upozori junakinju na opasnost koja joj se primiče s leđa, kao u nemim filmovima. Taj položaj stvara nelagodu, zbog procesa identifikacije između gledaoca i junaka na sceni.

Serijal se može tumačiti kao reprezentacija Platonove *Alegorije o pećini* iz spisa *Država*. U unutrašnjosti pećine nalaze se zarobljenici koji život provode okrenuti jednom zidu, čvrsto okovani da ne mogu pomaknuti telo niti okrenuti glavu. Iza njih gori velika vatra, a između vatre i robova izgrađen je zid, koji vodi direktno do izlaza iz pećine. Iza njega se kreću ljudi u tišini ili razgovoru, noseći kamene kipove ljudi i

¹² U narednim poglavljima biće analizirana Lakanova filozofija prema konkretnim primerima iz Kjubrikovih filmova, ali će biti ukazano i na uticaj koji je Lakan imao na francuske filmske teoretičare Kristijana Meza (Christian Metz) i Žan-Luja Bodrija (Jean-Louis Baudry), kao i na kritički prijem njegovih tekstova u radovima Lore Malvi (Laura Mulvey).

životinja. Sve što sužnji vide su senke koje svetlost vatre baca na zid pećine pred njima. Zid se može protumačiti kao prvobitni ekran / bioskopsko platno na kome se vide odrazi ljudi i kipova.¹³ Platon zapravo smatra da i posle oslobođenja iz pećine, zarobljenici ne bi mogli da raspoznaju stvarne oblike na osnovu viđenih senki. Kao što ljudi, gledajući svet oko sebe, vide samo varljive forme, dok im suština izmiče, tako i zarobljenici nikada ne dolaze do istine o njemu. Do tog stadijuma stižu samo filozofi zahvaljujući *idejama*. One čine suštinu sveta, čiji se prolazni oblici (ljuštore) ukazuju običnim ljudima.

Fotografije su organizovane na sledeći način: uski pojas pozornice s glumcem na sceni u prednjem planu, dopunjen je u zadnjem planu, zidom/ekranom iza, na kome se kreću platonovske senke. One proširuju registar značenja i omogućavaju konstruisanje priče. Iako je njihovo postojanje nesigurno, a egzistencija trenutna, one su ravnopravni element uspostavljene predstave. Na sličan način, preispituje se realnost stvarnog sveta i relativnost pojedinačnih percepcija u filmu *Paklena pomorandža (The Clockwork Orange)*. Suočavanje glavnog junaka sa bioskopskim platnom na kome vidi slike horora u kome je nekada uživao, navodi Aleks na konstataciju: „Čudno je kako boje stvarnog sveta izgledaju jedino onda stvarno kada se gledaju na platnu”¹⁴

Fotografski opus Stenlija Kjubrika nastaje kao nezavisna celina koja doprinosi formiranju karakterističnih slikovnih obrazaca budućih filmova. Neki od fotociklusa utemeljuju određene filmske radove, koji ih razrađuju i zaokružuju. U fokusu svih formi njegovog izražavanja dominira interes za čoveka. Kjubrik je portretista ljudi, zaokupljen njihovim odnosima, vezom pojedinca sa svetom, ali i društvenim napretkom koji utiče na izmenu ljudskog karaktera. U svojim fotografijama on je prvi put pokušao da oblikuje šire narativne sklopove: kroz pojedinačne radove s prozorima/natpisima/slikama ili cikluse posvećene jednom junaku. Registar značenja nikada se ne iscrpljuje samo u prikazanom prizoru. On je proširen slojevitim značenjem predstave koja podrazumeva ukrštanje različitih oblika vizuelnih formi (fotografisani

¹³ O alegoriji o pećini koja je deo Platonove *Države*, dosta se pisalo u savremenoj francuskoj filmskoj teoriji. Najznačajnije polemike vodili su Ogist Dijes, Mark Serizijelo, Kristijan Mez i Žan-Luj Bodri. Upravo je Bodri skrenuo pažnju na činjenicu da se u pećini pored ljudi koji prolaze iza zida, pojavljuju i kipovi koje oni nose. On ističe paralelu s lutkarskim pozorištem, govoreći o dvostrukoj prirodi senki na zidu ispred robova. S jedne strane, postoje senke ljudi koje su prvostepeni simulakrum, ali, s druge strane, postoje i senke kipova (predmeta koji su već simulakrum po sebi), u kojima Bodri vidi simulakrum simulakruma. Sažeto o ovim polemikama videti u: Dominik Šato, *Film i Filozofija*, Clio, Beograd, 2011.

¹⁴ Entoni Bardžis, *Paklena pomorandža*, Beograd 2006, str. 123

prostor proširuje se virtualnim prostorom slike na zidu, prozorom koji otvara nove vidike, ogledalom koje ponavlja ili udvaja enterijer, natpisom koji se ponaša kao slikovna informacija, zidom koji je zapravo ekran). Pluralizam pogleda i ukidanje jedinstvenog položaja posmatrača, preispitivanje utemeljenosti izvesnih vizija i sigurnosti viđenih prizora, promišljanje odnosa posmatrača i posmatranog, realnog i nadrealnog, stvarnosti i senke, zamena mesta aktualnog i virtualnog, utemeljuju put ka kompleksnoj slici sveta koja se teško dešifruje i čije se mnoštvo lica ogleda u reprezentacijama različitih formi kao u legitimnim, samosvojnim, nezavisnim odrazima. Celina budućeg filmskog opusa preuzima ove karakteristike, problematizujući relativnost subjektivnih perceptivnih slika, krećući se ka jednom postmodernističkom lavirintu, u kome je svaki put legitiman, ali nijedan ne vodi ka izlazu.

II Filmski počeci i uticaji: od *Dana borbe do Poljupca ubice*

Pre nego što je snimio tri dokumentarca, Kjubrik je napravio više hiljada fotografija koje su odredile njegova buduća interesovanja i usmerile ga ka filmu. Ovaj prelaz odigrao se postepeno i logično. Posle pet godina beleženja života i atmosfere gradova, kao i pojedinačnih sudbina izabranih anonimnih ili poznatih ličnosti, Kjubrika više nije mogla zadovoljiti statičnost fotografije. Bilo je potrebno preći na pokretnu sliku.

Pedesetih godina XX veka nastaju prvi kratki filmovi. U pitanju su tri dokumentarca koja prethode dugometražnim studijama ljudskih karaktera (*Strah i žudnja / Fear and Desire*, 1953) ili noar filmovima u duhu američke kinematografije istog perioda (*Poljubac ubice*, 1955 ili *Pljačka*, 1956.). Ranim filmovima nedostaje originalnost fotografija nastalih desetak godina ranije, koje pokazuju tematsku i formalnu smelost. Odabir položaja kamere, ekstremni gornji ili donji rakursi, kao i upotreba svetla ukazuju na kompozicionu vitalnost i pročišćenost. U periodu filmskog formiranja Kjubrik nije bio mnogo inovativan: preokret koji će se dogoditi tokom šezdesetih godina, posle snimanja *Doktora Strejndžlava*, ničim nije bio nagovešten.

Razloge ovoga nesklada između originalnosti fotografija i klišetiranosti ranih filmova, treba potražiti u načinu rada američkih studija, koji su ograničavali samostalnost.¹⁵ Kjubrik je u intervjuima kasnije izjavljivao da reditelj može postići nezavisnost samo ukoliko se drži podalje od velikih studija.¹⁶

Drugi razlog mogao bi biti u tome što je znanja o filmskom jeziku Kjubrik praktično sticao sam. Naime, on nije imao formalno obrazovanje,¹⁷ u vidu predavanja na univerzitetu. Rani dokumentarci su vežbe, traganje za sopstvenim umetničkim izrazom, razvoj filmskog razmišljanja samoukog reditelja. *Dan borbe* ili *Leteći*

¹⁵ Sistem velikih studija, koji i danas postoji u Americi kao dominantan oblik proizvodnje filmova, jeste holivudski sistem rada u kome se rediteljima nalaže kako da pretoče jedan scenario u film, povlađujući ukusu publike. U vreme kada je Kjubrik počeo da se bavi filmom dominantni žanr bio je noar: u nemogućnosti da postane nezavistan autor na početku karijere, morao se povinovati zahtevima tržišta. Kasnije, tokom života, Kjubrik je nailazio na slične probleme koji su bili posledica sukoba njegove želje za samostalnim stvaralaštvom, ukusa kritike i, konačno, recepcije i očekivanja publike.

¹⁶ Izjava iz intervju sa Kolinom Jangom. Citirano prema Džin D. Filipu, *Stenli Kjubrik*, Hinaki, Beograd 2004, str. 33.

¹⁷ Pohađao je tzv. pokretne kurseve na Kolumbiji, kod Lajonela Trilinga (Lionel Trilling), Mark Van Dorena (Mark Van Doren) i klasiciste Mozesa Hadasa (Hadas Mozes). Međutim, sve ovo bilo je prolaznog karaktera, pa nije preterano reći da se reditelj formirao kroz svakodnevno čitanje i gledanje filmskih klasika u MOMA-i (Museum of Modern Arts).

sveštenik (Flying Padre) ne mogu se oceniti kao nešto više od filmskog žurnala: korektno iskadrirana priča, sa fokusom na jednog junaka, čiji dan reditelj prikazuje u ograničenom vremenskom sklopu uz upotrebu reza ili elipse.

Bez obzira na ovu činjenicu, može se uočiti privrženost izvesnim temama koje se unapređuju i razvijaju. Tako se niz fotografija posvećenih Valteru Kartijeu preobražava u šesnaestominutni film *Dan borbe*, sa istim junakom, da bi konačno, uz melodramatske elemente, nastao celovečernji noar *Poljubac ubice*, film o bokseru koji pokušava da se izbori za pošten život i devojku u koju se zaljubljuje. Već u ovom filmu Kjubrik primenjuje jednu od dominantnih tehnika svog budućeg filmskog postupka: *glas naratora (voice over)*.¹⁸

Poljubac ubice urađen je postupkom linearne naracije, sa određenim specifičnim elementima. Konstruisan je kao sećanje boksera, koji na početku filma stoji na železničkoj stanici želeći da napusti Njujork. U tom trenutku gledalac ne zna koga on čeka i kuda se uputio. Ubrzo će ovu informaciju pružiti narator Dejvi, a ceo film biće pripovedan linearno, izuzimajući završnu sekvencu koja je zbog dinamike stavljena na početak. Sekvenca je u stilskom maniru fotografskih radova iz ciklusa posvećenih metropolama. Postupak narušavanja linearne naracije primenjen je i u *Loliti* (1962), čiji prolog čini susret profesora Hamberta (prof. Humbert Humbert) i Kviltija (Clare Quilty), u njegovom zamku. Natpis *Četiri godine ranije (Four Year Earlier)* uveden je kao oznaka vraćanja u prošlost i upoznavanja Hamberta kao pripovedača.¹⁹

U osnovi priče o bokseru, nalazi se večni sukob ljubavi i smrti (*eros* i *thanatos*), prividno stavljen u drugi plan. Međutim, dve sekvence čine težište filma, u kome je primarna priča praktično potisnuta u pozadinu.

U prvoj sekvenci Glorija priča Dejviju o svom životu i porodičnim odnosima. Njena sestra Iris (Iris), talentovana balerina, udaje se za bogatog muža kako bi mogla da izdžava oca, koji je zapao u lošu finansijsku situaciju. Kada otac umre, Iris odlučuje da izvrši samoubistvo zato što više nema razloga da živi. Fabula je relativno komplikovana i mogla bi se tretirati kao kratki film unutar glavnog narativnog toka. Ona je vizualizovana posredstvom jedne sekvence koja prekida filmsku radnju i umeće se kao

¹⁸ Više reči o subjektivnoj i objektivnoj naraciji na filmu biće u narednim poglavljima.

¹⁹ Uvodnoj sekvenci *Lolite* biće posvećen zaseban deo rada kako bi se ukazalo na uticaje iz slikarstva i književnosti koji su formirali Kjubrikovo polje interesovanja i način konstrukcije kadra s obzirom na uočene reference.

intermeco, posle koga se menja odnos glavnih junaka. U dužem flešbeku reditelj prikazuje balerinu na pozornici, osvetljenu snopom svetlosti sa strane (standardni način akcentovanja solista na sceni pomoću reflektora iza zavese ili nisko postavljenih na podu). To je Iris, Glorijina sestra. Ukoliko bi izostao njen monolog, ova sekvenca delovala bi kao nelogični umetak, brutalno narušavanje filmskog kontinuiteta. Međutim, u ofu (*off*) se čuje njen glas koji govori o porodičnom životu. Taj glas savršen je kontrapunkt zanosnoj igri mlade balerine, koja praktično izvodi ples svog života. Dužina trajanja plesne tačke izjednačena je sa Glorijinom pričom. Baletska tačka nije snimljena pozorišno, iz jedne pozicije kamere, koja bi odgovarala posmatraču iz publike. Ona je raskadrirana, u smenjivanju bližih i daljih planova, ali i donjih i gornjih rakursa. Poslednji gornji rakurs, sa završnim skokom balerine, poklapa se sa objavom njene smrti.

Sekvenca sa balerinom je neuobičajeni poetski momenat u surovoj priči o devojci Gloriji koja se nalazi u posedu gangstera Rapala (Vincent Rapallo), dok je Dejvi oslobađa iz njegovih čeljusti. Borbi je posvećena druga izdvojena, završna sekvenca u filmu. Međutim, klimaks je odložen jednom nadrealističkom situacijom.

Dok Dejvi čeka Gloriju ispred Rapalovog noćnog kluba, na ulici mu prilaze dve gradske lude (i ranije se kratko pojavljuju). Dva mladića idu Njujorkom i zasmeyavaju prolaznike. Imaju fesove na glavi i slučajno prilaze ljudima stavljajući ih u neugodan položaj. Nailazeći na Dejvija koji čeka trenera da mu donese deo honorara za boks meč odigran prethodnog dana, dve lude uzimaju Dejvijev šal i počinju da zbijaju šalu s njim. Apсурdna situacija u psihološki kompleksnom momentu za junaka, proizvodi napetost kod gledaoca i odlaže rasplet radnje. Akcenat fabule se prebacuje sa opasnosti u kojoj se nalazi Glorija, u susretu s Rapalom, na uličnu burlesku u kojoj bokser juri za svojim šalom. Skretanje s glavnog narativnog toka, ili *deux eh machina*, kao legitiman postupak za razrešenje jedne situacije, odlaže vrhunac filma. Nešto slično dešava se i u filmu *Širom zatvorenih očiju* (1999). Kada Bil Harford (Bill Harford) dolazi u Milićevu radnju da uzme ogrtač i masku za zabavu u Samertonu, ispred njega izleću jedna devojka i dva muškarca, koji imaju karakter dvorskih luda: oni zagovaraju Bila i zadržavaju ga na putu ka cilju te večeri. Uopšte, Kjubrik je sklon upotrebi slika koje se ponavljaju iz filma u film, poput refrena. Takve slike sačinjavaju karakteristična mesta u autorovom opusu, uspostavljajući čvršće veze među pojedinačnim ostvarenjima.

Završnica *Poljupca ubice* smeštena je u ostavi s nagim ženskim lutkama, na vrhu jedne zgrade. Trka po krovovima podseća na niz sličnih situacija u američkoj kinematografiji pedesetih godina, posebno na Hičkoka (Alfred Hickok). Dejvi se sreće sa Rapalom u poslednjem okršaju iz koga će bokser izaći kao pobednik. Poprište sukoba je nadrealistička pozornica prepuna ženskih lutki iza kojih se kriju glavne ličnosti. U pitanju su visoke vitke lepotice koje se viđaju u izlozima radnji. Na pojedinim policama nalaze se samo njihove glave ili ekstremiteti. U jednom od kadrova Dejvi je prislonjem uza zid dok mu iznad glave vise šake koje su presečene gornjom ivicom kadra: deluje kao da se niz nevidljivih isečenih ruku usremljuje na glavnog junaka, odlažući srećan rasplet borbe. Rapalo gubi revolver u sukobu s čuvarem skladišta, pa se bitka između njega i Dejvija odvija pomoću sekire i koplja. Odabir oružja nije slučajna i u funkciji je napetosti scene: odvojene noge i ruke lutaka ukazuju na moguće posledice po sudbinu junaka. Zbog toga je i karakter borbe promenjen, pa dvojica muškaraca postaju dva antička junaka koja se sukobljavaju u modernoj areni.

Sekvenca ima naglašen pozorišni karakter, ne samo zato što se sukob dešava među lutkama kao svedocima okršaja, već i zato što se odigrava u jednom klaustrofobičnom prostoru. Standardnoj noarovskoj sceni jurnjave po krovovima suprotstavljena je viteška borba na sceni sa koje nema mogućnosti bekstva. Kao što će kasnije u *Paklenoj pomorandži*, prilikom ubistva Kettlejdi (CatLady), vrhunac nasilja biti izostavljen i zamenjen likovnom predstavom žene izobličeneog lica, tako umesto probodenog Rapalovog tela gledalac vidi odsečenu izvrnutu glavu lutke, sa ustima u gornjoj i očima u donjoj polovini kadra: likovna predstava zamenila je realistički prikaz nasilja.

Svaki od Kjubrikovih filmova poseduje vrhunac koji je razrađen u prostorno izdvojenoj sekvenci naglašene likovnosti kadrova. U slučaju *Poljupca ubice*, to je scena ubistva među lutkama; u *Loliti*, to je ubistvo Kviltija u njegovom zamku; u *Odiseji u svemiru*, u pitanju je preobražaj koji Boumen (Dave Bowman) preživljava u završnici filma; u *Isijavanju*, to je trka za Denijem (Danny Torrance) kroz snežni lavirint; u *Širom zatvorenih očiju*, reč je o sceni orgije u Samerton hotelu. Svaka od ovih celina zasebna je slika koja postavlja junaka u situaciju najveće egzistencijalne ugroženosti (tzv. granična situacija). U pitanju su izdvojeni konstrukti stvarnosti u kojima dolazi do junakovog preobražaja ili smrti, a nasilje koje on pri tom trpi utiče na prekid narativnog

kontinuiteta i umetanja stilizovane, artificijelne celine koja narušava glavni tok. Ove sekvence su značajne za razumevanje koherentnosti Kjubrikovog opusa jer čine vezivnu nit među filmovima različitog žanrovskog opredeljenja; postavljene su kao pozorišne, scenske tačke u kojima su junacima dodeljene nove uloge. Tako se pravi otklon od realnosti i iskorak u nadrealnost *režiranih situacija*. Ovakav pristup prikazivanju nasilja doprinosi, s jedne strane, njegovom estetizovanju a, s druge strane, utiče na preobražaj tzv. realističkog u umetnički film. On takođe uspostavlja distancu prema totalitetu stvarnosti koja postaje podnošljiva samo ukoliko je posmatrana tuđim očima. Prihvatajući novu ulogu, junak prolazi kroz metamorfozu ličnosti, a prekoračenje granice dozvoljenog obavljeno je zahvaljujući nekom *drugom*. Taj *drugi* je junakov alter ego, koji osvaja novi prostor otvoren kao polje njegovog kreativnog delanja.

III Narativni obrasci u filmovima Stenlija Kjubrika

U nizu filmova koji su usledili posle *Poljupca ubice* Kjubrik je pokušao da razradi rani filmski izraz bazirajući ga na priči. Uprkos svim onovremenim eksperimentima na polju filmske fabule u evropskoj kinematografiji, on je ostao privržen književnosti i tradicionalnoj naraciji. Čak deset filmova je snimio prema literarnim delima, od *Lolite* Vladimira Nabokova, preko *Odiseje u svemiru* Artura S. Klarka (Arthur C. Clarke), *Paklene pomorandže* Entonija Bardžisa (Anthony Burdges), do *Barija Lindona* Vilijema Tekerija (Williem M. Thackeray), ili *Širom zatvorenih očiju*, baziranog na *Noveli o snu* Artura Šniclera (Arthur Schnitzler). Rascep koji se javlja između dramaturške organizacije njegovih filmova posle prelaska u Evropu 1962. godine i filmskih struktura u radovima uticajnih evropskih autora toga doba, može se, s jedne strane, tumačiti poreklom a, s druge strane, izvesnom hermetičnošću u kojoj je Kjubrik stvarao.

Posle preseljenja u Veliku Britaniju, on je formirao neku vrstu porodične manufakture u kojoj je najbezbednije sprovodio zamisli i realizovao sopstvene ideje. Za razliku od francuskog *Novog talasa* (*Nouvelle vague*) i reditelja okupljenih oko časopisa *Kaje de Sinema* (*Cahiers du Cinéma*) koji su slobodno eksperimentisali na polju forme – brutalno je razarali, kombinujući igrani i dokumentarni film, praveći filmove kolaže, odbacujući sinhronitet slike i zvuka, uvodeći šumove, razgovore ili žamor grada u enterijere u kojima se to ne bi moglo očekivati – Kjubrik je zadržao tradicionalni filmski oblik, priču koja ima početak, razradu i kraj. U studiji o ovom reditelju Mario Falseto (Mario Falsetto) uočava tri osnovna narativna obrasca: nelinearno vreme, narativne praznine i narativne inverzije.²⁰ Nelinearno vreme primenjeno je u filmovima *Poljubac ubice* (poslednja sekvenca filma zapravo se nalazi na početku, pa je film ispričan kroz flešbek) i *Pljačka*, koji je najkonzistentniji primer primene ovog tipa dramaturške organizacije. Prikazan je niz radnji koje se simultano dešavaju u različitim delovima grada, a priča je sastavljena od fragmenata, poput slagalice. Čak i kod ovakve vrste nelinearne organizacije poštuju se aristotelovska pravila. Iako se pojedini elementi fabule razrešavaju paralelno s drugim, koji se kasnije otkrivaju u nekoj vrsti povratka na staro (već pređeno) vreme, konfuzija je izbegnuta primenom *glasa naratora*. Namernom

²⁰ Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Greenwood Press, 2001. O oblicima filmske naracije kod Kjubrika više reči biće kasnije, na konkretnim primerima.

razbijanju kontinuiteta bili su skloni autori poput Alena Renea (Alain Resnais), u filmovima *Prošle godine u Marijenbadu* (*Last Year at Marinbad*) ili *Mirijel* (*Muriel ou Le temps d'un retour*) ili Žan-Lika Godara (Jean-Luc Godard), u radovima iz sedamdesetih godina. Međutim, čak i kada primeni prekid kontinuiteta, Kjubrik ne narušava glavni tok radnje (npr. baletska tačka Iris u *Poljupcu ubice*, kao i astralno putovanje Boumena u *Odiseji u svemiru*, mogle bi biti izostavljene bez narušavanja koherentnosti filma). Ovakva privrženost tradicionalnoj dramaturgiji proističe iz nekoliko razloga.

Jedan od osnovnih razloga nalazi se u Kjubrikovom opsesivnom traganju za pravom pričom. Poznato je da su duge pauze između snimanja filmova bile uzrokovane nedostatkom dobrih tekstova. Problem je bio rešen tek kada se autor opredelio za književnost i kada je počeo da nalazi inspiraciju u delima priznatih pisaca:

„...velika je muka da se snimi jedan film, to može biti veoma dosadno. Ja ne radim mnogo filmova. Možda jedan na svake dve godine. Trošim svoj novac tako što kupujem filmska prava na knjige koje volim. Štedim zbog toga što želim da, ako naidem na knjigu koja mi se dopadne, imam dovoljno para da kupim prava.”²¹

Ovakav način rada omogućio mu je da se posveti vizuelnoj organizaciji kadrova, likovnoj strukturi slike. Dihotomija forme i sadržaja nikada se ne postavlja kao suštinski problem za autora; jer se ne opredeljuje za jedinstvenu opciju. Bavljenje formalnim problemima prema njegovom mišljenju predstavljalo je odabiranje pogrešnog kursa, na neki način beskorisan i jalov posao. Da bi ilustrovaio nesklonost formalističkoj struji u filmu, avangardnom ili eksperimentalnom izrazu, Kjubrik je poredio Ejzenštajna (S. M. Eisenstein) i Čaplina (Charles Chaplin). Ejzenštajn je bio sinonim za formu, za autora koji analizira filmsku sintaksu, koji je opsednut asocijacijama nastalim iz sudara dve slike. S druge strane, Čaplina je zanimao sadržaj i kvalitetna priča, koja je osiguravala pristupačnost njegovih filmova i jednostavnu komunikaciju sa gledaocima. U obavezi da izabere jednog od dvojice velikih sineasta, Kjubrik se opredeljivao za Čaplina, iako je na kraju zagovarao središnju poziciju: „Jasno je da ako možeš da kombinuješ formu i sadržaj, imaćeš najbolji mogući film.”²²

²¹ Izjava preuzeta iz intervjua koji je Kjubrik dao Elejni Dandi 1963. godine. Citirano prema Džin D. Filips, *Stenli Kjubrik*, Hinaki, Beograd 2004, str. 41.

²² Citirano prema: Thomas Allen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, 2001, str. 7

Dominacija priče u filmovima uticala je na vizuelnu organizaciju slike s karakterističnim izražajnim elementima: dugi kadrovi, farovi ili inverzni farovi (*tracking shot / reverse tracking shot*), perspektivni prostor i dubinska oštrina, jasan i naglašen kolorit sa izbeljenjima i zatamnjenjima, iznenadni i jaki zvuci, kao i kreativna upotreba klasične muzike u funkciji komentara ili kontrapunkta slici. U fokusu svakog filma nalazi se pojedinac koji je lokus radnje, nosilac svih dešavanja, žarište koje privlači različite ljude i situacije. Kako bi se prikazalo dezintegriranje psihičke stabilnosti junaka, pribegava se primeni postupaka koji će, s jedne strane, dovesti tenziju do vrhunca, proizvesti stanje šoka ili napetosti, neizdrživo za likove u filmu, kao i za posmatrača, a, sa druge strane, usloviti vizuelno smirivanje udara, zahvaljujući simetričnoj organizaciji kadra koja obezbeđuje predah i lakšu recepciju sadržaja. Kada se govori o simetriji, misli se na vizuelnu simetriju slike (npr. Lambert između majke i ćerke u bioskopu u *Loliti*, dve lampe na noćnom stočiću ili dva lifta u hotelu u *Isijavanju*, dugi nizovi stolova sa obe strane Aleksa (Alex) u uvodnoj sekvenci *Paklene pomorandže* u Korova baru, isti broj ekrana sa obe strane Halovog (HAL 9000) oka u *Odiseji u svemiru*, dve devojke koje opkoljavaju Bila Harforda na Ziglerovoj (Victor Ziegler) zabavi na početku *Širom zatvorenih očiju* itd.), na simetriju narativa (*Paklena pomorandža*, *Širom zatvorenih očiju*, *Bari Lindon*) koja podrazumeva ponavljanje izvesnih sekvenci na početku i na kraju filma, i simetriju ili udvajanje likova (dve devojčice koje se javljaju u priviđenjima dečaka Denija u *Isijavanju*, Aleks i Aleksandar kao dvojnici u *Paklenoj pomorandži*, Pul (Dr. Frank Poole) i Boumen kao astronauti blizanci u *Odiseji u svemiru*, Lambert i Kvilti kao suparnici u borbi oko Lolite). Kjubrikov estetski čini kombinacija tzv. uobičajene prostorno-vremenske organizacije i konceptualne slike, sukob objektivne priče o junaku i subjektivne realnosti preoblikovane njegovim pogledom.

Iako se pitanje uticaja i citata nameće u svakom pisanju o umetnosti, stiće se utisak da ih je teško imenovati u slučaju Kjubrika. Razlog nije u homogenosti i neponovljivosti njegovog opusa, već pre u osobenoj slici sveta zarobljenog unutar njega. Potreba za stalnim preispitivanjem vizija, kao i produbljivanjem značenja slike, doveli su do formiranja razuđenog, žanrovski heterogenog opusa, koji se doživljava kao telo s velikim brojem krakova koji pokušavaju da obuhvate različite aspekte stvarnosti. Stvarnost u ovom slučaju ne označava realizam stvari, već različite vidljive, čulima

dostupne, ali i nevidljive, virtualne prizore, koji ostaju u domenu misaonog. Od tog mnoštva reprezentacija Kjubrik gradi realnost čiji se smisao nikada uje do krajane dešifr.

„Uvek sam uživao da se bavim pomalo nadrealnim situacijama i da ih predstavljam kao da su realne. Privlačile su me bajke, mitovi i magične priče. Mislim da su one bliže osećanju realnosti današnjeg čoveka od bilo koje stilizovane realističke priče, u kojoj primena selektivnosti i izostavljanja čuva realizam stila.”²³

Sukob između realnosti situacija i izvesne formalne nadrealnosti proizvodi utisak izdvojenosti Kjubrikovih radova iz filmske produkcije druge polovine XX veka. Treba imati u vidu da su uporedo s njim autorske opuse drugačijeg kvaliteta i koherentnosti razvijali Godar, Bergman (Ingmar Bergman), Tarkovski, Romer (Eric Rohmer), Breson (Robert Bresson), itd. Međutim, za razliku od hermetičnosti filmova pomenutih evropskih reditelja, koji nisu marili za prijem publike, Kjubrik je imao suštinsku potrebu da se obrati posmatraču. Kao i prilikom opredeljivanja između forme i sadržaja, Kjubrik je, razmišljajući o razlikama između komercijalnog i umetničkog filma, zauzeo srednju poziciju. Iz suštinski američkog zahteva za komercijalizacijom svakodnevice, a samim tim i umetnosti koja je u jednom trenutku s njom zamenila mesto, izrasla je potreba za komunikacijom s gledaocima. Međutim, misaoni zadaci, kao i bogatstvo vizuelnih asocijacija i referenci na umetničke tokove koje je dobro poznavao i želeo da komentariše, uticale su na formiranje slikarskog karaktera Kjubrikovih filmova.

U četvrtom tomu *Istorije filmske umetnosti*²⁴ Ulrich Gregor (Ulrich Gregor) uočava da je Kjubrikov stil baziran na dekorativnosti i da reditelj posebnu pažnju posvećuje slici i njenim likovnim aspektima. Gregor ističe sociološku dimenziju *Paklene pomorandže*, filozofski aspekt *Odiseje u svemiru*, slikarski karakter *Barija Lindona*. Rafiniranost kadra bazira se na suštinski likovnim elementima – boji, dubinskoj perspektivi, svetlosti. U *Bariju Lindonu* Kjubrik je bio inspirisan engleskim majstorima XVIII veka (Hogart (William Hogarth), Gejnsborou (Thomas Gainsborough), Rejnolds (Joshua Reynolds)). *Paklena pomorandža* nastaje pod uticajem američkog pop-arta s početka sedamdesetih. Prema Gregorovom mišljenju,

²³ Citirano prema: Thomas Alen Nelson, Ibid., str. 14

²⁴ Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, 519-522.

dekorativnost u Kjubrikovim ostvarenjima zauzima primarno mesto; reditelj joj posvećuje više pažnje nego elementima filmskog jezika. Međutim, teoretičar previđa jednu činjenicu: likovnost Kjubrikovih filmova nikada ne nastaje samo kao komentar na odabrane umetničke epohe / pravce ili isključivo kao njihov odjek; slika je integrisala u filmsku strukturu pitanje uticaja umetnosti na (pre)oblikovanje perceptivnog iskustva.

Pudovkin i Kjubrik: značaj montaže

Među teoretičarima koji su najviše uticali na njegov rad, Kjubrik pominje Vsevoloda Pudovkina (Vsevolod Pudovkin), jednog od najznačajnijih sovjetskih reditelja dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, Ejzenštajnovog savremenika. Kao i Ejzenštajn, Pudovkin je u prvi plan stavljao montažu, dajući joj primat u odnosu na zaplet i razvoj karaktera. Ovu hipotezu preuzeo je i Kjubrik, smatrajući montažni postupak jedinim autentičnim elementom filmskog jezika.

„Scenarista mora biti u mogućnosti da napiše materijal tačno kako će se pojavljivati na platnu, opisujući sadržaj svakog kadra, kao i njegovo mesto unutar scene. Konstrukcija scene od kadrova, sekvenci od scena, rolne od sekvenci, itd., zove se montaža. Montaža je jedan od najznačajnijih filmskih instrumenata, pa samim tim i za scenaristu.”²⁵

U spisu *Film Technique*²⁶ Pudovkin je istakao da je osnovni zadatak reditelja da vodi publiku, omogući jednostavno razumevanje fabule, izazove kod nje očekivano osećanje i impresionira je.

„Suštinska karakteristika filma je usmeravanje pažnje gledaoca na različite elemente radnje koja napreduje... Zato je neophodno shvatiti da je montaža namerno usmeravanje misli i asocijacija gledaoca. Kada bi montaža bila nekontrolisana kombinacija različitih delova, onda gledalac ne bi ništa mogao da razume. Ali ako je ona koordinisana prema definitivno određenom sledu dešavanja ili poštuje neku

²⁵ Vsevolod Pudovkin, „Methods of Treatment of Material” iz članka „Film Technique” u Mast, Cohen, Braudy, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1992, str. 121.

²⁶ Ovaj spis iz 1926. godine na engleski je neposredno posle objavljivanja preveo Ajvor Montagu (Ivor Montagu), objedinivši nekoliko kratkih Pudovkinovih separata iz dvadesetih godina. Reč je o tekstovima *Filmski reditelj i filmski materijal* i *Filmski scenario*. Ove članke na srpski je preveo Dušan Stojanović, a objavljeni su u knjizi *Teorija filma*, u izdanju kuće Nolit, 1978.

konceptualnu liniju, stresnu ili mirnu, izazvaće kod gledaoca ili uzbuđenje ili smirenje.”²⁷

Naime, jedna filmska celina sastoji se od jasnih i živih slika, da bi gledalac shvatio suštinu osobenog rediteljskog pogleda na realnost. Neposredno posle formulisanja teme sledi integracija konceptualnih elemenata u jedan konstrukt, sastavljen od akcije i forme njenog uobličjenja. Montažnim postupcima usmerava se gledaočeva pažnja. Među najčešće pominjanim montažnim principima Pudovkin govori o kontrastu, paralelnoj, simboličkoj i simultanoj montaži, kao i o tzv. lajtmotivu – ponavljanju jedne teme kao komentara glavne radnje.

Kjubrikov rad obično je počinjao traženjem teksta, koji bi, jednom prihvaćen, bio podeljen u niz dramaturških celina. Sledeći korak činilo je formiranje psihologije karaktera i razrada vizuelnih i narativnih sklopova, koji omogućavaju uspostavljanje veze između slike i dijaloga. Ukoliko je dijalog nedovoljan, primenjuje se subjektivna organizacija fabule pomoću glasa naratora u prvom ili trećem licu jednine. Poslednja faza, prema Pudovkinu, bila bi stvaranje filmske reprezentacije kao totalnog vizuelno-auditivnog jedinstva s kulminacijom na kraju.

„Scenaristu treba podsećati na sledeće: u razvoju scenarija uvek postoji trenutak najveće tenzije, koji je najčešće na kraju filma. Pripremiti ili, tačnije, sačuvati gledaoca za taj vrhunac od posebnog je značaja, kako se ne bi dogodilo da on bude iscrpljen već u toku samog filma. Metod koji scenarista upotrebljava da bi postigao cilj jeste pravilna distribucija natpisa koji dominiraju u prvim rolnama, a njihova upotreba se smanjuje ka završnoj, neprekinutoj akciji.”²⁸

U središtu Kjubrikovog interesovanja jeste način približavanja određene ideje gledaocima, putem filma. Ukoliko bi ideja bila vidljiva i jasna, ne bi postojala potreba za ponovnim gledanjem filma i traženjem značenja sakrivenog u njegovim narativno-vizuelnim slojevima. Film je jedna od retkih umetnosti koja je nastala kao zabava za mase, da bi se tek kasnije formirala kao umetnička forma (od Dejvida Vorka Grifita (David Work Griffit) koji je prvi uveo specifične elemente filmskog jezika: mizanscen, montažu, lajtmotiv, podelu na sekvence, itd.). Gledanje filma podrazumeva jednokratnost. Postoji uvreženo shvatanje da se film gleda samo jednom, za razliku od likovnog dela koje se u muzeju može posmatrati više desetina puta, knjige koja se u

²⁷ Vsevolod Pudovkin, Ibid, str., 123.

²⁸ Vsevolod Pudovkin., Ibid, str., 125.

celini ili fragmentarno može iznova čitati, ili muzičkog komada koji se sluša bezbroj puta u toku života. Realistički film – kako se na prvi pogled mogu kvalifikovati Kjubrikovi radovi – podvrgnut je jednom formalističkom eksperimentu. Upravo ovakva kombinacija stvorila je paradoksalnu situaciju iz koje je teško izaći. Filmovi prikazuju priču utemeljenu u realnim životnim događanjima, ali se način izlaganja ne poklapa s premisama realističkog filma. Možda je to razlog dugog zadržavanja u ovom filmskom lavirintu u kome je teško naći pravi put koji vodi ka konačnoj demistifikaciji ponuđenih slika.

Ofils i Kjubrik: ka subjektivnoj slici

Među uzorima koje Kjubrik pominje u razgovorima vođenim sa uticajnim kritičarima i teoretičarima, izdvaja se ime nemačkog reditelja Maksa Ofilsa (Max Ophüls), rođenog Openhajmer (Oppenheimer), koji je uzeo prezime čuvene plemićke porodice koja ga je kasnije praktično prihvatila kao svog člana.²⁹ Ofilsov rad na filmu vezan je za Nemačku, Francusku i Sjedinjene Američke Države, gde boravi od 1940. do 1950. godine, u vreme Kjubrikovog formiranja.

Dva Ofilsova filma snimljena su u Americi: *Pismo nepoznate žene* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948) i *Nemirni trenutak* (*The Reckless Moment*, 1949.); glavnu ulogu u drugom filmu tumači Džejms Mejson (James Mason), koji će kasnije igrati profesora Hamberta u *Loliti*. Ovi filmovi bili su dostupni mladom reditelju i poslužili su mu kao značajan izvor za izučavanje filmskog jezika i specifičnih postupaka režije. U filmovima čije je snimanje usledilo u Francuskoj – u *Vrtešci* (*La Ronde*, 1950.), *Zadovoljstvu* (*Le Plaisir*, 1952.), *Madam de* (*Madam de...*, 1953.) i *Loli Montez* (*Lola Montès*, 1955.) – još je razvijeniji složeni mizanscen dugih kadrova. Preuzimajući Ofilsovu kameru koja se kreće kroz sobe, prolazi kroz zidove, obuhvata i grli likove, ide iznad tavanica ili se spušta niz stepenice, Kjubrik je primenio komplikovaniju organizaciju filmskog kretanja već u filmu *Pljačka*, da bi se kasnije ovaj način rada

²⁹ Kada je Ofils postao poznat reditelj, naslednici ove familije su ga zvali i pitali o njegovom poreklu, jer nisu mogli da pronađu kojoj porodičnoj grani pripada. Kada im je priznao da je samovoljno preinačio svoje prezime Openhajmer u Ofils, porodica je ipak odlučila da ga prihvati, zbog značajnih umetničkih dela koje je prizveo u toku prethodne decenije.

razvio i konačno uobličio u *Odiseji u svemiru*. Može se tvrditi da je od Ofilsa preuzeta ideja o fluidnosti i nezaustavljivosti pokreta, koja je omogućila da se statičnost kadrova i fiksiranost aparature zameni kamerom koja je zauzela položaj junaka; time je popločan put određenim postupima naracije – subjektivnoj slici koja se gradi posredstvom *tačke gledanja* (POV), *glasa naratora* (VO) i *mentalnog ekrana* (*mind screen*).³⁰

³⁰ POV je skraćenica za termin *point of view*, a VO označava *voice over* ili glas naratora, dok je termin *mind screen* skovao Brus Kavin (Bruce Kawin) u studiji o Bergmanu (Ingmar Bergman) i Godaru i filmu u prvom licu. Svi postupci su detaljno objašnjeni u poglavlju koje sledi.

IV Ka vremenskoj slici: objektivna i subjektivna filmska percepcija

Film ima dva dominantna vida izlaganja priče: objektivnu i subjektivnu naraciju. Podela se odnosi na tzv. *narativni film*, a iz ove kategorije najčešće se izuzimaju eksperimentalni filmovi koji se bave optičkim fenomenima. Takođe, od početka eksperimentalni film najčešće je raspolagao slikama sastavljenim od linija, tačaka, površina ili prostornih figura i apstraktnih, nedefinisanih formi, koje se kombinuju prema izvesnim zakonitostima (koje utvrđuje reditelj) stvarajući efektanu vizuelnu igru. Zato su u ekperimentalnim filmovima autori prevashodno okupirani utvrđivanjem izvesnih odnosa između nepredmetnih sadržaja, pre svega senzacija, koje u posmatraču izazivaju sudari / jukstapozicije ili simultano prikazivanje određenih osvetljenih jedinica filmske trake.³¹

Objektivna naracija pretpostavlja neutralnu poziciju izlaganja radnje, kada se ne pojavljuje narator priče i kada je reditelj postavljen kao svevideći posmatrač koji publiku vodi kroz fabulu. Subjektivna naracija podrazumeva postojanje pripovedača koji kao narator u trećem ili prvom licu jednine, komentariše događaje i objašnjava situacije u kojima se junak (ili on sam) nalazi.

Žil Delez (Gilles Deleuze) je u prvom tomu rasprave o filmskoj umetnosti, *Pokretnim slikama*, uveo podelu na niz različitih slika: slika-akcija, slika-afekcija, perceptivna slika, slika-impuls, mentalna slika. Perceptivne slike podelio je na objektivne i subjektivne. Objektivna slika odgovara pogledu na stvar ili celinu onog koji ostaje izvan te celine; subjektivna slika uvek predstavlja pogled na stvar ili celinu nekog kvalifikovanog pojedinca, tj. onog koji pripada određenoj celini. Suštinska razlika odnosi se na položaj kamere i način predstavljanja jednog sadržaja. Međutim, teško je uvek odrediti koja je vrsta peceptivne slike u pitanju:

³¹ Treba imati u vidu da danas termin *eksperimentalni film* ima šire značenje nego ranije i da obuhvata niz filmova ili video radova koji su na neki način narativni, ali su kombinovani s čisto vizuelnim senzacijama, pa se zato ne mogu svrstati u grupu klasičnog narativnog filma koji podrazumeva likove, fabulu, itd. S tim u vezi interesantni su najnoviji radovi Žan-Lika Godara čiji je *Film socijalizam (Film socialisme, 2010)* primer filmskog eseja u kome su slike poredane tako da proizvode utisak sličan apstraktno-ekspresionističkom postupku Džeksona Poloka (Jackson Pollock). Nabacivanje boje, prskanje, dripinzi, slučajno formiranje krajnjeg izgleda dela kao da su uzorni postupak Godaru: likovi, šumovi, glasovi, slike, izbeljenja, zatamnjenja konstantno se smenjuju na platnu, a svako traženje logike izraza, postupka ili celine muktrpno je i ne vodi ka cilju. Najbolje je u potpunosti odbaciti premise narativnog filma i posmatrati ova dela kao eksperiment na polju sinestezije.

„Nije li takođe konstantna sudbina opažajne slike u kinematografiji da nas odbacuje sa jednog na drugi kraj ovih polova, tj. od objektivne ka subjektivnoj percepciji i obrnuto?“³²

Žan Mitri (Jean Mitry) je ovu distinkciju razrešio uvođenjem komplementarnosti posmatranja, tj. sukobljavanja polja i protivpolja. On kaže da se na filmu koji prikazuje subjektivno viđen prizor, uvek prvo pokazuje onaj koji gleda, a zatim sadržaj njegovog pogleda. To su tzv. polusubjektivne slike. U ovim slikama nikada ne dolazi do potpunog poklapanja lika i kamere, ali kamera nikada ni ne napušta junaka. Ona ga prati, ona je s njim. Mitri govori i o subjektivnim, analitičkim i mentalnim slikama (čija su podvrsta slike-sećanja). Međutim, ni on ne daje konačan odgovor na pitanje o mogućnosti razgraničenja subjektivnih i objektivnih slika.

Italijanski reditelj Pjer Paolo Pazolini (Pier Paolo Pasolini) pokušao je da elemente književnog jezika utka u teoriju filma, pa je subjektivne i objektivne slike poredio sa neupravnim i upravnim govorom. Delez međutim konstatuje: „Nema delatnog subjekta bez nekog drugog koji bi ga posmatrao kako dela, i koji bi ga obuhvatio kao onog na kome se dela, preuzimajući slobodu od koje se on opraštao.“³³ Zapravo Pazolini s vremenom počinje da govori o formiranju slika koje više ne bi pripadale nijednoj od dve pomenute kategorije perceptivnih slika. U nekom trenutku, u filmu se pojavljuju slike koje ne pripadaju nijednom subjektu, već pripadaju samo kameri. To je onaj momenat u kome je došlo do osveščivanja medijuma, tj. autorefleksije, karakteristične za modernu umetnost. Pazolini ovo naziva *upornim* ili *opsesivnim kadriranjem* i da bi pojasnio svoje stanovište, govori o jednostavnom primeru u kome kamera kadrira izvestan prostor i junaka u njemu, a zatim nastavlja da snima prazan prostor pošto ga je junak napustio, „iznova prepuštajući tablu njenom čistom i apsolutnom značenju table.“³⁴ Upravo taj ispražnjeni prostor ne pripada više subjektu, već je u posedu nevidljivog oka koji ga posmatra: oka kamere.

Kada govori o ovakvom tipu slika, Pazolini pominje tzv. *poetski film* koji teži da kameru učini zapaženom. Kao glavne predstavnike opsesivnog kadriranja navodi Antonionija (Michelangelo Antonioni) i Godara. U Godarovim filmovima, likovi govore u kameru ili izgovaraju tekst u trećem lice jednine, na taj način osveščujući

³² Žil Delez, *Pokretne slike*, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1998, str. 89

³³ Žil Delez, *Ibid*, str. 91

³⁴ Pjer Paolo Pazolini, citirano prema Žil Dlelez, *Ibid*, str. 92

proces gledanja, određujući mesto kamere i posmatrača kome se glumac obraća, ali i ukazujući na fizičko prisustvo aparature s kojom je izjednačena pozicija posmatrača. „Perceptivna slika nalazi poseban status u slobodnoj indirektnoj slici, koja predstavlja nešto poput refleksije slike u samosvesti kamere.”³⁵

Na isti način na koji su moderni umetnici osetili potrebu da se oslobode „realizma reka i planina” i okrenu se „realizmu slike” – suštinskim komponentama sopstvenog jezika (boja, faktura, podloga, oblik platna) – tako su i pojedini filmski autori pokušali da uosećavanju i psihološkom vođenju posmatrača kroz film suprotstave *stvarnost filma*. Termin *stvarnost filma* ukazuje prvenstveno na onaj trenutak u filmu kada posmatrač postaje svestan procesa *gledanja* filma, kada shvati da ne postoji nikakva paralelna stvarnost koju mu film dočarava, a s kojom on treba da se identifikuje. Identifikacija s junacima Godarovih filmova namerno je narušena kako bi se *osvestio* medijum i skrenula pažnja na proces „gledanja u umetničko delo”. Verovatno nijedan reditelj pre Godara nije do te mere insistirao na procesu *gledanja*, kao suočavanja s vremenom provedenim u posmatranju izabranog filma.

Izjednačavanje posmatrača i aparature podseća na postupak iz istorije likovnih umetnosti. U radovima starih majstora poput Van Ajka (Van Eyck) ili Dijega Velaskeza (Diego Velasquez) u vidljivom prostoru slike pojavljuju se elementi ili ličnosti koje ne bi mogle biti viđene. Međutim, njihovo prisustvo postoji zahvaljujući ogledalu na zidu koje je kao rekvizit postavljeno u drugom planu slike. Najznačajniji primer izjednačavanja pogleda posmatrača i umetnika jeste na Van Ajkovoju slici *Đovani Arnolfini* (Giovanni Arnolfini) i *njegova nevesta* iz 1434. godine. U gornjoj polovini slike, u ogledalu pozicioniranom između budućih supružnika, neposredno ispod lusteru, vide se s leđa Arnolfini i Đovana (Giovanna Cenami), ali i slikar koji je svoje prisustvo potvrdio potpisom. Nešto složeniju strukturu imaju Velaskezove *Mlade plemićke* (*Les Menines*) iz 1656. godine. Naime, sada se slikar vidi u realnom prostoru slike, u čijem se zadnjem planu, blago pomerenom ulevo, nalazi ogledalo, koje razotkriva prisustvo posmatrača čijem pogledu odgovara ova slika. U pitanju su verovatno kralj i kraljica koje umetnik portretiše, osim ukoliko se ne radi o jednoj potpuno drugačijoj situaciji: moguće je da ogledalo otkriva sadržaj Velaskezovog platna na kome su predstavljeni kralj i kraljica. Jasno je da rasprava prevazilazi okvire rada, ali ukazuje na značaj

³⁵ Žil Delez, Ibid, str. 94

posmatranja i pogleda, kao i identifikacije posmatrača sa aparaturom koja je prisutna, ali nevidljiva. Upravo na njeno prisustvo Kjubrik je skrenuo pažnju u *Paklenoj pomorandži*, u sceni Ludovikovog bioskopa. Autorefleksija se obavlja u prostoru namenjenom gledanju filmova.

Drugi tom Delezove studije, pod nazivom *Film 2: Slika-vreme*, u potpunosti je posvećen izgradnji novog vizuelnog sistema nastalog na ruševinama pokretne slike, koja je prema mišljenju ovog filozofa bila dominantni vid filmskog izražavanja do pojave italijanskog neorealizma. On tvrdi da prekid u kontinuitetu nastaje kada se u centru pažnje filma nađe nemogućnost junaka da odgovore na izvesnu situaciju, kada iz nekog razloga izostane njihova reakcija. Tada celokupni prostorni kontinuum nestaje i zamenjuje ga niz slika čiji se vremenski sled narušava; ta nova slika-vreme podjednako govori o junaku iz pozicija različitih oblika (sadašnjosti, prošlosti i budućnosti). Tako nastaju kristali vremena koji u sudarima i nelogičnostima razaraju uobičajenu logiku prostorno-vremenskih odnosa na koju je posmatrač navikao. Međutim, ta logika narušena je već s potkopavanjem procesa posmatranja, tj. s njegovim osveščivanjem: „Ukratko, perceptivna slika ostvaruje status posredne i subjektivno slobodne slike čim reflektuje svoj sadržaj unutar svesti-kamere koja je postala samostalna”³⁶

Problem smenjivanja subjektivnih i objektivnih slika nije razrešen ni u Kjubrikovom opusu: njegovi filmovi još jedna su potvrda nemogućnosti konačnog razgraničenja dva oblika percepcije. Narativni sklopovi se kombinuju, tako da su izvesne scene prikazane direktnom naracijom – kada je potrebno zauzeti neutralnu poziciju pripovedanja. Indirektna naracija preovlađuje u onim delovima filma u kojima se ukazuje na specifično viđenje sveta očima junaka. Ovaj oblik naracije ima dva dominantna vida prikazivanja sadržaja kao subjektivne slike. To su *tačka gledanja* i *glas naratora*.

Postupak *glasa naratora* prisutan je kao komentar u prvom licu u ranom filmu *Poljubac ubice*, zatim u *Loliti* (u nekoliko sekvenci, gde je profesoru Hambertu dodeljena uloga pripovedača), a kao komentar u trećem licu u *Pljački* i *Bariju Lindonu*. U ranim filmovima tehnika je u vezi s noarovskim načinom narativne organizacije, strukturom *priča unutar priče* koja se postiže standardnom upotrebom fleš beka (*flash-back*). Uvođenje internog narativnog toka u vezi je s glasom u ofu koji pripada junaku

³⁶ Žil Delez, Ibid.

koga publika identifikuje kao pripovedača.³⁷ Rani filmovi još uvek ne koriste sav potencijal *glasa naratora*. Naime, uloga pripovedača u filmovima *Poljubac ubice* i *Pljačka* koncipirana je po uzoru na spikera s radija ili komentatora filmskih žurnala (karakter koji imaju njegovi kratki filmovi, *Dan borbe* i *Leteći sveštenik*). Tek od *Lolite* počinje promišljenija upotreba ovog postupka, pa Lambert postaje ironični narator dešavanja u kojima učestvuje, dok je Aleks Dilarč i danas jedan od najzavodljivijih pripovedača u istoriji sedme umetnosti. Njegova harizmatičnost proizlazi iz načina na koji se obraća gledaocima posredstvom *nadsata*, kombinacije engleskog i slovenskog jezika, koji se, uprkos tome što se teško razume, na kraju prihvata kao najznačajnija crta junakovog karaktera. S druge strane, neutralni narator u *Bariju Lindonu* pomaže posmatraču da ostane distanciran, ne dozvoljavajući mu da bude učesnik dešavanja. Izostaje identifikacija s glavnim junakom, zahvaljujući glasu koji unapred najavljuje buduća dešavanja. Za razliku od *Paklene pomorandže* u kojoj je omogućeno izjednačavanje publike s junakom koji strada, u *Bariju Lindonu* pripovedač održava odstojanje, baš kao što nalažu aristokratska pravila ponašanja koja Kjubrik pokušava da odslika.

Subjektivna perceptivna slika gradi se pomoću *tačke gledanja*, u kojoj su položaji pripovedača ili glavnog junaka izjednačeni s pozicijom gledaoca (glavni junak ne mora uvek biti i narator). Kjubrik upotrebljava *tačku gledanja* počev od *Pljačke*, gde je ovaj postupak iskorišćen u finalnoj sekvenci u kojoj ranjeni Džordž Piti (George Peatty) hoda kroz apartman, dok je kamera izjednačena s njegovim telom. Ovako snimljen hod direktnu naraciju pretvara u indirektnu u trenutku narušavanja fizičke i psihološke celovitosti junaka. Dezintegracija i razaranje ličnog sveta glavnog junaka najčešći je motiv za primenu ovog postupka, uz ubrzan ili usporen snimak (*slowmotion*, *fastmotion*), upotrebu širokougaonih objektivna i ekstremnih rakursa.

Na sličan način postupak je primenjen u *Odiseji u svemiru* ili *Paklenoj pomorandži*. U drugom filmu *tačka gledanja* prisutna je u sledećim sekvencama: ubistvo Kettlejdi, pokušaj samoubistva glavnog junaka i Ludovikov tretman. Kjubrik preispituje potencijal projektovanih slika i njihov uticaj na formiranje perceptivnog iskustva. U svakoj od ovih sekvenci umnožava se broj slika i ekrana, a samim tim i uglova i načina posmatranja događaja, uz dominantni pogled naratora. Subjektivne slike

³⁷ Postupak je poznat iz niza noir filmova kao npr. *Bulevar sumraka* ili *Izgubljeni vikend* Bilija Vajldera, *Lora* Ota Premindžera, *Noć i grad* Žila Dasena itd.

ponekad su prikazane uz Aleksovo prisustvo u kadru, a nekada je kamera zauzela njegovo mesto, tj. izjednačena je s njegovim telom. U sceni Aleksovog samoubistva kamera je bačena kroz prozor, pa posmatrač juri ka asfaltu zajedno s glavnim junakom. Subjektivna slika može biti i virtualna, tj. prikazivati misaone sadržaje: ovakva slika poznata je kao *mind screen* / *mentalni ekran*. Termin označava sve sadržaje podsvesti, snova ili razmišljanja glavnog junaka, izdvojene na platnu drugačijim vizuelnim stilom. U *Paklenoj pomorandži* primenjuje se na više mesta: kada Aleks sebe zamišlja u ulozi gladijatora koji šiba Hrista, zatim kao Nerona koji uživa jedući grožđe u društvu lepih žena, ili u poslednjoj sekvenci, u kojoj izlečeni Aleks ponovo vidi sebe u orgijastičkom uživanju s devojkama u bazenu prepunom pene.

Još jedna važna primena *mentalnog ekrana* zabeležena je u filmu *Širom zatvorenih očiju*. Kada Bil shvati da je Alis (Alice Harford) želela da ga napusti zbog nepoznatog mornara, počinju da ga proganjaju misli o tajnim susretima između supruge i neidentifikovanog muškarca. Sadržaj misli stilski je izdvojen od ostatka filma i akcentovan je plavom bojom, koja obavlja prizore atmosferom hladnoće i fizičke izolovanosti. Za razliku od Aleksova čiji *mentalni ekran* odgovara raskošnim holivudskim filmovima Sesila B. De Mila (Cecil B. De Mille), Bil Harford opseda sebe tajnim erotskim željama supruge, polako se uvlačeći u fantazije visokog društva za koje kasnije mora da poveruje da su bile san.

Ukoliko je primena *glasa naratora* i *tačke gledanja* doprinela specifičnom doživljaju pomenutih filmova, onda je jedan od najsloženijih filmova s temom subjektivnih slika *Odiseja u svemiru*. Upravo ovaj film bio je značajan za razvoj osobenog vizuelnog stila Stenlija Kjubrika od 1968. godine do poslednjeg filma iz 1999. godine. Prvi razlog nalazi se u upotrebi novog elementa nespecifičnog za film, a karakterističnog za slikarstvo – boji; u narednim filmovima ona ima simboličku vrednost. Drugi razlog je kompleksna organizacija sekvenci pomoću subjektivne slike, *tačkom gledanja*, od kojih je završna celina *Odiseje* kamen temeljac Kjubrikovog celokupnog opusa.³⁸

³⁸ Detaljna analiza Boumenove smrti i preobražaja u zvezdano dete uslediće u poglavlju posvećenom *Odiseji u svemiru*.

Bordvel i umetnički film: primena na Kjubrika

Studija Dejvida Bordvela (David Bordwell) *Narration in the Fiction Film* problematizuje različite aspekte naracije i prostorno-vremenske odnose kako bi se odredile osnovne postavke tzv. umetničkog filma (*art film*). Ova filmska kategorija ima sledeće karakteristike: 1) izgubljeni, besciljni glavni junak; 2) epizodijski karakter fabule; 3) postojanje granične situacije; 4) ekspresivni prostorno-vremenski odnosi i 5) samoreferencijalnost.

Prema Bordvelovoj klasifikaciji najuticajniiji autori umetničkog filma su Felini (Federico Fellini), Antonioni, Trifo (Francois Truffaut). Ukoliko ove premise određuju umetnički film, sledi pokušaj ispitivanja da li se Kjubrikov opus može svrstati u *art film*.

Kada govori o izgubljenom, besciljnom junaku, Bordvel pre svega misli na ličnosti iz filmova *Avantura (L'Avventura)*, *Sladak život (La dolce vita)*, *Žil i Džim (Jules and Jim)* i *Profesija: reporter (The Passenger)*. Junaci ovih filmova su apsorbirani prostorom i vremenom, oni se teško snalaze u zadatim situacijama, hermetičnost dešavanja u kojima se nalaze stvara utisak njihove izolovanosti i odbačenosti (posebno u slučaju *Avanture* ili *Profesije: reporter*). Kjubrikovi junaci su na sličan način u potrazi za identitetom (Džek Torens (Jack Torrence) u *Isijavanju*, Bil Harford u *Širom zatvorenih očiju*), oni pokušavaju da se suprotstave društvenim okolnostima (Aleks Dilarč u *Paklenoj pomorandži*) ili stradaju u nemogućnosti da realizuju želje (Džoni Klej u *Pljački*, Lambert u *Loliti* ili Bari u *Bariju Lindonu*). Njegovi junaci nisu besciljni ili izgubljeni, već ličnosti izgrađenog karaktera i moralnih stavova. Međutim, podležući društvenim pritiscima i zahtevima života, oni dolaze u situacije u kojima je neminovna dezintegracija njihove psihološke celovitosti i preobražaj ličnosti.

Pomenuti vidovi narativne organizacije, poput nelinearnog vremena upotrebljenog u filmu *Pljačka*, narativnih praznina u *Loliti* (koje se popunjavaju naknadnim informacijama u nekom drugom delu filma), i narativnih inverzija u *Paklenoj pomorandži*, *Bariju Lindonu* i *Širom zatvorenih očiju*, određuju dominantne oblike izlaganja fabule. Epizodijski format prisutan je u *Odiseji u svemiru*, *Bariju Lindonu* i *Paklenoj pomorandži*. Prvi film čini nekoliko celina koje su međusobno

spojene spoljašnjom vezom: to je crni monolit koji se pojavljuje u svakoj od razvojnih faza čoveka. *Lolita*, *Bari Lindon* i *Paklena pomorandža* zadržavaju ovakav karakter zbog niza situacija u kojima se nalaze njihovi junaci, a koje su preuzele obrazac „epizode iz života jedne ličnosti”. Junaci postaju veza između sukcesivnih događaja koji formiraju neprekinut linearni vremenski tok. Celovitiju strukturu poseduju filmovi *Pljačka*, *Isijavanje* ili *Širom zatvorenih očiju* (pa čak i *Full Metal Jacket* posle uvodnog dela filma s treninzima redova koji se spremaju za Vijetnam): njihova radnja odvija se u zatvorenom prostornom okviru (Overluk (Overlook) hotel ili bojišta Vijetnama) ili određenom vremenskom intervalu (jedan dan u pripremi pljačke ili dva dana u životu njujorškog lekara).

Pod *graničnom situacijom* Bordvel podrazumeva postojanje kritičnog momenta u filmu, trenutka odluke glavnog junaka, momenta najveće telesne i intelektualne ugroženosti. Ona predstavlja vrhunac filmske radnje i uslovljava prelom glavnog dramaturškog toka. *Granična situacija* je uočljiva u filmovima *Lolita*, *Paklena pomorandža*, *Odiseja u svemiru*, *Bari Lindon*, *Isijavanje* i *Širom zatvorenih očiju*. U svakom od njih postoje zasebne sekvence u kojima je, zahvaljujući spletu dešavanja, ugrožen život junaka, izazvan njegov psihički slom ili smrt.

U *Loliti*, Humbert dolazi po devojčicu u bolnicu. Kada saznaje da je ona već otišla s nepoznatim muškarcem, Humbert uleće u bolnički hodnik i pokušava da dođe do Lolitine sobe. Njegovo osećanje izolovanosti i gubitak kontrole posebno su akcentovani dugačkim, mračnim hodnikom. On doživljava napad anksioznosti u nemogućnosti da prihvati izdaju. Tada ga lekari i sestre obaraju na pod u pokušaju da ga smire i urazume. Posle toga junak je psihički rastrojen; ostatak života posvećuje traženju Lolite i pripremanju osвете.

U *Paklenoj pomorandži*, Aleks doživljava preobražaj neposredno posle izlaska iz bolnice, posle namerne i ciljane izmene njegovog karaktera. U nemogućnosti da nastavi sa životom u društvu koje mu ne prija, on odlučuje da izvrši samoubistvo (postupak *tačke gledanja*). Skok kroz prozor označava gubitak kontrole i konačno suočavanje s nepodnošljivom svakodnevicom.

Slična situacija javlja se u *Odiseji u svemiru* kada se pokvari letilica, što Boumen i Pul saznaju od kompjutera Hala. Kada shvate da je Hal pogrešio, astronauti odlučuju da isključe računar, žrtvujući misiju. Momenat u kome je mašina svesna

sudbine koja je čeka (subjektivna kamera otkriva njenu sposobnost čitanja sa usana) određuje dalji tok dešavanja.

U *Bariju Lindonu* preokret u životu glavnog junaka izazvana je smrću njegovog sina. Gubeći veru u budućnost, Bari nastavlja da živi sumorne dane u Irskoj, dok mu supruga potpisuje čekove za izdržavanje, u ispraznoj svakodnevici aristokratskog obilja koje polako nestaje zbog nagomilanih dugova.

Isijavanje je film o umetniku u krizi i traženju inspiracije, a njegova složena lavirintska skruktura interpretirana je na različite načine. Džek Torens traumatično preživljava nedostatak kreativnih potencijala, ugrožavajući živote supruge i sina. Konačna trka u lavirintu omogućava Džeku da se oslobodi tereta i postane čuvar hotela.

Širom zatvorenih očiju je priča o *erosu* i *thanatosu*, skrivenim željama i neostvarenim snovima mladog bračnog para Bila i Alise Harford. U nemogućnosti da prihvati ispovest supruge, Bil se upućuje u nepoznato putovanje u kome integritet njegove ličnosti biva narušen, a ugled okaljan. Granična situacija, u kojoj će se Bil zateći u Samertonu, izazvaće preokret u bračnom životu i usloviti prihvatanje novog sistema vrednosti.

Kada govori o ekspresivnim vezama između prostora i vremena, Bordvel pokušava da odredi one propozicije umetničkog filma koje prevazilaze okvire tzv. *realističkog filma* i uobičajene postavke kontinuiranog vremenskog toka u jedinstvenom prostoru. Zato se o ekspresivnom karakteru posebno može govoriti u filmu *Odiseja u svemiru* u kome je prostor potisnut u drugi plan, a vremenska dimenzija preuzima primat. Rastegnuto vreme – od praistorije do neizvesne budućnosti u 2001. godini – proizvelo je utisak bestežinskog lebdenja u neidentifikovanom crnom prostoru kosmosa, u kome svaki korak traje neograničen broj sekundi, a vremenske jedinice gube značaj. To je posebno uočljivo u sekvenci Boumenovog mentalnog putovanja iz kosmosa, kroz misaono vreme, do realne sobe s virtualnim vremenom prohujalog XVIII veka. Vremenska dimenzija i utisak njegovog laganog proticanja naglašeni su i u *Isijavanju*, kao i u poslednjem rediteljevom filmu. U *Isijavanju*, ekspresivnost prostorno-vremenskog kontinuuma postignuta je zahvaljujući slojevanju vremena: realno vreme u hotelu izjednačeno je s neprekinutim trajanjem u kome su dani svedeni na Denijeve vožnje biciklom i Džekove bezuspešne pokušaje pisanja. Utisku zaleđenosti doprinose umetnute sekvence Denijevih vizija u kojima krvave reke popunjavaju hodnike hotela,

izjednačavajući ga sa apstraktnim crvenim platnom. Konačno, *Širom zatvorenih očiju* prikazuje vreme koje je potrebno čoveku da stigne do suštine bića. To vreme Bil uzima od porodičnog života, gubeći ga u dugim šetnjama njujorškim ulicama ili lutanjima po sobama nepoznatog zamka. Tako prostor postaje vreme koje je neophodno kako bi se savladao splet hodnika i puteva unutar jednog *izmišljenog* lavirinta.

Kada je u pitanju (samo)referencijalnost, Kjubrik uspostavlja kontinuitet s filmskom tradicijom upotrebom noarovskog osvetljenja (u ranim filmovima kao što su *Poljubac ubice* i *Pljačka*, a zatim i u *Paklenoj pomorandži* u prvoj sekvenci sa skitnicom ispod mosta), kao i referencama na dela filmske umetnosti, od kojih je najupečatljivija primena teme iz mjuzikla Džina Kelija (Gene Kelly) *Singin' in the rain* u novom, neočekivanom aranžmanu. Ova tema sada postaje sinonim za Aleksove nastrane sklonosti – antipod vesele, bezbrižne holivudske pesme koju zaljubljeni glumac izvodi u najromantičnijem momentu filma. Stih *I'm ready for love* otpevan je tokom silovanja žene i mučenja pisca, kako bi se istakla ispražnjenost moderne individue i neprimerenost njenih emotivnih reakcija. Citiranjem jedne od omiljenih američkih filmskih melodija razbijena je lažna slika o postojanju harmoničnog doma koji je ugrožen u mehanizovanom svetu.

Na nekoliko mesta u *Paklenoj pomorandži* uspostavljena je samoreferencijalnost: u sekvenci u kojoj Aleks dolazi u muzički magazin, gde odlučuje da kupi Betovenovu (Ludwig Van Beethoven) *Devetu simfoniju*, na polici se vidi ploča sa muzikom iz *Odiseje u svemiru*. Aleksova poslednja misao: “I was cured all right”³⁹ odjek je rečenice kojom se završava film *Dr Strejndžlav*: “Mein Führer, I can walk.”⁴⁰ Komunikacijsko sredstvo *Leper kolonije CRM 114* u *Strejndžlavu*, kasnije je replicirano u Ludovikovom eksperimentalnom serumu koji nosi isti broj. Takođe, može se uočiti kontinuitet između filmova: na početku *Lolite Kvilti* (Peter Sellers) je obučen u togu i izjavljuje da je Spartak; kosmička eksplozija na kraju *Dr Strejndžlava* uvertira je za *Odiseju u svemiru*; skitnica iz *Paklene pomorandže* žali se na nepostojanje zakona na zemlji dok ljudi lete u kosmos i kruže oko meseca; Bari Lindon kupuje slike Ludovika Kordija (Ludovico Cordi), kako se zove tretman kome je podvrgnut Aleks Dilarč; lozinka za ulazak u kuću u *Širom zatvorenih očiju* je *Fidelio*, koja opet upućuje na Betovena; prodavac u kiosku

³⁹ „Konačno sam ozdravio!”

⁴⁰ „Majn Firer, prohodao sam!”

pored koga zastaje Bil Harford, sumnjajući da ga prati nepoznati muškarac, odjek je prve otkupljene Kjubrikove fotografije, *F. D. R. DEAD* iz 1945. godine; lice novonastalog fetusa iz *Odiseje* uspostavlja vezu sa velikim, veštačkom trepavicom markiranim, okom Aleksa Dilarča, koje će se kasnije preobraziti u zaleđeni pogled Džeka Torensa u *Isijavanju*.

V *Lolita*: između reči i slike

Lolita čini prekretnicu u Kjubrikovom opusu iz nekoliko razloga. Upravo zato će joj biti posvećeno više mesta u odnosu na druge rane radove. *Lolita* je prvi film snimljen u Evropi. To je prva kompletna evropska produkcija, urađena zajedno sa partnerom i prijateljem iz filma *Pljačka*, Džejsom Harisom (James B. Harris). Samostalnost koju je Kjubriku donela ova saradnja doprinela je lagodnijem radu, kao i slobodnijem pristupu u odabiru literarnog predloška i njegovog transponovanja u film. *Lolita* je najpoznatije i najbolje delo ruskog pisca Vladimira Nabokova (Vladimir Nabokov). To je kontroverzni roman koji se bavi zabranjenim odnosom između starijeg muškarca, uglednog profesora Hamberta, i mlade Lolite, devojčice koja ima dvanaest godina. Knjiga tematizuje društveno neprihvaćen odnos s literarnom prefinjenošću i jezičkim bogatstvom koje je teško preneti na film. Međutim, iako se *Lolita* ne pominje kao jedno od originalnijih ili boljih filmskih radova američkog reditelja, to jeste delo u kome je Kjubrik konačno pokušao da kroz sukob noarovske zaostavštine i vizuelno pročišćenijeg stila započne novu fazu u filmskom opusu.

Lolita je izložena u kombinaciji objektivne i subjektivne naracije. Mario Falseto je izneo pretpostavku prema kojoj je ovaj film primer obrasca tzv. *narativnih praznina*, čime je ukazao na način raspodele informacija u toku njegovog trajanja. Pod *narativnim prazninama* podrazumeva se oblik naracije u kome izvesne informacije nedostaju u jednom delu filmskog toka, da bi se kasnije pojavile i razjasnile ga. Izostanak jednog elementa fabule reditelj nadoknađuje njegovim naknadnim uvođenjem. Neki od najočiglednijih primera su sledeći: kada gospođa Hejz (Charlotte Haze) saznaje da je Lambert (James Mason) ne voli i da je u dnevniku opisuje na neočekivano vulgaran način, ona u afektu izleće na ulicu, po kiši, posle čega se čuje zvonjava telefona na koji se javlja Lambert koji je ostao u kući. Od nepoznatog glasa saznaje da je Hejzovu udario auto. U neverici profesor je poziva i ironično, gotovo podsmešljivo joj kaže da je primio čudan poziv od anonimne osobe koja mu je objavila njenu smrt. Naravno, gledalac će ubrzo primiti slikovnu informaciju koja je verbalno uobličena u razgovoru u prethodnoj sceni. Drugi, još očigledniji primer bio bi nedostatak eksplicitnih scena intimnih odnosa između profesora i Lolite (Sue Lyon), o kojima je gledalac obavešten naknadnim komentarima koje izgovara devojčica („možda bi trebalo da kažemo mami”

ili „komšije počinju da ogovaraju”). Konačno, najveću tenziju proizvodi misteriozno pojavljivanje Klera Kviltija (Peter Sellers), koji je sveprisutan u toku filma, ali je njegova pojava uvek odložena ili zamenjena nekim drugim likom koga tumači isti glumac (dr Zempf ili policajac u hotelu). Na taj način ispletana je enigma oko nepostojećeg lika višestrukog identiteta s kojim Lambert mora da se suoči, kako bi otkrio šta ga sprečava da ostvari harmoničan odnos s malom Lo. Ukoliko su *narativne praznine* učinile da na nivou naracije, film proizvede stanje napetosti koje izostaje zbog mlakog i neodređenog seksualnog odnosa između Lamberta i Lolite, onda je njegov poseban doprinos u jasno definisanom odnosu između slike i jezika. Zapravo, međusobna veza vizuelnih simbola i verbalnih znakova realizovala je složenu mrežu značenja koja olakšava razumevanje karaktera. Likovnost i struktura kadrova učinilisu da *Lolita* prekorači granicu pukog ekranizovanja teksta i najavi primarnu komponentu budućih Kjubrikovih radova – sliku kao suštinski izražajni element.

Prva sekvenca prikazuje susret između Lamberta i Kviltija; međutim, to nije prva slika sa kojom se suočava gledalac. Pre nego što počne film, Kjubrik u dužem kadru prikazuje nežno dečje stopalo preko koga prelazi najavna špica. Ono stvara dvostruku tenziju: s jedne strane, stopalo ima naglašen erotski karakter (to je fetišistički element *par excellence*) a, s druge strane, ne otkriva se kome pripada. Ova enigma biće razrešena u jednoj od poznijih scena u filmu, kada Lambert lakira nokte svojoj muzi.

Noarovska atmosfera prologa zadržana je kako u osvetljenju (magloviti predeo kojim prolazi automobil), tako i u načinu kadriranja (dugi kadrovi napete atmosfere koji najavljuju zločin). Ona čak evocira atmosferu Poovih (Edgar Allan Poe) romana, koga će kasnije profesor i sam pomenuti. Lambert se približava nepoznatom zamku (koji bi mogao da bude anticipacija Overluka hotela iz *Isijavanja* ili Samertona u *Širom zatvorenih očiju*) u kome će se ubrzo susresti sa svojim dvojnikom, Klerom Kviltijem. Ovo je jedna od prvih eksplicitnih upotreba dvojnika u Kjubrikovom opusu. Postupkom udvajanja likova stvara se neophodna napetost utemeljena u sukobu pozitivnog i negativnog (Hambert i Kvilti), mladog i starog, nagonskog i racionalnog (Aleks i Aleksandar u *Pomorandži*), oca i sina (Džek Torens i Deni). Kvilti je nezavisna, fizički odvojena ličnost, ali on istovremeno personifikuje divlju, oslobođenu stranu Lamberta, koji je inhibiran i u javnosti se predstavlja kao uglađen i učtiv gospodin. Zamak se može tumačiti kao podsvest, ali, ne insistirajući na ovoj analogiji, trebalo bi ukazati na značaj

koji elementi enterijera imaju za dalji razvoj radnje. Naime, zamak je organizovan kao napušteni muzej u kome se nalaze probrana dela umetnosti, koja naznačavaju ukus njegovog vlasnika. Vizuelnim elementima Kjubrik konstituiše Kviltijev karakter pre nego što ga posmatrač vidi. Bronzane ženske figure, velika harfa, položeni portret mlade devojke, teške brokatne zavese, barokni ramovi na ogledalima ukazuju na eklektičnu prirodu osobe za kojom Lambert traga. Ne samo da je zamak zapušten već deluje kao da je u njemu upravo završena zabava i da niko još nije došao da ga očisti i provetri od zagušljivog vazduha bahanalija (Kvilti u jednom momentu kaže Lambertu: „Ovo je paganska kuća”).

Profesor će ubzo naići na Kviltija kako se skriva ispod čaršava i objavljuje da je Spartak (samoreferencijalnost ili još jedan dokaz rimskih raspusnih orgija koje odgovaraju zatečenom stanju). Ne ulazeći u detalje razgovora koji će uslediti, treba skrenuti pažnju da se od prvobitne ironične partije stonog tenisa između dvojice muškaraca (u kojoj Kvilti vodi, zahvaljujući Lambertovoj indiferentnosti), preko boks meča brutalno prekinutog zvukom pucnja iz pištolja (boks meč opet ukazuje na ranije Kjubrikove radove), sve do melodije koju na klaviru pokušava da izvede Kvilti, okrećući leđa naoružanom Lambertu i nadajući se da mu njegovo vaspitanje neće dozvoliti da puca u slabijeg protivnika, reditelj odabranim slikovnim znacima razotkriva da se radi o sukobu zbog žene. Kvilti staje pored antičkog torza koji podseća na Milosku Veneru, ukazujući da jedna žena sve vreme razdvaja dva muškarca. Iznervirani Lambert ipak puca u Klera koji se još jednom krije iza prelepe mlade persone, reprezentacije ideala osamnaestovekovne lepote, aristokratkinje sa šeširom i puderom, izbeljenog tena (slika buduće lejdi Lindon (lady Lyndon), pre nego male Pepeljuge po imenu Lolita). Kada mora da se oslobodi Kviltija, Lambert će se nenadano osloboditi i zavodnice (njih dvoje u toku filma stalno idu u nevidljivom paru). Reditelj konstituiše sliku-metaforu⁴¹ koja demaskira odnose unutar trougla: u planu–kontraplanu Kjubrik prikazuje usamljenog profesora koji u rukavicama (nema tragova zločina) drži pištolj i puca u Kviltija. Međutim, kontraplan ne prikazuje više suparnika/dvojnika, već suparnicu/devojčicu, Gejnzborovu lepoticu, preoblikovanu likovnu predstavu nedostižnog sna. Štaviše, Kvilti se, pokušavajući da izbegne smrt, obraća Lambertu

⁴¹ Termin slika-metafora u radu treba da označi filmsku strukturu koja je sastavljena od elemenata filmskog jezika i unutarlikovnih komponenti, poput različitih formi likovnog izražavanja koje konstituišu značenje i prevazilaze okvire tzv. realističkog filma.

bujicom nepovezanih reči, govoreći kako će ga upoznati s ljudima koji ga podsećaju na nameštaj i da zna jednog čoveka koji je istovetan polici za knjige (nadrealistički tekst protivteža je ozbiljnosti scene u kojoj se priprema zločin), završavajući replikom o voajerskom aspektu profesorove ličnosti: „Znam da volite da gledate, kapetane”, referirajući na uživanje u posmatranju zabranjenih sadržaja. U ovakvoj atmosferi zagušenoj ubrzanim jezikom podrugljivog Kviltija, izostao je realistički prikaz ubistva: zamenjen je slikom probušenog platna sa likom devojke, iza koje se krije upucani, nevidljivi Kler. Ovo je prvi put posle *Poljupca ubice* da Kjubrik pribegava upotrebi slike-metafore u trenutku klimaksa scene nasilje, estetizujući ubistvo i zamenjujući ga delom likovne umetnosti.

Nastavak filma čini neprekinuti tok koji prikazuje dešavanja koja su prethodila ovom ubistvu, četiri godine ranije. U linearnoj naraciji, koja sukcesivno prati dešavanja u životu Hamberta i Lolite, smenjuju se objektivne i subjektivne perceptivne slike. Iako upotreba *glasa naratora* nije naglašena kao u *Paklenoj pomorandži*, postavljanje Hamberta u ulogu pripovedača stvara izvesnu prisnost s junakom, koji je prikazan kao distancirani, hladni profesor iz Engleske, suočen s novim svetom i američkim, modernim modelima života. Pored glasa glavnog junaka, u nekoliko navrata postupak je dopunjen upotrebom pisanih elemenata koji dodatno upućuju gledaoca na njegove intimne misli. Dnevnicu ili pisma su jedan od uobičajenih načina subjektivnog izlaganja filmske fabule. Karakterističan je za francuski film, a kod Kjubrika se formira pod uticajem Maksa Ofilsa i filma *Pismo nepoznate žene*.

Kuća u kojoj stanuju Šarlot i Dolores Hejz biće novo stanište za Britanca. Iako pokušava da se suprotstavi brbljivoj gazdarici, Lambert će prihvatiti da stanuje u njoj, zahvaljujući devojčici koja se kao nimfa pojavljuje u bašti, na difuznoj svetlosti jutarnjeg sunca. Ona je Lambertova strast i opsesija – to je utisak koji ostavlja neposredna razmena njihovih pogleda.

Kuća je prikazana kao neka vrsta zamke za glavne ličnosti. Na zidovima u holu i hodnicima prvog sprata nalaze se tapete s vertikalnim šarama, koje ponavljaju oblike naslona svih stolica za ljuvanje u dnevnom boravku. Nizovi ovih šipki doživljavaju se kao vrata zatvorskih ćelija, koja simbolično zarobljavaju Hamberta u povlašćeni prostor Lolitin čari. Pre nego što sretne mladu kći, Lambert razgleda kuću u pratnji gospođe Hejz koja uočava njegovu sklonost ka umetnosti, jer se on neuobičajeno dugo zadržava

kraj jedne porcelanske mačke i slike na zidu s predstavom izobličene ljudske figure bez glave (jedan od elemenata koji bi mogao ukazivati na devijantnost karaktera glavnog muškog lika). Pored toga, u spavaćoj sobi nalaze se omiljene reprodukcije gospođe Hejz (Difi (Raoul Dufy), Van Gog (Vincent Van Gogh) i Mone (Claude Monet)) koje ukazuju na ukus vlasnice kuće ili na još jednu potrebu Amerikanaca da inkorporiranjem elemenata moderne evropske umetnosti istaknu sopstvenu rafiniranost.

Ironični ton s kojim Hambert tokom prve polovine filma razgovara s njom (sve do njene smrti), ukazuje na očigledan prezir junaka starog kontinenta prema lakomislenosti i kulturnoj neutemeljenosti američkih domaćina. Štaviše, kada treba da zameni mesto preminulog gospodina Hejza, Hambert to nikada ne može u potpunosti da učini zato što su gazdine oči uvek prisutne kao svedoci dešavanja u njegovoj nekadašnjoj spavaćoj sobi (slika na zidu i pepeo u urni). Gospodin Hejz veoma podseća na Kviltija, čiji se poster s tomptom nalazi u Lolitinoj sobi: još jedan od slikovnih znakova tajnog prisustva ove osobe u životu mlade nimfe, čega izgleda jedino Hambert nije svestan. Pored isticanja dekorativnosti enterijera kuće čiji elementi ne predstavljaju samo ukras već i vizuelnu karakterizaciju junaka filma, Kjubrik često naglašava ivice kadra, stvarajući utisak uramljene slike. Naime, unutar frejma formiraju se novi okviri koji sužavaju pogled ili akcentuju izvesni sadržaj.

Primer ovakvog postupka jeste scena školske zabave, u kojoj se prvi put pojavljuje Kler Kvilti. On pleše s misterioznom crnokosom damom. Kada ga primeti, gospođa Hejz počinje da igra s njim, preuzimajući ulogu partnerke. Sledi indikativan razgovor, tokom kog je Kvilti kadriran u sredini slike, između crнке i plavuše. Međutim, njegova harizma ne samo da dolazi do izražaja zbog načina na koji mu se obraća gospođa Hejz, ili arogancije koju prema njoj oseća nepoznata zgodna crnka, već i zbog njegovog frontalnog položaja kome je suprotstavljena slika leđa obe dame. Tako se Kvilti postavlja kao centralna figura novog, suženog polja posmatranja čiji okvir čine tela dve žene: jedna će ga i kasnije pratiti na putovanjima, dok će mu druga u neumesnom šapatu otkriti svoj identitet, koji će kod njega prizvati u sećanje zvonko ime njene ćerke Lolite. Kada se gospođa Hejz nađe u sličnom slikovnom aranžmanu, kao središnja figura kadra, njoj je suprotstavljena Kviltijeva figura s leđa i namerno presečeni anfas crnokose dame, o kojoj ništa ne saznajemo do kraja filma. Ovakvom postavkom figura u prostoru reditelj naglašava njihov značaj za dalji razvoj priče,

obogaćujući postojeće narativne obrasce simboličnim slikama. Ne samo da je Kvilti muškarac kome Hejzova mora da se javi već je on izdvojena figura niza kadrova uokvirenih ženskim telima. Tako Kvilti postaje ključni faktor spoticanja žena – zreli muškarac koji podjednako fatalno deluje na majku, kao i na kći.

Slično uokvirenje muškog tela ženskim prisutno je i u sceni u kući, neposredno posle povratka sa školske zabave. Tamo Hejzova pokušava da zavede Hamberta, obučena u haljinu s leopard dezenom, pre nego što se pojavi Lolita koja traži večeru. U ovom izuzetnom ljubavnom trouglu Hejzova je ubeđena da je Lambert simpatiče, on, s druge strane, strepi od Lolitinih pogleda, a bahata devojkica vlada scenom. Naime, već je ples Hamberta i Hejzove postavljen na lažnu pozornicu: u dnevni boravak koji je s leve strane oivičen policom za knjige, a s desne scenskom zavesom. Tako je filmski prostor preoblikovan u pozorišni (slučaj s nekoliko bitnih sekvenci *Paklene pomorandže*), a junacima su dodeljene nove uloge unutar apsurdnog teatra zavođenja. Kada se konačno pojavi Lolita, ona rastura teatarsku scenu, produbljujući prostor i zauzimajući dominantnu poziciju u prednjem delu slike, na stolici za ljuljanje, tronu sa koga izriče zahteve. Lambert je između dva ženska tela, sedećeg i stojećeg; razlika u njihovom visinskom položaju izazvala je suprotan efekat: majka stoji i viče ali, umesto da dominira prostorom, postaje nebitna figura u odnosu na drsku tinejdžerku, koja se bahato njiše i proždire sendvič koji joj je spremio budući očuh.

Tomas Alen Nelson (Thomas Allen Nelson) primetio je da postoji situacija u kojoj se profesor Lambert nalazi izdvojen od okoline, neposredno posle smrti gospođe Hejz. Kako bi naglasio njegovu samoću, ali i otvaranje novog puta za svog junaka, Kjubrik ga prikazuje u kadi punoj vode, dok mu Šarlotini prijatelji izjavljuju saučešće. Ovo je jedan od prvih delikatnih primera upotrebe kupatilskog enterijera koji će sa ironijskom distancom autor koristiti u svim budućim filmovima. Kupatila postaju mesta najbitnijih obrta u psihologiji glavnih junaka. Tako i Lambert mora da se odmori od dešavanja koja su prethodila ritualnom pročišćenju u vreloj vodi, kako bi konačno krenuo ka svom cilju – Loliti. On je sve vreme zarobljen u kadi, dok mu poznanici prilaze govoreći mu o bolu koji on sigurno oseća. Kadar sadrži više slikovnih referentnih polja: zavesu sa predstavama ribica, otvorena vrata koja uokviruju produbljeni prostor hodnika kuće iz koga prilaze skrušeni posetioci i jednu malu sliku nemirnog mora, s leve strane Lambertove glave.

Kada kamera zauzme položaj vrata, kadar se deli na polovine: u levoj se nalazi glavni junak, a u desnoj, ispred zavese kao oslikane pozadine, sede prijatelji koji razgovaraju s njim, okrenuti ka kameri. Struktura kadrova ukazuje na Lambertovu nezainteresovanost za dešavanja, blagu dosadu s kojom trpi izjavljivanje saučešća, kao i na beskrupuloznost koju pokazuje u trenutku „najvećeg” duševnog bola zbog gubitka supruge: on se jednostavno brčka u toploj vodi, uživajući u prelepom enterijeru s morem i ribicima. Nelson je povukao paralelu između Lamberta i ranjenog Maraa (Marat) sa Davidove (Jacques Louis David) slike, na kojoj je predstavljen junak u kadi koga je nožem probola Šarlot Kordej (Charlotte Corday), baš kako se zove preminula gospođa Hejz.⁴²

Na sličan način, na više mesta u toku filma, Kjubrik stvara zamku za junake, uvlačeći ih u međusobne intrige i napete odnose. Primeri ovakve dominacije jednog lika nad drugim vide se u dva različita susreta Lamberta i Kviltija: Kvilti se predstavlja kao dr Zempf koji se nenadano pojavljuje u dnevnoj sobi Lambertove i Lolitine kuće, kada ga iz tame okolnog prostora izdvajaju šake koje su jako osvetljene. Postignut je efekat iznenađenja zbog prisustva neočekivanog gosta, a posle paljenja svetla vidi se muškarac koji sedi u Lolitinoj kući. Drugi susret se dešava nešto ranije na hotelskoj verandi, gde je neobična postavka lica u dijalogu uslovlila napetost u sceni. Dok Lambert sedi anfas gledaocu, na ogradu terase ispred njega naslanja se policajac, koji za Engleza kaže da skoro nije video tako normalno ljudsko biće (ironičan komentar reditelja na psihičku devijaciju glavnog junaka), nastavljajući da ga ispituje o odnosu sa prelepom ćerkom. Tenzija scene uvećana je zahvaljujući položaju u kome profesor ne vidi lice sagovornika koji mu je okrenut leđima (pozicija koja je više puta komentarisana), dok je gledalac privilegovan. Kjubrik namerno odlaže konačan susret dva rivala, maskirajući Kviltija u različite persone, zbunjujući Lamberta koji misli da drži sve konce u rukama. Stradanje glavnog junaka je neizbežno, upravo zato što ne prihvata realnost. U završnom razgovoru sa odraslom i trudnom Lolitom koja se opredeljuje za život sličniji modelu njene majke, nego onom koji im je predvideo očuh, on će doživeti nervni slom shvatajući da je njegovoj ljubimici bio prolazna zabava u iščekivanju Kviltija.

Mreža Lolitine dominacije ispletana je nizom znakova koji u prvom ili pozadinskim planovima razotkrivaju njen odnos prema Lambertu. Tako se u

⁴² Thomas Allen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, 2000, str. 75-76.

Hambertovoj sobi vide modernističke zavese sa apstraktnim šarama i nizovima polukružnih linija koje podsećaju na radove Frenka Stele (Frank Stella) iz šezdesetih godina. One se hipnotički ponavljaju, sugerišući uvlačenje Hamberta u opsesivni krug Lolitinih čari. U istoj sobi Lambert čita Loliti delove iz knjige Edgara Alana Poa (on ga zove božanstveni Edgar) koje ona odbacuje s prezrivo komentaram o lošim rimama. Uprkos njenoj nezrelosti, zaljubljeni muškarac spreman je da prihvati primedbe o Poovim stihovima i uvaži ih bez ikakvih nedoumica.

Tokom druge polovine filma, posle smrti gospođe Hejz, Lambert i Lolita voze se ka nepoznatoj destinaciji, a duge i neizvesne vožnje u kojima se pojavljuje neidentifikovani pratilac stvaraju napetost koja vodi ka eskalaciji Lambertove anksioznosti i rezultira njegovim gubitkom kontrole nad situacijom. Zato je Lolita čarobnica, uvek korak ispred profesora, utirući mu put ka ostvarenju sopstvenih želja. Lambertova propast je neminovna, a degradacija ličnosti koja započinje posle prihvatanja Lolitine igre odvija se vrtoglavom brzinom. Ne treba pominjati da je dovoljan samo jedan pokret njene ruke ili noge, dok nehajno skida cipele i diže stopala visoko u vazduh, da se njegova ličnost i čvrsta vera u neku odluku raspadnu. Upravo ovi pokreti zadobili su status slike-refrena, označavajući povratak na staro stanje stvari. Kjubrik im pribegava kada treba da ukaže na devojčicinu jačinu i nepokolobljivost karaktera, kao i svesno korišćenje zavodničkih sposobnosti u rušenju integriteta zaljubljenog, opsednutog muškarca.

U nizu duhovito i ironično iskorišćenih slikovnih referenci, trebalo bi na kraju pomenuti i jedinu upotrebu bioskopskog ekrana u filmu, koja je dobila status slike-metafore. Lambert samo jednom odlazi u otvoreni bioskop, zajedno sa Lolitom i njenom majkom. Profesorovo telo ponovo je zarobljeno između tela dve žene, koje su uspostavljene kao rivalke, jedna naspram druge u borbi za prisutnog muškarca. Rani suparnički odnos između majke i ćerke kasnije nestaje, jer majka uspeva da izbaci Lolitu iz njihovog života: šalje je u kamp da bi se osamostalila. U bioskopu se prikazuje *Frankenštajn* (Frankenstein), što nikako nije slučajnost. S jedne strane, Frankenštajn je zastrašujuće čudovište, pa je jasan paralelizam koji Kjubrik pokušava da uspostavi između svog junaka i kreature na platnu. S druge strane, izabrana je sekvenca iz *Frankenštajna* u kojoj se otkriva njegovo iskrivljeno lice ispod zavoja koje upravo skida. Ta dvostrukost karaktera ukazuje na skrivenu prirodu uglađenog profesora koji će

u trenutku Lolitinog i majčinog vriska pokušati da umiri devojčicu preklapajući njenu ruku svojom, preko koje majka stavlja sopstvenu šaku. Ova slika nagoveštava razvoj odnosa unutar ljubavnog trougla. Upotreba bioskopskog ekrana kao komentara glavne radnje uslediće u *Paklenoj pomorandži*, tokom Ludovikovog tretmana. Platno se konstituiše kao ogledalo, u kome glavni junak vidi svoj odraz, sopstvenu ličnost koje u realnom životu nije svestan. Tako dolazi do demaskiranja karaktera na jednostavan način: dovoljno je da gledalac razume slike iz *Frankenštajna*, pa će samim tim i Hambertova priroda biti otkrivena. Svaki verbalni komentar bio bi suvišan.

VI *Odiseja u svemiru 2001: film kao slika*

Godine 1968. pojavio se prvi kolor film Stenlija Kjubrika: *Odiseja u svemiru 2001*. koji je pripreman od 1965. zajedno sa Arturom Klarkom, sa kojim je reditelj dve godine pisao scenario. Film pripada žanru naučne fantastike, ali je autor često govorio o njemu kao o mitološkom dokumentarcu. Nastao je na osnovu Klarkove novele „The Sentinel” iz 1950. godine, koja je kasnije proširena i adaptirana u scenario. Za razliku od romana koji tematizuje život u svemiru, film problematizuje razvoj inteligencije od praistorijskog čoveka do pojave nove forme ljudskog postojanja oličene u zvezdanom detetu. Zbog narativne strukture i specifičnog tretiranja prostorno-vremenskih odnosa, on uspostavlja standarde unutar žanra i nameće se kao kamen temeljac za niz sledbenika.

Odiseja u svemiru donosi nekoliko bitnih novina u odnosu na filmove koji mu prethode. To je prvi Kjubrikov film u boji, u kome je ova komponenta slike kreativno upotrebljena, uvodeći simboličko značenje izvesnih predstava. Takođe, film prikazuje dešavanja u neuobičajeno dugom vremenskom periodu od četiri miliona godina, i izbegava predstavljanje čovekovog život na Zemlji (osim uvodnog dela, s naslovom *Osvit čoveka (The Dawn of Man)* koji na specifičan način rekonstruiše pojavu inteligentnog života na planeti, kao faze u razvoju čovekolikog majmuna). Rastegnuto vremenski sklop omogućio je autoru da proizvede utisak trajanja, kontinuuma koji je suprotstavljen prostornoj izolovanosti i skučenosti apstraktnog svemirskog pejzaža. Formirana celina sastoji se od četiri zasebne priče, a film ima naglašen epizodijski karakter sa simboličnom vezom između njegovih delova. Nju čini misteriozni totem, crni monolit, prefiguracija božanskog prisustva.

Pojavljivanjem monolita objavljuje se prelazak iz jednog stadijuma evolucije u naredni ili skok iz jednog prostornog okvira u drugi (sa Zemlje na Mesec, sa Meseca na Jupiter i konačno povratak na Zemlju). Četiri epizode drže se na okupu uz pomoć nenarativnog elementa, vizuelne komponente koja proizvodi tenziju i utiče na neobičan karakter dešavanja.

Kako bi se shvatio pomak koji *Odiseja* pravi u odnosu na filmove koji joj prethode, trebalo bi reći da je to film u kome dominira slika i u kome je prva izgovorena reč odložena do tridesetog minuta. Šta više, i dijalozi su organizovani kao banalni i

depersonalizovani razgovori, koji prenose osnovne informacije, pre nego što izražavaju emocije ili zbližnjavaju sa karakterima. Bezbojnost glasova i odmerenost u komunikaciji poslužila je isticanju vizuelne strane filma, čije su slike postale ikonični prizori, ne samo u okviru filmske, već i šire – likovne umetnosti dvadesetog veka.

Nedorečenost fabule (tzv. otvoreni tekst), predstavljajući uzdržanost i neizgrađenost emotivnog sklopa glavnih junaka doprinela je tome da se *Odiseja* shvati kao konceptualni film sa naglašenim modernističkim obeležjima.⁴³ Kretanje od potpuno crnog ekrana s početka filma, koji prethodi svakoj slikovnoj referenci, do rođenja zvezdanog deteta u Boumenovoj izbeljenoj sobi, simbolizuje razvoj ljudske misli. Na tom putu insistira se na posmatranju kao najvažnijem procesu u konstituisanju znanja, koje je pokretač progressa. Reč je o tehnološkom i naučnom napretku koji čoveka približava svemiru i zvezdama. Posledice ovog procesa su automatizacija ličnosti i gubljenje osnovnih ljudskih karakteristika: razumevanja, ljubavi i empatije. Tako je onemogućena identifikacija sa filmskim junacima čije se stradanje u svemiru prihvata kao neizbežna posledica razvoja nauke, koja je doprinela tome da mašina i čovek zamene uloge. Jer, oni su ujedinjeni u misiji sa nepoznatim ciljem, zajednički se bore za otkrivanje života van Zemlje; isto tako oni zauzimaju različite strane ukoliko je misija ugrožena.

U sukobu između mašine i čoveka Kjubrik se opredeljuje za čoveka koji samospoznajom može doprineti napretku sveta. Ovo je Kjubrikov film sa najvećom dozom optimizma i altruizma, izraženoj u konačnoj pobedi ljudske misli i želje za čistijim oblikom života.

„Deca, naravno počinju život sa nezatamnjenim osećajem za čudo, sa sposobnošću za potpunu radost zbog nečeg tako jednostavnog kao što je zelenilo lista... Kako dete odrasta, vidi svuda oko sebe smrt i bol i počinje da gubi veru u suštinsku dobrotu čoveka. Ali ako je umereno jako – i ima sreće – može da izađe iz tog sutona sa preporođenim osećajem elana. Zbog svesti o besmislu života i uprkos njoj, ima mogućnost da iskuje novi osećaj smisla i afirmacije. Činjenica koja najviše ispunjava strahom kada je u pitanju univerzum, jeste to što on nije neprijateljski već ravnodušan;

⁴³ U ovom poglavlju biće dat pokušaj tumačenja *Odiseje* kao modernističkog filma s naglašenim postmodernističkim krajem. Bavljenje slikom i promišljanje slike kao suštinskog elementa filma, završava se proučavanjem pogleda i njegove varljivosti, zatvaranjem u sećanja unutar jednog rezervoara u kome vlada pluralizam perspektiva. Svaki pogled kao pokušaj utemeljenja sopstva završava se neuspehom ukazujući na krhkost i prolaznost fizičkog prisustva.

ali ako možemo da se pomirimo sa tom ravnodušnošću i prihvatimo izazove unutar granica smrti – koliko god da je čovek u stanju da ih učini pomerljivim – naše postojanje kao vrste ima istinski smisao i ispunjenje. Koliko god da je ogromna tama, mi moramo stvoriti sopstveno svetlo”⁴⁴

Film je organizovan prema principima linearne naracije. Iako izostaje klasična struktura priče, moguće je odrediti prostorne i vremenske smernice. Celini nedostaje koherentnost zbog labavih unutrašnjih veza i epizodijskog formata fabule. Prva dva poglavlja (*Osvit čoveka*) mogu se tretirati kao dva odvojena filmska dela. Pravi tok putovanja u kosmos počinje tek s pojavom svemirskog broda u kome se voze Boumen, Pul, Hal 9000 i tri naučnika u stanju hibernacije. Monolit za kojim su oni u potrazi, već je obeležio prethodne dve misije: prvu u kojoj majmun postaje svestan svojih kognitivnih sposobnosti i drugu u kojoj dr Flojd (dr Heywood Floyd) putuje ka Klavijusu (Clavius) u potrazi za inteligentnim životom. Zbog nedostatka ravnoteže u fabuli, deo s Boumenom i Pulom (treći i četvrti deo filma: *Misija Jupiter posle 18 meseci / Jupiter Mission 18 Month Later* i *Jupiter i iznad beskraj / Jupiter and Beyond the Infinite*) postaje težište filmske strukture: s jedne strane, zato što Boumen i Hal, uprkos distanciranosti, stupaju u međusobni konflikt koji će uzrokovati smrt ostalih članova posade i kraj misije a, sa druge strane, zato što je Boumen ličnost s kojom se posmatrač identifikuje. Konačno, ne manje bitan razlog je i taj što ovaj deo filma najduže traje.

Prelazak sa objektivne naracije na subjektivnu dešava se u epizodi posvećenoj misiji na Jupiteru. Gledaocu je omogućeno da izvrši delimično psihološko zbližnjavanje s glavnim junacima ekspedicije. Subjektivni pogledi Hala i Boumena (kada on pokušava da nađe izlaz iz misije, spasavajući se sa kosmičkog broda na kome više nema preživelih članova) smanjuju distancu i omogućavaju da se pogledi posmatrača i junaka poklope u kretanju ka konačnom oslobođenju iz skučenosti svemira. Osećaj izolovanosti utemeljen je u monotonoj svakodnevici članova posade koji više ne komuniciraju međusobno, a čiji su dani svedeni na džogiranje po plastificiranim kružnim stazama ili obedovanje uz televizore.

⁴⁴ Iz intervjua koji je Erik Nordern vodio sa Stenlijem Kjubrikom za *Plejboj* 1968. godine, neposredno posle premijere *Odiseje u svemiru*. Citirano prema: Džin D. Filips, *Stenli Kjubrik*, str. 105.

Film počinje dugim crnim kadrom dok se ne pojavi najavna špica. Praktično svi Kjubrikovi filmovi posle *Odiseje* imaju isti način organizacije uvodnih informacija. To su jednostavna slova na crnoj ili obojenoj pozadini, na kojoj su ispisani naslov filma i glavni saradnici. Ovakva vrsta natpisa je nenametljiva i omogućava gledaocu da ne gubi koncentraciju na sporednim detaljima, tj. da se brzo prepusti delovanju filmskih slika. Kjubrik je često pominjao da voli spori start filma u kome je posmatraču omogućeno da oseti trajanje i pripremi se za buduće vizuelno iskustvo. Na početku filmova pojavljuju se pejzaži koji prostorno određuju film (*Lolita*, *Odiseja u svemiru*, *Isijavanje*, *Bari Lindon*) ili glavni junaci čija se lica nalaze u krupnom planu, da bi se inverznim farom, u laganoj vožnji kamere unazad, razotkrio prostor kojim dominiraju (*Paklena pomorandža*, *Širom zatvorenih očiju*).

Kada se u *Odiseji* rasvetli zvučni crni kadar koji traje gotovo tri minuta (crno platno na kome se ništa ne nazire) pojavljuje se prepoznatljiv pejzaž, ogoljena priroda osvetljena ranim jutarnjim suncem. Crni ekran, koji se u polju percepcije zadržava nekoliko minuta, objavljuje buduća misteriozna dešavanja. Crno kao odsustvo boje na početku filma, s jedne strane, predstavlja rediteljevo oklevanje pre konačnog ulaska u fazu bojenog vizuelnog iskustva a, s druge strane, simbolizuje magijsko delovanje mermera koji će se u toku filma pojaviti nekoliko puta u prelomnim trenucima. Zatamnjeni ekran pre pravog početka filma ne mora se razumeti kao odsustvo svakog sadržaja, već se može shvatiti kao slika-predmet, crni monolit koji se izjednačio sa ivicama kadra delujući na podsvest posmatrača, pre nego što će se „sakriti” između slika. Odsustvo predstavljčkog, referentnog sadržaja zadržava pažnju posmatrača na ozvučenoj tami, na praznoj tabli na kojoj još ništa nije napisano. Tek se sa pojavom svetlosti, u konjukciji Sunca, Meseca i Zemlje, javljaju prve reprezentacije koje će povesti gledaoca na put ka nepoznatom životu, sakrivenom u svemiru.⁴⁵

Sekvenca *Osvit čoveka* posvećena je životu čovekolikog majmuna i njegovom snalaženju u prirodnim uslovima. Praistorijski pejzaž podseća na pustinju u kojoj se podjednako teško snalaze sve životinje. Reditelj organizuje priču pomoću asocijativne montaže – dug Pudovkinu i Ejzenštajnu iz perioda formiranja i izučavanja teorijskih

⁴⁵ U nizu intervjuva koje je Stenli Kjubrik dao neposredno posle prikazivanja *Odiseje u svemiru*, isticao je da je ovo film o Bogu, odnosno o postojanju jedne večne kružne energije koja održava život i koja se ne bi mogla dovesti u vezu s nekom antropomorfnom slikom Boga. Zato je odabran crni monolit koji je misteriozan koliko i samo biće, koji je jedan jungovski arhetip i prilično lep primerak minimalističke umetnosti. O ovome više u: Džin D. Filips, *Stenli Kjubrik*, str. 120-127.

pretpostavki filmskog jezika. Upotreba montaže atrakcije uočljiva je na dva mesta u prologu filma, posle čega će montaža biti primenjivana smirenije i rafiniranije, za povezivanje slika u jednu neprekinutu vizuelnu simfoniju.

Na početku, majmuni su predstavljeni kao biljojedi koji se boje napada leoparda. On je vladar pustinjaskog prostranstva. Slikovnim znacima aludira se na zakon jačeg i prirodnu ravnotežu koja se pomoću njega uspostavlja. Međutim, s vremenom će majmuni razviti svest o mogućnosti napretka. Monotoniju ispraznih dana, u kojima se vreme provodi od jednog do drugog obeda, uz povremenu igru ili sukobe, prekida pojava neidentifikovanog predmeta. Taj događaj izaziva uznemirenje. Monolit je kadriran iz pozicije životinja, a kamera je zauzela mesto na zemlji, pokazujući iz donjeg rakursa moć nepoznatog crnog spomenika. Totem ima neprirodne dimenzije i dominira prostorom u kome se na neobjašnjiv način pojavljuje. Majmuni na početku kruže i ne primiču se objektu. Oni skaču i pokušavaju da se međusobno ohrabre. Naime, kao što umetničko delo magijski zrači na svoju okolinu, tako i monolit privlači životinje koji mu na kraju prilaze i ispituju ga dodirrom. Lajtmotiv filma izgrađen je kao kompletno audiovizuelno polje: monolit prati Ligetijeva muzika koja se uspostavlja kao kontrapunkt slike.

U narednoj sceni, posle zatamnjenja (ovaj znak interpukcije Kjubrik često upotrebljava da označi kraj jedne celine i najavi novi vremenski period) prikazan je majmun (Moonwatcher, kako je nazvan u stranoj literaturi) koji prebira po kostima, pažljivo uzimajući u ruku jednu od njih. Prvi taktovi muzičkog komada Riharda Štrausa (Richard Strauss) *Tako je govorio Zaratustra (Also Sprach Zarathustra, 1896.)* označavaju momenat kada Moonwatcher shvati da kost može biti i oružje. Jedna od ikoničnih scena u istoriji sedme umetnosti organizovana je upotrebom montaže atrakcije: majmun započinje da udara jednom od kostiju po skeletu nepoznate životinje, dok u drugom kadru bizon pada mrtav. Usporeni snimak označava trenutak preoblikovanja vrednosti: od kosti kao pukog predmeta stiže se do kosti kao oruđa za rad. U apstraktnu plavu površinu neba iznenada ulazi velika maljava ruka majmuna koja drži kost, a zatim samouvereno udara po skeletu koji se nalazi pred njim. Već u narednoj sceni kost je prvi put upotrebljena kao oružje, u situaciji u kojoj je potrebno uspostaviti hijerarhiju u čoporu. Kada Moonwatcher postane vladar plemena, u nastupu

besa on baca kost u vis, prema nebu i nova etapa razvoja inteligentnog života može da počne.

Prelazak iz jednog prostornog okvira u drugi dešava se u sukobu dve slike: kosti koja leti u vazduh i kosmičke letilice koja plovi po beskrajnom zvezdanom prostranstvu. Asocijativnom montažom reditelj pokazuje kako jukstapozicija dve slike proizvodi novo značenje. Od kosti, posle četiri miliona godina, nastaje vasijski brod koji omogućava bezbednu plovidbu po kosmosu. Filmski rez oznaka je za vremensku i prostornu elipsu: u njoj je pređen put od čovekolikog majmuna do nove forme misterioznog života, od pustinjskog pejzaža do apstraktne vasione

Kjubrik organizuje filmsku strukturu u vidu četiri poglavlja s naslovima: *The Dawn of Man*, *Jupiter Mission 18 Month Later*, *Jupiter and Beyond the Infinite*, s potpoglavljima *Discovery* i *Intermission*. Na taj način je proizveden utisak čitanja knjige, praksa kojoj pribegavaju francuski reditelji poput Romera (Eric Rohmer) ili Riveta (Jacques Rivette). *Odiseja u svemiru* traje 140 minuta, a ima samo 40 minuta dijaloga. To je u suprotnosti sa prethodnim Kjubrikovim filmovima: *Poljubac ubice* i *Pljačka* su u tradiciji filma noara sa obaveznim komentatorom radnje, bez koga bi se fabula (naročito kada je u pitanju *Pljačka*) pratila s poteškoćama; *Strejndžlav* je burleska koja počiva na jezičkim igrama i nadmudrivanjima; u *Loliti*, veći deo značenja baziran je na verbalnim komentarima junaka. Ništa sličnog nema u *Odiseji*: slika je konačno prevladala, a njeni različiti oblici omogućili su doživljaj filma kao dugog putovanja u nova polja vizuelnog iskustva.

„Najbolje što smo mogli da smislimo bilo je nešto poput odiseje u svemiru koja se na neki način može uporediti sa Homerovom *Odisejom*. Palo nam je na pamet da se Grcima ogromno morsko prostranstvo moralo činiti na sličan način tajanstvenim i dalekim kao što se današnjim generacijama čini svemir... Ono što povezuje odiseju i putovanje jeste želja za lutanjem, istraživanjem, avanturom.”⁴⁶

Elipsa, koja je omogućila prelazak posmatrača iz praistorijskog pejzaža u nepregledni prostor kosmičkog prostiranja, proizvela je dvostruki šok: prvi je vizuelne prirode, jer se iz divljaštva i neuređenosti života u čoporu prelazi u uređenu unutrašnjost svemirskog broda u kome vladaju stroga pravila ponašanja, a drugi je izazvan muzikom koja se razleže neposredno posle majmunske rike. U pitanju je Štrausov (Johann

⁴⁶ Izjava Stenlija Kjubrika iz intervjua sa Džeremijem Bernstajnom, 1965. godine. Citirano prema: Džin D. Filips, *Stenli Kjubrik*, str.46.

Strauss) valcer *Na lepom plavom Dunavu* (*An der schönen blauen Donau*, 1866.), muzička pratnja plovidbe vasijskih brodova po plavetnilu univerzuma. *Odiseja* inicira značenjsku upotrebu muzičkih dela klasičnog repertoara: muzika je postala bitna komponenta slike i faktor koji je uobličava.

Drugi deo filma posvećen je dr Hejvudu Flojdu i njegovom putovanju ka monolitu. Ovaj segment predstavlja prelaz ka trećem, najbitnijem delu *Odiseje*, pripremajući gledaoca za život u svemiru, za produženo trajanje, usporenost pokreta i bestežinsko stanje. Levitiranje na koje su navikli kosmonauti predstavlja novo iskustvo za gledaoce koji se, za razliku od sigurnog hoda majmuna na Zemlji, suočavaju sa njima nepoznatim načinom kretanja posade. Ova faza putovanja je na pola puta do totalne apstrakcije prostora naredne misije na Jupiteru. Kjubrik zadržava prepoznatljive elemente enterijera, poput modernističkih crvenih stolica koje su simetrično raspoređene u kadru pored zidova prijemne stanice hotela Hilton u kome će dr Flojd napraviti kratku pauzu pre poletanja na Klavijus. Nameštaj je svedenih linija i jednostavnih formi i odgovara depersonalizovanoj stvarnosti u kojoj se našao kapetan, baš kao i ostali članovi posade. Čak i hostese koje komuniciraju s naučnicima zadržavaju istu blaziranost i izveštačenost stapajući se sa enterijerom u kome provode veći deo vremena. Za razliku od naturalizma prethodnog dela filma, sada prevladuje modernistički duh pojednostavljenih enterijera, ispražnjenih prostorija. Slika je postala dubinska s naglašenom simetrijom konstitutivnih značenjskih jedinica, geometrizovanom površinom ispresecanom nizovima pravih linija, neonskim osvetljenjem minimal arta, dizajniranim nameštajem arpovskih i murovskih kontura. Dijegetički prostor sastoji se od virtualnih slika – nizova prozora postavljenih duž ivica kadra koje omogućavaju pogled u spoljašnjost. Ovi prozori, izjednačeni s crnim slikama, povremeno proširuju sadržaj varljivih vizija: na njihovoj površini pojavljuju se i nestaju planete, meteori, sateliti. Uz njih, izloženi su i mali ekrani kao interaktivna polja posredstvom kojih se obavlja komunikacija.

Blještava belina neonski osvetljenog prostora suprotstavljena je tamnom prostranstvu vasiona obasjane zvezdama. Veštački štimung koji poseduju kosmičke letilice u filmu treba da ukaže na sterilnost savremenog doba, kao i na odsustvo emotivnog reagovanja. U zatvorenim kapsulama život se odvija samo prema utvrđenim pravilima. Ritualnost svakodnevice dostigla je najviši stepen, a broj različitih radnji koje

čovjek može obavljati u toku dana jeste zanemarljiv. Modernistički setovi u Kjubrikovoj *Odiseji* kasnije će naći odjek u *Paklenoj pomorandži*, a opsesivno ponavljanje geometrijskih oblika, poput pravilnih četvorouglova, petouglova ili krugova, biće dosledno primenjeno u *Isijavanju*. Crvena boja-akcenat u salonima i hodnicima po kojima se kreće dr Flojd dominira u završnim sekvencama Boumenove pripreme za nepoznato putovanje.

Pošto prođe uobičajenu identifikaciju glasom (ovo je jedna od prvih upotreba ekrana, kao interaktivnog prozora koji dozvoljava ograničenu komunikaciju) Flojd će se naći u prolaznom prostoru privremenog zadržavanja. Sa ostalim članovima misije, on kreće ka njenom cilju. Taj cilj se drži u strogoj tajnosti i o njemu se ne govori (aluzija na *Strejndžlava* i sve neuspešne pokušaje vođenja hladnog rata). Kako bi pružio izvesne odrednice o učesnicima misije, Kjubrik u ovom delu filma najviše pažnje poklanja kratkom razgovoru koji se vodi između dr Flojda i posade koja čeka povratak na Zemlju. Iz njihovog međusobnog upoznavanja saznaje se da su članovi povratničke ekipe Rusi (u jednom od kadrova vidi se torba na kojoj piše „Aeroflot”) i da je njihov zadatak u okviru misije izvršen. Kada pokušaju da saznaju šta se dešava na Klavijusu, Flojd odsečno, ali ljubazno odgovara da nije zadužen da otkriva detalje. Dijalozi su banalni i isprazni; moglo bi se reći da ih obavljaju robotizovani ljudi koji su programirani da misiju drže u najstrožijoj diskreciji. Ovakva tajnovitost je zadržana i u narednom kratkom sastanku, koji liči na sednice saveta bezbednosti Ujedinjenih nacija, gde se raspravlja o bitnim pitanjima. Ako je u ovim razgovorima namerno prikazan nepokolebljiv stav glavnih učesnika misije i vera u njen uspeh, onda reditelj pribegava upotrebi drugog sredstva kako bi ukazao na emotivnost koja postoji čak i kod najsurovijih profesionalaca.

U sekvenci koja prethodi sastanku s kolegama, dr Flojd ulazi u kabinu na kojoj piše *Video telefon (Picturephone)*. Prevod ne odgovara originalnom nazivu kojim je obeležena kabina. Naime, *Picture* doslovno znači *slika*, pa je jasno da se radi o telefonu koji omogućava dvokanalnu komunikaciju sa izabranom osobom (putem glasa i slike). Takođe, kako je reč o filmu koji je snimljen pre gotovo četrdeset godina, ono što je danas uobičajeno, nekada je bilo u domenu nemogućeg.

U ovoj sceni prisutno je više prozora, kao referentnih vizuelnih polja: stakleni prozor telefonske kabine kroz koji se vidi spoljašnji pejzaž (vasionska tela plove pored

mirnog telefoniste koji na njih ne obraća pažnju) i ekran pomoću koga glavni junak komunicira s devojčicom koju je pozvao. U pitanju je njegova ćerka, koju u ovoj prilici igra Vivijan Kjubrik, (Vivian Kubrick, rediteljeva kći). Upotrebom dva prozora, stvarnog i virtualnog, sukobljene su dve realnosti: jedno je realnost planeta i zvezda, vanzemaljskog prostora koji deluje daleko i nedostižno, a praktično je dodirljiv i nalazi se s druge strane stakla, a drugo je tzv. egzistencijalna realnost koja je u datom trenutku nedostupna – to je stvarnost života na Zemlji koju je Flojd napustio. Iz razgovora se saznaje da je sutra devojčicin rođendan i da je njena prva želja da joj otac kupi telefon (aluzija na zahteve savremenog doba u kome je i detetu neophodna ova sprava ili je možda reč o nežnoj dečjoj potrebi za ocem do koga će lakše doći zahvaljujući telefonu). Kjubrikovi dečji likovi poseduju izvesnu nevinost koju ima i mala Vivijan. Na kraju se ona opredeljuje za krpenu lutku, žalosna zbog tatinog odsustva sa rođendana.

Iako je sadržaj ovog razgovora nebitan za dalji tok filma, on je prikazan iz nekoliko razloga. Prvi je da bi se približio lik dr Flojda, kao brižnog oca koji i u trenucima neodložnih zadataka misli na ćerku na Zemlji. Drugi razlog je priprema gledaoca za novi oblik komunikacije koji će dominirati u narednom delu filma. Nosioći značenja postaju prozori i ekrani, čiji će jedini zadatak biti prenos poruka i neometan razvoj istraživanja na Mesecu i Jupiteru. Treći razlog je prekid uspostavljenog toka naracije; perceptivna slika do sada je bila objektivistički postavljena, a posle ovog kratkog, emotivnog razgovora između oca i ćerke, Kjubrik počinje da gradi subjektivniji osećaj stvarnosti koji odgovara njegovim glavnim junacima. Iako *Odiseja u svemiru* nema naratora niti subjektivnu kameru, pojedinačne sekvence sugerišu jak individualni doživljaj izvesnih situacija. Reditelj je istakao da je njegov film na nivou priče sličan Homerovoj *Odiseji*: u oba dela govori se o putovanju; međutim, sličnosti sežu dublje: kao i Homerov ep, *Odiseja u svemiru* istovremeno je i film o samospoznaji i lutanjima, o želji za konačnim oslobođenjem od tereta nepoznatih misija i povratku kući. Ta želja za povratkom kući jasno se vidi i u sažetom dijalogu između Flojda i Vivijan. Više od zadatka koji mu je poveren, kapetanu je bitan dom koji je ostavio miljama daleko: ta težnja za sigurnošću prevazilazi svaki ljudski poriv za istraživanjem tajnovitih predela i nepoznatih mesta. Poslednje Odisejevo putovanje ka Penelopi preoblikovano je u Boumenov povratak na Zemlju, u prostor koji na nju najviše asocira.

Put ka monolitu prikazan je sažetom sekvencom u kojoj Flojd s posadom obeduje sendviče (različitih vrsta, bez ukusa, sintetičke) dok ne stigne do Klavijusa. Dve boje dominiraju u unutrašnjosti vasionkog broda. Crvenom bojom obeležena je posada koju čine dva kapetana koji upravljaju brodom iz prednjeg dela letilice: crveno osvetljenje izdvaja pilote iz svemirske tame, kao i od preostalog dela brodskog enterijera. U prednjem delu dubinski postavljene slike, čiji zadnji plan zauzima pilotska kabina, nalaze se Flojd i njegove kolege. Kjubrik ih markira hladnim plavim, skoro srebrnim svetlom koje se slaže s njihovim skafanderima. Utisak hladnoće u ovom delu letilice postignut je jukstapozicijom dve bojene površine. U sudaru crvene, koja sija u zadnjem delu slike, i plave, kojom je obasjan prednji deo kadra nastaje neobičan utisak: izgleda kao da u drugom planu plamti vatra koja je izvor toplote, *elan vital* u ovom beživotnom prostoru.⁴⁷

Monolit je otkopan posle četiri miliona godina. Šestorica astronauta dolaze da potvrde njegovo postojanje i razotkriju misteriozno delovanje novog energetskog polja na Mesecu (Tiko je jedan od kratera, a Klavijus je deo Meseca ka kome se uputila ekspedicija). Otkriće monolita upoređeno je sa arheološkim iskopavanjem. U kadru se vidi deo površine Meseca, a u prednjem planu izdvojena je osvetljena scena s reflektorima. Unutar granica filmske slike nalazi se privilegovani prostor u koga silaze Flojd i njegove kolege. Scena suočavanja kosmonauta sa monolitom režirana je na sličan način kao prolog u kome majmuni kruže oko istog objekta. Paralelizam nije slučajan: kao i njegov predak, čovek ne može da ostane ravnodušan pred crnim totemom. Flojd (naslednik Moonwatchera) ga dodiruje, ostvarujući s njim bliski kontakt.

Događaj se priprema kao turističko putovanje. Umorni od puta, turisti se raduju dolasku do arheološkog lokaliteta, među čijim ruševinama će pronaći razlog za svoje lutanje, ali i dokaz o svom poreklu i utemeljenosti vlastite egzistencije u istoriji. Ironično prikazujući krajnje domete jedne naučne ekspedicije, Kjubrik predstavlja tim kao putnike željne atrakcije, koji su spremni da ovekoveče ovaj trenutak. Zvučna pratnja monolita jeste Ligetijeva (György Ligeti) muzika, koja je i lajtmotiv filma. Muzičkom dopunom reditelj osigurava prepoznavanje misterioznog objekta, jer taktovi uvek prethode vizuelnoj reprezentaciji totema. Fotografisanje će iznenada biti zaustavljeno.

⁴⁷ Sudar istih bojenih polja Kjubrik primenjuje i u filmu *Širom zatvorenih očiju*, u toku razgovora između Alise i Bila. Plava i crvena zona određuju izmene u psihologiji glavnih ličnosti.

Prekid je sugerisan dvojako: prvo se čuje neprijatan, monoton zvuk, koji iritantno deluje na kosmonaute, a zatim se vidi njihova reakcija – ekipa počinje da zatvara uši, verovatno pod uticajem kontinuiranog pištanja. Tako se monolit brani od napada radoznalih naučnika, ne dozvoljavajući da se njegov lik zabeleži na fotografijama. Time je označen kraj ovog i početak poslednjeg dela putovanja ka Jupiteru.

Crni blok je u suprotnosti sa svim pejzažima u kojima se pojavljuje. Njegovo prisustvo najavljuje razvoj, evoluciju, skok na sledeću stepenicu mentalnog i naučnog progresu. Zbog jednostavnosti četvorougaoznog oblika i monohromije, monolit se s teškoćom dovodi u vezu s konkretnim periodom u razvoju ljudske misli. Odsustvo sadržaja ili reprezentacije na njegovoj površini učinilo je ovaj objekat otelotvorenjem tajne. Njegov misteriozni karakter, sakriven iza crnih, savršeno uglačanih pravilnih površina, čini ga nedostupnim i nedokučivim. Zato se oko njega u čudu okupljaju majmuni, podjednako kao i ljudi. To je večna energija koja zrači i vatra koja oko sebe okuplja život, istovremeno omogućavajući njegov nastavak i trajanje.

Monolit ima kultnu vrednost umetničkog dela, benjaminovsku primarnu funkciju koju umetnost ima u periodu pre tehničke reprodukcije. Kada se kaže kultna vrednost, misli se na jedinstvenost i nedostupnost, daljinu koja je nepristupačna. Sa druge strane on ima i izložbenu funkciju, koja prema Benjaminu istiskuje kultnu (posledica mehaničke reprodukcije). Pa ipak, monolit tek posle izlaganja (objavljivanja) postaje kulturni objekat. Pre objavljivanja svog postojanja, pre tzv. približavanja, on ne postoji (on egzistira, ali kao nevidljiva, fluidna energija koja je misteriozno sveprisutna; nevidljivost ga, na neki način, čini dalekim, a time i nebitnim). Tek kada sebe izloži u nekom prostoru (pustinja, vasiona, Boumenova soba), objekat stiče kulturni status. Kada Benjamin određuje nepristupačnost kao osnovnu osobinu kultne slike, onda iskazuje uverenje da su izlagačka i kultna vrednost dela u određenom sukobu. Međutim, izloženi monolit postaje pristupačno, dohvatljivo (taktilno blisko) umetničko delo pred kojim se posmatrači sakupljaju i mole, kao pred nekom vrstom praznog, neoslikanog ikonostasa. Njegova verska funkcija stupa na snagu tek sa njegovim prikazivanjem/izlaganjem. I baš ta pristupačnost tj. približavanje u različitim vremenskim i prostornim okvirima obezbeđuje mu status kulturnog objekta.

Tomas Alen Nelson primetio je da u poglavlju o Flojdu, u pripremnoj fazi njegovog putovanja ka Klavijusu, Kjubrik upotrebljava neke od svojih omiljenih

simbola. Dok se sprema za putovanje, kapetan stoji ispred tzv. *Zero Gravity Toilet*, čitajući opširno uputstvo za upotrebu. Ovu scenu Nelson razume kao reditelj šaljiv odnos prema stvarnosti u vasioni. Čak ni najjednostavnije radnje ne mogu se obaviti bez poteškoća. Pre upotrebe toaleta mora se savladati petnaest različitih pravila primene, kao što je neohodno u toku vožnje sve vreme držati tanjir s hranom, kako ne bi otplovio u nepoznatom pravcu, ili dobro zakačiti hemijsku olovku u džepu, jer može da odluta. Svi ovi detalji doprinose utisku lakoće i bestežinskog stanja, levitacije kojoj su podložni i ljudi i objekti. Time je proizveden utisak igre, baletskih tačaka sastavljenih od niza preciznih i laganih koraka kosmonauta po kružnom prostoru svemirskog broda. Kamera se kontinuirano kreće, bez vidljivih rezova, dok je fluidnost pokreta zadržana zahvaljujući stalnoj centrifugi koja rotira prostor za 360 stepeni. Zvuci kompozicije *Na lepom plavom Dunavu* samo pojačavaju proizvedeni efekat savršenog, mehaničkog plesa.

U sekvenci s Flojdom menja se filmska percepcija, jer su u dijegetički prostor uvedena nova vizuelna polja, a s njima i novi slojevi značenja. Usložnjavanjem kadra novim slikovnim referentima, poput prozora ili ekrana, postignuto je dislociranje priče. Prate se dešavanja u brodu, ali i događaji u vasioni posredstvom kontrolne table sa mnoštvom monitora; staklene prozorske površine omogućavaju pilotima posmatranje sopstvene putanje. Prostorni okvir filma postepeno se sužava izazivajući utisak klaustrofobije zbog tame koja vlada u prostranstvu univerzuma. Vreme je nadvladalo prostor, a trajanje postalo dominantno obeležje slike. Apstraktni pejzaži zamenili su realnost neba, planina i pustih predela iz *Osvita čoveka* i suočili junake sa sopstvenom unutrašnošću.

Misija na Jupiteru počinje osamnaest meseci posle Flojdove ekspedicije. Ona prati pet astronauta i računar poslednje generacije HAL 9000 (dalje u tekstu Hal) na njihovom putu ka monolitu. Jedino Hal zna cilj misije. Glavni junaci u letilici su Boumen i Pul, koji se doživljavaju kao blizanci zato što su sve njihove akcije zajedničke, a u kadrovima se uvek pojavljuju u paru. Udvojenost likova u skladu je s vizuelnom simetrijom kadrova. Na nju utiče prisustvo dvojice junaka koji istovremeno obeduju, gledaju televizijski program ili prate dešavanja u vasioni. Čak i kada su odvojeni, naglašena je komplementarnost izvesnih radnji: kada Boumen spava, Pul igra šah sa Halom; kada Pul spava, Boumen crta kolege u hibernaciji i kasnije pokazuje

svoje crteže Hala. Kjubrik često pribegava udvajanju likova, koja je u vezi sa simetrijom narativa i geometrijskom postavkom slike. Takođe, postupak je u funkcionalnoj vezi sa zapletom, u kome egzistencijalna ugroženost jednog od junaka uslovljava psihološki preobražaj drugog; u raspletu filma može opstati samo jedna od dve ličnosti. Niz udvajanja u Kjubrikovim ostvarenjima obuhvata: Hamberta i Kviltija, Džeka i Denija, Bila i Ziglera, Aleksa i Aleksandra, Boumena i Pula. Međutim, u *Odiseji* je prisutno umnožavanje koje ne postoji ni u jednom drugom Kjubrikovom filmu: u završnoj sekvenci, zbog koje *Odiseja* važi kao njegovo najsloženije delo, glavni junak suočava se sa umnožavanjem vlastitih životnih stadijuma.

Izolovani u letilici, Boumen i Pul upućeni su jedan na drugog, pa s vremenom razvijaju odnos braće blizanaca koji zajednički donose odluke. Posle jedne loše procene računara, oni zaključuju da je Hal u kvaru i da je za opstanak misije neophodno njegovo isključenje.

Ekspedicija na Jupiteru organizovana je kroz smenu scena u unutrašnjosti vasionkog broda i onih u eksterijeru, u kosmosu. Dva izlaska iz letilice uzrokovana su Halovom prijavom kvara u delu broda kome se može prići samo spolja. Naizmeničnim prikazivanjem situacija u eksterijeru i enterijeru postignuta je dinamika koje nema u prethodnom segmentu filma. Enterijer je pojednostvaljen: prepoznatljiva dominacija bele boje u sukobu je sa tamom spoljašnjeg pejzaža. Povremeno, bojeni akcenti razbijaju ovu belu monotoniju: crveni, plavi ili žuti skafanderi, zelene ili narandžaste paste koje su servirane na plastificiranim četvorougaoim tanjirima iz kojih astronauti jedu. Hladnoj prozračnosti svemirskog broda odgovaraju daleki, smireni glas računara Hala, kao i neizdiferencirani karakteri Pula i Boumena. Sve se odvija prema rutinskim zakonima: vrata se otvaraju i zatvaraju polako, centrifuga se okreće usporeno, a Boumen održava kondiciju trčeći duž istih kružnih atletskih staza, udišući vazduh koji danima struji u brodskim kabinama. Životne funkcije kosmonauta u hibernaciji stalno se nadgledaju, a Pul povremeno provodi vreme u solarijumu sunčajući se pod zracima neidentifikovanog svetlosnog izvora.

Postoje dve vrste komunikacije u letilici: između astronauta i Hala, i između posade i Zemlje. Dijalog među osobljem je redak; Pul i Boumen praktično ne razgovaraju, sve dok se ne desi kvar na brodu. Susreti između Hala i blizanaca se odvijaju odvojeno; Halov glas je smirujući i hipnotizerski, i ne otkriva postojanje

emocija. Sličnu jednoličnost u nastupu ima i Boumen. Kjubrik u prvom delu misije namerno izjednačava karaktere Boumena i Hala. Obojica se doživljavaju kao roboti. Hal je računar koji je označen crvenim okom. Boumen obično obavlja niz rutinskih radnji: jede, spava, crta, igra šah, trči, itd. Prava razlika između čoveka i mašine ne postoji, ili se bar ne može uočiti. Oni su prikazani kao istovetne jedinice, bez naročitih potreba, bez osećanja ili vidljivih reakcija na dešavanja oko njih. Svakodnevnica ne izgleda naročito uzbudljivo. Zapravo, dane treba popuniti, a putovanje do cilja izdržati. U takvoj atmosferi čovek i računar postaju istovetni.

Drugi vid komunikacije obavlja se posredstvom slika. U ovom delu filma posmatranje ima najveći značaj. Oko je dominantan instrument: reditelj naglašava Boumenove oči (glumac Kir Dulea (Keir Dullea) je, između ostalog, i odabran zbog bezličnog prodornog pogleda), kao i Halovo oko preko koga on upoznaje svet oko sebe – unutrašnji svet letilice – nadzirući dešavanja u brodu. Boumenove oči su istaknute nekoliko puta u toku filma: one prate dešavanja u vasioni dok Pul menja pokvareni deo; kadrirane su u vrlo krupnom planu kada kroz otvor kacige posmatra Halove reakcije. Oči su prisutne i na malim kružnim letećim brodovima kojima se astronauti prevoze iz velikog broda u prostranstvo svemira. Stilizovane Boumenove oči vide se više puta u toku trajanja njegovog putovanja ka sobi sećanja (tzv. sekvenca *Star-Gate*). Pa čak i poslednji kadar beleži jedan nesvakidašnji pogled: oči tek rođenog deteta širom su otvorene i uperene u posmatrača.

Posmatranje omogućava praćenje napretka misije, uočavanje veze između Zemlje i vasijskog broda, kao i značaja koji nauka pridaje posmatranoj ekspediciji. Naime, misija se ne dešava samo u univerzumu, ona je pod stalnim nadzorom naučnih timova koji su ostali na Zemlji i koji je odatle navode. Ekran postaje glavno komunikacijsko sredstvo između Zemlje i Jupitera. U upotrebi je više vrsta ekrana:

- 1) ekran kao informativna tabla koja omogućava odabir obroka i temperaturu na kojoj se spremaju;
- 2) ekran kao televizor preko koga se gledaju prenosi emisija sa Zemlje. Boumen i Pul u isto vreme na televizoru prate intervju u kome su odgovarali na pitanja u vezi sa opstankom misije i njenim ciljem. Takođe, novinar intervjuiše i Hala kao vodećeg člana posade koji govori o odnosu sa astronautima i njegovom mestu u tajnoj ekspediciji;

- 3) ekran kao šahovska tabla koja astronautima omogućeno da se takmiče s Halom. Računar najčešće pobeđuje, što pokazuje njegovu superiornost;
- 4) ekran kao kontrolni monitor. Broj ovih monitora teško je odrediti, ali preko njih tročlana posada prati dešavanja u svemiru;
- 5) ekran kao video-telefon. Dok se Pul sunča u solarijumu, prima poziv svojih roditelja sa Zemlje koji mu čestitaju rođendan (paralelizam sa Flojdovim razgovorom sa ćerkom). Dok su roditelji emotivni i uzbuđeni zbog ovog događaja, Pul je krut i distanciran i ne upućuje im nijednu reč zauzvrat. U ovom monologu jasno je da je roditeljima stalo do sina, i da su ponosni na njegovo učešće u misiji o kojoj pišu novine i izveštavaju emisije. S druge strane, roditeljskom oduševljenju suprotstavljen je indiferentan stav sina koji se blago dosađuje i s nestrpljenjem čeka kraj telefonskog razgovora. Za njega rođendan više ne predstavlja bitan dan. U jednoličnoj stvarnosti u kojoj se komunicira s mašinama, smisao za razgovor je poremećen, a ljudske reakcije izostaju;
- 6) ekran kao *mentalni ekran*. Sa obe strane Halovog oka nalazi se niz ekrana koji omogućavaju praćenje njegovih mentalnih funkcija, ali i omogućavaju uvid u rad letilice i njenih segmenata. Hal dvadeset i četiri časa prati sve funkcije u vasijskom brodu;
- 7) ekran kao bolnički monitor. U letilici se nalaze tri člana ekspedicije koji spavaju. To je deo posade koji će biti potreban u trenutku sletanja na Jupiter. Njihove oči su zatvorene, oni su u stanju hibernacije, rad srca im je usporen, a telesna temperatura tri stepena celzijusovih. Na ekranu koji podseća na bolničke monitore uključene posle prijema životno ugroženih pacijenata, prati se rad njihovih vitalnih funkcija.

U ovom delu filma sadržaj kadra uvek je proširen novim dešavanjima koja se prikazuju na manjim vizuelnim površinama – ekranima. Zahvaljujući interakciji između realnih dešavanja u brodu i virtualnih dešavanja na monitoru izbegnut je utisak klaustrofobičnosti u letilici. Kjubrik uvodi subjektivnu perceptivnu sliku koja je označena konveksnim kadrom, tj. suženim vidnim poljem koje odgovara Halovom pogledu. Više puta sugerisana je njegova *tačka gledanja*. To su kadrovi u kojima se izdvaja kružna površina unutar pravougaonih ivica kadra. U manjoj, unutrašnjoj slici vide se dešavanja u letilici, odnosno Boumenove i Pulove aktivnosti. Jedna od retkih upotreba slike kao oblika likovnog izražavanja vidi se u dijalogu koji je kadriran kao

Halov subjektivni pogled. Dok kamera zauzima mesto crvenog oka, u ispušenoj slici se vidi Boumen koji Halu pokazuje svoje crteže usnulih kolega. Ovi crteži ne predstavljaju ništa više od pukog dokumenta, ali je zanimljiv način na koji Kjubrik skreće pažnju na njih. Jednostavna Boumenova aktivnost uzdignuta je na viši nivo, zahvaljujući subjektivnoj organizaciji kadra kao *tačke gledanja* računara, i izbegavanjem primene objektivne naracije. Naglašavanje Boumenovog talenta izraženo je i u Halovim oduševljenim pohvalama zbog napretka koji je on pokazao u odnosu na prethodne radove, s kojima posmatrač nije upoznat. Izražavanjem pohvalnih stavova Hal uspostavlja prijateljski odnos s Boumenom koji, uprkos svemu ostaje ravnodušan i distanciran. Od tog trenutka u filmu Hal praktično počinje da pokazuje ljudske osobine, zbog kojih će biti osuđen na propast.

Kada objavi grešku u funkcionisanju jedinice AE 35 koja će prema njegovim rečima uskoro prestati da radi, on izaziva krizu misije i dovodi njen opstanak u pitanje. Boumenov izlazak iz broda, s ciljem zamene pokvarenog dela, prikazan je u dugoj, elegantnoj sekvenci u kojoj je kretanje astronauta maksimalno usporeno, a lebdenje u slobodnom prostoru izjednačeno s letom ptica. Pojavljivanje malog pomoćnog prevoznog sredstva iz trupa velikog broda doživljava se kao rađanje novog života: okrugla letilica napušta brod posle dugih priprema, poput deteta koje se pomalja iz majčine utrobe, pružajući mehanizovane pipke/ruke u nepoznatu tamu vasiona. Utisku Boumenove izolovanosti i usamljenosti u tom teškom trenutku doprinosi i zvuk njegovog dubokog disanja. Udisaji i izdisaji prisutni su sve vreme dok traje zamena starog dela letilice novim, sve do povratka u vasioni brod, kada se sa indirektno prelazi na direktnu naraciju. Ovo je prva upotreba ekspresivnog zvučnog efekta ljudskog disanja, koja s vremenom stvara uznemirenost, jer se u besprekornoj tišini svemira duboko disanje doživljava kao narušavanje harmonije univerzuma. Sličan postupak upotrebljen je u filmu *Diplomac (The Graduate, 1967)* kada Dustin Hofman (Dustin Hoffman) u ulozi buntovnika oblači skafander i pada u bazen pun vode. Naizmenično smenjivanje udisaja i izdisaja stvara utisak sličan gušenju, jer se disanje ubrzava i čini se da glavni junak ostaje bez vazduha. Ništa slično ne događa se kod Kjubrika: Boumenovo disanje je odmereno i ukazuje na njegovu smirenost. Osim toga, zvuk disanja je jedan od nedvosmislenih znakova ljudskog prisustva u svemiru.

Efekat je primenjen još samo jednom, pri Pulovom izlasku iz svemirskog broda. Međutim, tada dolazi do prekida misije, a Pul prestaje da diše. Posmatrač je ostavljen u potpunoj tišini, dok gleda kako u žutom skafanderu junak nestaje u prostranstvu svemira. Kjubrik uspostavlja simetriju radnje: i Boumen i Pul bar jednom napuštaju vasioni brod kako bi zamenili navodno pokvarenu jedinicu. Međutim, u trenutku kada više ne čuje disanje brata blizanca, Boumen shvata da se dogodio prekid. Ispred niza ekrana na kontrolnom panelu i prozora kroz koje posmatra Pulovo nekontrolisano kretanje po spoljašnjem prostoru, Boumen se bori za njegov život. Referentno polje kadra čine prozori i ekrani koji se smenjuju s predstavom Boumenovog ozbiljnog pogleda. Alarm čiji se monotoni zvuk u jednom trenutku prekida označava konačni gubitak Pula. Slika se povremeno izjednačava s nizom treptućih upozoravajućih signala koji popunjavaju njenu površinu poput mreže. Kadar u kome se vide ispruženi pipci male letilice koji prihvataju mrtvog Pula u naručje podseća na predstave *Piete*. Iako se radi o ljudima koji se doživljavaju kao robotizovane jedinice, slika deluje potresno, obavijena neprobojnom tišinom okolnog prostora.

Zatim se u Halovom subjektivnom kadru vide dve prazne stolice koje označavaju nepredviđena dešavanja na brodu. Računar odlučuje da prekine vitalne funkcije usnulih članova posade i postane gospodar ekspedicije. Smenjivanjem nekoliko kadrova sugerisana je smrt svih preostalih članova posade. Ubistvo nije prikazano kao realistički nasilni čin: izvedeno je u sterilnim uslovima i bez ikakvih tragova, a predstavljeno je naizmeničnim smenjivanjem sadržaja na ekranu i realnih dešavanja u brodu. Prvo se vidi natpis na monitoru *Računar u kvaru*, belim slovima na crvenoj pozadini slike. Zatim su pokazani članovi posade u belim kapsulama, nalik na sarkofage na kojima se mogu pročitati njihova imena. Sledi kadar bolničkog monitora na kome se očitava da su vitalne funkcije ugrožene. Na narandžastoj pozadini belim slovima je ispisano *Životne funkcije kritične*. Sve linije postaju ravne, čime je označeno da su *Životne funkcije prestale*. Posle crvenog natpisa s belim slovima, monotoni zvuk pištanja koji označava prekid rada srca, preoblikuje se u totalnu tišinu u kojoj se iz gornjeg rakursa vide sarkofazi s preminulim kosmonautima. Poslednja slika u ovoj sekvenci jeste crveno Halovo oko koje rukovodi misijom i određuje njenu dalju sudbinu.

Postoje dva moguća objašnjenja za krizu misije i njen kraj. Prvi je sugerisan u trenutku kada Boumen i Pul shvataju da je Hal pogrešio i da označeni deo mašine nije u kvaru. Iako je Hal 9000 računar poslednje generacije, on pokazuje izvesne ljudske karakteristike zato što je rađen prema čovekovom modelu. U pokušaju da još jednom provere mogućnost Halove greške, astronauti odlučuju da kontaktiraju kontrolni centar na Zemlji. Tada gledalac saznaje da Hal 9000 ima blizanca (još jedno udvajanje likova koje je odloženo do klimaksa misije) koji poseduje autonomiju, čistotu i nepogrešivost mašine. Međutim, Hal koji je krenuo na ekspediciju očigledno ne pokazuje savršenstvo zemaljskog parnjaka. Kada se otkrije njegova ranjivost, Hal počinje da reaguje kao čovek. Podsvesno mučen ljubomorom prema svom savršenom blizancu, odlučuje da prekine komunikaciju sa Zemljom. Tada pravi fatalan korak: počinje da isključuje članove posade i da se bori za misiju koju će sam izvesti do kraja, kako bi dokazao svoju nepogrešivost. Hal ostaje mašina do samog kraja, do momenta sopstvene smrti. Ni počinjena greška ne pruža mu uvid u značenje sopstvenog postupka. Međutim, kada se to dogodi Boumenu u trenutku gubitka Pula, koji se sve vreme doživljava kao njegov alter ego (emotivniji deo), dolazi do sloma racionalnosti i mehanizacije kosmonauta. Njegov preobražaj veći je od onog koji se dešava majmunu s početka filma. Boumen se suprotstavlja Halu, oslobađajući se tiranstva naučnog i tehnološkog progressa. Konačno, on kreće na jedno suštinsko putovanje, ono u kome će upoznati sebe.

Drugi mogući razlog krize misije jeste rivalski odnos između Hala i blizanca astronauta. Kada shvate da je Hal pogrešio, Boumen i Pul odlučuju da potraže zaklon od njegovog pogleda. Nizom subjektivnih kadrova, pomoću kojih je prostor letilice organizovan kao Halov mozak, sugerisana je nemogućnost sklanjanja od oka računara koje kontroliše situaciju. Svemirskim brodom dominira Hal; to je prostor njegovih misli. Izaći odatle znači napustiti Halov mozak. U brodu ne postoji izolovani prostor. Kada Boumen i Pul uđu u kružnu kapsulu, zatvore vrata i isključe zvuk, oni misle da su našli zaklon od računara. Dok se dogovaraju kako da postupe u daljem toku misije, gledalac ima utisak povlašćenog položaja, svedoka tajnog razgovora. Međutim, Kjubrik iznenada prelazi sa objektivne na subjektivnu naraciju; kamera zauzima Halovu *tačku gledanja* i sugerije da računar razume smisao tajnog dijaloga. Polje posmatranja je suženo i upravljeno na Boumenove i Pulove usne: jasno je da je Hal sposoban da čita sa usana i da je razumeo sadržaj razgovora, koji je gledaocu nepoznat. Tako je došlo do

izmene položaja posmatrača unutar i van slike: gledalac filma uskraćen je za informaciju do koje Hal dolazi zahvaljujući sopstvenim kvalitetima. Mašina je nadmudrila čoveka koji ju je napravio zbog svojih potreba.

Posle kraha misije i sukoba između Boumena i Hala, jedini preživeli član posade odlučuje da isključi mašinu. On uspeva da se vrati u letilicu u koju ga Hal ne pušta. Ovim je potvrđena čovekova nadmoć nad računarom. Uspevajući da iskoristi pomoćni ulaz koji se ručno otvara, astronaut dovodi u pitanje sopstveni život (nema kacigu koja je ostala u brodu), ali ne odustaje od ideje da isključi Hala. U dugom kadru prikazano je Boumenovo katapultiranje: iz prostora u kome vlada zvučna napetost izazvana monotonim ponavljanjem alarmnog signala, prelazi se u unutrašnjost broda u kojoj vlada potpuna tišina. Uspostavljeni mir prekida neočekivani Boumenov upad. Kjubrik prelazi na subjektivnu perspektivnu sliku koja dominira u sekvenci Halove smrti. Ovo je jedna od centralnih sekvenci u filmu kojem je pripremljena scena Boumenovog oslobođenja. Novi period počinje posle smrti mašine.

Enterijer broda postaje crven (Halova *tačka gledanja*), a u kadrovima se smenjuju Boumenovo lice u zaštitnoj kacigi i Halovo veliko oka sa žutom zenicom. Kjubrik prikazuje smrt računara kao proces ulaska u njegov mozak. Delez analizira ovaj segment filma na sledeći način:

„Telesni stavovi dosežu maksimum silovitosti, ali zavise od mozga. Jer, kod Kjubrika je svet zapravo mozak: postoji jednakost između mozga i sveta, kao što je veliki svetleći kružni pano iz filma *Doktor Strejndžlav*, ili džinovski kompjuter iz filma *Odiseja u svemiru 2001* ili hotel Overluk iz *Isijavanja*. Crni kamen iz *Odiseje u svemiru* upravlja ne samo kosmičkim stanjima, nego i moždanim fazama: on je duša tri nebeska tela, to jest zemlje, sunca i meseca, ali i zametak tri mozga, životinjskog, ljudskog i mehaničkog. Kjubrik obnavlja temu inicijacijskog putovanja zato što je svako putovanje po svetu, zapravo istraživanje mozga. ...Ako se računica pokaže pogrešnom ili se kompjuter pokvari, to je zato što mozak nije razumno ustrojstvo, kao što ni svet nije racionalni sistem.”⁴⁸

U ovoj sekvenci *Odiseje u svemiru* mizanscen je izjednačen sa Halovim logičkim centrom, a enterijer u kome se Boumen kreće jeste memorijska soba računara. Smenjivanjem kadrova čovekovog pogleda i oka računara, Halov mozak postaje

⁴⁸ Žil Delez, *Film 2: Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010, str. 258.

poprište borbe u kojoj je nemoćna mašina osuđena na propast. Uprkos Halovim molbama da mu ne isključi životne funkcije, Boumen odgovara ćutanjem, na isti način na koji se računar, bez objašnjenja, oslobodio članove posade. Tri pozicije kamere prikazuju prostor Halove unutrašnjosti: ekstremni gornji rakurs iz koga se vide sve njegove memorijske ćelije, ponovljene u pravilnim nizovima belih vertikalnih fioka; donji rakurs iz koga se vidi Boumen koji lebdi u Halovom mozgu; i konačno, treća pozicija kamere odgovara neutralnom pogledu sa strane, slici u kojoj se vide Halovo oko i Boumen koji isključuje računarsku memoriju. Kjubrik insistira na ljudskoj reakciji računara koji se oprašta od života. On konstantno ponavlja rečenice: „I am affraid Dave. I think my mind is going. I can feel it.” Više puta izgovorene opaske izražavaju skrivenu, neočekivanu emotivnost kompjutera. Uprkos drhtajima koji se osećaju u Boumenovom telesnom stavu, on ostaje nepokolebljiv. Najpotresniji deo sekvence jeste trenutak u kome Halov glas postaje sve dublji dok pokušava da otpeva oproštajnu pesmu. Kada se računar ugasi i poslednja moždana ćelija izgubi funkciju, sledi poruka u kojoj je otkriven tajni karakter misije. Boumen saznaje da je misija Jupiter posvećena prvim znacima inteligentnog života – crnom monolitu čije poreklo i uticaj nisu utvrđeni. Sa ovim saznanjem astronaut kreće na novo putovanje. *Jupiter and Beyond the Infinite* poslednje je poglavlje filma i sastoji se od tzv. *Star-Gate* sekvence i povratka na Zemlju, u sobu koja postaje rezervoar sećanja.

Star-Gate je u formalnom, strukturalnom i likovnom smislu, celina izdvojena od ostatka filma. Ona prekida uspostavljeni tok linearne naracije i prebacuje posmatrača na polje apstrakcije: on je doživljava kao neosnovani i neopravdani vizuelni eksperiment koji narušava vremensko-prostornu logiku, tematski integritet i konzistentnost radnje, zapleta i karaktera. Likovna celina koja deluje kao šok proizveden rapidnim smenjivanjem boja i oblika, odbacuje zakone logičkog povezivanja slika prema pravilima filmskog kontinuiteta, ističući zahteve za simboličkim ili asocijativnim mišljenjem.

Osim uvodnog dela sekvence – u kome se posle natpisa pojavljuje realistički prikaz vasionkog prostranstva sa nekoliko planeta i mnoštvom zvezda između kojih se nalazi misteriozni crni objekat – ostatak je sveden na niz aptraktnih površina koje se smenjuju u brzom protoku vremena. Treba imati u vidu da se realizam vasiona pre svega odnosi na mogućnost identifikovanja sadržaja slika i prepoznavanje izvesnih

reprezentovanih objekata. U svakom slučaju, s realističkim pristupom je gotovo čim se uz vasiona tela, planete i meteore pojavi geometrijsko telo ogromnih dimenzija, koje plovi između njih: prizor postaje nadrealan. Objekat je prvobitno osvetljen iz prednjeg plana slike čime su akcentovane njegove uže strane. Zbog ovoga se monolit doživljava kao velika knjiga, metaforičan prikaz najstarijih očuvanih spisa koji se nalaze u temeljima civilizacije (otuda veza sa prologom filma i praistorijskim periodom). Međutim, kada se svetlost prolomi iz gornje zone slike, postaje jasno da je totem počeo da širi svoje energetske polje u kosmosu. Lajtmotiv iznenadnog objavljivanja monolita ljudima jeste, Ligetijeva muzika, *Rekvijem za sopran, mecosopran, mešoviti hor i orkestar*.

Niz slika koje slede mogu se protumačiti kao Boumenovo putovanje ka Zemlji, odnosno Odisejev povratak kući. Unutrašnja vizija i spoljašnja percepcija se prepliću čime nastaje jedna nenarativna celina iz koje je isključen skoro svaki prikaz prepoznatljivih predmeta i referentnih elemenata vidljivog sveta. Prvi deo ovog ubrzanog putovanja ka Zemlji čini niz likovnih predstava koje se mogu izjednačiti sa eksperimentima op arta ili apstraktnog ekspresionizma. Bojene površine, ovalni i četvorougaooni oblici, preliv i pretapanja utiču na posmatrača na optičkom nivou. Svaki nagoveštaj realnih objekata je uklonjen, a jedinu vezu sa stvarnošću predstavljaju povremeni prikazi Boumenovog lica, ili njegovih očiju koje s vremenom postaju solarizovane i prikazane u sukobu komplementarnih boja (beonjača je crvena, a sočivo zeleno, da bi zatim ta kombinacija postala plavo-narandžasta i konačno žuto-ljubičasta). Oko je postepeno zamenilo lice, a pogled je uprt u nedefinisane oblike i prelomljene raznobojne površine, kao da je u pitanju kaleidoskop. Spoljašnje putovanje postaje istraživanje unutrašnjih vizija u kojima je oko izjednačeno sa ekranom, na kome se vidi mikrokosmos glavnog junaka. Makrokosmos je potisnut, apsorbovan individualnim svetom usamljenog letača. *Star-gate* je jedna od estetski najslobodnijih sekvenci u Kjubrikovom celokupnom opusu. Ona istovremeno pokazuje misteriju svemira u koju čovek pokušava da pronikne i tajnu unutrašnjeg duhovnog bogatstva pojedinca. Nematerijalni pejzaži koji sugerišu unutrašnji pogled junaka kombinovani su sa spoljašnjim prirodnim zemaljskim lepotama koje su pri kraju sekvence prikazane u negativu ili solarizovane jakim bojama spektra. Izgrađena je temeljna veza između čoveka i Zemlje, planete i kosmosa, čoveka i svemira. Nenarativne slike ukazuju na

prirodu ljudske percepcije i poreklo ljudskog znanja. Kombinacijom subjektivnih slika i postupkom suprotstavljanja polja i protivpolja, gledalac intuitivno razume izvesne likovne sadržaje kao lični pogled drugog, kao doživljaj sveta viđenog tuđim očima. U tom smislu celinom *Star-Gate* Kjubrik postavlja bitna pitanja o poreklu ljudske percepcije, mehanizmima koji pomažu sticanju izvesnih saznanja, kao i ulozi koju tehnologija i umetnost imaju u tom procesu.

Povratak u stvarnost nadrealnog prostora omogućena je realističkim prikazom ljudskog, Boumenovog oka. Posle nekoliko treptaja u vrlo krupnom planu, posmatrač zauzima njegov položaj i ulazi u neobičan enterijer. Naime, ne samo da je gledalac izjednačen s kosmonautom, već se nalazi unutar njegovog mozga, jer se prvobitni kadar posle treptaja oka doživljava kao slika s druge strane, iz unutrašnjosti glavnog junaka. Oval koji bi se mogao razumeti kao zenica, ispunjava predstava sobe u stilu Luja XVI, a van tog polja reprezentacije, nalazi se tama sa kompjuterskim ekranima na kojima se naizmenično ispisuju određene poruke. Iz sledeća dva kadra jasno je da se radi o Boumenovom pogledu iz tela letilice, koja se na neočekivan način prizemljila u sobu. Niz subjektivnih kadrova narušava mogućnost logičkog povezivanja perspektive i prostora, subjektivnih i objektivnih kadrova, posmatrača i posmatranog. U završnici filma prisutni su Boumen i monolit, a njihov sudbinski susret prebačen je sa Jupitera na Zemlju. Svi ostali elementi slike ostaju misteriozni i otežavaju njeno dešifrovanje. U završnici *Odiseje u svemiru* izražen je sukob različitih pozicija gledanja, suprotnih uglova posmatranja i iznenadnih obrta. Upravo zato što svako tumačenje postaje relevantno, a logika narušena, nema zakonitosti pomoću kojih bi se jednoznačno utvrdio smisao ove sekvence.

Tri različite pozicije kamere definišu prostor sobe. To je prostran enterijer eklektičnog karaktera. Soba iz XVIII veka ili soba Luja XVI, kako ju je Kjubrik često označavao, ima ledeno bele zidove i podove, a osvetljena je neuobičajeno za period čiji duh oživljava. Sintetička neonska svetla zamenila su očekivane sveće koje će difuznom svetlošću obasjavati enterijere bogatih salona u *Bariju Lindonu*. Sto, stolice, raskošni krevet, inkrustacije na zidovima, niše sa skulpturama (koje podsećaju na grobnicu Medičijevih (Medici)), stubići sa mermernim torzoima neidentifikovanih ličnosti, otvori u zidovima sa likovnim predstavama idiličnog života (Gejnzboro, Vato (Antoine Jean Watteau)) ispunjavaju ovaj modernistički prostor hladnoćom velikih prozračnih hodnika

hotela Hilton u jednoj od Flojdovih stanica na putu ka Klavijusu. Modernistički štimung ranijih enterijera ustupio je mesto postmodernističkoj mešavini nespojivih stilova u jednom neobičnom aranžmanu. Da je u atmosferi Kjubrikove završne sekvence sve dozvoljeno, potvrđuje i kosmička letilica: veliko belo jaje s mnoštvom otvora i prozora, koje se udobno smestilo između lujevskih fotelja i mikelandelovskih skulptura. Modernizam je ustupio mesto postmodernizmu, jedinstveni pogled na svet zamenile su multiplikovane vizije različitih starosnih doba istog junaka.

„Odiseje i krugovi viđeni ranije sada su zgusnute u jedinstveni humanistički završetak puta koji se prostire od čišćenja i solipsističke kontemplacije o sebi (Boumenov ostareli blizanac u ogledalu) do obeda (formalno postavljen sto za ručak), od poslednjeg sna i buđenja (veliki krevet) do smrti. Samo nagoveštaji zelene boje (zidovi, kućna haljina, uzglavlje kreveta i slike na zidovima) sugerišu prisustvo vegetacije u ovom pejzažu smrti i mogućnost za preživljavanje posredstvom novog rođenja. Istorija i identitet se spajaju i poništavaju dok Boumen luta kroz ovaj nadrealistički san nevinosti i iskustva – svoje polje margareta – oslobađajući se vremenskih i mehaničkih oblika... Dopirući do monolita preko smrti, kao Moonwatcher ili Flojd pre njega, on uspeva da izbegne nasleđe njihovog neznanja krećući se prema misterijama beskonačnog svemira.”⁴⁹

Smenjivanje subjektivnih kadrova urađeno je po principu isključenja, tako da u narednom kadru ili nizu kadrova, sledeći starosni stadijum junaka poništava prethodni, zamenivši postojeći lik novim. Ovo uslovljava varljivost percepcije, relativizujući privilegovanost jedinstvene tačke gledanja, sugerišući da je dekartovski misleći subjekat utemeljio mnoštvo različitih legitimnih slika sveta. Tek pošto gledalac pomisli da je jedini relevantan pogled onaj koji odgovara Boumenovoj subjektivnoj slici, postaje jasno da u sobi izmiče tlo pod nogama, jer se u narednom kadru vidi Boumen van letilice, iz njene pozicije. Stiče se utisak da je došlo do udvajanja lika astronauta koji sam sebe posmatra iz unutrašnjosti vasionkog broda dok u crvenom skafanderu stoji u enterijeru sobe. Bliži plan razotkriva da je novi Boumen, ispred broda znatno stariji u odnosu na onog koji je viđen u prethodnom kadru u unutrašnjosti prevoznog sredstva. Stariji junak je nosilac niza subjektivnih perceptivnih slika kojima će posmatrač bolje sagledati prostor. *Tačka gledanja* usmerava Boumenov pogled na deo sobe sa

⁴⁹ Thomas Alen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, str. 134.

sekreterom, dve stolice, dve niše sa dve skulpture, dve slike na zidu i dve male biste. Sve je udvojeno, a princip prostorne simetrije odgovara Kjubrikovom postupku u kome se harmoniji prostora suprotstavljaju (postmodernistički) kristali vremena. Ligetijeva muzika objavljuje prisustvo još jednog, nevidljivog oka, dok se Boumen lagano kreće kroz prostor. Smenjuju se kadrovi u kojima posmatrač vidi astronautovo telo u skafanderu s onim koji odgovaraju njegovom pogledu dok šeta kroz prostor. Neizostavni deo ovog enterijera je kupatilo, u koje junak ulazi i po prvi put se suočava sa svojim likom. Radi se o praktično prvoj upotrebi ogledala u *Odiseji* i ona je s razlogom ostavljena za odlučujući susret junaka sa samim sobom. Boumen izgleda začuđeno, ne prepoznajući ostarelo lice koje bi trebalo da pripada drugoj osobi, onaj koja će ga zameniti na putu ka novom životu.

Kupatilo je veliko, belo, čisto, sa svećnjacima na zidovima i ogromnim ogledalom. Boumen u neverici posmatra lice, dok mu jedan zvuk ne skrene pažnju. Ligetijeva muzika kombinovana je sa zvukom njegovog disanja, a sporost pokreta ukazuje na astronautovu nenaviknutost na gravitaciju. Švenk koji odgovara pokretu glave otkriva prisustvo čoveka koji obeduje u sobi. Boumen ga iz kupatila gleda sa zanimanjem. U jednom trenutku posmatrač zauzima mesto astronauta/kamere, tako da pogled novog gospodina, upravljen u nju, stvara utisak neprijatnosti i nelagode. On proističe iz razotkrivenosti posmatrača od strane posmatranog. Voajerski pogled astronauta u skafanderu ugrožava sopstvenu egzistenciju. Ovo je znak da će kosmonaut nestati i da će ga u životnom toku zameniti njegov stariji naslednik. Dok se u dubinskom statičnom kadru novi Boumen kreće ka posmatraču, još uvek nije izvesno da li će se dogoditi susret astronauta i čoveka u raskošnoj kućnoj haljini. Kada gospodin pride sasvim blizu, u prednjem planu njegov pogled pokazuje ravnodušnost zbog činjenice da u kupatilu nema nikoga. Okret za sto osamdeset stepeni pokazuje ga kako se vraća ka svom stolu da završi ručak. On je viđen iz pozicije koja sugerise nečije prisustvo u prostoru. Pošto je kamera postavljena izuzetno visoko, jasno je da on nije sam i da ga neko gleda.

Ručak iznenada prekida pad čaše sa stola koju Boumen slučajno obori. Ovo je novi zvučni signal za suočavanje sa narednim likom, starijim i na žalost spremnim za smrt. Sledeći kadar je jedinstven po tome što Kjubrik spaja prisustvo dva različita starosna perioda istog junaka. Boumen za stolom se okreće i vidi sebe kako spava na

velikom krevetu. Njegovo lice je izborano, a ruke prekrštene preko grudi. Slika u kojoj se vide i posmatrač i posmatrani, koji toga nije svestan, traje nekoliko sekundi. U završnici ove sekvence ostareli i zanemoćali Boumen konačno stupa u kontakt s nemim i velikim monolitom, koji zauzima središnju poziciju u sobi. Starac podiže ruku ka spomeniku koji ostaje sam u kadru. Boumen nestaje, a na krevetu se pojavljuje svetlosni krug s nerođenom bebom koja je još uvek sklupčana u stomaku. Ona gleda u monolit, kome se primiče kamera dok ekran ne postane crn. Zvuci kompozicije *Tako je govorio Zaratustra* podsećaju na vezu s početnim stadijumom u evoluciji: korak od majmuna do čoveka ravan je koraku od čoveka do nove forme života – zvezdanog deteta čije krupne oči gledaju direktno u posmatrača.

Završna scena *Odiseje u svemiru* ima enigmatski karakter i konstruisana je kao slagalica formirana iz različitih elemenata perceptivnog iskustva. Sva znanja o čovekovom najvažnijem instrumentu –oku – sabrana su u ovom delu filma, kako bi se preispitali dometi naučnog i tehnološkog razvoja. Kjubrik ukazuje na relativnost individualnih vizija i varljivost subjektivnih pozicija. Međutim, više od svakog pokušaja pronalaženja odgovora na univerzalna pitanja o postanku i smislu sveta, Boumenova soba postaje rezervoar sećanja, u kojoj su sabrani svi segmenti jednog životnog kruga i obezbeđena jedinstvena mogućnost suočavanja sa sobom, iz prošlosti, ka budućnosti kroz sadašnjost.

Pomerajući tačke gledanja i brišući čvrste premise na kojima počiva subjektivni kadar, Kjubrik je pomerio granice narativnog filma. Subjekat je istovremeno i posmatrač i posmatrani, elementi slike su varljivog i prolaznog prisustva, a pluralizam perspektive i multiplikovanje vizija postaju jedine zakonitosti. Modernistički sklad i formalna čistota slike zamenjeni su postmodernističkim lavirintom u kome se pomoću pogleda konstituišu i brišu egzistencija ljudi i stvari. Konceptualnu sliku eklektičkog karaktera čine renesansna dubinska perspektiva, barokna raskoš nameštaja, duh modernističke purifikacije, površinski tretman izabranih prizora, kao i isticanje ugroženosti privilegovanog statusa posmatrača.

Kjubrikijanska soba bazirana na duhu prosvetiteljstva XVIII veka omogućava preispitivanje utemeljenosti sopstvene egzistencije. Ova soba može biti i drugačijeg karaktera, ali će odgovarati referentnim epohama neke druge jedinke. U svakoj od ovih soba odvija se jedinstveni proces posmatranja, vrednovanja i preispitivanja ličnih

dometa, ali i prelamanje različitih vremenskih perioda. U njoj sada postaje juče, a juče se pretvara u sutra. Ona postaje mitsko mesto i prostor skloništa. Zato u njoj ne treba zahtevati definitivne odgovore, niti tragati za smislom.

VII *Paklena pomorandža: Viddy Well!*

Prema romanu Antonija Bardžisa *Paklena pomorandža*, Stenli Kjubrik snimio je istoimeni film 1971. godine. U žanrovskom i tematskom pogledu on donosi promenu u odnosu na *Odiseju u svemiru*, jer se za razliku od potonjeg filma posvećenog evoluciji i pojavi novog oblika inteligentnog života, *Paklena pomorandža* bavi pokušajem opstanka pojedinca u savremenom društvu, i to one individue koja ne želi da bude deo sistema i opire se mehanizovanom životu. Glavni junak filma je Aleks Dilarč, vođa malog ganga, neobična i samosvojna ličnost koja se realizuje isključivo u noćnim akcijama sa svojim drugarima: one se sastoje od tuča sa poznanicima i suparnicima, pljačkanja vila imućnih građana, silovanja žena i mučenja skitnica.

Pobunjeni junak je tinejdžer koji ima sopstveni jezik (nadsat) u kome je utemeljeno nepoverenje prema zvaničnom jeziku njegovih roditelja, nastavnika i pretpostavljenih, prema svim autoritetima koje ne želi da prihvati i kojih se svojevoljno odriče. Film problematizuje pitanje mogućnosti opstanka ovakvog pojedinca pod pritiscima države, društvenih zakona i pravila prihvatljivih oblika ponašanja koja se svakodnevno nameću i bez čije se primene ne može ostvariti i zadržati sloboda. Aleks poseduje izuzetnu harizmu i visok stepen samosvesti, ali će ga neprihvatljivo izražavanje sopstvenih stavova dovesti u situaciju da mu bude ograničena sloboda kretanja i da bude sveden na jedan od zatvorskih brojeva. On će tako ugroziti svoje integritet ličnosti i mogućnost daljeg razvoja i funkcionisanja u svetu prema kome oseća odvratnost i nepoverenje. Međutim, svet je, čak i takav, njegova pozornica na kojoj se realizuje kao glumac, performans umetnik, izvođač, kreativni pojedinac; u zatvoru njegova ličnost ne dolazi do izražaja.

Jedan od načina da se oslobodi nametnutih sankcija koje su nastupile posle ubistva Ketlejdije jeste da se prikloni novoj metodi izgradnje superega, Ludovikovoju terapiji, koja će na ubrzan i bolan način uništiti original i stvoriti kopiju. Da li je moguće posle toga vratiti se u prvobitno stanje? Da li je zamenom originalnog / autentičnog proizvoda moguće uspostaviti povratak na staro; da li se iz kopije ponovo rađa original?⁵⁰ Ludovikova terapija je bordvelovska granična situacija za glavnog junaka.

⁵⁰ O *Paklenoj pomorandži*, narativnoj organizaciji, vizuelnim principima izgradnje slike, konstituisanju Aleksovog karaktera kroz niz performans akcija pisala sam više u magistraskom radu: „*Paklena*

Na prvi pogled ona ne ugrožava pojedinca, već pokušava da ga spasi i oslobodi iz zatvora u kome se našao svojom krivicom. Međutim, Ludovikov tretman je oblik granične situacije koji suštinski preoblikuje egzistenciju i slobodu ličnosti: on prevrednuje vrednosti i dovodi do ukidanja bitnih karakteristika po kojima se jedna osoba razlikuje od druge. Nije reč samo o gubitku prava na različitost, već i o gušenju kreativnosti koja suštinski utiče na izdvajanje, selekciju i odbacivanje.

Ludovikova terapija čini središnji deo filma. Pre nje Aleks živi i razvija se na slobodi, uz zvuke Betovenove *Devete simfonije* i prijatelje koji prihvataju njegove ideje. On je svaštar koji skuplja satove, ima zmiju kao kućnog ljubimca, a njegova soba je minimalistički svedena. U belom prostoru se nalazi veliki gramofon, fotografija Ludviga Vana, kao i pop art slika žene visoko podignutih nogu, reprezentacija Kettlejdi koja živi na periferiji grada s mnoštvom mačaka, u enterijeru ispunjenom spravama za vežbanje i važnim umetničkim delima koja predstavljaju sadržaj Aleksovog ida. On živi originalan život, ne lišavajući se nijedne želje; u belom odelu sa steznikom, bičem i cilindrom, kao i veštačkom trepavicom na licu, Dilarč je scenski umetnik koji u svakodnevici ostvaruje umetničku praksu. Inhibicije za njega ne postoje; on odbacuje zakone.

Na sceni napuštenog kazina ulazi u borbu sa bandom Bilija Boja (Billy Boy), koja se uz zvuke klasične muzike pretvara u plesnu, baletsku tačku. Silovanje Aleksandrove žene postaje zavodljivo mučenje pisca koji je prisiljen da posmatra suprugu u seksualnom aktu sa *drugim* – fantazija koju sin (Aleks) u prisustvu oca (Aleksandra) konačno pretvara u stvarnost. Zvuci teme *Singin' in the Rain* menjaju karakter stravične scene mučenja i pretvaraju je u estetizovani nasilni čin u kome je realnost lažnog idiličnog doma zamenjena horor-šouom Aleksove realizovane fantazije. Konačno, ubistvo Kettlejdi koje će ugroziti Aleksovu slobodu i raznovrsnost njegovog umetničkog i egzistencijalnog izražavanja, dešava se na pozornici svesti jedne izgrađene i društveno inhibirane osobe (dobrostojeće gospođe), tj. na sceni podsvesnih, upražnjavanih i zadovoljenih instinkta glavnog junaka. Vrhunac scene ubistva zamenjen je slikom otvorenih, iskeženih ženskih usta koja treba da ublaži i olakša prijem realizma

pomorandža: umetnost i nasilje, analiza jezičko-slikovnih postupaka” koji je odbranjen u januaru 2008. godine na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

nasilja pomoću stilizovane reprezentacije; original utemeljen u realnosti pretvoren je u kopiju koja pripada umetnosti.

Pomenutim postupcima izgrađen je arteficialni prostor Aleksovih akcija (npr. Korova bar je stilizovani set sa fornifilijskim nameštajem u vidu ženskih nagih figura izrađenih od mlečnobelog stakla (komentar na umetnost Alena Džounsa), u kome Aleks pije mleko, ne pripremajući se kao sva deca za spavanje, već za autentičan život slobodnog muškarca), izbrisana je realnost mukotrpnog života radničke klase u Britaniji (kojoj pripadaju Aleksovi roditelji) i osmišljena je egzistencija izabranog pojedinca koji nikada nije u koliziji sa samim sobom, već sa onima koji narušavaju njegove slobode. Autodestruktivnost je prevladana, postoji samo sukob s *drugim* (žena, siromašni, bogati, inferiorni) čije je postojanje besmisleno i troši se u neautentičnim danima, organizovanim prema društvenim pravilima.

Izlaz iz zatvorskog kruga, u kome služi kaznu, Aleksu će ponuditi bolnički tim na čelu s doktorkom Brenom i doktorom Brodskim: u zamenu za rehabilitaciju i slobodu, on treba da im da svoju ličnost. Ludovikova terapija je vizuelno-zvučni eksperiment i obavlja se u zatvorenom bioskopu. Prostor projekcione sale organizovan je u dva nivoa: jedan nivo čini bioskopska publika svedena na Aleksa Dilarča nad kojim se sprovodi bihevioristički skinerovski ogled, drugi čini pozorišna publika sastavljena od lekara koji s distance (iz kino kabine) posmatraju subjekat podvrgnut tretmanu. Tako je došlo do preklapanja pozorišnog i bioskopskog enterijera, objedinjenih u jedinstvenom dijegetičkom prostoru. U njemu se uspostavlja razuđen i složen odnos između subjekta i objekta posmatranja: Aleks je subjekat koji prisustvuje bioskopskoj projekciji, gledajući filmove koji će preoblikovati njegov karakter; istovremeno, on je objekat posmatranja, nadziran i kontrolisan od strane lekarskog tima.

Lečenje se sastoji od slika i muzike, odnosno filmova o nasilju i *Devete simfonije* Ludviga van Betovena, omiljene Aleksove kompozicije. Uz serume koji su mu dati pre projekcije, on počinje da posmatra sadržaj filmova novim očima, ugrađujući osećaj mučnine kao reakciju na prikazane prizore. U pitanju su filmovi o pojedinačnom i kolektivnom nasilju: o mučenju ljudi u logorima, ali i o tuči ili silovanju žena. Sadržaj mentalnog ekrana glavnog junaka prikazan je na bioskopskom platnu. Na taj način projektovane slike imaju dvostruki karakter: one su reprezentacija Aleksovih fantazija i želja (simulacija virtualnih slika), ali su i predstava njegovih nasilnih činova

realizovanih u periodu pre odlaska u zatvor (simulacija stvarnih događaja). Suočavanjem subjekta sa sadržajem instinktivnih prohteva započinje proces osveščivanja jedinke, usađivanja inhibicija i modela društveno prihvatljivog ponašanja. Aleks je fiksiran za stolicu, ne može da pomeri ni glavu niti telo, a oči su mu širom otvorene metalnim pipcima koji pridržavaju kapke. On postaje zarobljenik iz Platonove pećine, osuđen da gleda senke stvarnog sveta na zidu ispred sebe. Sve što glavni junak posmatra na platnu jesu događaji u kojima je aktivno učestvovao: reprezentacija na ekranu doživljava se kao kopija originalnih/proživljenih dešavanja, kao senka realnih lica i situacija, koja se s distance, kao u ogledalu, konačno može kritički posmatrati. Aleks izvrće alegoriju o pećini. On iz sveta aktivnog sagledavanja stvari prelazi u svet njihove pasivne (vizuelne) konzumacije. Fragmentarnost stvarnosti zamenila je celovita slika sveta u kome je Aleks posmatrač, a ne učesnik. Nemogućnost da zatvori oči ili skrene pogled čini ga motorički paralizovanim recipijentom, upućenim na jednu istinu: na verodostojnost odraza sveta ponuđenog na platnu.

Ludovikova terapija je preoblikovana Lakanova teorija o konstituisanju ega u tzv. fazi ogledala. Ogledalo je izjednačeno sa ekranom. Identifikujući se s junacima i događajima koje vidi na filmu, a u kojima prepoznaje sebe, Aleks se suočava sa sopstvenim likom koga, pod dejstvom seruma, počinje objektivno da posmatra. Narcisoidnost je ukinuta; unutrašnji rascep je prevaziđen; kreirana je kritička svest koju subjekat izgrađuje kako bi se uklopio u društvo, postao mehanizovana jedinka (*clockwork orange*) i odbacio konflikt kao jedini oblik reakcije na dešavanja koja ne odobrava.

Ludovikova terapija dovodi do zloupotrebe subjekta podvrgnutog eksperimentu, kao i sadržaja na ekranu i muzike koja se čuje u bioskopu. Kjubrik organizuje predstavu iz neme ere: film je bez reči, a muzičku podlogu čini kompozicija koja se u asocijativnom procesu vezuje za ponuđene prizore. Na taj način stvara se uzročno-posledična veza koju je kasnije nemoguće prevazići. Svaki put kada Aleks iskusi poriv za nasiljem, on će osetiti mučninu (prateći proizvod terapije). Međutim, Betovenova muzika počće da izaziva istu vrstu reakcije kod Aleksa. Umetnost je primenjena u naučne svrhe s ciljem ozdravljenja. Sloboda izbora u Ludovikovom bioskopu svedena je na najmanju meru. Ovaj prostor realizovan je kao društvo u malom: dozvoljeno je posmatrati, ali nije uputno učestvovati. Za svaki oblik neprihvatljivog ponašanja postoje

sankcije. One najčešće imaju samo jednu posledicu: gubitak individualnosti i ujednačavanje karaktera. Glavni junak protestuje zbog učinjenog greha prema umetnosti. Ona je postala sinonim za nasilje u kome se više ne uživa: u Aleksovoj svesti ono je cenzurisano i proizvodi gađenje. Konačno je došlo do ugradnje mehanizma. Id je ugrožen, potisnut, i nad njim se nadvio superego.

Uočena veza Ludovikove terapije i Lakanove teorije o formiranju ega u fazi ogledala vodi do filmskih teorija nastalih tokom sedamdesetih godina XX veka. Najznačajniji teoretičari bili su Žan-Luj Bodri, kao i njegovi kritičari Kristijan Mez i Lora Malvi. Bodri je smatrao da je za proces filmske identifikacije najvažnije postojanje kinematografske aparature (kamera, platno i projektor). Bodri kaže da kamera istovremeno definiše objekat percepcije (slike na platnu), i subjekat koji percipira (filmskog gledaoca). Aparatura usmerava pogled posmatrača na sebi svojstven način, koji se razlikuje od načina posmatranja slike na zidu, reklame na bilbordu, fotografije u albumu ili nekog drugog vizuelnog sadržaja (reč je o reprezentacijama koje su ograničene i fiksirane u prostoru, koje su izolovane). Bioskopski gledalac uvek je suočen sa sukcesivnim nizom slika koje povezuje u jedinstven pokret. Zahvaljujući kognitivnim sposobnostima posmatrača uspostavlja se kontinuitet pokreta između slika, čije značenje ne postoji nezavisno od subjekta koji misaono organizuje pokret. Pokretnu sliku stvara subjekat, a ne aparatura koja pomaže spajanju slika u jedinstveno trajanje. Ovo bi značilo da bez subjekta posmatranja ne postoji ni film niti filmski pokret kome je u krajnjim konsekvencama Bodri porekao autonomiju. Jasno je da se ovim on okreće Lakanovoj psihoanalitičkoj teoriji. Reklo bi se da Bodri smatra da bez pogleda film ne postoji, a da je niz slika viđenih u bioskopu besmislena celina koja stiže smisao zahvaljujući vezama koje među njima uspostavlja misleći subjekat. Taj primarni misleći subjekat je bioskopski gledalac, a kamera i aparatura mu samo pomažu u konstituisanju pokretne slike.

Bodri govori o dvostrukoj identifikaciji s filmom. Prvi stadijum podrazumeva izjednačavanje gledaoca s prikazanim ličnostima i događajima. Drugi stupanj se odnosi na motoričku nemoć posmatrača i zauzimanja položaja kamere. Za njega je druga faza značajnija; nebitan je ponuđeni sadržaj, važan je samo proces percepcije koji je omogućen upotrebom odgovarajuće aparature (ekran i kamera). Dva preduslova za kinematografsku identifikaciju ista su kao i dva uslova za formiranje svesti o

sopstvenom liku u ogledalu: motorička inferiornost (nemobilnost) i primat vizuelnih funkcija. Bodri zaključuje da se filmski gledalac formira na isti način kao Lakanov podeljen i otuđen subjekat. Ovde bi naravno trebalo izneti primedbu prema Bodrijevoj tvrdnji da je nebitan sadržaj filmskog zapleta, već da je bitan samo proces u kome gledalac postaje svestan svoje izjednačenosti s kamerom čiju je poziciju kao pasivni recipijent zauzeo. Iako je ekran shvaćen kao preoblikovano ogledalo – što bi se i moglo prihvatiti u slobodnijoj interpretaciji bioskopskog platna koje ima fizičke granice u prostoru i nudi odraz sveta koji je kamera zabeležila – on ipak ne nudi sliku subjekta koji se posmatra u ogledalu. Naravno, to i nije neophodno, jer film uobličava stvarnost kao odraz ličnosti mislećeg subjekta (reditelja). Bioskopski posmatrač će prihvatiti (ili će odbaciti) stavove filmskog autora, čime će se identifikovati sa sadržajem filma. Identičan odraz nije potreban, ali je neophodan sadržaj kao inicijalni korak identifikacije. Kada bi, kao što kaže Bodri jedino proces bio važan, ali ne i ono što je predstavljeno, identifikacija nikada ne bi započela, jer subjekat ne bi imao s čim da se identifikuje. Zauzimajući mesto kamere u bioskopu, pasivan i nepokretan, Aleks uživa u slikama mučenja zato što ih prepoznaje kao deo sopstvenih iskustava. Izraženo negodovanje zbog mučnine koju mu doktori usađuju nastaje zbog gubitka autonomije ličnosti koja više nema snage da sprovodi svoju volju.

Tako se u Ludovikovom bioskopu, zahvaljujući prikazanim sadržajima, vrši preoblikovanje motorički nemoćnog subjekta koji prepoznaje sebe na ekranu (filmske ličnosti su čak isto obučene kao Aleks i njegovi drugari) kao u izmenjenom ogledalu. Kada bi na platnu bile prisutne apstraktne šare, boje, vizuelne stimulacije bez konkretnih referenci na junakov život, nikakvo izjednačavanje s kamerom ne bi proizvelo primarnu identifikaciju s filmom, jer se u konkretnom slučaju ona ne bi mogla ni dogoditi.

Kristijan Mez složio se sa Bodrijem da je važnija identifikacija s kamerom nego s prikazanim sadržajima⁵¹, pitajući se da li je problem uopšte u vezi s Lakanovom

⁵¹ Ključno pitanje je da li je moguće odvojiti kameru kao aparat od onoga što ona snima. I šta zapravo podrazumeva distinkcija između identifikacije s kamerom i identifikacije s ponuđenim sadržajem na platnu? Naime, u prirodi filma nalazi se pretpostavka o postojanju svevidećeg oka (kamere tj. autora) koje je nevidljivo na platnu, koje je ustupilo mesto vizuelno-zvučnoj organizaciji kadrova/slika: ona formira jednu sadržajski smislenu celinu koja predstavlja određeni pogled na svet, a s kojim se bioskopski gledalac može, ali i ne mora identifikovati. I najzad, više od prikazanog sadržaja (na primarnom nivou), ono što omogućava identifikaciju s filmom nije kamera, shvaćena kao apstraktna i samoegzistirajuća

teorijom razvoja ega u fazi ogledala. Mez kaže da dete u ogledalu vidi sebe kao objekat, vidi sliku sopstvenog tela, dok tako nešto izostaje u tradicionalnom bisokopu. Prema njemu, preduslov da gledalac primeti svoje odsustvo sa ekrana, tj. da inteligentno uobličeni filmski sadržaj bez obzira na to odsustvo, nalazi se u čovekovom poznavanju iskustva ogledanja. Mez insistira na simboličkom gledanju, a ne na slikovnoj identifikaciji; primarna filmska identifikacija ne počiva na onome što je viđeno (*that is seen*), već na onom što gleda (*something seeing*) – nevidljivom subjektu. Objekat na platnu nije svestan da je posmatran: to filmu daje izvestan voajerski potencijal. Nesvesno, filmski gledaoci su voajeri. Mez insistira na odvajanju filma od psihoanalize, jer ona ograničeno pomaže da se shvate principi filmskog funkcionisanja, pre svih pojmovi skopofilije (jaka želja za posmatranjem) i fetišizma.

Zaključak bi bio da Mez pocrtava voajerski status bioskopskog gledaoca, a da prirodu filmske percepcije utemeljuje u razvijenoj želji posmatrača da pasivno učestvuje u dešavanjima (da ih posmatra kao kroz ključaonicu). Time je trivijalizovana njegova pozicija: ovako određen on ostaje na nivou radoznalog Akteona koji strada zarad uživanja u nepristupačnim sadržajima. To stradanje obavlja se na nivou simboličke percepcije projektovane slike: filmska publika je inferiorna prema spoljašnjem svetu, a fantazije proživljava u povlašćenom prostoru struktuiranom nalik na mračni enterijer snova.

Lora Malvi je u tekstu „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”⁵² istakla tri nivoa na kojima operiše pogled u filmu. Taj pogled je uvek konstituisan kao muški pogled na svet. Prvi nivo određuje kamera koja zauzima poziciju voajera – u tom aspektu Malvijeva se nadovezuje na Meza. Drugo, postoje pogledi intrinzični filmskom narativu i oni su najčešće pogledi muških protagonista, jer se u odnosu na njih definiše položaj žene u filmu. Konačno, treći pogled odgovara bioskopskom gledaocu – njega određuju i usmeravaju pogled kamere i pogled protagonista filma – koji preuzima tj. usvaja mušku tačku gledanja. Teorija Lore Malvi o muškom karakteru filmskog pogleda pokrenula je mnogobrojne debate o uspostavljanju feminističkog, afro-američkog ili gej pogleda posmatrača; ova problematika prevazilazi okvire rada.

aparatura, već korpus kreativno upotrebljenih i autorski uobličениh elemenata filmskog jezika koji tvore širi estetski okvir koji trajno deluje na posmatrača i njegovu svest.

⁵² Lora Malvi, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd, 2002,

Gledalac se identifikuje s Dilarčom kao naratorom filma, tako da se s vremenom sve njegove akcije opravdavaju, a prema nasilnom junaku (simpatičnom u svojim nastupima) izgrađuje se osećanje sažaljenja u trenucima lečenja, zbog patnji kroz koje prolazi. Po prvi put dolazi do uslojavanja nasilnih sadržaja: sa nivoa proživljenih akcija oni prelaze na nivo projektovanih slika u bolničkom bioskopu, s ciljem preoblikovanja glavnog junaka. Time se menja i odnos koji prema njemu treba da uspostavi bioskopski gledalac. Boje stvarnog sveta počinju da izgledaju zaista stvarno tek kada se vide na platnu. Reditelj insistira na distanciranju kao jednoj od mogućnosti uspostavljanja kritičkog odnosa prema svetu oko sebe. Taj kritički odnos treba da omogući izmeštanje iz sopstvene tačke gledanja i da dovede posmatrača u položaj neutralnog subjekta. Time je ukazano na relativnost uspostavljenih gledišta, kao i na varljivost percepcije određene kamerom, kao i mestom glavnog junaka / naratora kao vođe kroz filmska dešavanja. Kada je njegov integritet ugrožen, a aparatura podređena nevidljivom posmatraču, gledalac više ne može imati siguran pogled na dešavanja oko sebe. Voajersko uživanje ugroženo je osveščivanjem procesa posmatranja. U trenutku kada vidi Aleksa koji posmatra slike nasilnih akcija na platnu, gledalac počinje da gleda sebe u momentu bioskopske projekcije. Tako dolazi do njegove demistifikacije i izbacivanja iz povlašćenog položaja posmatrača, bezbednog u skrivenoj poziciji. Niko više nije zaštićen: ni Aleks, ni gledalac, ni kamera. Svi su prisutni u bioskopu, razotkriveni međusobno ukrštenim pogledima. Pluralizam perspektive izmešta junaka iz aktivnog u pasivni položaj, a posmatrača iz pasivnog u aktivni. Za razliku od naratora koji je od učesnika dešavanja postao paralizovani pacijent u nemogućnosti da zatvori oči, gledalac je od skrivenog konzumenta Aleksovih nastupa postao akter procesa preobražaja ličnosti posredstvom filmskih slika.

Kjubrik demistifikuje prirodu svog medija, otkrivajući prisustvo aparature, ukidajući magiju pokretne slike, uspostavljajući platno kao jedinstveni samoreflektujući prozor u svet. Aleks praktično gleda *Paklenu pomorandžu* čime je njegov položaj izjednačen s pozicijom bioskopskog gledaoca. Reverzibilni proces kojim je razotkriveno postojanje publike prvi put narušava kontinuitet filmskog toka, uvlačeći element *stvarnog gledanja filma* u dijegetički prostor. Na taj način Stenli Kjubrik realizovao je jedinstvenu sekvencu koja predstavlja meditaciju o filmskoj umetnosti, uspostavljajući novi odnos prema vlastitoj aparaturi, junacima i gledaocima. Ovo je jedini takav

primer u autorovom opusu, te mu zato i pripada posebno mesto. Kjubrik se zapravo nikada nije bavio *filmom u filmu* kao na primer Godar. Zbog citatnosti i eklektičnog, kolažnog karaktera svojih filmova-slika-pamfleta on je okarakterisan kao postmoderni autor. Nelagodnost koja nastaje u toku gledanja njegovih filmova potiče od osveščivanja ovog procesa. Napetost je utemeljena u nemogućnosti identifikacije s kamerom ili sa sadržajem, jer pozicija gledaoca nikada nije definisana. Autor balansira s posmatračem, manipuliše njime, odričući mogućnost formiranja celovite slike sveta; stvarnost je fragmentarna, a za celinu nedostaje bar jedan deo.

U Ludovikovom bioskopu dešava se preobražaj subjekta i njegovo uobličavanje zahvaljujući kameri, koja od zahvaćenih fragmenata sveta montažnim postupkom sastavlja njegovu sliku, delujuću na svest posmatrača neposrednije od realnosti percipirane golim okom.⁵³ Na taj način uspostavljen je složen odnos između iskustva realnosti i iskustva gledanja filmova. Bez obzira na mnogostrukost očiju u različitim segmentima *Paklene pomorandže*, nijedno od njih na neposredniji način ne ukazuje na značaj koji gledanje ima za pojedinca nego što je to slučaj s Ludovikovom terapijom. Pri tom se ne radi o posmatranju uopšte, već o filmskoj percepciji i uticaju filma na posmatrača. Zbog mogućnosti suočavanja sa reprezentacijom sopstvenih akcija, Aleks se konačno distancira od sebe. Odnos koji će tada izgraditi prema sebi određuje bolnički tim merenjem reakcija na određene stimuluse, kako bi se postigli željeni rezultati. Tokom procesa dolazi do metamorfoze Aleksove ličnosti: od kreativnog mislećeg subjekta on postaje pasivni primalac slika koje podsvesno deluju na njega, menjajući aktivnu vezu sa stvarnošću. Tako se formira nova jedinka koja više ne poseduje snagu performans umetnika, glumca, scenskog izvođača eklektičnog karaktera u kome se spajaju ljubav prema Betovenu, ironijski odnos prema modernoj umetnosti ili izraženi prezir prema društvenim vrednostima. Novi Aleks gubi kreativni potencijal originala i postaje jedna od mnogobrojnih kopija – mehanizovana jedinka koja se ne razlikuje od drugih. U postmodernističkoj eri koncept originala je preoblikovan. Novom vremenu nisu potrebni misaoni originali, jer ovakva institucija više nema značaj. Postoje samo serijski proizvodi koji su izgubili autentičnost. Zato Aleks pre konačnog pada mora da negoduje, podižući glas protiv zloupotrebe kojoj je bio podvrgnut sredstvima lepih

⁵³ U pitanju je benjaminovska paralela između hirurga i snimatelja: kao što prvi slobodno penetrira u telo svog pacijenta, tako drugi uspeva aparaturom da zahvati stvarnost mnogo bitnije i dublje nego oko gledaoca.

umetnosti. One su iskorišćene zarad prevrednovanja junakovih moralnih stavova i osobenog odnosa prema svetu. Na kraju je čak i umetnost izmenila lice i postala oruđe mučenja. Kjubrik je u jednoj autorefleksivnoj filmskoj situaciji ukazao na ugrožavajući potencijal države koja ne preza od primene umetnosti kako bi ostvarila cilj: stvoriti paklenu pomorandžu s mehanizmom koji kuca dok ne eksplodira.

Upotrebljavajući ovu sekvencu kao metaforu represivne snage države i njenih stručnjaka autor *Paklene pomorandže* obelodaniće strah za budućnost i opstanak umetničkih sloboda u vremenu u kome je i sam stvarao. Za razliku od francuskih novotalasovaca koji se bave pitanjima filozofije filma, koncepta filmske slike ili prirode filmske reprezentacije, Kjubrika interesuje sociološki aspekt njenog delovanja. Autor vidi opasnost u načinu tumačenja filmskog sadržaja. Suštinsko pitanje za njega ne predstavlja pojam specifičnosti *filmske* slike ili *filmske* percepcije, već problem upotrebe slike kao značenjskog polja čiji sadržaj (u smislu onoga što je predstavljeno i načina na koji je predstavljeno) utiče na preoblikovanje pojedinačnih ili kolektivnih vrednosti.

Skrećući pažnju na film kao jedno od mogućih oruđa kojima se sprovodi nasilje nad pasivnim recipijentima – bioskopskim gledaocima – on ukazuje na povratnu spregu koja je uspostavljena između nasilja u društvu i nasilja na filmu. Jedno od ključnih pitanja koje ovom sekvencom postavlja jeste: da li slike izazivaju nasilje ili predstavljaju izlaz iz njega?

VIII *Bari Lindon*: sinteza slike i filma

Bari Lindon je istorijski film zasnovan na romanu Vilijema Tekerija (William Makepeace Thackeray) *The Luck of Barry Lindon*. Snimljen je 1975. godine, umesto filma o Napoleonu koji je Kjubrik dugo pripremao. On nikada nije realizovan, jer je MGM odustao od skupog projekta. Reditelj se na kraju opredelio za epski film koji prati uspon i pad Redmonda Barija (Redmond Barry), siromašnog mladića iz Irske koji će postati vojnik britanske, a zatim i pruske vojske, u toku Sedmogodišnjeg rata između Francuske i Engleske, da bi se smirio pod okriljem bogate udovice lejdi Lindon čije će nasledstvo u potpunosti uništiti zahvaljujući neumerenosti i nizu grešaka koje će ih upropastiti.

Film je verna rekonstrukcija evropskog života druge polovine XVIII veka, do predvečerja Francuske revolucije 1789. godine. Sastoji se od dva dela, poput dva poglavlja knjige: prvi deo prati uspon Redmonda Barija i dogodovštine kroz koje prolazi na putu ka lejdi Lindon. Drugo poglavlje posvećeno je nesrećama i padu junaka koji doživljava slom i vraća se u otadžbinu. Dramaturgija je linearna, a naracija direktna. Filmska struktura je ciklična, tj. prvi deo počinje i završava se smrću (Barijevog oca i ser Čarlsa Lindona (Charles Lyndon)), dok se drugi otvara venčanjem lejdi Lindon i Barija Lindona, a završava se krahom braka i dugovima koji su ostavljeni kao nasledstvo nesrećnoj dami. Subjektivna perceptivna slika izostaje, a glavnog junaka kao naratora zamenio je neutralni pripovedač. On je istovremeno i ironični komentator situacija iz Redmondovog života, koji najavljuje događaje i priprema gledaoca za buduća dešavanja. Time je postignuta distanciranost u prezentaciji, koja je sa nivoa fabule prešla na vizuelnu organizaciju kadra. Glavni junak uspostavljen je kao vezivna nit u filmu koji pokušava da ponudi kompleksnu sliku Evrope: ratova koji se uzaludno vode, dvorova na kojima vlada raskoš, siromašnog naroda koji preživljava na ivici gladi. Bari prolazi kroz sve situacije, težeći da se izdigne iznad nivoa vlastite klase. Međutim, u nemogućnosti da prihvati pravila ponašanja viših društvenih slojeva (*the noble ones*), doživeće povratak staležu kome njegova porodica pripada generacijama. Tako je Bari Lindon konstituisan kao metafora Evrope i njenih uzaludnih pokušaja da opstane pod pritiscima neminovnih promena. Glavni junak je samo jedna od žrtava preobražaja koje će evropsko društvo doživeti posle Francuske revolucije. Dekadencija

na dvorovima je u laganom izumiranju, a članovi aristokratskih porodica postaju voštane lutke u napuštenim muzejima. Među njima Bari je civilizovani divljak u pokušaju asimilacije. Međutim, ostajući na nivou blede kopije originalnih primeraka aristokratije, on postaje tragična figura spremna da žrtvuje život da bi bio deo onih koji ga ne žele.

Kjubrik odabira nekoliko karakterističnih situacija koje ponavlja tokom filma. Pomoću njih su analizirane društvene prilike u kojima junaci žive i ukazano je na ograničenja evropske misli XVIII veka. U pitanju su: ratovi i dvoboji, kockanje i dvorski prijemi, bračna ljubav i preljuba. Oni definišu elemente Barijeve svakodnevice. Naime, u prvom poglavlju, on je prikazan kao mladić koji na sve načine pokušava da se uzdigne iz miljea kome pripada. Rani gubitak oca u dvoboju (priređenom kao zadovoljenje zbog sukoba oko konja) usloviće Barijevo osamostaljenje i prve nevolje, zahvaljujući rođaci Nori u koju se zaljubljuje. Ona je jedna od uzročnica njegovog izgnanstva i priključivanja britanskoj vojsci u toku Sedmogodišnjeg rata. Istovremeno ona donosi i prva velika razočarenja mladiću koji veruje u dobrotu i čistotu ljudi. Time će se njegova temeljna načela narušiti i Bari će i sam početi da teži nedostižnim ciljevima. Zbog devojčine naklonjenosti njegovom rivalu, dobrostojećem britanskom oficiru Kvinu, njih dvojica izlaze na duel u kome će Redmond pobediti, ali istovremeno biti prevaren. Ovo je drugi dvoboj koji Kjubrik prikazuje u toku filma. U prvom je poginuo Barijev otac, a u drugom strada sam junak i započinje duga lutanja. Reditelj se oba puta opredeljuje za široke planove, svodeći ljudske figure na tačke ili obrise, u potpunosti apsorbovane pejzažom. Lirska atmosfera predela u suprotnosti je s dramatičnošću situacije koja se u njemu odvija. U prvom poglavlju dominiraju eksterijeri koji obuhvataju figure, čineći ih zanemarljivim u odnosu na prirodu koju pokušavaju da savladaju. Reditelj prihvata Rejnoldsove i Konsteblove pejzaže kao referentna mesta za izgradnju sopsptvenih slika. Nikada do tada kjubrikijanski kadrovi nisu više ličili na dela likovnih umetnosti. Obasjani prirodnom svetlošću, u skali zelenih, braon ili žutih nijansi, to su pastorage koje se mogu izjednačiti sa delima engleskih slikara XVIII veka. Ljudi su uklopljeni u pejzaž, prikazani su u svakodnevnim situacijama, dok se nad njima nadvijaju opasnosti najavljene atmosferom neba, bujnošću rastinja ili plavetnilom vode.

Zbog obaveze da napusti Irsku, kako bi umakao osvetnicima, Bari će postati vojnik na strani Engleza. Od tada pa do kraja prvog dela, on će učestvovati u nizu nepredviđenih okolnosti u koje ga baca život: boriće se u rovovima, ali i biti dezertjer; živeće s Nemicom koja je ostala bez muža; biće otkriven, kažnjen i nateran da pristupi pruskoj vojsci. Vojnički život, međutim ne odgovara Ircu. On shvata da je ovakva vrsta egzistencije mukotrpna i da želi lagodnije dane, provedene u boljim uslovima. Herojstvo ga ne zanima, a činovi i unapređenja u vojsci samo ga udaljavaju od sopstvenih snova.

Dešavanja ga zatim dovode u neobičnu situaciju u kojoj će spasiti život pruskom generalu, biti unapređen i oslobođen vojne obaveze. Ključni susret za Redmondov dalji život biće poznanstvo sa vitezom Balibarijem (Chevalier de Balibari), koji živi na austrijskom dvoru i koga pruski general želi da eliminiše. Dodeljujući Bariju misiju špijunaže, general pravi jednu od ključnih grešaka. U starom Balibariju, umornom od monotonije dvorskog života Bari vidi budućeg patrona (oca koga je prerano izgubio). U njihovom prvom razgovoru glavni junak mu otkriva prirodu svoje posete. Kjubrik pokazuje Balibarija s leđa, u ogromnom prijemnom salonu, raskošno opremljenom slikama i ogledalima, dok stari gospodin doručkuje. Ova sekvenca replika je Boumenovog obroka u završnoj sceni *Odiseje u svemiru*. Ona ukazuje na dostojanstvo koje mogu imati i najjednostavniji životni rituali. Odmeren Balibari, na prvi pogled očarava Barija, koji želi da bude deo raskošnog života kakav vodi vitez. Ovaj iznenadni susret dovodi ga u situaciju da poboljša položaj i nađe se u društvu bogatih. Balibarijev šarm i lakoća s kojom stupa u kontakt s ljudima, Bariju će ostati nedostižni. Međutim, poznanstvo sa Ševalijeom omogućići će mu da postane gospodin Lindon, zahvaljujući otmenim večerama na koje ga vodi njegov patron. Kockarske igre, kartanje u zagušljivim prostorijama, ali i prelepe žene koje počinju da ga okružuju, dovešće mladića u susret sa nedostižnim i nedodirljivim svetom kome teži. Samo na tren postaće deo elite u propadanju, ne shvatajući dalekosežnost posledica sopstvenog izbora. Balibari i njegovi prijatelji mogu sebi da dozvole uspone i padove, dobitke i gubitke, račune bez pokrića. Barija će, međutim, ovakvi potezi skupo koštati.

Susret i prijateljstvo sa vitezom simbolizuje prelazak u drugačiji svet. Za razliku od jednostavnosti i svedenosti vojničkog života koji je vodio do tada, Bari postaje član visokog društva kome ne pripada ni po poreklu, niti po manirima. Naime, reditelj pravi

vizuelnu distinkciju između prvog i drugog dela filma. Dok u prvom dominiraju eksterijeri, naglašene geometrijske organizacije mizanscena (marširanje vojnika, njihovo usmereno kretanje po utvrđenim stazama, pravolinijsko jahanje na konju ili duga pešačenja od jednog mesta ka drugom) dotle se u drugom poglavlju opredeljuje za enterijere osvetljene mekim sjajem sveća, obasjane skromnom prigušenom svetlošću koja kadrovima daje karakter ulja na platnu, sa odblescima na licima ili dubokim senkama na raskošnim stolicama i skupocenim foteljama. Kretanje junaka je ograničeno, svedeno na kuću i vrt, kao i na povremene vožnje čamcem po malim jezerima koja okružuju zamak. Sve ovo stvara utisak klaustrofobije, koja je u suprotnosti sa raskošnim životom koji se vodi na dvoru. Svakodnevice je ispunjena ritualima u kojoj karakteri gube individualnost i lucidnost. S vremenom, svi počinju da liče jedni na druge: upleteni u iste intrige, postaju deo velikog sistema u kome vladaju stroga pravila aristokratskog ponašanja. Povremeno reditelj prikazuje junake kao nepokretne skulpture izložene u nekoj od prostorija britanskih palata.

Oskudna svakodnevice Barija Lindona sastavljena od povremenih flertova sa sobaricama i kuvaricama, kartanja, koncerata i organizovanih večera, zamenila je punoću i raznovrsnost života vagabunda koji je povremeno vojnik, a sporadično dezertar predan lokalnim seljančicama za koje je istovremeno i heroj i spasilac. Na taj način on postaje tragična ličnost iz više razloga: zbog skitanja i nemogućnosti da spozna pravu prirodu svog karaktera, kao i zbog neumerenih želja koje ga odvede u svet koji spolja izgleda mnogo privlačnije nego što zaista jeste. Dosada i jednoličnost bogataških dana prevazilazi se povremenim radostima koje mu obezbeđuje društvo sina. Reditelj insistira na ispraznosti ovog života strukturom kadrova. U njima se obično vidi više aktera – bračni par Lindon sa sinom, lord Bulingdon (Lord Bullingdon) (dete iz prvog braka sa ser Čarlsom Lindonom), kao i niz drugih stanovnika kuće ili posetilaca koji pripadaju tom svetu – dok slušaju izvođenje koncerta ili prate dešavanja u bašti tokom dana. Tako predstavljeni, pripadnici ove kuće i sveta koji ih okružuje uvek su deo nekog ceremonijala, rituala u kome se zaustavljaju. Grupni kadrovi postaju zaleđene slike, portreti pripadnika engleskog visokog društva XVIII veka, odjeci prizora koje je beležio Vilijam Hogart kao svedok i savremenik. Paleta braon i crvenih tonova prigušenih i neosvetljenih odaja zamka koja dominira na njegovim slikama, prisutna je i u Kjubrikovom filmu. On pruža poseban estetski doživljaj, jer teme engleske književnosti

ujedinjuje sa stiskom obradom slikarstva XVIII veka u jedinstvenu audivizuelnu celinu koja se može posmatrati kao niz likovnih dela u izabranoj muzejskoj postavci. Postoji stilsko jedinstvo između Kjubrikovih kadrova i slika na zidovima zamka lejdi Lindon, koje su preslikane i verodostojno kopirane na površini filmskog platna. Dugi, zaleđeni kadrovi bez pokreta, s pogledima koje razmenjuju učesnici partije karata, deluju kao reprezentativni primerici u opusima najizrazitijih engleskih slikara. Film predstavlja najlikovniji Kjubrikov rad, u kome je svaki element scenografije pažljivo odabran; junaci su zamrznuti u prostoru; sveće obasjavaju njihova lica, dok samo zvuk satova i udaljenih crkvenih zvona daje vremensku dimenziju nepokretnim prizorima.

Vitez Balibari predstavlja figuru davno izgubljenog oca za mladog Barija i ovaj odnos se produbljuje sa pojavom novih ličnosti u drugom delu filma. Naime, slučajan susret s lejdi Lindon, u toku jedne neuspešne kockarske večeri, završava se poznanstvom na terasi. U potpunoj tišini Bari će joj prići, osvojen njenom vanvremenskom lepotom i ledenim držanjem. Ono što njega privlači više nije samo život na visokoj nozi, već i odbojnost koju prema njemu pokazuju određeni pripadnici aristokratije. U pokušaju da savlada ovu nepremostivu razdaljinu, glavni junak će osvojiti mladu gospođu Lindon, čiji je život praktično završen zbog jalovog braka u kome čami. Ser Čarls Lindon je bogati nepokretni starac, osuđen na invalidska kolica. Kjubrik primenjuje ovaj rekvizit kao simbol muške impotencije u *Strejndžlavu*, *Paklenoj pomorandži* i konačno u ovom filmu. Izazivajući smrt ser Čarlsa na kraju prvog poglavlja, Bari se nameće kao njegov naslednik i budući suprug udovice Lindon. On postaje otac lorda Bulingdona, sa kojim će postepeno izgraditi odnos pun prezira i netrpeljivosti. S druge strane, Bari zadržava podređen položaj u odnosu na dve dominantne ženske persone: majku i suprugu. Ova nemoć izražena je u njegovoj finansijskoj zavisnosti: u prvom poglavlju, Bari ne može da krene u svet bez majčine ušteđevine; u drugom delu, on ne može da potpiše nijedan ček bez odobrenja lejdi. S vremenom se zbog ovoga javlja rivalitet između majke i snahe: nije to samo sukob zbog sina/muža već i zbog novca, koji bi posle Barijeve smrti nasledio lord Bulingdon, a ne mladi Brajan Patrik (Bryan Patrick). Prema nepisanom zakonu nasledstvo pripada starijem od dvojice sinova. Ugroženost koju zbog date situacije oseća Barijeva majka utemeljena je u klasnim razlikama. Svesna da njen sin bez dobre volje supruge zapravo ostaje siromašno dete koje je mnogo godina ranije napustilo Irsku, ona insistira na

razrešenju ovog odnosa. Antagonizam između majke i žene, oseća samo stara gospođa, jer lejdi Lindon, zaleđena u svojim mislima, zategnuta u svilenim haljinama, našminkama debelim slojevima pudera, ne pokazuje nikakve emocije, niti zabrinutost zbog tzv. problema stare majke. Način njenog života ispunjava je dosadom i ravnodušnošću prema novcu, koga ima u izobilju i čiji gubitak nju ne uznemirava. Ona je tiha, daleka, meditativna figura, potresna u svojoj lepoti, dirljiva u bolu koji oseća zbog Barijevih nesmotrenih postupaka. Stiče se utisak da njenoj egzistenciji nedostaje smisao: ona je možda ispunjena samo u danima provedenim sa malim sinom, za koga lejdi jedino i brine.

Odnos između supružnika dat je sa izvesnom uzdržanošću. Od početka, Bari je prikazan kao bahati skorojević koji svojim postupcima vređa dostojanstvo supruge, narušava joj ugled (duva joj dim cigarete u lice ili se ljubaka po vrtu zamka sa kuvaricom ili sluškinjama) ili je u trenucima slabosti moli za oprostaj. U jednoj od takvih scena, lejdi Lindon predstavljena je u raskošnoj belini svog tananog tela dok sedi u kadi, prekrivena vodom do struka, u prisustvu dve sobarice. Enterijer je osvetljen nepoznatim izvorom svetlosti, jer su svi prozori zatvoreni i preko njih su navučene zelene zavese. Ova boja kupatila biće kasnije ponovljena i u *Isijavanju*, a ovde ukazuje na intimni prirodni vrt stvoren za damu. Ulazeći s leve strane u prostor (Bari je najčešće tokom filma pozicioniran kao ličnost koja se nalazi u ovoj polovini slike), on se upućuje ka supruzi kako bi joj se izvinio. Na zidu iza nje je platno na kome je predstavljena pastoralna scena: mladić se udvara devojci držeći je za desnu ruku. Na isti način, Bari uzima lagano supruginu ruku tražeći oprostaj.

Retke su scene naglašene emotivnosti između supružnika. Njihov odnos bi se pre mogao definisati kao odnos jedinki prinuđenih na zajednički život: u njegovom slučaju zbog bogatstva i raskoši kojoj teži, u njenom zbog nemogućnosti da se odbrani od tajanstvenih sila koje je drže uz nezadovoljavajućeg supruga. Sekvenca ima karakter jedne od najboljih žanr scena iz života aristokratije u nestajanju. Lejdi je nepokretna u ritualnom kupanju koje će je pročistiti od bola koji joj nanosi suprug, on je ponizan u trenucima slabosti pokušavajući da se iskupi za niz loših poteza koji porodicu vode u propast. Iako se ne radi o ugovorenom braku, jer Redmond Bari ne može biti adekvatna prilika (ali je reč o braku iz interesa), ova sekvenca jeste citat jednog od primeraka iz ciklusa *Marriage à-la-mode* Vilijema Hogarta. U pitanju je moralistički serijal koji

ironično komentariše posledice do kojih dovode bračne veze, u kojima se supružnici biraju na osnovu društvenog položaja ili imetka. Stradanje Lindonovih je neminovno, ali je u duhu vremena. Nemoguće ga je zaustaviti, bez obzira na predvidivost događaja.

Poniženje koje će Bulingdon prirediti Bariju Lindonu zaoštriće sukob između njih. Na jednom od uobičajenih prijema i organizovanih koncerata, na kome Bari treba da bude kandidovan za titulu, Bulingdon će napasti očuha i optužiti majku za porodične nedaće i tragediju koja ih je snašla. Izražavajući bunt mladi naslednik napušta kuću i ozvaničava krah sistema vrednosti koji je uspeo da ugrozi uljez iz Irske. Suprotstavljajući uravnoteženost i harmoniju koncertne atmosfere, kao i lažnu usiljenost aristokratije odslikanu dugim laganim kretanjem kamere, iznenadnom upadu Bulingdona i mlađeg brata, Kjubrik prikazuje narušen krhki mir kuće. Stabilnu strukturu panoramskog kadra reditelj sukobljava s pokretnom kamerom koja se nalazi u žarištu tuče između Bulingdona i Barija. Spokojstvo je narušeno, a Barijev ugled ukaljan. On ostaje simbolična vladarska figura u zamku koji sve ređe posećuju značajni gosti.

Barijev lik dat je na nekoliko nivoa: kao buntovnik u mladosti, oportunistu u toku druženja s Balibarijem, smireni i osigurani suprug lejdi Lindon, razmetljivi i lakomisleni gospodin koji pokušava da usvoji manire visokog društva, slomljeni otac u trenutku gubitka sina, upropašteni, prebrzo ostareli čovek koji se odaje alkoholu, poraženi Irac koji mora da napusti Englesku i vrati se u otadžbinu. Glavni junak je konfliktna ličnost: on se konstantno trudi da postane aristokrata i uvaženi član bogatog društva, ali istovremeno ne kontroliše unutrašnje porive i traga za neposrednim zadovoljenjem svojih potreba. Zbog toga njemu nedostaju bitne osobine ljudi s kojima teži da se izjednači: uzdržanost i odmerenost, „razumno” uživanje u raskošnom životu, zaštita porodičnog kruga i držanje jednog plemića. Niz uzroka dovodi do njegove izopštenosti iz spoljašnjeg sveta: srž njegovog karaktera čini mimetička imaginacija.⁵⁴ Bari Lindon s vremenom gubi suštinu, a njegovu ličnost čine segmenti različitih osoba s kojima dolazi u kontakt. Na kraju, njemu nedostaje autentičnost: prvobitni Redmond Bari izgubljen je na pola puta između službe u pruskoj vojsci i prvih partija karata odigranih sa Balibarijem, drugi Redmond Bari – Lindon nikada zapravo nije ni konstituisan.

⁵⁴ Za razliku od Barija, Aleks ima kreativnu imaginaciju. On je jedinstvena ličnost, original koji se realizuje kroz svoje samostalne postupke. Lindon je nažalost kopija i zbog te neautentičnosti karaktera on strada.

Buntovnička priroda i plebejsko poreklo onemogućavaju mu da postane deo aristokratske elite. Razlog je prvenstveno u načinu Barijevog nasilnog dolaska u kuću Lindonovih. Izazivajući krizu familije još za života ser Čarlsa, postajući lejdin ljubavnik, on navlači na sebe gnev prijatelja i poštovalaca prvog muža. Zbog nemogućnosti da poboljša reputaciju i popravi svoj položaj u očima drugih, on postaje predmet ogovaranja i podsmeha, čak i odbacivanja. U nekoliko situacija Kjubrik upućuje na klasnu diskriminaciju. Jedna od najuverljivijih scena je na prijemu kod kralja Džordža III koji Barija čak i ne gleda, pitajući ga za zdravlje lejdi Lindon. Takođe, kada se kasnije sretne s jednom od uglednih dvorskih ličnosti na ručku, Bari ga pozdravlja i poziva na partiju karata, dok ga zvaničnik uporno odbija, odgovarajući da mesecima unapred ima popunjen plan. On ne poziva Barija da mu se pridruži za stolom, stavljajući mu do znanja da je njegovo prisustvo nepoželjno.

U želji da se proglasi ljubiteljem i poznavaoцем umetnosti, glavni junak odlazi na razgledanje umetničkih dela u društvu učenijih od njega. U galeriji mu pokazuju „Poklonjenje mudraca” Ludovika⁵⁵ Kordija, učenika Alesandra Alorija (Alessandro Allori). Slika ostaje nepristupačna za posmatrača, a u nju su, kao u objekat divljenja uprti pogledi posetilaca galerije. Kada konstatuje da mu se dopada način na koji Kordi upotrebljava plavu boju i pita za cenu slike, dvorski galerista mu uz podsmeh odgovara da je cena izuzetno visoka, nagoveštavajući da bi se ipak mogao postići dogovor.⁵⁶

Tako je kroz mrežu različitih situacija označeno otuđenje i osamljivanje glavnog junaka. Izopšten iz sveta kome nikada nije pripadao, Bari će postepeno početi da se vezuje za kuću, majku, suprugu i voljenog sina. Pravila pripadnosti aristokratskom svetu za njega su nesavladiva. Kao i slike na zidovima, skupocene fotelje i raskošna ogledala, lejdi Lindon i Bari postaju ukrasi njihovog doma, rekviziti koji su sami sebi dovoljni, bez funkcionalnosti za spoljašnji svet.

Najemotivniji odnos glavni junak ostvaruje sa Brajanom Patrikom. Suštinski problem u filmu jeste postizanje uspešne veze između oca i sina. Redmond Bari prerano ostaje bez očinske figure u porodici, zbog čega je kasnije zamenjuje nizom autoritarnih

⁵⁵ Ime priziva u sećanje Ludovikovu terapiju iz *Paklene pomorandže*, ali i ime Ludviga Van Betovena koga Aleks Dilarč obožava. Kasnije, u poslednjem Kjubrikovom filmu, lozinka za ulazak u Samerton je *Fidelio*, koju je komponovao isti umetnik.

⁵⁶ Nelson je protumačio ovu sekvencu kao Kjubrikov pokušaj da pokaže surovost pripadnika dvora. Naime, Alesandro Alori bio je poznati kopista renesansnih majstora, a Ludoviko Kordi nije ni postojao. Tako bi se divljenje njegovom radu praktično svelo na parodiranje Barijevog neznanja, jer je reč o Italijanu poznatom po kopiranju dela značajnih slikara.

ličnosti u vojsci ili konkretno vitezom Balibarijem. Kada dobije sina, Bari će zauzeti suparnički stav prema lordu Bulingdonu, koji postaje njegov najveći protivnik. Sudbina nije naklonjena Ircu. Porodični krug se zatvara u momentu kada Brajan pada sa konja (koga mu otac priprema kao rođendansko iznenađenje) i, posle kratke borbe, umire. Porodica je konačno na okupu, oko samrtne postelje malog dečaka. Prvi put razotkriva se pravo lice lejdi Lindon, bez šminke i ledene uzdržanosti: raspuštene kose, ona postaje majka, a ne dvorska lutka, nameštena za prijeme i ceremonijalne susrete. Ponavljajući priču iz vlastite vojničke prošlosti, Bari prisustvuje smrti naslednika, koga gubi na isti način kao i oca na početku filma (neraščišćeni poslovi oko konja). Posle sahrane koja i dalje poseduje atmosferu dvorskih rituala, uzdržanih reakcija i suzbijenih emocija, krah porodice je nezaustavljiv. Otac se odaje piću, a lejdi Lindon veri i crkvi. Dugovi pristižu, a Barijeva majka privremeno preuzima vođenje kuće, ne snalazeći se u poslovima koji nisu bliski ni njenom društvenom rangu, niti nivou obrazovanosti. Dokumentarističkim pristupom Kjubrik odslikava situaciju među ukućanima, ne želeći da komentariše tragediju koja je zadesila porodicu. Lejdi naizmenično pada u stanja anksioznosti i verske obamrlosti, dok se obeznanjeni Bari vuče po kući, čekajući smrt. Reditelj pribegava upotrebi totala u kojima je ljudska figura izgubljena i apsorbovana prostorom; ponovo se uočavaju Hogartovi uticaji iz ciklusa *Beer Street* i *Gin Lane*, u kojima su protagonisti lenji, nemarni i isušeni zbog dejstva alkohola. Oni leže ili poluuspavani sede na ulicama, spremni da prodaju poslednji komad nameštaja iz kuće kako bi kupili piće. Filmski kadar je izjednačen sa slikom na kojoj su akteri nepokretni, zaustavljeni u vremenu, u nemogućnosti da nađu izlaz iz istorijskih okolnosti.

Završnica filma prikazuje fizičko i psihičko posrnuće glavnog junaka. Izazivajući ga na dvoboj, lord Bulingdon ne želi da prihvati Barijev promašen, u zemlju upućen pucanj kao zadovoljenje u duelu. On ga pogađa u nogu i time označava kraj jednog mučnog, neuspešnog, loše vođenog života. Bari ostaje bez noge, invalid, dolazi u položaj ser Čarlsa Lindona; gubi telesnu snagu koja ga je još jedino odvajala od aristokratske impotencije prikrivene iza moći novca. Pokušaj pomirenja s posinkom, izražen u namerno promašenom hicu, predstavlja krajnji napor istrošenog čoveka da poboljša odnose s porodicom. Međutim, prezir koji Bulingdon oseća prema očuhu omogućuje mu da izađe kao pobednik iz ove borbe. Duel je ujedno i najduža sekvenca dvoboja u filmu, sastavljena od niza slika u kojima protagonisti dominiraju prostorom,

sučeljeni i ravnopravni: prvi put otac ne demonstrira svoj autoritet. Priznajući poraz, iznemogao, prepušta se završnom udarcu koji mu nanosi sin ser Čarlsa, čije je mesto nekada zauzeo. Kjubrik ponavlja situacije odražavajući ih kao u ogledalu. Ciklična struktura filma ispunjena je u trenutku povratka na staro: Bari se sa majkom vraća u Irsku, bez noge, ponižen i pobeđen, dok lejdi Lindon ostaje na dvoru, kao simbolična figura, da potpisuje račune koji pristižu, obavezana da izdržava svog supruga dok je živa.

Poslednja slika reprezentacija je potpunog sloma jednog oblika života: u velikom prijemnom salonu, sa štukaturom na zidovima, skupocnim slikama, okružena preostalim dvorjanima koji nisu sposobni da žive u spoljašnjem svetu bez njene zaštite, lejdi Lindon zamišljeno zastajkuje pre nego što će potpisati ček za bivšeg muža. Uvodni kadar poslednje sekvence traje gotovo pola minuta i u njemu nije zabeležen nijedan pokret. Dubinska slika sa akterima za stolom u sredini velelepno enterijera uravnotežena je i skladna. Harmoničan odnos boja i diskretne svetlosti koja dopire kroz prozor na levoj strani čini ovaj prizor vanvremenskim. Dvorska svita zaokupljena je važnim poslovima koje obavlja u potpunoj tišini. Datum na čeku najavljuje turbulentna dešavanja u Francuskoj: 1789. godina. Zvuk pera na hrapavom papiru označava mirenje sa sudbinom: napuštena udovica izdržava nevidljivog muža, zbog koga se nadvila senka nad njen život koji je izgubio smisao i promenio uobičajeni tok. Odsutna duhom, ona ostaje usamljena u velikom zamku, zaštićena preostalim novcem i ličnošću mladog lorda Bulingdona koji nikada nije uspeo da se osamostali. Trenutak meditacije koji reditelj poklanja junakinji, u krupnom planu, otkriva bol i tugu u vlažnim očima. Pa ipak, radi se samo o momentu slabosti. U salonu iz vremena Džordža III, melanholična lejdi će nastaviti da potpisuje čekove vodeći računa o tome da više niko ne naruši rutinu svakodnevice.

Bari Lindon predstavlja jedan od retkih istorijskih filmova u kome je sudbinom izdvojenog junaka prikazana sudbina Evrope i preobržaji kroz koje je prošla u drugoj polovini XVIII veka. Radi se o kulturološkim i društvenim promenama u predvečerje Francuske revolucije. To je film-slika, sastavljen od niza rafiniranih, pročišćenih, stilizovanih prizora koji su dokument o izabranom periodu u razvoju evropske misli. On je beleška iz života pojedinca čija se težnja za klasnim napredovanjem, nažalost, završava neuspehom; migracije unutar klase su moguće, ali se prekoračenje iz jednog u

drugi stalež ne dozvoljava. U pokušaju da na neutralan način prikaže ovu činjenicu, Kjubrik se na vizuelnom nivou distancira od predstavljenog sadržaja, upotrebom karakterističnih sredstava: dugim kadrovima u kojima preovlađuju totali, zamrznutom atmosferom koja vlada u prostorima, ledenim i odsutnim karakterima glavnih ličnosti, naglašavanjem aristokratske otmenosti koja je usađena i u prirodni ambijent. Jedino narator ironičnim komentarima narušava prizore sastavljene od panorama bujne engleske vegetacije i raskošnih enterijera sa teškim crvenim zavesama, štuko dekoracijama, zlatnim skulpturama, ogledalima optočenim baroknim ramovima i slikama sa religioznim ili žanr temama. U njima se, poput duhova iz prošlosti šetaju dame i gospoda u skupocenoj odeći, podsećajući na ličnosti iz pozorišnih predstava. Kao što je Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) primetio u jednom od svojih eseja: „*Bari Lindon* je najbolji primer: niko nikada nije postigao više...u čemu? Ne u evociranju, ne samo u evociranju, već u simulaciji. Sva toksična radijacija je nestala, svi sastojci su tu, u tačnim dozama, bez i jedna greške. Hladni, distancirani užitek, ne samo estetski u užem smislu: u pitanju je funkcionalno zadovoljstvo, asocijativno zadovoljstvo, planiran užitek. Treba samo prizvati u sećanje Viskontija (Luchino Visconti) (*Gepard (Il gattopardo)*), *Senso (Senso)*, ...zbog kojih se okrećemo *Bariju Lindonu*) da bi se uočila razlika, ne samo u stilu već i u kinematografskom činu. Kod Viskontija postoji značenje, istorija, senzualna retorika, mrtvo vreme, strast igre, ne samo u istorijskom kontekstu, već i u mizanscenu. Sve to izostaje kod Kjubrika, koji film vodi kao partiju šaha, praveći od istorije operativni scenario. I ovo ne vodi ka ranijim suprotnostima između duha elegancije i duha geometrije. Ovaj sukob proizlazi iz igre i značenja, iako stupamo u eru u kome filmovi više nemaju značaj, strogo govoreći, u period kreiranih mašina različite geometrije.”⁵⁷

Sve je u *Bariju Lindonu* iskonstruisano, odmereno i profiltrirano. Nema prenaplašenih emocija, uprkos velikim društvenim i ličnim preobražajima. Od vedrog karaktera nasmejanog mladića iz Irske, do slomljenog i pobeđenog povratnika u otadžbinu, pređen je dug i mukotrpan put. To je staza sastavljena od bitaka i dvoboja, od borbi za naklonost pojedinaca i klasa, u kojima se gubi lični identitet, a za uzvrat ne dobija ništa. Reč je o dugim i neizvesnim ulaganjima u opšte poboljšanje egzistencije; u pitanju je sukob sa samim sobom koji se vodi uprkos neizmenljivoj suštini sveta.

⁵⁷ Jean Baudrillard, „History: A Retro Scenario”, *Simulacra and Simulation*, Glaser S. F. (trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan, 2004, str. 43 - 48.

Postavljajući junake u niz situacija u cikličnoj putanji jednog života, Kjubrik ostaje nemi posmatrač. U *Bariju Lindonu* izostala je subjektivnost naracije: slika je postala dokument kojim se distancirano beleže prizori iz evropske istorije druge polovine XVIII veka. To su slike u kojima su prostori postavljeni kao kulise za pojedinačne figure koje polako napuštaju scenu. Njihovo kretanje je ceremonijalno i usporeno; mizanscen je podređen strogim pravilima usmerenog pravolinijskog pokreta ispraćenog nenametljivim prisustvom aparature. Njeno postojanje se nikada ne otkriva, ona je ustupila mesto slikarskoj nepokretljivosti i fiksiranju prizora sa određene i udaljene tačke posmatranja. Naglašena komponenta ovih predstava je njihova dekorativnost: eksterijeri i enterijeri stoje u vanvremenskoj zaleđenosti, ne menjajući se uprkos svim dešavanjima. I ličnosti gube individualnost uspostavljajući se kao dekoracija unutar potpuno pročišćenih slika: ništa na njima više ne može biti ustalasano. To su trenuci vremena koje je izgubilo trajanje.

Aristokratska uzdržanost i indiferentnost usađena je u strukturu Kjubrikovih kadrova. Kontinuirano kretanje i fluidnost kamere iz *Odiseje u svemiru* zamenili su stilizovani filmski prizori. I upravo ovaj suštinski pomak od nepokretne ka pokretnoj slici treba da ukaže na srž društvenih i tehnoloških promena koje su se dogodile u periodu od XVIII do XX veka. Izgubljeni su mir i staloženost, uravnoteženost koja prožima sve ljudske pokrete u *Bariju Lindonu* (bez obzira da li se radi o hodu i vožnji čamcem, marširanju vojske ili kasu konja); zamenilo ih je turbulentno kretanje mašina i složeni rad računara. Prividna harmonija svemira, analogna tišini dvorca Lindonovih, konstantno je ugrožena događajima u vasijskim brodovima u kojima nema mirovanja, a ljudi neprestano rade, osvajajući prostor ispred sebe. Zato u *Odiseji* aparatura mora biti podređena ovoj životnoj energiji koja se ne smiruje. Za razliku od nje, *Bari Lindon* beleži prolaznost i smiraj jednog perioda. U njemu su koraci utihnuli, a slika je izjednačena sa ravnom površinom ogledala koje verno odražava raskošni sjaj nestale ere.

IX *Isijavanje*: slojevi vremena

Isijavanje je snimljeno 1977. godine prema istoimenoj noveli Stivena Kinga (Stephen King). U pitanju je jedini horor film Stenlija Kjubrika, u kome je preispitan potencijal „tamne strane” ličnosti, kao i različitih arhetipova prošlosti koji preobražavaju jedinku ili dovode do psihičkog iskakanja iz granica „normalnosti”. Film ima složenu strukturu baziranu na različitim ravnopravno tretiranim slojevima vremena, od kojih je svaki prikazan kao sadašnjost. To je uslovilo kontrukciju narativa u vidu lavirinta, koji je u filmu prisutan realno, kao objekat od interesa za glavne junake priče, ali i virtualno, kao metafora lutanja, različitih izbora, sudbinskih odluka i konačne propasti.

Prostor filma je, poput onog u *Odiseji u svemiru*, klaustrofobičan i izolovan. Njega čini udaljeni hotel u planinama, idealan za osamljivanje, poput zamka iz gotičkih priča (veza sa Edgarom Alanom Poom), Kviltijevog dvorca ka kome se upućuje Lambert, kuće bogate Kettlejdi u koju će nenadano upasti nepozvani Aleks, ili Samertona u koji će zalutati Bil Haford. On je i naslednik Kafkinog (Franc Kafka) zamka ili Velsovog (Orson Welles) Ksanadua. U prologu filma, iz gornjeg rakursa, prikazan je put kroz Kolorado na kome se vidi žuti volsvagen. On pripada Džeku Torensu koji će uskoro postati čuvar hotela. Zbog ove činjenice priča poseduje izražen bajkoliki karakter. U bajkama, čuvar je najčešće zlo biće protiv koga se bore sile dobra, kako bi ga savladale. Takav je slučaj i s Džekom, čija će prava priroda izaći na videlo u Overluku. Međutim, uvodni panoramski dugi kadar s fluidnom kamerom, izjednačenom s položajem ptice, ne najavljuje mračnu priču. Idiličnost kasnog jesenjeg pejzaža i bezbrižnost s kojom se auto kreće po vijugavim putevima odgovara nizu sličnih filmskih uvoda u kome je neutralnost aparature onemogućila identifikaciju sa određenim pogledom. Za razliku od *Lolite*, na čijem početku difuzno osvetljenje ambijenta obavijenog maglom najavljuje opasnost, u *Isijavanju* ništa ne nagoveštava neprijatnosti i teškoće koji će obeležiti dešavanja u hotelu.

Prostornoj dislociranosti i prividnoj jednostavnosti prostora suprotstavljena je kompleksna organizacija vremena u četiri poglavlja. Prvo poglavlje: Intervju i dan zatvaranja. Drugo poglavlje: Mesec dana kasnije / Utorak / Četvrtak / Subota / Ponedeljak / Sreda. Treće poglavlje: 8 ujutro i 4 popodne. Epilog s dve zamrznute slike

Džeka Torensa. Na osnovu međunatpisa zaključuje se da je u filmu naglašeno vreme, kao i da se vremenski periodi zgušnjavaju, tj. da se s približavanjem raspleta intervali smanjuju, kako bi se s meseci i dana prešlo na prikazivanje događaja iz sata u sat. Pored realnog hotelskog vremena, postoji paralelni filmski tok koji prikazuje virtualno hotelsko vreme, prošlost koja se odnosi na Džeka Torensa i nepoznate događaje koji ga podsvesno proganjaju. Tako se stvarnost hotela, u kojoj je zatočena porodica Torens, pretapa sa stvarnošću Džekove prošlosti koja je njima nepoznata. U Overluku se uporedo razvijaju dve struje – realno i psihološko vreme – za koje ne važi isti kauzalitet, ali koje su međusobno komplementarne. Pomenuti vremenski slojevi se u jednom trenutku prožimaju i stapaju u tok koji će ukinuti raniju polarizaciju, vodeći ka razrešenju agonijske situacije u kojoj se porodica našla.

Film ima tri ravnopravne ličnosti. U pitanju su članovi porodice Torens: otac Džek, majka Vendi (Wendy Torrance) i sin Deni. Džek i Deni su nosioci radnje, dok je Vendin lik slabije razrađen. Međutim, ona ima jednu od najvažnijih uloga u priči: ona je Džekova žena, domaćica koja je najčešće prikazana u kuhinji, ali isto tako i majka, Denijeva zaštitnica. Otac i sin su rivali (uobičajen sukob utemeljen u nesvesnom), a njihovo suparništvo proizlazi iz Džekove teskobe i intelektualne zaprečenosti, kojoj je suprotstavljena Denijeva dečja sloboda, nesputanost i tajne sposobnosti. Udvajanje likova u *Isijavanju* sprovedeno je dosledno i složenije je nego u ranijim filmovima. Dualitetu Džeka i Denija pridruženi su parovi Denija i Tonija (izmišljeni prijatelj poistovećen s Denijevim kažiprstom), Denija i Halorena (Hallorann) (Crnac-zaštitnik koji Deniju razotkriva njihove misteriozne moći), sestara bliznakinja (koje su deo Denijevih vizija), Džeka i Grejdija (Grady, nekadašnjeg čuvara hotela). Parovi likova doprinose povezivanju određenih delova fabule, utičući na razrešenje odnosa između njih. Naime, iz međusobnih razgovora i susreta, saznaje se kada su određene ličnosti stupile u Overluk hotel, kao i kom sloju vremena pripadaju: prošlosti ili sadašnjosti, psihološkom ili realnom trajanju. Jedna ličnost smeštena je u sferu mentalnog. To je dečakov izmišljeni prijatelj Toni, koji se oglašava pomoću Denijevog podignutog prsta i promuklog glasa. Toni je dečakov glas razuma, njegova svest koja ga upozorava na neposredne opasnosti. U jednoj od početnih sekvenci filma, dok sedi s majkom u kuhinji, Deni se žali da Toni ne želi da ide u hotel: to je prvi signal upozorenja na događaje koji će uslediti. Dupliranje Denijevog lika omogućeno je i na nivou slike,

upotrebom ogledala u kome njih dvojica razgovaraju u kupatilu: vizuelno udvajanje dopunjeno je dijalogom sa izmišljenim drugarom. Deni prvi put prolazi kroz iskustvo isijavanja. U ogledalu se vidi vizija koja se poput refrena ponavlja više puta tokom filma, u kojoj krvave reke ispunjavaju hodnike i preplavljaju ekran, dok ga u potpunosti ne ispune. Ogledala su jedan od najbitnijih rekvizita *Isijavanja* i ukazuju na simetriju u događajima unutar psihološkog i realnog vremena, kao i na simetriju likova čije se funkcije i zadaci prenose iz jednog vremenskog sloja u naredni.

Glavni junaci izgrađeni su na različite načine. Džek Torens ima naglašenu fizičku / telesnu stranu ličnosti. On se prepoznaje kroz gestove, mimiku lica, način hodanja, smeh, prenagljene reakcije koje pokazuju skromnu mogućnost samokontrole. Umna strana njegove ličnosti ostaje sakrivena, dok je latentni bes i nagomilana frustracija vidljiva u podrugljivim reakcijama na ženine reči ohrabrenja. Džekova ličnost nalazi se u rascepu, pod pritiskom sopstvenih očekivanja i tuđih želja. On mora da napiše knjigu, ali zbog nedostatka dobrih ideja ne može da počne sa radom. Inhibicije i pad stvaralačke potencije navode ga na odlučujući korak ka izolaciji u hotelu. Nedostatak ambicija, ili motivacije, prikazan je u sceni u hotelskoj sobi, neposredno posle buđenja: kada mu Vendi donese doručak, objavljujući mu da se uspavao, u ogledalu se vidi Džekov lik (dvojnjak) koji se nevoljno izvlači iz kreveta, znajući da ga čeka dan pun neizvesnosti i teškog rada. Pisanje za Džeka postaje noćna mora zbog koje maksimalno odlaže ustajanje. Kada ga Vendi pita da li ima novih ideja, on joj ironično odgovara, „Puno ideja, ali nijedna dobra”. Tim sažetim komentaram on ukazuje na najveći stvaralački problem, nedaću koja posebno pogađa pisce. Izolovanost u kojoj stvaraju uzrokuje gubljenje veze s realnošću, svođenje dana na beskrajno „premetanje po jeziku”, u potrazi za pravim rečima. Samoća s kojom se u tom procesu suočavaju vodi direktno u ludilo. Osećajući napetost zbog izgubljenog vremena i nezavršenog posla Džek ne može više da ostane brižan otac i dobar suprug. Podvajanje ličnosti je neminovno (sugerisano je ogledalom koje je nosilac celokupnog vizuelnog angažmana u kadru), a spasenje za kojim će vapiti, ugroziće živote najbližih članova njegove porodice. *Isijavanje* problematizuje krizu umetničkog stvaranja i suočavanje s teškoćama kreativnog procesa. Film pokušava da prikaže izmenjena stanja svesti koja nastaju kao posledica nedostatka inspiracije, teme, volje i stvaralačke radosti. Tada se

ulazi u lavirint u kome je teško naći put do centra, ali je još komplikovanije pronaći stazu koja vodi do sigurnog oslobođenja iz začarane mreže.

Slična upotreba ogledala vidi se u sceni u kojoj Džek razočarano sedi na krevetu u spavaćoj sobi, dok Deni ulazi kako bi se igrao. Dva Džekova lica razdvaja dete koje mu prilazi da bi s njim porazgovaralo. Otac mu kaže da ga voli najviše na celom svetu, i da ga nikada ne bi povredio – aluzija na prethodna dešavanja, kao i na nastupajuće događaje. Pozicioniranjem dečaka između Džeka i njegovog odraza, Kjubrik sugerise rascep piščeve ličnosti uslovljen ulogom koju Deni ima u njegovom sadašnjem životu, ali i prošlosti koja će uskoro biti demistifikovana. Naime, dečak ima ulogu brane koja stoji čvrsto pred Džekom u nadi da će ovaj odabrati pravi put ka svojoj ličnosti. Poput doktora Džekila (Dr Jekyll) i mistera Hajda (Mr. Hyde), pisac ima jednu ličnost van hotela, a drugu u njemu. Posle ulaska u hotel, Džek iz njega više ne izlazi, pod izgovorom pisanja. On je praktično jedina osoba koja ne sija i tek posle ponovnog preživljavanja izvesnih situacija iz prošlosti hotela prihvata nekadašnju ulogu.

Za razliku od Džeka, Deni poseduje tajne sposobnosti. U priču je uveden kao obično dete koje uz mamu jede kornfleks, razgovarajući s njom o preseljenju u Overluk. Međutim, već od uvodnih sekvenci Deni je prikazan kao neobičan dečak koji ima prijatelja Tonija, pomoću koga je moguće proniknuti u njegove misli. Malog junaka karakterišu misaonost i inteligencija. On je sušta suprotnost ocu: ćutljiv, miran, povučen, sakriven u razmišljanjima i sigurnosti sopstvenog sveta. Jer, kada Deni nije sa mamom, on se najčešće igra automobilima ili vozi veliki tricikl po hodnicima hotela. Džek i Deni su se različito formirali kao ličnosti i imaju različit odnos prema svakodnevi. Dok je Džek pisac koji nalazi utočište u knjigama, Deni je prikupio znanja s televizije (razgovor u kolima dok se porodica vozi ka Overluku). Između njih vlada netrpeljivost, čiji će uzrok biti razjašnjen u sceni sa barmenom Lojdom (Lloyd the Bartender). *Isijavanje* nije jedini film koji tematizuje konfliktni odnos između oca i sina. Takav odnos postoji i u *Paklenoj pomorandži* (Aleks i njegov otac, ali i Aleks i gospodin Aleksandar), u *Full Metal Jacket* (general Hartman (sgt. Hartman) u prvom delu filma zapravo je očinska figura koja budućim marincima uteruje strah u kosti i uči ih kako da postanu ljudi), u *Bariju Lindonu* (sukob između Barija i posinka lorda Bulingdona koji mu ugrožava položaj). U suštini ovog sukoba su različiti sistemi vrednosti: autoritarni i buntovnički ili stari i novi poredak. I pre svega, to je sukob

podsvesti, koji nastaje zbog prevlasti nad figurom žene, koja posle rođenja deteta više nije samo supruga već i majka. U slučaju Vendi, koja nije previše privlačna i seksualno poželjna žena, uloga majke istisnula je prvobitnu ulogu požrtvovane supruge. Upravo zato se i između Džeka i Vendi javlja animozitet koji će eskalirati u njihovom direktnom sukobu.

Deni je superioniji u odnosu na oca zbog svoje sposobnosti da sija, koju otkriva zahvaljujući crncu Halorenu, nekadašnjem kuvaru u Overluku. On mu u jednom razgovoru kaže: „Možemo da pričamo, a da ne pomeramo usta”, čime sugeriše dečaku da ima natprirodne moći pomoću kojih će protumačiti vizije koje ga proganjaju. Veza između dečaka i Halorena potvrđena je i u toku razgledanja kuhinje i hladnjača za hranu. Ne samo da Deni može da čuje kuvarev poziv na sladoled, koji uopšte nije izgovoren, nego ga crnac naziva Duško Dugouško, kako ga inače samo roditelji zovu. Crnac je dakle dečakov zaštitnik i parnjak. Zbog zajedničkih sposobnosti oni mogu da komuniciraju mislima, osećajući latentne opasnosti koje ih vrebaju. Denijevo isijavanje je pretnja za njegovog oca. Naime, sin je uvek korak ispred, razotkrivajući misteriju hotela, ali i ulogu koju Džek ima u prošlosti ovog mesta. Zbog te činjenice otac će morati da se oslobodi deteta, tj. da pokuša da nadvlada njegovu moć i sačuva integritet zamka u kome je višedecenijski čuvar.

Ukoliko je otac otelotvorenje fizičkog principa, a sin umnog, onda majka uspostavlja ravnotežu između suprotnosti. Vendin karakter je ravan i neizdiferenciran, u funkciji dešavanja koja se odvijaju u hotelu. Kjubrik je prvobitno prikazuje kao mladu mamu koja čita Selindžerovog (J. D. Selindger) *Lovca u žitu* dok doručkuje s Denijem. Izbor Selindžera nije slučajna. On je jedan od najčitanijih američkih autora, Holden Kolfild (Holden Caulfield) je omiljeni tinejdžerski buntovnik – nesrećni, neshvaćeni mladić u potrazi za identitetom. Međutim, u drugim Selindžerovim delima javljaju se junaci koji mogu da sijaju, tj. da svojim sposobnostima predviđaju izvesna dešavanja i situacije (*Freni i Zui / Franny and Zooey*). Ovo je pokušaj simbolične razrade Vendine ličnosti, koja je svedena na majčinsku, brižnu figuru, domaćicu koja većinu vremena provodi u kuhinji ili obavlja muške poslove. Na taj način ona štiti Džeka i ostavlja mu dovoljno vremena za pisanje. Vendi je ključni faktor Denijevog oslobođenja iz začaranog hotela, koji postaje novi dom za njenog muža. I više od toga, Džek počinje da posmatra nevidljive stanare kao novu porodicu koju mora da zaštititi od upada uljeza.

Zbog ove privrženosti hotelu kao prema sopstvenoj kući, Džekov lik se može izjednačiti sa Boumenovim koji je na isti način zatočen u osamnaestovekovnoj sobi sećanja. Izlazak iz nje moguć je jedino u slučaju smrti.

Narativna organizacija filma je linearna, ali se izvesnim dešavanjima vrši izmeštanje iz sadašnjosti u prošlost, koja se doživljava kao glavni tok radnje. Odsustvom subjektivne perceptivne slike omogućeno je ravnopravno tretiranje različitih perspektivnih viđenja junaka, čime se fabula gradi iz paralelnih slikovnih informacija koje su u vezi sa pojedinim likovima. Kako je radnja zatvorena u unutrašnost hotela, svi vremenski slojevi su isprepletani.

Međutim, tri sekvence u kojima je Džek centralna ličnost izmeštene su iz realnih dešavanja u napuštenom Overluku. U pitanju su razgovor sa Lojdom, poseta sobi 237 i susret sa batlerom Grejdijem u crvenom toaletu Zlatne balske dvorane. Izdvojenošću ove tri celine, kao i Denijevih vizija, film preuzima obrazac tzv. narativnih praznina, jer se tek sa zakašnjenjem raspliću izvesne situacije pomenute u prethodnom delu fabule. Zbog istovrsnog tretmana u organizaciji kadrova, preovlađujuće direktne naracije, odsustva fleš beka kao standardne oznake povratka u prošlost, karakter prikazanih događaja može se odrediti jedino zahvaljujući retro atmosferi bala u Zlatnoj sobi, kao i stilu oblačenja zvanica (dvadesete godine prošlog veka). Za razliku od prethodnih filmova, gde postoji izmena u vizuelnom tretmanu kadra ili stilskoj obradi umetnute sekvence, u *Isijavanju* izostaje primena takvih spoljašnjih postupaka. Postignut je utisak konfuzije u hotelu, čiji se prostori i sobe teško povezuju, u kome se hodnici produžavaju u beskonačnost, a praznim enterijerima odzvanjaju neočekivani zvuci prošlih vremena. Naznačene sekvence mogu se shvatiti kao nevidljiva, kontinuirana sadašnjost hotela u kome je vreme stalo, ali i kao misaoni tok glavnog junaka, njegovo unutrašnje vreme ispunjeno sećanjima na različite događaje.

„Kako u *Isijavanju* odrediti šta dolazi iznutra, a šta spolja, da li je reč o ekstrasenzornim opažajima ili halucinatornim projekcijama? Svet-mozak je sasvim neodvojiv od sila smrti koje probijaju membranu u oba smera, osim ako ne dođe do pomirenja u nekoj drugoj dimenziji, do regeneracije membrane koja bi smirila i spoljašnjost i unutrašnjost, obnovila svet-mozak kao celinu u harmoniji sfera.”⁵⁸

⁵⁸ Žil Delez, *Film 2: Slika-vreme*, str. 259.

Prekoračenjem granice jasno definisane stvarnosti i prelaskom na polje mentalnog pejzaža ostvarena je filmska struktura koja ima kompleksnost lavirinta. Ne samo da bezbroj hodnika, zavojitih puteva i staza sa prolazima do nepoznatih soba omogućavaju lutanje po fizički postojećem prostoru, već i mnogobrojni temporalni slojevi, račvanja i krakovi dozvoljavaju lutanje po realnom, ali i virtualnom vremenu. Lavirintska struktura hotela utiče na kretanje junaka, koje je u funkciji najave budućih dešavanja. Geometrizam prostora i pravilno prostiranje pravolinijskih hodnika ponovljeno je u kružnim, četvorougaoim ili petougaoim detaljima šara na tepisima i zavesama, na zidnim oblogama (tapetama), na velikom Navaho muralu u hotelskom lobiju, kao i na Denijevom džemperu. U prologu filma direktor hotela objašnjava Džeku i Vendi da je Overluk podignut na nekadašnjem groblju severnoameričkih Indijanaca: time je uveden prvi horor element u priču.

Mural prikazuje šest izduženih, geometrizovanih i stilizovanih ljudskih predstava, muških i ženskih principa. Dominantne boje su žuta, plava i crvena. Žuto je muška boja i u vezi je sa smrću, a plavo je ženska boja i asocira na nebo, sreću ili ljubav. Simetrija, tj. dupliranje predstava, odgovara standardnom postupku kojim reditelj održava ravnotežu između uređenosti vizuelne strukture filma i haotičnosti fabule. Nelson je doveo u vezu lavirint i indijanski krug koji ima otvor na istoku (ulaz i izlaz istovremeno). Zahvaljujući Denijevom neprekidnom kruženju po hodnicima hotela na triciklu, uspostavlja se veza s muralom i indijanskim verovanjem u krugove koji štite od zla. Ove vožnje stvaraju utisak neprekidnog neusmerenog kretanja po začaranim stazama. Dekorativni elementi enterijera u službi su složene strukture prostorne organizacije Overluka: oni umnožavaju staze i puteve koji vode u privremena odmorišta, van domašaja Džekovog pogleda i kontrole. S druge strane, u bašti hotela se nalazi veliki prirodni lavirint, sa zidovima od žive ograde čiji je oblik ponovljen u umanjenom modelu u predvorju hotela, gde Džek provodi dane u bezuspešnim pokušajima pisanja. Time je postignuto trostruko ponavljanje forme lavirinta: kao modela u hotelu, kao realnog lavirinta u bašti i kao hotela koji sa sistemom nepovezanih soba i puteva i sam postaje veliki lavirint. Čak se i na ulazu u baštenski lavirint nalazi jedna mala slikana mapa ovog prostora. Vendi, tokom prvog obilaska hotela s Denijem i Halorenom, primećuje da je prostor poput velikog lavirinta i da je potrebno ostavljati tragove, kako bi se ponovo našao isti put.

Ukoliko je u Boumenovoj sobi narušena stabilnost tačke gledanja i demonstriran prolazni karakter subjektivne slike sveta, onda je u *Isijavanju* ovakav koncept doveden do vrhunca. U središtu Overluka nalazi se njegov čuvar, Minotaur, Džek Torens. Izvan njega, članovi Džekove porodice prave povremene izlete u stvarnost realnog lavirinta. Oni još uvek održavaju vezu sa spoljašnjim svetom, iz koje će s vremenom izrasti potreba za konačnim preseljenjem i bekstvom iz hotela.

„Džek, s druge strane imitira ono što Borhes (Jorge Luis Borges) karakteriše kao smrt-u-životu Severnjaka (severnoevropskog intelektualizma) – tu težnju za totalno razumnim svetom bez upliva iracionalnosti koji u nekima izazivaju očaj, a u drugima bude maštu – za razliku od južnjačke želje da se prekorači lavirint i uhvati u koštac s njegovom komplikovanošću, da se suoči sa sudbinom i izborom, i da se vidi drugo lice zaborava kroz stvaralački čin. Ostati u centru lavirinta, kao tački konačnog odmora, ne vodi samo u smrt, već, pre toga, u ludilo.”⁵⁹

Indirektna naracija i uvođenje subjektivne slike prisutni su samo u obliku Denijevih vizija. Deni je jedini lik u hotelu koji može da komunicira s njegovom prošlošću na složenijem značenjskom nivou. Jer, ono što se pojavljuje kao prisutvo *drugog vremena* u sadašnjosti Džekovih susreta i razgovora s nepoznatim posetiocima hotela postaje upozoravajuća reprezentacija zla u Denijevoj stvarnosti. Na dečakovom *mentalnom ekranu* povremeno bljesnu slike zločina koji se dogodio u hotelu, a na koje je Džek upozoren u uvodnom razgovoru s direktorom. Već tada, u ironičnom načinu reagovanja glavnog junaka uspostavljena je granica njegove samokontrole i priroda konfliktnog odnosa sa svetom. Dobronamerno izrečeno upozorenje o potencijalnom psihološkom pritisku u uslovima zimske izolacije i jednoličnog belog pejzaža Džek odbacuje kao neosnovanu pretnju. Duboko potiskujući prave razloge dolaska/povratka na mesto zločina, on olako prelazi preko direktorovih reči. Zaveden spoljašnjim mračnim silama, prihvata posao kao poslednji tračak nade, kao spas za narušeni

⁵⁹ Thomas Alen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, str. 205 Trebalo bi napomenuti da je Kjubrikov Džek nalik Borhesovom Asterionu, na koga verovatno aludira profesor Nelson. Naime, Asterion živi sam i dane provodi lutajući kamenim hodnicima. U priči, najveće zadovoljstvo za Asteriona predstavlja dolazak drugog Asteriona (simetrija, udvajanje) sa kojim se vladar onda druži i provodi ga kroz kuću. Jasna je paralela sa Džekom, koji na sličan način pronalazi u hotelu *drugog sebe* koji pripada nekom prethodnom vremenu i koga je Džek iz nepoznatog razloga potisnuo. Asterion je zapravo krvoločno čudovište koje ubija ljude i ostavlja ih u hodnicima zamka kako bi mu ukazivali na puteve koje je prešao (paralela sa ubijenim Halorenom koji ostaje na jednoj od staza hotela Overluk). Konačno, kao i Džek, tako i Asterion nigde ne izlazi iz palate, tražeći smiraj u njenom centru.

stvaralački integritet i izbegavanje etikete „pisca u krizi“. Odgovarajući na unutrašnje zahteve, on će preuzeti odgovornost koja će ga suočiti sa skrivenim parnjakom, dvojnikom koji će potisnuti književnika Džeka Torenasa i podsetiti ga na davno zaboravljenu ulogu. Upravo ovu drugu očevu ulogu Deni naslućuje posredstvom vizija predstavljenih subjektivnim perceptivnim slikama.

U vizijama se pojavljuju dve devojčice i krvave reke koje izbijaju iz zidova i liftova hotela, popunjavajući hodnike i preplavljujući ekran crvenom bojom. Ova boja ispunjava ivice kadra proizvodeći čistu crvenu sliku, bez ikakvih referentnih elemenata.⁶⁰ Crvena je dominantna i u lobiju hotela, na vratima koja vode u nepoznate odaje, kao i na jakni koju nosi Džek i kasnije njegov prijatelj, barmen Lojd. Razjašnjenje sadržaja priviđenja uslediće posle Džekovih susreta sa stanovnicima hotela, iz razgovora sa batlerom Čarlsom Grejdijem. Denijeve zastrašujuće vizije povezuju ga sa očevim nesvesnim, s delovima zaboravljene prošlosti koja je poput genetskog koda ugrađena u svest malog junaka. Međutim, karakteri tih slika su suprotni: dok Deni vidi ubistva i mučenja, dotle se u Džekovoj zaostavštini pojavljuju snolika, nostalgična sećanja na prohujala vremena. Komplementarnost njihovih tokova svesti, oličena kroz suprotstavljene vizije, postepeno dovodi do razrešenja misterije hotela. Međutim, udvajanja, simetrije, multiplikacije, situacije ogledanja i ponavljanja utiču na lavirintsku strukturu filma; jedinstvenost tumačenja dovedena je u pitanje, ustupajući mesto legitimitetu različitih pogleda na svet.

Isijavanje je film s najpažljivijom i najfunkcionalnijom upotrebom ogledala u celokupnom Kjubrikovom opusu. Ovaj rekvizit omogućava dešifrovanje scena i razumevanje pojedinih situacija. Ne radi se samo o primeni ogledala kao dekorativnog elementa (npr. u dugačkom hodniku koji vodi ka Zlatnoj dvorani), već o uspostavljanju ogledala kao slike sa značenjem, kao referentnog polja koje menja smisao prizora. Ona se pojavljuju u četiri kupatila: Denijevom kućnom kupatilu (u kome razgovara sa Tonijem i proživljava prvo isijavanje), hotelskom kupatilu u apartmanu Torensovih, zelenom i crvenom kupatilu. Ogledalo se nalazi na levom zidu, kao i u hodniku koji vodi do sobe 237. Jedno je prisutno iza barmena u velikoj Zlatnoj balskoj dvorani. I

⁶⁰ Možda treba pomenuti paralelizam sa Godarom i njegovu težnju da se odbaci svako referiranje na određene elemente stvarnosti ili asocijacije koje proističu iz izvesne upotrebe boje. Zato je ovde uputno citirati Godarovu izjavu: „To nije krv, to je crveno“ koja ukazuje na imaginativni potencijal bioskopskog gledaoca.

konačno, jedno se nalazi u spavaćoj sobi roditelja, a vidljivo je već u sceni koja pokazuje jutro u hotelu posle useljenja.

Kada se Deni u sobi 237 prvi put sretne s duhovima prošlosti, Vendi, sumnjajući da je dečaku naneo povrede, nateruje Džeka da proveriti ko se krije iza vrata. Denijeve vizije su uvek u vezi sa ovom sobom, što sugeriše da su u njoj ubijene Grejdijeve bliznakinje. Takođe, Haloren eksplicitno zabranjuje dečaku da ide tamo, jer u toj sobi nema ničega misterioznog.

Centralno dešavanje smešteno je u zeleno kupatilo sobe 237 u kojoj se Džek susreće s tragovima prošlosti. Ovo je drugi od tri takva susreta. Njemu prethodi susret s barmenom Lojdom koji u Zlatnoj dvorani časti Džeka pićem. Tada se Džek prvi put ispoveda otkrivajući tajnu zategnutog odnosa između njega i Vendi. Razlog je povreda koju je Džek naneo dečaku u trenutku nesmotrenosti i gubitka samokontrole. Džekova nervoza i prenaplašena gestikulacija u suprotnosti su sa Lojdomom smirenošću i odsustvom emocija: on je protivteža Džekovog ludila. Obučen u crveni smoking (pisac nosi jaknu iste boje), Lojd je neka vrsta piščevog priželjkivanog odraza (ogledalo se nalazi iza bara): sa osmehom na licu, u potpunosti opušten.⁶¹

Prijatan razgovor iz prošlosti prekida Vendi koja uplašeno govori o napadu na sina u sobi 237. U zelenom kupatilu kome se približava (kamera je u jednom od retkih slučajeva zauzela Džekov položaj), pisac neće naići na tragove zločina. Međutim, njemu prilazi zanosna lepotica koju će Džek početi strasno da ljubi (nadoknađujući period apstinencije izazvan mukama s pisanjem, ali i slabljenjem seksualne želje za sopstvenom ženom). U trenutku kada konačno otvori oči Džek će se suočiti sa zastrašujućom istinom – izmenjenom realnosti koju mu otkriva ogledalo u desnoj polovini kadra. Zgodna crnka postaje raspadnuti leš koji je pre toga ležao u kadi. Ovo je jedan od klišea horor žanra: ustajanje mrtve osobe iz kade pune vode uveo je Anri Žorž Kluzo (Henri-Georges Clouzot) u trileru *Dijabolik (Diabolique)* 1954. godine.

Druga upotreba ogledala kao vizuelnog polja koje menja značenje scene vidi se u crvenom kupatilu Zlatne balske dvorane. Tada se rekonstruiše epoha dvadesetih godina prošlog veka, na svečanosti u kojoj se pojavljuju dame i gospoda elegantno

⁶¹ Nelson je sve situacije u kojima se razotkriva prošlost hotela nazvao Džekovim sisanjem. Ipak bi se pre moglo govoriti o retrospekciji tj. vrsti povratka u prošlost koja se ne može izjednačiti s vizijama njegovog sina. Takođe, isijavanje u filmu podrazumeva pre svega mogućnost komunikacije putem misli, koju Džek ni u jednom trenutku ne aktivira.

obučeni, plešući uz zvuke lagane muzike. Džek je među njima uljez, zbog načina na koji je obučen, ali i neprimerenog ponašanja u kome se sa ironičnim osmehom okreće gostima. Neočekivan susret s kelnerom koji mu prosipa piće po jakni, vodi ga do crvenog kupatila, u kome su zidovi i kabine jarke boje, suprotstavljene povremenim ledeno belim akcentima. Situacija je raskadrirana na sličan način: Džek se nalazi s leve strane kadra, a batler s desne. Na desnoj polovini slike je zid sa ogledalima. U toku razgovora dolazi do izmene mesta učesnika, jer se prelaskom preko ose snimanja sugerše izmena u ulogama Džeka i Grejdija. Ovu zamenu omogućilo je ogledalo. Batler će otkriti Džeku da je on oduvek bio čuvar i da Deni pokušava da uvuče spoljašnji element u hotel kako bi naudio integritetu mesta. Monotoniji i smirenosti batlerovog glasa suprotstavljen je histeričan nastup glavnog junaka koji u kratkom vremenskom periodu saznaje previše stvari iz svoje prošlosti. Takođe, na optužbe da je ubio svoje dve ćerke u hotelu (veza sa Denijevim isijavanjem), Grejdi staloženo odgovara da je morao da popravi ponašanje žene i ćerki koje isprva nisu volele hotel (upotrebljava izraz *I corrected her*), ukazujući na obavezu koju Džek ima prema ovom mestu i koju očigledno nesavesno obavlja.

Konačno, možda je najvažnija upotreba ogledala u jednoj od završnih scena u spavaćoj sobi u koju ulazi rastrojeni Deni. Poslednja dečakova vizija odvija se paralelno sa susretom Džeka i Grejdija. Nakon razgovora u crvenom kupatilu, verbalnu komunikaciju, u kojoj se Džek, kao pisac, prvobitno dobro snalazi, sve više zamenjuju vizuelni znaci, što treba da ukaže na njegovu intelektualnu regresiju i prihvatanje uloge zaštitnika hotela. Džek se postepeno priklanja instinktivnoj strani ličnosti i bazičnoj potrebi za očuvanjem egzistencije čiji smisao postoji samo u prostoru ovog lavirinta. Istovremeno sa Džekovim padom u okrilje sila hotelskog mozga Deni preživljava krizu. On ulazi u sobu u kojoj majka spava i na vratima crvenim karminom ispisuje reč *Redrum* koja nema značenje, uzastopno je ponavljajući više desetina puta. Kada Vendi konačno ustane i ugleda dečaka s velikim nožem u ruci, u ogledalu otkriva značenje nepoznate reči. *Redrum* dobija svoj smisao tek kada se pročita u ogledalu (*Murder*), čime je majka upozorena na dešavanja u hotelu koja je prespavala (ili kojima nikada nije ni mogla biti svedok). Tokovi svesti su se sada isprepletali; jedino Vendi ostaje u sadašnjosti kako bi zaštitila sina, po cenu da ubije muža.

Nagonske potrebe počinju da dominiraju tek u trećem delu filma. Do tada se Džek još uvek bori s kreativnom krizom i opterećenjima koja ga pritiskaju u ovom prostoru. Prostranstvu ulaznog lobija, koji organizacijom pojedinih elemenata enterijera (lusteri, dugačke cevi, kamin, visoki stubovi) i simetrijom repetitivnih geometrijskih šara, podseća na nemačke ekspresionističke filmove Langa (Fritz Lang) ili Murnaua (F. W. Murnau), suprotstavljena je piščeva teskoba i klaustrofobija. Stvaralački potencijal postepeno potiskuje želja za igrom, gluvarenjem i trošenjem vremena u dokoličarenju (suprotnost zahtevu vremena za hiperprodukcijom). Pisaća mašina zauzima centralno mesto na stolu, a doživljava se kao monstrum i neprijatelj, nemi svedok Džekove nemoći. Kada mu u jednoj od sekvenci Vendi neopaženo pride s leđa dok kuca, njegova prenaglana reakcija ukazaće na probleme koje ima u radu. Čak i brižan ton supruge i dobronamerno pitanje o napredovanju knjige Džek doživljava kao atak na prostor u kome stvara, što kod njega izaziva bujicu drskih reči: on zabranjuje Vendi da prilazi zoni kreativnih sloboda. Tako se hotelsko predvorje brzo uspostavlja kao nedodirljivi centar lavirinta u kome prebiva čudovište, veliki zli vuk koji će na kraju, jureći članove svoje porodice pokušati da „oduva njihovu kućicu”. Saznanje o sopstvenoj blokadi prevešće Džeka na drugu stranu, jer će njegovi odbrambeni mehanizmi popustiti, a potisnuti strahovi pokuljati napolje.

Konačni preobražaj ličnosti događa se kada Vendi pročita delove njegove knjige. Na mnogo otkucanih strana nalazi se tekst sastavljen od jedne rečenice: „All work and no play makes Jack a dull boy.”⁶² Postupkom ponavljanja nastao je tekst izuzetne vizuelne privlačnosti, jer su slova u pojedinim rečima umnožena ili su neke reči otkucane dva puta. Osim toga, naglašena likovnost teksta potiče od njegove strukture, koja nije pravolinijska, već se slova prostiru po zakonu slučaja: reči su raspoređene u vidu slobodnog stiha, u obliku piramide ili izvrnutog trougla.⁶³ Sadržaj celokupnog rada čini jedna smisljena rečenica koja obesmišljava dane provedene ispred mašine. Ona pokazuje da stvaralačka kriza proističe iz ulaganja vremena u rad s neizvesnim ishodom, u posao koji ne dozvoljava predah niti ostavlja mesta za igru. I baš

⁶² Samo rad, bez imalo zabave čini Džeka glupavim dečakom.

⁶³ Rukopis Džeka Torensa ostavlja utisak dela konceptualne umetnosti – ne samo sadržajem već i načinom njegove prezentacije (izlaganja). Ispisane strane nalaze se u jednoj kutiji, dok je započeta, nova strana ostala u mašini za kucanje.

ovaj nedostatak slobode i prostora za opuštanje stvara frustracije koje Džeka vode u ludilo.

Poslednja trećina filma odraz je u ogledalu prvog dela. Sličnu strukturu ima i *Paklena pomorandža*, kod koje je simetrija narativa doslednije sprovedena. U *Isijavanju* se u raspletu filma koji traje preko pola sata ponovo pojavljuju likovi iz prvog dela. To je, pre svega, Haloren koji, zahvaljujući sposobnosti da sija, dobija signale od Denija o dešavanjima u Overluku. Pre nego što se uputi ka hotelu kroz snežnu mećavu, prikazan je kako gleda televizijski program u kome se izveštava o nepogodama u Koloradu. On udobno leži na krevetu, u uzanoj sobi između dve slike na zidu, gotovo identične reprezentacije poželjnih lepotica crkinja koje slobodno poziraju pred fotoaparatom. Simetriji ovog kadra odgovara i simetrija rekvizita u enterijeru, poput dve male stone lampe koje osvetljavaju komodu s televizorom. Skladnost slike nije u ravnoteži s dramatičnim događajima koje najavljuje spiker na vestima. Udobnost i toplinu sobe potisnula su dešavanja u Koloradu i Overluku. Crnac će, posle neuspelog pokušaja da stupi u telefonski kontakt s dečakom, krenuti ka hotelu. Čim Haloren stigne u predvorje hotela, u kome se već odvija jurnjava kroz lavirint, Džek ga dočekuje sa sekirom i, kao neprijatelja, odmah eliminiše. Ova scena neposredno upućuje na mit o Minotauru ili Borhesovu priču *Asterionov dom*. Kao i Asterion, Džek ubija nepozvane goste i ostavlja ih na putu, kako bi znao kako da se vrati u centar. Završnica filma predstavlja borbu oca i sina: Džeka, koji je odustao od prvobitne uloge zaštitnika porodice priklanjajući se novim stanovnicima kuće, i Denija, koji svojim boravkom u hotelu predstavlja opasnost za njegov opstanak i narušava davno uspostavljeni mir. Dečak ugrožava autoritet oca kao čuvara lavirinta, koji je nekoliko puta upozoren na nezadovoljavajući angažman koji pokazuje prema ovako odgovornom zadatku.

U trećem delu filma dolazi do ubrzanja tempa: lenje i lagane šetnje po kuhinji i duge istraživačke vožnje po spratovima zamenjuje potera po hotelu, očajnička borba na život i smrt. Monotoniju prethodnih zimskih meseci i dokolicu u ogromnom prijemnom holu Overluka, zamenila je urgentna Džekova potreba za akcijom koja će rezultirati oslobađanjem od porodičnih stega, neuspešnih pokušaja pisanja i supruginih pritisaka da se napusti hotel.

Sukob između Vendi i Džeka dešava se u holu, neposredno pošto ona shvata da suprug više nije požrtvovani muž, ni brižni otac. Uzimajući bejzbol palicu i bežeći pred

nasrtajima razbesnelog Džeka, žena pokušava da se odbrani od njega. U dugom kadru s vertikalnim usmerenjem (penjanje stepenicama), supruga udara palicom muža, koji pada onesvešćen. Napetost je postignuta strukturom kretanja: Džek se kreće napred, napadajući verbalno, dok Vendi nesigurno korača unazad, sprečena da napravi odlučujući korak. Jedna od slika sugerše njenu anđeosku, zaštitničku ulogu: luster koji se nalazi iznad njene glave sija poput oreola. Ovo nije slučajan znak njenog blagog karaktera, povučene prirode zbog koje uspeva kontinuirano da balansira između oca i sina. Jedinom ženskom liku Kjubrik dodeljuje ulogu borca protiv zla. Vendi personifikuje pozitivan princip: ona se dosledno bori protiv napada na sina, tiho podrivajući integritet zamka i njegovog čuvara. Štaviše, u trećem delu događa se čudan obrt u vezi s Vendi. Dok Deni pokušava da pobegne i sakrije se od nasrtaja oca, majka proživljava prvo isijavanje: penjući se ka sobama na gornjim spratovima hotela u potrazi za Džekom, njoj se ukazuje nekoliko nadrealnih prizora. U jednoj od soba vidi osobu obučenu u zlatni kostim medveda u neočekivanom seksualnom aktu sa elegantno obučanim gospodinom. Posle ove zastrašujuće scene sledi suočavanje s Denijevim vizijama. Reke krvi izbijaju iz zidova i liftova i počinju da popunjavaju prostor ispred junakinje. Tada Vendi shvata prirodu ovog mesta, neposredno suočena sa scenama strave. Na putu ka Deniju kroz hodnike hotelskog lavirinta, ona nailazi na ubijenog Halorena, a zatim i na Delberta Grejdija, koji podiže čašu s pićem nazdravljajući odličnoj zabavi koju su gostima priredili Torensovi. Signali, koji ukazuju na ukletu prošlost ovog mesta, postaju brojniji iz minuta u minut.

Složenost narativa u trećem delu dostiže vrhunac. Praktično je nemoguće naći izlaz iz hotela zakovanog u snegu, odsečenog od svih puteva, bez komunikacije sa ljudima. Kretanje likova po horizontalnim spratovima ili vertikalnim stepeništima koja vode do obeleženih soba određuje lavirintsku strukturu prostora: reč je o dugim stazama u kuhinji koje se završavaju u hladnjačama i ostavama s hranom, prostranim hodnicima prizemlja koji se proširuju u Zlatnu balsku dvoranu, putevima duž hotelskih spratova s geometrijskim, hipnotičkim šarama koje vode do najvažnijih soba sa zarobljenim prizorima iz prošlosti i prelomljenim visokim stepenicama kojima se penju glavni junaci.

I kao što je nemoguće napustiti prošlost koja stalno proganja i iz potisnutih slojeva svesti preplavljuje sadašnjost, tako je nemoguće ostaviti Džekove misaone staze.

Hotel u jednom trenutku postaje njegov mozak, projekcija svih slika i situacija koje su bile duboko pohranjene čekajući krizu identiteta, da bi konačno preuzele vlast. Na samom kraju, Džek napušta Overluk i izlazi u baštenski lavirint u potrazi za sinom. Međutim, Deni je u prednosti, jer poznaje staze i hodnike ovog prostora. U jednom trenutku on ostavlja tragove u snegu koje sledi njegov otac, ali uspeva da ga nadmudri. Dečak se stopu po stopu vraća istim putem i sakriva u jednom od udubljenja, naglo završavajući putanju, bežeći pred opasnim tragačem. U snežnom lavirintu se ukrštaju putevi koji vode Denija ka izlazu, a Džeka zarobljavaju u večitom snu, zakivaju ga u sneg i led Overluka.⁶⁴ Smrt glavnog junaka označava i kraj potere, iz koje majka i Deni izlaze spaseni. Džek ostaje vladar ovog mesta. U nemogućnosti da se suoči s problemima sadašnjosti, on traži izlaz u prošlosti. Bez obzira na nametnute zahteve, on sa sigurnošću bira ostanak u centru lavirinta. Jer kada napusti hotel (iz koga nijednom nije izašao od preseljenja), on nema drugi izbor osim da uđe u lavirint koji ga očekuje napolju – u spoljašnjem svetu koji je za njega splet enigmatičnih staza. Na taj način glavni junak ostaje rob zatvorenosti u sebe. Odbacujući veru u eventualni spas spolja, Džek Torens se odlučuje za jednostavnije rešenje – sigurnost prebivanja u uspomenu koje uvek deluju nostalgичno i trenutno ispunjavaju srećom.

Epilog filma vraća gledaoca u centar lavirinta, Zlatnu balsku dvoranu, koja deluje kao art deko sala. Na jednom od zidova nalaze se fotografije u tri reda. Kamera se fokusira na grupnu fotografiju na kojoj je u prvom planu izdvojen lik Džeka Torensa, neposredno iznad natpisa *Dan nezavisnosti, 4. juli 1921. godina*. Junak je zauzeo privilegovano mesto u Overluku, vraćajući se odakle je i došao. Njegova uloga je razjašnjena i osigurana. Iako poslednji kadar izjednačen sa fotografijom na zidu, potvrđuje sve ranije sumnje, on je istovremeno dokaz prisustva kolektivnog nesvesnog u svakom pojedincu. Prohujalo zlatno doba još jedno je podsećanje na vreme izgubljenog humanizma koje je nepovratno ostalo u prošlosti.

Isijavanje je film o pamćenju i mislima. On pokušava da predstavi ljudski mozak kao fotoalbum s prizorima koji dešifruju kolektivnu i ličnu prošlost, kao i mehanizme koji omogućavaju njeno prisustvo u sadašnjosti. Sistemom slika koje se kao odblesci svesti pojavljuju na ekranu obezbeđen je ulazak u lavirint s mnoštvom puteva i

⁶⁴ Mišel Siman je primetio da na taj način Deni kao Tezej pobeđuje Džeka Minotaura, tj. inteligencija savlađuje instinkte.

staza koje vode kroz sećanja izdvojenog pojedinca. Upotrebom ogledala izabrane situacije iz života su udvojene, a njihovo značenje izokrenuto, baš kao što leva strana ustupa mesto desnoj. Sigurna rešenja zamenila su varljive vizije, a jednoznačno određena predstava eliminisana je pluralizmom pogleda. Reditelj zarobljava posmatrača u varljivoj stvarnosti čiji su odrazi prisutni u različitim hodnicima virtualne mreže. Kjubrikijanski lavirint sastavljen je od slika: zakonitosti njihovog konstruisanja u suprotnosti su sa proizvoljnošću izabranog puta. Jer, nema slučajnosti u pomenutom vizuelnom sistemu: ovde vlada stroga simetrija kadrova i likova, svaki oblik reprezentacije doprinosi razumevanju i dekodiranju narativa. Kretanje po ovom filmskom lavirintu obavlja se s lakoćom, a ponuđene staze nikada ne vode ka odmorištima. One drže posmatrača u konstantnom pokretu, prebacujući ga iz jednog vremenskog sloja u drugi, dozvoljavajući simultanost vizija. Paralelizam pogleda je osnovna zakonitost na kojoj insistira reditelj. Stvarnost i nadstvarnost ujedinjeni su u jedinstvenu sliku sveta očuvanu u određenim kanalima podsvesti.

X Širom zatvorenih očiju: put ka nesvesnom

Širom zatvorenih očiju poslednje je delo Stenlija Kjubrika. Snimljen je 1999, u godini rediteljeve smrti. Film nije montiran u potpunosti prema autorovoj želji. Naime, neposredno posle prvog odabira kadrova i formiranja celine, trebalo je obaviti konačnu montažu; međutim, Kjubrik je iznenada umro od srčanog udara.

Film je adaptacija kratkog romana austrijskog književnika Artura Šniclera *Novela o snu*, napisanog 1926. godine. On je bio Frojdov savremenik i književnik izuzetnog stila. Njegovi romani posvećeni su proučavanju čovekovog nesvesnog, skrivenih želja i strahova. *Novela o snu* problematizuje odnos između muža i žene unutar prividno skladne bračne zajednice, krize kroz koje prolazi ova veza, kao i mogućnosti prevazilaženja konfliktnih odnosa. U fokusu Kjubrikove priče nalazi se ista fabula, preneti iz Beča dvadesetih godina prošlog veka u savremeni Njujork. Izmeštanjem iz evropskog u američki milje, film je u odnosu na knjigu izgubio kulturološku dimenziju koju sadrži Šniclerovo delo. Atmosfera razvijenog evropskog Beča, koji je u to doba bio kulturna prestonica starog kontinenta, zamenjena je bezličnim ulicama današnjeg Njujorka (kulturna prestonica sveta) u kome se razrešavaju dileme jednog braka, padaju maske zadovoljstva i uglađenosti, a na scenu stupa skrivena ljudska priroda. Zbog promene istorijskog okvira film je postao univerzalna priča o neverstvu i mogućnostima praštanja, upoznavanja sopstvenih želja i tajni, duboko potisnutih u nesvesnom. Frojdijanska problematika predstavljena je u neprekidnom sukobu jave i sna, stvarnosti i simulakruma, reči i slika. U iskrenim razgovorima između glavnih protagonista na videlo izbijaju dugo prećutkivane tajne. One su kasnije razrešene u nizu situacija izmeštenih iz realnosti, vodeći aktere na granicu nadstvarnosti, na polje sna, u kome su razrušeni tabui i promenjeni obrasci društveno prihvaćenih oblika ponašanja.

Kao i u *Isijavanju*, u poslednjem filmu Kjubrik se ponovo bavi instinktima, bazičnim nagonima i oblicima kontrole koji se primenjuju u njihovom kanalisanju ili eliminisanju. Ova dva filma nisu slična samo po temi (porodica u krizi, otac u potrazi za identitetom, majčin stabilni karakter), već i po organizaciji narativa i primeni dugih, sporih pokreta kamere koji stvaraju lavirintsku strukturu filma. Stabilna konstrukcija slike – kao i simetrija kadrova, situacije ogledanja i komentarisanje radnje posredstvom

dodatnih vizuelnih referenata – u sukobu je s nestabilnošću ličnosti glavnih junaka, njihovim lutanjem i preispitivanjem, kao i opasnim dešavanjima u koja nenadano upadaju.

Film je zasnovan na linearnoj naraciji s narativnim inverzijama (ponavljanjem situacija u izmenjenom tretmanu sa ponuđenim rešenjem); u tome se nadovezuje na *Paklenu pomorandžu* i *Isijavanje*. Centralno mesto zauzima sukob muškog i ženskog principa, otelotvorenog kroz sudar dve ličnosti: uglednog lekara Bila Harforda i njegove supruge, bivše galeristkinje Alise Harford. Život na visokoj nozi, uz dete i dadilju u raskošnom stanu, počinje da se kruni kada Bil shvati da nije jedini muškarac za kojim Alisa čezne. Prelom u psihologiji glavnog junaka nalazi se u fokusu filmske priče. Bilove šetnje i lutanja u potrazi za izgubljenim spokojstvom (simbolične šetnje hodnicima podsvesti) rezultiraju nizom nepredviđenih dešavanja koja utiču na čvršće vezivanje za suprugu. Kriza identiteta uslovljava preoblikovanje vrednosti i slom moralnih principa. *Širom zatvorenih očiju* pokušava da analizira zakonitosti na kojima počivaju porodični odnosi. Kao što se u snu oslobađaju nagomilane frustracije koje štite sliku idealne jave od njenog razbijanja, tako i Kjubrikov film spajanjem realnosti i snova, kao i procesom njihovog preklapanja, dovodi do pojave nove stvarnosti koja možda nije prijatna, ali mora biti prihvaćena.

Izostanak naratora uslovio je ukrštanje vremenskih slojeva i sudaranje različitih nivoa stvarnosti. Ono što se doživljava kao glavni tok fabule, u kome se prati Bil Harford u šetnjama kroz Njujork, preko dolazaka u kafe Sonata i Samerton, do konačnog razrešenja priče i ispovesti pred Alisom, u jednom trenutku počinje da se prožima sa njenim vizijama i svakodnevicom, pa se briše prepoznatljiva granica između uspostavljenih narativnih slojeva. Na kompleksnost situacije utiču i sadržaji kadrova, složen mizanscen, upotreba boja i muzike, kao i sekundarnih vizuelnih referenata, poput slika na zidovima ili ogledala. Standardni kjubrikijanski rekvizitarijum najčešće ukazuje na socijalni status junaka, definišući prostor njihovog delovanja i uticaja. Takođe, vizuelni elementi komentarišu radnju, najavljujući događaje u kojima učestvuju glavne ličnosti. Tako je proizvedena složena mreža značenja koja prevazilazi priču i odnose među junacima, prelazeći na prostor slikovnih elemenata (boje i svetla) koji oblikuju kadar i psihološki određuju karaktere.

Nelson je primetio da film ima trodelnu strukturu sonate: prvi deo čini uvod, Ziglerova zabava i Alisina ispovest; središnji deo je najrazrađeniji – od prvog noćnog lutanja, posete kafeu Sonata, Milićevoj radnji i Samertonu, preko povratka u stan, Alisinog sna, odlaska kod Milića i ponovo u Samerton, do drugog noćnog lutanja, posete prostitutki Domino (Domino), Mendine (Mandy Curran) smrti i telefonskog poziva Viktora Ziglera (Victor Ziegler); treći deo ponavlja situacije iz prvog: povratak kod Ziglera, maska na jastuku i Bilova ispovest (nasuprot Alisinoj) i kraj u prodavnici igračka gde dolazi do razrešenja priče.⁶⁵

Izvesnim situacijama povezuju se različiti likovi: Alisina ispovest o želji za drugim muškarcem paralelna je Marioninoj (Marion Nathanson), u kojoj doktoru izjavljuje ljubav; saturnijanski obred u Samertonu suprotstavljen je hrišćanskoj proslavi Božića; Zigler je u prvom delu nesiguran buržuj uznemiren zbog potencijalnog skandala, dok je u trećem siguran, moćan bogataš koji demonstrira silu pred zaplašenim Bilom. U Milićevoj radnji Bil boravi dva puta, jednom kada štiti ćerku od nasrtljivog oca i drugi put kada mu otac nudi kći u zamenu za novac. Niz situacija ukazuje na primenu sekvenci-refrena koje markiraju karakteristična mesta fabule. Međutim, film ima samo jednu graničnu situaciju, i u njoj Bil mora da prihvati pravila „lepog ponašanja” da bi ostao u igri. Kako bi ga spasila, misteriozna žena, čiji će identitet dugo biti skriven, daje život za njega.

Broj simetričnih situacija u ovom filmu veći je odnosu na ranije Kjubrikove filmove; na sličan način ogledala su eksploatisana u sobama i hodnicima hotela Overluk u *Isijavanju*, ili u Boumenovoj sobi u *Odiseji u svemiru*. U *Širom zatvorenih očiju* javlja se pomak u narativnoj strukturi filma. Situacije ogledanja više nisu ostale na primarnom vizuelnom nivou, obeležene neposrednim prisustvom ovog polja u kadru. Naprotiv, ogledala su integrisana u strukturu priče, odražavajući originalne situacije – nudeći njihove kopije. I više od toga, simetričnost događaja podstaknuta primenom ovog rekvizita, uslovlila je udvajanje likova. Dve devojke uokviruju Bila na Ziglerovoj zabavi, dve misteriozne žene žele da ga povedu u odaje orgijastičkog zamka u Samertonu, sa dve prostitutke (Domino i Sali) on ostvaruje površan i slab kontakt. Na isti način, dve lude iz komedije del arte prate Milićevu ćerku kada lekar dolazi po masku i plašt za bal koji

⁶⁵ Thomas Alen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, str. 271.

će mu promeniti život.⁶⁶ Ogledalo je sastavni deo dramaturgije; situacije se ponavljaju, kao *déjà vu*.

Pre uvodnih informacija (naslov ispisan belim slovima na crnoj pozadini), film počinje neočekivanim prizorom nage Alise Harford. Ona se razotkriva pre prvog zatamnjenja u filmu, skidajući dugu crnu večernju haljinu, ostajući leđima okrenuta kameri na visokim potpeticama. Potpetice su fetišistički simbol i, prema mišljenju Lore Malvi, one ukazuju na nestabilnost ženskog tela. „Najefektniji fetiši istovremeno potcenjuju i uzdižu, ograničavaju i oslobađaju.”⁶⁷ Visoke potpetice naglašavaju seksualnost, ali takođe smanjuju efikasnost pokreta, inhibiraju kretanje. Na taj način, štikla kao okov postavlja ženu u položaj veće ranjivosti u odnosu na muškarca. Alisino telo je istaknute senzualnosti, izdvojeno u svedenom enterijeru, oivičenom crvenom zavesom i antičkim stubovima u prednjem planu slike. Ovako uramljena, Alisa postaje replika božanske figure, prelepe poželjne Artemide koja se sprema za kupanje, misleći da je sakrivena od Akteonovog pogleda.

Neposredno posle zatamnjenja (koje odgovara zatvaranju očiju) sledi natpis s naslovom filma. Reditelj predstavlja Bila Harforda obučenog u savršeni crni smoking, spremnog da krene na proslavu Božića. Ovom slikom uveden je prvi konflikt među supružnicima. Naga junakinja je slobodna da razotkrije ličnost pred posmatračem, u intimnom prostoru spavaće sobe, za razliku od muža koji je zaštićen večernjim odelom i ulogom uglađenog, dobrostojećeg gospodina. Štaviše, sukob je naglašen suprotstavljanjem dva bojena polja: bele Alisine kože i crnog Bilovog odela. Kjubrik s razlogom odlaže njeno oblačenje scenom mokrenja u kupatilu, iza Bilovih leđa, dok se on poslednji put ogleda. Ovim znakom reditelj pokazuje nezavisnost i nesputanost Alisine ličnosti: čak i one radnje koje se obavljaju iza zatvorenih vrata, ona može da podeli s mužem. Na njeno pitanje kako izgleda, on joj odgovara da je divna, iako je nije ni pogledao. Potvrđujući da je za njega uvek lepa, Bil ukazuje na moć navike koja se s vremenom razvija u bračnim zajednicama. Muž i žena prestaju da obraćaju pažnju jedno

⁶⁶ Treba primetiti da je postupak čest u Kjubrikovim filmovima i da su likovi obično pozicionirani između dve vatre: Lambert između Dolores i Šarlot Hejz, Kvilti između Šarlot i misteriozne crнке, Aleks Dilarč između svojih drugova, Hal između Boumena i Pula itd. Ovim se stvara napetost zbog izvesne neravnoteže koja je utemeljena u strogoj simetriji kadra; bez obzira na princip jednakosti, slika sadrži unutrašnju tenziju, baziranu na osećanju opkoljenosti i ograničenosti telesne i umne slobode glavnih junaka.

⁶⁷ Laura Mulvey, „You don't Know What's Happening, Do You Mr. Jones?“, *Framing Feminism*, 1973, 128.

na drugo (gledaju se zatvorenih očiju), prihvatajući prisustvo drugog kao nešto što se podrazumeva.

Posle tog čina, Alisa proverava izgled u ogledalu i odlažući naočare objavljuje spremnost da krene na zabavu. Nijednom se u ogledalu ne vide odrazi likova. Oni su za sada dati u realnoj situaciji u kojoj nema potrebe za sugerisanjem psihološkog raseca. Skidanje naočara takođe je u službi naslova filma. Naime, rekvizit ukazuje na bolje sagledavanje situacije; onima koji slabije vide obezbeđuju sigurnost i bistrinu pogleda. Junakinja odlučuje da krene širom otvorenih očiju u neizvesno veče, na prijatan prijem kod Bilovog starijeg pacijenta Viktora Ziglera. Neproporcionalnost u životnim dobima bračnog para Zigler i Harford označavaju karakterističan kjubrikijanski konflikt: između starog i novog sveta, prevaziđenog i modernog sistema vrednosti. On je prisutan u gotovo svim njegovim filmovima.

Bilova inferiornost i skučenost u odnosu na stav njegove žene naglašena je još jednim detaljem u toku priprema za izlazak iz apartmana. On traži novčanik, čiju poziciju zna upravo Alisa. Bil ne može da izađe iz kuće ukoliko ne oseća materijalnu sigurnost. O dobrostojećem stanju Harfordovih govori i enterijer prostrane spavaće sobe: raskošni bračni krevet, teške crvene zavese, mnogobrojne slike i kvalitetan nameštaj. Eleganciju i lakoću njihovih pokreta prati fluidna kamera koja se praktično ne zaustavlja dok oni ne ugase svetlo, ne isključe muziku i ne izađu u dnevni boravak. Već od *Isijavanja* reditelj pribegava upotrebi stedikema – pokretne kamere koja se kreće zajedno sa junakom. Neprekidnost radnje ne postiže se rezom i kadriranjem s jedne strane ose snimanja, već se aparat s lakoćom smešta pored glavnih ličnosti ili ispred njih, definišući prostor pokreta, produbljujući sliku u više planova.

Alisa i Bil odlaze kod Ziglera, dok dadilja ostaje da čuva njihovu kći Helenu (Helena Harford). Devojčica je dokaz njihove međusobne ljubavi, skladnosti bračne veze i doma koji su zajedno formirali. U sobama i hodnicima kojima se kreću ka izlazu iz stana, nalaze se slike bujne vegetacije i faune, raskošnog zelenila i živih boja (crvena, narandžasta, zelena, žuta) koje referiraju na rajski vrt, na malu harmoničnu baštu, plodonosnu zonu u kojoj ne postoji nijedna oznaka teskobe ili krize. Božićna jelka i mnogobrojni lampioni oznake su udobnog i skladnog života. Iz dadiljinog obraćanja saznaje se da je Harford doktor i time je nenametljivo određen njegov društveni status.

Atmosfera u spavaćoj sobi suprotstavljena je utisku koji ostavlja ostatak stana. Osvetljenost dnevnog boravka u kome se oseća prijatno, domaće raspoloženje u neravnoteži je s neonskim plavetnilom spavaće sobe u kojoj dominiraju crveni akcenti posteljine na krevetu i teškim pozorišnim zavesama. Bračna soba je već od početka filma tajnovit prostor prigušenih senki i zagušljive polutame, za razliku od kuhinje i dnevne sobe gde se bezbrižno odvija svakodnevnica ćerke i njene bebisiterke. Ovo nije slučajno, jer se u intimnoj roditeljskoj zoni dešavaju prve ispovesti i konfliktno situacije koje ne smeju da pređu prag njihove sobe. Dečji svet je nevin i čist, ispunjen radošću zbog novogodišnjih poklona i preplavljen sjajem zvezda i sveća.

Ziglerova Božićna zabava pokazuje kako funkcioniše svet dobrostojećih Amerikanaca. Za razliku od Samertona, koji ima orgijastičku atmosferu paganskih obreda, Ziglerova kuća je prozračan prostor u kome je dozvoljeno nositi isključivo masku lažnih osmeha i dobrog raspoloženja. Kuća ima dve prostorne zone koje odgovaraju svesnom delovanju aktera i njihovim nesvesnim željama. Dok u prizemlju traje grandiozni bal u kome Bil koketira s dve devojke koje će ga odvesti tamo gde se završava duga (naziv Milićeve radnje), a Alisa pleše sa šarmantnim starijim gospodinom Šandorom Savošem (Sandor Szavost), dotle se samo sprat iznad događaju stvari zbog kojih će Bil uskoro morati da opravda prisustvo u kremu američke visoke klase. Složeno kretanje glavnih junaka ukazuje na njihovo lutanje i potrebu za proučavanjem unutrašnjih prohteva. U ovom prostoru, prejakom osvetljenom nizom božićnih lampica, lične želje biće suzbijane do granica samokontrole. Jer, koketerija kojoj je sklona Alisa zauzdana je njenim čestim replikama o postojanju muža koga mora da nađe i Savoševim navaljivanjima na seksualno oslobođenje i zadovoljenje požude bez obzira na bračne obaveze (aluzija na Ovidija). Na šarmantan način i sa velikom uzdržanošću u gestovima i reakcijama, Alisa uspeva da se izvuče od nasrtaja navalentnog Mađara. Konačno, zadržavajući masku verne supruge i brižne žene, ona odbija poziv i odlučuje da se pridruži mužu. Scena zavođenja režirana je na suptilan način: u kontinuiranom kretanju kamere sadržan je dug, lagani razgovor između pripite Alise i prepredenog muškarca. Međutim, ona će pokazati izuzetan stepen izgrađenosti karaktera i svesti o prihvaćenim bračnim pravilima, koja joj ne dozvoljavaju da prekorači izvesne granice. Njen dom je rajski vrt u kome živi s porodicom. Ona je

najracionalniji lik u filmu: svesna unutrašnjih, instinktivnih pretnji, ona uspeva da kanališe porive i zadrži se u porodičnom krugu.

Za razliku od Alise, Bila tek čekaju izazovi koje neće moći da ignoriše. Oni će se, kao sticaj nepredviđenih okolnosti, javiti neposredno posle odlaska sa zabave i vođenja ljubavi sa suprugom koja će njihovu ljubav dovesti u sumnju. U toku proslave Božića, Kjubrik razotkriva uglađenost viših društvenih klasa, brutalno remeteći lažnu sliku blaziranosti i dobrote. U Ziglerovom zelenom kupatilu (paralela sa *Isijavanjem* i *Odisejom*, najava Samertona) otkriva se pravi karakter oženjenog, uglednog biznismena Viktora Ziglera. Na njegov hitan poziv, Bil mu se pridružuje u privatnom orgijastičkom prostoru velelepne kuće. Situaciju koju će doktor zateći, pažljivi posmatrač dešifruje zahvaljujući slici na zidu koja predstavlja prizor u dijegetičkom prostoru. Na slici je prikazana mlada devojka zanosnih oblina koja leži naga. Mermernoj belini njene kože, suprotstavljena je crvena dekorativna pozadina s naglašenim cvetnim ornamentom; slici nedostaje dubina, kao i određenje prostorne dimenzije.

U Ziglerovom kupatilu repliciran je isti prizor: devojka Mendi leži onesveščena na velikom crvenom kanabeu, dok Viktor navlači pantalone i tregere preko maljavog torza. Žena na samrti uzela je previše kokaina u toku zabavljanja sa bogatim starijim muškarcem, koji je, uprkos prisustvu supruge samo sprat niže, poželeo da se opusti (zadovoljenje bazičnih instinkata). Ovim je narušen ugled domaćina, degradiranog u nagoti i zatečenog u događaju čiji je glavni protagonista. Njemu će u pomoć priteći znatno mlađi i stalozeniji muškarac, doktor Harford, koji će uspeti da oživi Mendi i natera je da otvori oči. Bil nekoliko puta upućuje mladoj ženi isti zahtev, insistirajući na značaju pogleda u daljem toku večeri. I ne samo da otvaranjem očiju Mendi dokazuje svoje prisustvo/životnost, već tek posle ovog incidenta ona mora širom da ih otvori, pazeći na dešavanja oko sebe. Naglašavanje oka kao vitalnog ljudskog instrumenta, povezuje ovaj film s nizom prethodnih u kojima je autor posebno mesto posvetio procesu gledanja.

Posmatranje i voajerski pogled, konstituisanje sopstvene egzistencije posredstvom pogleda *drugog* uslovljavaju složene odnose među Kjubrikovim likovima ukazujući na postmodernističku strukturu narativa, u kome je modernistička pročišćenost slike i njenih sastavnih delova ustupila mesto kompleksnim dramaturškim obrascima u službi različitih uglova posmatranja i razuđenih interpretacija istih događaja.

Na kraju, zamotana u plavo ćebe, Mendi uspeva da se izbori protiv krize, dok u novonastaloj situaciji Zigler stavlja na lice neprobojnu masku zaštićenog pripadnika visokog društva, u nadi da će se što pre osloboditi nesmotrene devojke. Tako se slika na zidu uspostavlja kao ogledalo dešavanja u zelenom kupatilu, kao nagoveštaj neprijatnosti na božićnoj zabavi koji ima pozitivan ishod. Mendin lik kasnije će imati ključnu ulogu u Bilovom životu i na isti način doneće mu spas u odlučujućem momentu, u drugačijoj kući, pod nešto izmenjenim okolnostima.

Bilovo putovanje u nepoznato s ciljem preispitivanja sopstvenih potisnutih potreba, zamaskiranih ispod niza društveno prihvaćenih uloga oca, muža i doktora, započeće neposredno posle Alisine ispovesti. Kjubrik upoznaje posmatrača s njenom skrivenom prirodom posle serije scena u kojoj bračni par vodi ljubav (prikazano kao zavodeње u ogledalu, dok Alisa pogledom istražuje njihovu privlačnost kao para, ali i ukazuje na svoju seksualnu slobodu i nepostojanje tabua), ili obavlja svakodnevne poslove: naga Alisa se oblači, suprotno uvodnoj sceni u kojoj se razodevala, i pakuje poklone s Helenom za oca; Bil pregleda pacijente, uz rutinski osmeh ili zabrinutost. Posle sekvence bala u Samertonu, scena Alisine ispovesti najsloženija je u filmu. Ona uvodi razliku između javnog i privatnog lika supružnika, između njihovih očekivanja i nameta društva, strasti i dosade, romantične ljubavi i bračne rutine.

Jedan likovni element dominira u određenju psihološkog stanja ličnosti tokom razgovora – boja. Dve boje definišu Bila i Alisu: plava i crvena. Crvena je upotrebljena kao boja strasti, uzburkanih emocija, seksualne oslobođenosti. Plava je primenjena kao boja staloženosti i hladnoće, smirenosti i uzdržanosti. Mizanscenom su sugerisane izmene u psihološkom portretisanju, kao i položaj koji zauzimaju ličnosti u odnosu na izvesne boje u prostoru. Na početku scene, Alisa je na crvenoj pozadini kreveta i posteljine, spremna da ispita Bilov misteriozni nestanak s dve devojke na zabavi. Ona je provokativna i želi da prekorači granice. Smiren i hladnokrvan suprug sedi na krevetu, uokviren belim ramom vrata, na plavoj pozadini neonskog osvetljenja koje dopire iz druge sobe. Međutim, kako Alisa insistira na razgovoru o seksualnoj požudi i oslobođenju, Bil zauzima njeno nekadašnje mesto na krevetu, a ona ustaje i u složenom kretanju duž sobe, nekoliko puta menja *boju* svoje ličnosti, od crvene do plave i obrnuto. Time je označena promena njenog raspoloženja. Naime, na oscilacije u njenom ponašanju utiču Bilove konstatacije da je Alisa poželjna žena i da ga ne čudi što je

zavela Mađara. Time iskazuje jednu od suštinskih društvenih predrasuda prema kojoj muškarac bira razgovor sa ženom samo kao predigru seksualnom aktu; ni inteligencija, ni duhovitost žene ne mogu biti dovoljni za kontakt. Muškarac uvek traži zadovoljenje strasti. Kada ga Alisa provocira pitanjem zašto on nije spavao s dve devojke, Bil joj, još uvek staloženo, odgovara da ga je sprečila ljubav prema ženi i bračna odgovornost. Ovim prećutno potvrđuje da je želju potisnula društvena uloga supruge. U nastavku razgovoru, u kome Alisa sedi između dve crvene zavese, ispred bele pregrade pod prozorom, ona otkriva žensku prirodu koja se posle „milion godina evolucije” nije puno izmenila i potpuno je ista kao muška. Ona insistira na polnoj jednakosti i ukidanju rodni razlika, ukazujući na društveno izgrađenu sliku žene kao verne supruge i dobre majke, koja u toku braka više ne poželi drugog muškarca. Na kraju priznaje Bilu da je bila spremna da se odrekne svega zbog samo *jednog pogleda* nepoznatog mornaričkog oficira, s kojim nikada nije progovorila ni reč.

Alisa skida masku požrtvovane supruge i majke, ukazujući na podsvesnu požudu koju je uspešno savladala. Na taj način ona sebe uspostavlja kao centralnu ličnost u toku razgovora, vladarku prebogatog prostora bujnog rastinja predstavljenog na slikama rajskog vrta, u kome ona, kao Eva, još uvek sme da zagriže jabuku s drveta saznanja, a da time ne ugrozi celovitost porodice i harmoniju doma. Samo po sebi, priznanje ne donosi ništa više nego otkrivanje voajerskog uživanja u lepoti ili privlačnosti drugog muškarca. Međutim, ono uništava Bilovu krhku ličnost i ugrožava njegov integritet kao izdržavaoca i čuvara porodice. Alisina priča jedina je stvarna fantazija u filmu. Ona se s verbalnog prenosi na vizuelni nivo, predstavljena kao sadržaj Bilovog *mentalnog ekrana*, kao misli koje počinju da ga progone, zbog kojih sumnja u kvalitet porodičnog života.

Ističući Alisinu fantaziju kao stvarnost, Slavoj Žižek je u sažetom tekst o filmu primetio da Bilovu ličnost čini niz fantazija koje su refleksivni fejk (*fake*), očajnički pokušaj da se veštačkim putem stigne do fantazije, fantaziranje nastalo kao traumatični susret s fantazijama *drugog*.⁶⁸ Naime, Bil traga za razrešenjem enigme Alisine fantazije, kao i prirode susreta koji je na nju toliko uticao. Niz situacija kroz koje Bil prolazi u toku noći Žižek objašnjava kao seriju prizora datih u izlogu prodavnica, koji se posmatraju s druge strane stakla, a u kojima se nikada aktivno ne učestvuje.

⁶⁸ Slavoj Žižek, „Eyes Wide Shut and the Lacanian Real”, u *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post Theory*, BFI Publishing, London, 2001, str. 173-175.

Kulminacija se dešava u vili u predgrađu, u kojoj impotentni subjekat prisustvuje neobičnoj orgiji. Čak i u ovom najraskošnije izvedenom podsvesnom aranžmanu, Bil je paralizovan i ne pokazuje potencijal za aktivnim fantaziranjem. Štaviše, kada se vrati kući, a masku zatekne na krevetu pored supruge, on pokazuje nemoć da zadrži svoje snove, jer mu ih Alisa krade. Maska koja je Bilov dvojnjak, postaje dovoljna zamena za njega u odsustvu. Time se zapravo s nivoa stvarnih fantazija prelazi na nivo iskonstruisanih, lažnih, isfantaziranih situacija koje su u filmskoj obradi namerno ostavljene nerazrešene, jedna uz drugu. Frustracija koju Bil oseća zbog nemogućnosti da fantaziju ostavi s druge strane, upravo zato što nema potencijal da je aktivno proživi, nateruje ga da se ispovedi Alisi, čime je uspostavljena simetrija narativa i izjednačenje glavnih junaka. Ono što sve vreme pokušavaju da rade odvojeno u svetu realnih ili fejk snova, moraju da počnu da rade zajedno kako snovi ne bi prevladali. Međutim, o tome će biti više reči na kraju poglavlja.

Alisina ispovest proizvodi trajni poremećaj odnosa između supružnika, potiskujući poverenje u drugi plan i ističući muške porive za istraživanjem sopstvenog libida. Posle ove sekvence počinje nova vizuelna organizacija kadrova, u kojima svetlost dana i spokoj porodičnih aktivnosti smenjuje tama neosvetljenih kafea, mračnih, pustih ulica i prigušenih svetiljki Samertona. Crveni akcenti slike su naglašeniji i ukazuju na preobražaj Bilove svesti koja mu ne dozvoljava da prebrodi urgentne porive za osvetom. Zاتمnjivanje skale i stupanje u nepoznate prostore, sa akterima sumnjivog porekla, uvodi posmatrača u Bilovo nesvesno, spuštajući ga sve dublje u neistražene slojeve njegove ličnosti. Na taj način obavljen je postepen prelaz u varljivost simulakralnih vizija i zamućenost snolikih predela. Realnost je istisnuta s ciljem prekoračenja granica i zalaženje na polje manje sigurnih i teško razumljivih prizora. Upravo zato će se buduće Bilove šetnje po napuštenim ulicama grada doživljavati kao kretanje kroz njegove misaone hodnike. Duboka kontemplacija smeniće radosno lice dobrostojećeg njujorškog lekara. Njegov mentalni ekran činiće prizori supruginih intimnih odnosa s neidentifikovanim mornarom. Ove slike biće obavijene plavom izmaglicom, kao oznaka halucinatornih projekcija koje počinju da ga proganjaju i udaljuju od kuće. Filmski mizanscen poprima formu Bilovog mozga, kao i u slučaju drugih Kjubrikovih junaka: Boumena, Džeka Torensa i Aleksa Dilarča.

U potrazi za zabavom, lekar će u toku noći pokušati da se promeni, da skinе masku ugladenosti i zbacі sa sebe stege doktorske uniforme koja mu obeležava život. Borba ida i superega koja se u njemu vodi biće eksplicitno prikazana kao scensko dešavanje, kao pozorišni čin u Samertonu, gde će se pod svetlošću reflektora dogoditi obrt kojim će Bilov integritet biti doveden u pitanje. U drugom delu filma prave maske počinju da prekrivaju lažna lica, tako da suština osobe nestaje pod dvostrukim slojem naslaga. Kjubrik ironično komentariše ljudsku potrebu za skrivanjem i preuzimanjem uloga, za maskiranjem koje s vremenom individualnost ličnosti.

Granična situacija za junaka režirana je kao pozorišna tačka, u kojoj je njegov život stavljen na kocku. Nemogućnost prevazilaženja dualiteta situacije, u kojoj se prizori mogu razumeti kao realno dešavanje, ali i kao nadrealni događaj, staviće pod sumnju stvarnost noćnih izlazaka, koji su izjednačeni sa supruginim snovima. Tako je proizvedeno preplitanje jave i sna; sve ono što Bil doživljava širom otvorenih očiju Alisa proživljava dok spava, zatvorenih očiju. Varljivost snova u kojima su demistifikovani elementi Alisine ličnosti koincidira s realnošću Bilovih noćnih lutanja po odajama Samertona. Maske su istovremeno spale i ponovo su stavljene; tamo gde Bil zalazi prava lica se ne smeju pokazati, ona ostaju nepoznata, krijući identitete ličnosti iz visokog društva. Tako Samerton postaje odraz u ogledalu Ziglerove Božićne zabave. Dobrostojeći Njujorčani još samo mogu sebi da dozvole izivljavanje seksualnih nagona s maskama na licu. Drugačije ne bi ni bili sposobni za ovu aktivnost. Dodeljene uloge ih oslobađaju i omogućavaju im fantaziranje u stvarnosti.

Samerton je višeznačna scena: ona ukazuje na odnos privatnog i javnog. S jedne strane, upućuje na društvo koje je potiskivanjem nagona ugrozilo funkcionalnost, pa mora da pribegne balovima pod maskama kako bi se održalo, dok, s druge strane, skreće pažnju na privatne strahove koje je nemoguće definisati, i iz čijeg se začaranog kruga s poteškoćama izlazi. Kjubrik komentariše krizu ljudskog roda koja nastaje zbog otuđenja i međusobnog udaljavanja; on govori o krivici koju pojedinac oseća u procesu alijenacije. Bežeći od istine, Bil sebe muči fantazijama o događajima koji se realno nikada nisu zbili (njegova supruga i mornar) upadajući u začarani krug u kome ga ljubomora tera da stupi u kontakt sa sve većim brojem žena, ne realizujući preljubu za kojom nesigurno čezne. Narastajuća seksualna frustracija ugroziće mu život.

Prvi susret s Marion bitan je samo zbog kontinuiteta radnje i ponavljanja situacije iz kuće. Kada stigne u posetu ćerki dugogodišnjeg pacijenta, Bil Harford je zatiče uz očev samrtni odar. Ova slika identična je jednom od poslednjih prizora iz *Odiseje u svemiru*. Marionin otac leži na raskošnom krevetu, miran i usnuo, kao Boumen u trenutku susreta s monolitom. Razgovor s Marion uzburkaće Bilova osećanja. Kao i Alisa, ona mu izjavljuje ljubav i govori da bi bila spremna da napusti verenika samo da bi ostala u njegovoj blizini. Nametljiv je paralelizam sa Alisinom ispovešću.. Suština zapravo nije u muškarcu, ili u neostvarenom susretu, već u slučajno upućenom *pogledu* koji je za Alisu značio više od dotadašnjeg porodičnog života. Ovim je potvrđena ženska spremnost da žrtvuje sve zbog *jednog pogleda* izabranog muškarca (iako on nije ni njen muž, niti verenik), ali i muška nesposobnost da se suoči sa ovakvim saznanjem. Prigušena svetla u prostoru stvaraju utisak kapele, osvećenog prostora crkve namenjenog ispovesti. Junakov preobražaj je neminovan i vodi ga ka prihvatanju novog sistema vrednosti u kome će porodica učvrstiti privilegovano mesto.

Među ostalim noćnim susretima bitna je poseta stanu Domino, koja za dobrostojećeg lekara predstavlja udarac ispod nivoa svesti. Naime, Bil se suočava sa sirotinjskim kvartom, neurednim stanom i jednostavnom prostitutkom. Slika u kojoj se vide omanja božićna jelka, stiker *I love NY*, kada u sred kuhinje i neoprano posuđe, reprezentacija su društveno nižih slojeva Amerike, enterijera u koje Bil ne zalazi, pacijenata koji ne bi mogli da plate njegove usluge. Tokom ovog noćnog putovanja Bil posećuje mesta i svedoči situacijama od kojih ga je štitio položaj i ugled doktora, članska karta Američkog zdravstvenog udruženja koju će više puta pokazivati kako bi garantovao za svoj život. Susret sa Domino završava se neuspehom, jer ga od seksualnog čina s prostitutkom spasava supruga koja ga zove telefonom da čuje kada će se vratiti kući. Ovo je prvi izlaz iz neprijatnog položaja nerealizovane fantazije koji će mu pružiti jedna ženska persona.

Bilove šetnje vode ga do kafea Sonata, gde će u zagušljivoj, zadimljenoj atmosferi sumnjivog noćnog bara naići na prijatelja Nika Najtingejla (Nick Nightingale, prvi susret na Ziglerovoj Božićnoj zabavi) i od njega silom izvući informaciju o neobičnom balu pod maskama na kraju grada, gde Nik svira s povezom na očima. Lozinka za ulazak u kuću te večeri je *Fidelio*. Ona upućuje na Betovena, čime je uspostavljena veza s Kjubrikovim junakom Aleksom Dilarčom, koji se divi nemačkom

kompozitoru zahvaljujući čijoj muzici doživljava preobražaj ličnosti za vreme Ludovikovog tretmana. Kroz sličnu metamorfozu proći će i doktor Harford, jer će neplanirana poseta zamku postati mučan čin razotriranja ličnosti, poniženja i odbacivanja u svetu kome ne pripada ni po godinama, ni po statusu. *Fidelio* međutim ima svoj koren u latinskoj reči koja označava vernost. Tokom ove večeri Bil stavlja na ispit lojalnost prema supruzi i porodici, koju namerava da izda.

Između ovih susreta koji kulminiraju posetom Samertonu, Bil je progonjen slikama svoje žene u intimnom odnosu sa mornarom. Scene date kao subjektivni kadrovi, viđeni posredstvom *mentalnog ekrana*, obezbeđuju nestabilnu vezu s realnošću. Naime, plavičasti ekrani Alise prepuštene uživanju, za razliku od Bila u potrazi za zadovoljenjem sličnih poriva koje stalno izostaje, određuju položaj glavnog junaka kao voajera. Doktor Harford će u nekoliko navrata biti u mogućnosti da realizuje prevaru, ali će ga uloga posmatrača zadržati sa strane, kao svedoka dešavanja. Voajerski potencijal zaustavlja Bila na granici između svesne odluke da zaboravi na bračne obaveze i nesvesno ugrađenih seksualnih inhibicija i prihvaćenih društvenih pravila zbog kojih se ne usuđuje da počinu odlučujući korak. Iz tog posmatranja drugih nastaje frustracija koja ga dovodi u situaciju povrede sopstvene celovitosti.

Događaji u Milićevoj radnji, u kojoj će Bil nabaviti crni plašt i venecijansku masku, predstavljaju prolog za sekvencu u zamku Samerton. Tokom filma doktor će dva puta posetiti radnju *Rainbow*. Prva poseta radnji dešava se noću; Milić je predstavljen kao civilizovani divljak, vlasnik pozamašne kolekcije scenske garderobe („izgledaju kao da su živi”), čiji primerci upućuju na Veneciju i komediju *del arte*. Time je određen karakter kuće u koju će Bil otići, čega on još nije svestan. Milić je onaj *drugi*, oslobođeni, nesputani muškarac koji ironično komentariše Bilovu kasnu posetu: s raščupanom kosom, ćelom na glavi, bade mantilom i galamdžijskim tonom, njegova pojava je kontapunkt lekarevoj začušljanoj frizuri, preskupom odelu i smirenom glasu. Kada konačno naprave dogovor, Bil postaje svedok fantastične situacije u kojoj iz zaključane sobe (asocijacija na potisnute strahove i tajne) izlaze vlasnikova golišava kći i dvojica pedofila s jarkim perikama (slični ludama na ulici u *Poljupcu ubice*). Scena u kojoj kći od posetioca traži zaštitu pred razjarenim ocem podseća na prizor iz renesansne komedije u kojoj maske određuju karaktere učesnika. Bilova zbunjenost sugerije da je na teritoriji na kojoj se slabo snalazi. Bezazlenost i dobronamernost

prividno strogog Milića ni iz daleka ne najavljuju turobnu atmosferu Samertona. Štaviše, raznobojnost kostima, živost perika i celokupni rekvizitarijum čine ovu prodavnicu izmeštenom iz stvarnog sveta: ona izgleda kao pozorišna garderoba u kojoj je moguće sakriti se ili pronaći sopstveni lik zaleđen u prošlom vremenu.

Druga poseta Milićevoj radnji, preko dana i novim okolnostima u kojima su otac i kći u savršenim odnosima, nudi drugačiju sliku nadrealnog enterijera. Ona je sada samo jedna u nizu radnji na njujorškoj aveniji, u kojoj doktor plaća za ponuđenu uslugu i bez daljeg zadržavanja izlazi na slobodu. Milić mu nudi svoju kći u svakom trenutku, kao uslugu na koju može da računa – vlasnik radnje na kraju se doživljava kao podvodač kome su poznati ljudski porivi i potrebe.

Dve sekvence čine centralni deo filma, one su različite artikulacije istih dešavanja. Sve što im prethodi ili što se nastavlja na njih trebalo bi tumačiti kao niz izabranih staza koje vode do kulminacije krize i njenog prevazilaženja. Bilov tok svesti čini vizuelnu komponentu filma. On je posmatrač i subjekat koji trpi promene; zbog toga je, u pokušaju da definiše njegovu ličnost, Kjubrik pribegao slikovnim referencama koje neposredno određuju doktorov karakter. S druge strane, verbalna komponenta filma u funkciji je izgradnje Alisinog lika. Gledalac je upoznaje posredstvom monologa, ispovesti i pripovedanja o snovima koji koincidiraju sa situacijama u kojima se Bil stvarno nalazi.

Bil čini graničnu situaciju za Bila. S maskom na licu i plaštom preko odela, izgovarajući lozinku *Fidelio*, on postaje svedok dešavanja koja se obavljaju iza zaključanih vrata. Zamak je izgrađen u stilu venecijanskog baroka, s raskošnim enterijerima, bronzanim odlivcima (Savoš spominje da je Zigler kolekcionar rimskih bronzi), arapskom ornamentikom, orijentalnim čipkastim motivima i saracenskim lukovima. U njemu se odvija paganski obred u kome su prelepe žene pod crnim ogrtačima raspoređene u krugu iz koga ih izdvaja vođa obreda, obučen u crvenu haljinu, dodeljujući ih izabranim osobama. Pretpostavlja se da je reč o muškarcima, jer su i oni obučeni u plaštove i nose negostoljubive maske – sa iskeženim licima, raširenih usta i strogih izraza. Devojke na podijumu se ubrzo razodevaju otkrivajući raskošna tela, nalik mermernim skulpturama. Ritual je pozicioniran u neku vrstu orijentalnog hrama, u predoltarski prostor uokviren visokim belim stubovima i prstenom ljudskih figura

obučeni u crno. Figure su raspoređene i po galerijama, tako da se stiče utisak izvođenja pozorišnog komada u kome publika uzima aktivno učešće.

Kamera u širokim planovima prikazuje događaj iz različitih uglova, ne sugerišući Bilov neočekivani dolazak na bal. Prva upotreba zuma sužava polje slike na dve maskirane prilike, mušku i žensku, koje su izdvojene i označene kao domaćini bala i koji pogledom u kameru stvaraju nelagodan utisak razotkrivanja publike ukazujući na svest o njenom prisustvu. Pogled određuje Bilovo prisustvo događaju. Crvenilo središnje zone slike uspostavlja se kao plamen koji gori u centralnom prostoru hrama, simbolizujući vatru strasti i požude koja će kasnije goreti u sobama zamka. Hodnici s raskošnim slikama rastinja i zidnim oblogama referiraju na priče iz hiljadu i jedne noći, Šeherezadu i druge orijentalne bajke.

Početni ritual zapravo je čin seksualne inicijacije, u kome se nevine devojke dodeljuju iskusnim muškarcima koji će ih uvesti u tajne uživanja. Bil je izdvojen iz ovog prostora belo-zlatnom maskom nevinog mladića. Njegovo lutanje po odajama kao metaforično istraživanje seksualnih želja, učiniće da on postane posmatrač ove orgije u kojoj se žene kao roba nude starijim muškarcima i prepuštaju se njihovim fantazijama.

Tokom večeri misteriozna brineta sa ogrlicom na vratu, dva puta ga upozorava na opasnost u kojoj se nalazi. Prvi put to čini odmah pošto ga izabere posle ritualnog čina u hramu. Hodajući s njim kroz dugačak hodnik, praćena drugim parovima, ona prenosi Bilu da mora da napusti kuću. Signal upućen doktoru pokazuje da ga je ona već negde srela. U nemogućnosti da se suprotstavi instinktima, ali i voajerskom uživanju u zadovoljstvu drugih, on postaje optuženi, izveden pred veliki sud.

Fluidnost kamere i njeno često izjednačenje s Bilovom pozicijom transformiše objektivnu naraciju u subjektivnu. *Tačka gledanja* odgovara pogledu glavnog junaka koji prisustvuje različitim intimnim igrama i lascivnim scenama. One se odvijaju u neočekivanim prostorijama – bibliotekama ili radnim kabinetima. Takođe, na zidovima ovih soba obloženih knjigama, u kojima se obavlja duhovni razvoj (sada su one u službi bestidnih ljudskih radnji) nalaze se portreti izrađeni u duhu engleskog slikarstva XVIII veka. Ovo je dug jednom od ranijih filmova, *Bariju Lindonu*, u kome su kadrovi replike slika Rejnolda, Hogarta ili Gejnzboroa. I ovde je u pitanju ista vrsta likovnih dela: pojedinačnih ili porodičnih portreta učenih, uglednih pojedinaca iz vremena prosvetiteljstva. Portret ukazuje na prisustvo svedoka u enterijeru u kome se odvija bal.

Kjubrik na taj način ironično komentariše sudar dva različita momenta u razvoju čovečanstva, ukazujući na XVIII vek kao na kolevku duha iz koje je postepenim kulturnim, naučnim i tehnološkim napretkom formiran moderni čovek koji više nije sposoban ni za kakav intelektualni razvoj. On je sveden na mašinu koja radi dvadeset sati dnevno i povremeno sebi može da dozvoli ovakvo „opuštanje”.

Bilove duge šetnje kroz orgijastičke odaje, susreti s maskiranim učesnicima bala i ženama obnaženih grudi na visokim potpeticama, ukazuju na mogućnost oslobođenja nagomilanih frustracija. On sada posmatra scene u kojima bi najradije učestvovao; pred njim se izvodi sadržaj njegovog mentalnog ekrana. Međutim, nespремnost da prekorači izvesne granice i sruši barijere, kao i činjenica da se ovde oseća kao gost, a ne kao ravnopravna zvanica, utiču na rađanje novih inhibicija koje ga sprečavaju da sagleda ozbiljnost situacije. Nepoznata lepotica ga još jednom upozorava na opasnost. Kada Bil poželi da vidi njeno lice, ona mu to zabranjuje, iskazujući svoju prednost u odnosu na njega. Bilov identitet njoj je odavno poznat, s druge strane, ona ostaje misteriozna žena čije se ime ne otkriva. U predsoblju sa slikama bujnog rastinja u kome je ona izjednačena sa antičkom skulpturom, naglašena je lepota devojke koja poslednji put razgovara s doktorom. Uslediće nesvakidašnje suđenje, u kome će biti optužen čovek koji nije počinio nijedno krivično delo – osim zločina *posmatranja*. I upravo zbog *pogleda* koji potvrđuje postojanje Samertona, život junaka biće ugrožen.

Ispitivanje je organizovano kako bi se razotkrio uljez (zahtev za skidanjem maske sa lica), u potpunosti ponizio (zahtev za skidanjem odeće) i uništio njegov ugled (u pitanju su lekarska pozicija i privilegovan položaj). Scena je postavljena kao klasično suđenje, u kome se naspram velikog Inkvizitora na tronu, nalazi sićušni doktor koji je nateran da skine masku. Pre nego što istupi na osvetljenu pozornicu, gde će ga opkoliti ljudi u crnom, Bil je označen kao objekat posmatranja. Niz od nekoliko kadrova u kojima su prikazane maske, izdvojene iz svakog prostornog ili vremenskog konteksta, pojačavaju dramsku napetost, jer su njihovi zastrašujući pogledi uprti direktno u kameru. Oni gledaju u Bila i prećutno ga optužuju za nepočinjen zločin.

Sudija je istovremeno kralj, vladar (vrač, šaman) čija je svaka izgovorena rečenica praćena s velikom pažnjom. On ima crveni plašt, depersonalizovanu zlatnu masku i palicu u ruci. U centru pozornice formiran je krug učesnika orgije i suđenja.

Crvena boja je dobila novo značenje: ona je metafora opasnosti i neugodnog položaja u kome se obreo glavni junak.

U dužem kružnom kretanju sugerisana je izmena Bilove situacije: od posmatrača, on postaje posmatrani, prozvani i pogledima ispitivani učesnik zabave kojoj nije smeo da prisustvuje. Rigidnost stava glavnog ispitivača ukazuje na ozbiljnost dešavanja. Naime, gosti ovog bala ne dozvoljavaju upade sa strane. Svako nepozvan odmah mora biti eliminisan. I kao što u snu postoji spasonosni element koji omogućava snevaču da nađe izlaz, tako se i sada pojavljuje misteriozna žena koja je spremna da ga iskupi. Druga upotreba zuma u toku sekvence skreće pažnju s glavne pozornice na jednu od bočnih galerija, menjajući tok dešavanja. Neočekivan nastup devojke omogućava doktoru da izađe iz kuće. Međutim, čak i pre toga, Inkvizitor upozorava Bila da o ovome nikome ne sme da priča, inače će stradati njegova porodica. Ova pretnja izrečena uz podignut prst treba da osvesti junaka i ukaže mu na pravila koja je prekršio. Ženu odvodi figura čija maska ima samo jedno značenje: dugačak kljun izjednačava je s vesnikom smrti, čamdžijom koji duše umrlih prevozi na drugi svet.

Sekvenca bala u Samertonu jedna je od najsloženijih u celokupnom Kjubrikovom opusu.⁶⁹ Kompleksnost ideja koje prikazuje, kao i naglašeni likovni karakter kadrova, odgovaraju završnici *Odiseje u svemiru* i Boumenovom istraživanju vlastite ličnosti u sobi iz XVIII veka. Ona predstavlja pokušaj realističkog uobličjenja kolektivnog nesvesnog, kroz metaforu sadržanu u događajima u Samertonu. Ligetijeva muzika doprinosi utisku egzistencijalne ugroženosti glavnog junaka.

Kjubrik omogućava dvostruko tumačenje sekvence. S jedne strane, patrijarhalni svet sastavljen od dobrostojećih njujorških biznismena i političara (reprezentativni uzorak bogatih) organizuje bal u kome su demonstrirane seksualne slobode, ugrožene nepoželjnim mladim lekarom u usponu. Ljudi pod maskama prikazani su kao suprotnost pripadnicima američkog društva na Ziglerovoj zabavi. Samerton se može razumeti kao kolektivna težnja za sakrivanjem suštine ljudske prirode, ali i kao privatno putovanje ka sebi. Celina je izdvojena stilski i vizuelno od ostatka filma na više načina: pozorišnom organizacijom prostora, naglašenim koloritom, pokretnom kamerom, subjektivnim

⁶⁹ Nelson je istakao da je Samerton jedna od najličnijih sekvenci u Kjubrikovom opusu, u kojoj su izraženi njegovi strahovi za opstanak porodice i otuđenje koje donosi izostanak emocija u savremenom društvu. Poznato je da je reditelj ceo život bio okružen ženama (Kristijan Kjubrik i tri ćerke), da je imao njihovu zaštitu i pomoć i da je i sam živeo u izolaciji jednog zamka, smeštenog na kraju grada.

perceptivnim slikama, složenim mizanscenom i kompleksnošću likovnih referenci. Samerton iz realnog prostora, sa periferije Njujorka, ovim elementima dovodi se u vezu sa saturnijanskim obredima u Italiji, koji se slave od sedamnaestog decembra najavljujući Božić, ali i s rimskim bahanalijama antičkog perioda. Ako se pak odbace veze sa geografskim ili socijalnim okvirima, Samerton se može razumeti kao realno i kao imaginarno mesto. To je stvarna kuća za uživanje u zabranjenim radnjama visokog društvenog staleža, ali i imaginarni prostor sloboda i užitaka u kome se glavni junak oslobađa frustracija i potisnutih težnji. Izostankom ljudskih lica i njihovom zamenom maskama, došlo je do ukidanja personalnosti s dvostrukim značenjem: s jedne strane, upućuje se na jednakost podsvesnih želja i bazičnih nagona utemeljenih u idu a, s druge strane, ukazuje se na bezličnost, kao posledicu gubitka želja, koja vodi ka emotivnoj ispražnjenosti i nedostatku ambicija. U nemogućnosti da ostvare kontakt i prodube ga ka smislenoj vezi, jedinke savremenog doba sposobne su za sirovu seksualnost zahvaljujući maskama iza kojih sakrivaju lica, preuzimajući određene uloge. Sekvenca omogućava različita tumačenja. Priroda dešavanja u zamku je neutvrđena, jer se oni mogu razumeti kao stvarni događaji u kojima je učestvovao Bil Harford, ali i kao plod njegove imaginacije, i proizvod misli i želja utemeljenih u idu. Jedna od ličnosti koja bi mogla biti ključ za razrešenje smisla Samertona jeste misteriozna devojka koja spasava doktora. Njen identitet utvrđen je u završnom razgovoru s Viktorom Ziglerom. Drugi susret sa uglednim Njujorčaninom postavljen je kao suprotnost prvog, za vreme Božićne zabave.

Međutim, pre nego što utvrdi da li je niz dešavanja u kojima se našao stvarnost ili san, realnost ili *fejk*, Bil će se suočiti sa još jednom ispovešću koja predstavlja verbalno uobličenje Samertona. Posle povratka sa bala, Alisa mu prepričava šta je usnila te noći. Uznemirena, govori da je bila učesnica neobične orgije, organizovane u bašti u kojoj su ljudi izivljavali svoje seksualne fantazije. Pod plavičastim osvetljenjem spavaće sobe, u Bilovom zagrljaju, vidno potresena, Alisa mu prenosi da je jedino on stajao sa strane i posmatrao uživanja kojima su se drugi prepuštali. Tako supruga postaje Bilov glas razuma, hrabra da govori o skrivenim željama. Kjubrik pokušava da izjednači pozicije junaka. Naime, ono što Bil proživljava, Alisa još uvek samo sanja. Međutim, on ostaje neutralni posmatrač tj. neaktivni učesnik, dok je ona u fokusu svih dešavanja. Ono što njoj nedostaje u braku, nadoknađuje u nepostojećoj realnosti, realnoj fantaziji.

Bilova java i Alisin san sada su izjednačeni. U suprotnosti su izvesnost njenog sna i neizvesnost njegove stvarnosti. Posle ove ispovesti, junakinja može da nastavi dalje, svesna ograničenja koje joj nameće zajednica, dok Bil, opterećen sumnjama mora da utvrdi poreklo događaja kroz koje je prethodne noći prošao.

Treći deo filma, posle bala u Samertonu, predstavljen je kao odraz u ogledalu prvog dela. Bil se vraća na sva mesta na kojima je bio pre bala, između ostalih i do zamka. Progonjen mislima, ne verujući dešavanjima u kojima je učestvovao, on prima niz upozorenja kako bi odustao od potrage. Kalebajući se između realističke priče i fantastičnog karaktera prikazanih događanja, Kjubrik zadržava junaka na nesigurnom terenu vizija i halucinacija, odlažući rasplet do poslednjeg razgovora sa Alisom, u prodavnici igračkaka.

Marion više ne živi sama i, u pokušaju da dođe do nje, Bil je sprečen prisustvom njenog verenika. Domino nije u svom apartmanu, već Sali koja obaveštava doktora da je cimerka HIV pozitivna. Kuća na kraju grada izgleda kao zaštićena vila iza visokih rešetaka u kojoj žive bogati ljudi koji ne žele upade sa strane. Upozorenja koja Harford dobija na putu ka konačnom buđenju, jednoznačno ukazuju da prekoračenje izvesnih granica podrazumeva dalekosežne posledice. Serija ovih signala kulminira smrću manekenke, pronađene overdozirane u nepoznatom hotelu. Čitajući članak u novinama koje je kupio kod prodavca na kiosku, pokušavajući da umakne neidentifikovanom pratiocu, Bil saznaje za smrt žene koja ga je iskupila na balu u Samertonu. Držeći u rukama list na čijoj je naslovnoj strani ispisan indikativan naslov, *Lucky to be alive*, Bil shvata da je zabava pod maskama bila realnost u kojoj su izrežirane situacije imale strahovit ishod. Izolovanost glavnog junaka akcentovana je slikom: sedeći u malom kafeu, u prijatnoj atmosferi nastupajućeg Božića, lekar zauzima mesto ispod slike na kojoj je predstavljena otmena žena u dugoj zelenoj haljini, u preraphaelitskom maniru. Još jedna ženska figura lebdi nad usamljenim doktorom koji više nije u mogućnosti da rasplete mrežu isfantaziranih događaja.

Završni razgovor sa Ziglerom trebalo bi da pomogne razrešenju slučaja. U Viktorovoj biblioteci koja podseća na jednu od odaja iz Samertona (namerni paralelizam, koji nudi slikovnu indikaciju o njegovom učešću na balu) biće razjašnjeno poreklo Bilovih noćnih lutanja i neočekivanih susreta. Crveni bilijarski sto postaje centar scene oko koga se gradi mizanscen. Naglašavanjem ove boje uspostavlja se

kontinuitet s dominantnom bojom prethodnih enterijera. Ona je i sada u službi raspoloženja glavnih protagonista. Razgovor je režiran kao inverzna situacija ranijem susretu Bila i Viktora. Naime, uloge su promjenjene; lekar je u neugodnom položaju ispitivanog, dok je domaćin hladnokrvan, širokogrudi bogataš razmetljiv u demonstriranju moći. Iz njegovog monologa postaje jasno da je Bil prisustvovao događaju za izabrane zvanice (među njima je i Zigler). Harfordova pojava na balu nije bila neočekivana, već nepoželjna. Zvanice su ljudi iz najviših slojeva društva čiji bi ugled bio ugrožen posetiocima sa strane.

U dijalogu koji je postavljen kao unakrsno ispitivanje, saznaje se da je bal u Samertonu zabava za najbogatije i najuglednije, čija se lica nikada ne vide, skrivena iza neprozirnih maski. Vrhunac razgovora razrešava dilemu u pogledu toga da li je Bil učestvovao na stvarnoj zabavi ili jedino u misaonom putovanju u kome nije bilo ni Samertona, niti realnih aktera. Ključ za odgonetanje misterije predstavlja Mendi, prostitutka kojoj je Bil spasio život na božićnoj zabavi. Ista devojka pojavljuje se još dva puta: kao misteriozna spasiteljka u Samertonu i kao preminula manekenka u hotelu, tj. leš s kojim se Bil suočava u bolničkoj mrtvačnici. Kada Zigler potvrdi da su sve tri osobe zapravo ista devojka koja bi pre ili kasnije umrla od droge, on time izražava stav surovog, bezosećajnog bogataša koji u devojkama s bala vidi samo bezimene prostitutke, robu koja se menja čim se istroši. Isključivost i odsečnost njegovog govora u sukobu je s preneraženim stavom mladog Harforda, koji veruje u lekarsku etiku i empatiju. Mendina smrt prebacuje Bila iz moguće sfere imaginacije/fantazije u zonu hiperrealizma, beskrupulozne stvarnosti u kojoj izgubljeni život više nikoga ne uzbuđuje. Prekoračenje granice ima za posledicu niz nepoželjnih događaja u kojima su ulogi izuzetno visoki. Bilova nesmotrenost, ili nedovoljno iskustvo, pokreće lavinu dešavanja koja utiču na živote velikog broja aktera. Uslediće brzo rešenje problema, zahvaljujući cenzuri koju moćniji od njega mogu da sprovedu. Na kraju, Bil mora da prihvati pravila lepog ponašanja i vrati se u okrilje sopstvenog doma. Cenzura svesti dovoljno je moćna da potisne dešavanja iz realnosti u zone nesvesnog i neistraženog dela ličnosti.

U Ziglerov radnom kabinetu raspliće se jedna od ključnih situacija, otkriva se karakter Samerton bala i završava se deo o Bilovom lutanju. Povratak u porodični krug podrazumeva suočavanje sa Alisom i istinom koja joj mora biti predočena. U jednom od

nekarakterističnih raspleta u Kjubrikovom opusu, autor pravi ponovni pomak na polje nadrealnog, tek pošto je razrešio priču u realističkom ključu. Povratak u stvarnost za Bila predstavlja suočavanje s podsvešću, zahvaljujući masci sa zabave u Samertonu koja ga dočekuje pored lica supruge, na jastuku u spavaćoj sobi. S jedne strane, odvojena od Harfordovog lica, ona treba da ukaže na probijanje Bilove ličnosti, označavajući pobjedu superega nad idom, posle dugog suočavanja sa strahovima i željama koje se ne moraju zadovoljiti da bi bile prevaziđene. S druge strane, maska pored Alise na bračnom krevetu ukazuje na obavezu uspostavljanja novog odnosa među supružnicima koji će biti zasnovan na poverenju i iskrenosti. Naime, Alisa i Bil konačno širom otvaraju oči, odbacujući licemerje i varljivu privrženost u braku. Bil prevladava unutrašnji rasep i istupa pred Alisu bez lažne slike uglađenosti, zadovoljstva i profesionalne ispunjenosti. Savršeno smiren i besprekornog držanja, Harford se preobražava u novu osobu koja će biti hrabra da prevaziđe krizu i unapredi odnos sa ženom koju voli.

Poslednja scena prikazuje porodicu na okupu. Samo tri puta Harfordovi su predstavljeni zajedno: na početku filma pred odlazak kod Ziglera (kada roditelji ostavljaju devojčicu dadilji), u drugom delu filma kada Alisa uči Helenu matematiku, dok ih Bil sa strane posmatra i čuje u ofu supruginu ispovest koja ga progoni, kvareći idiličnu sliku porodice i konačno u završnici, kada u raskošnoj prodavnici igračaka Helena bira poklone koje će joj kupiti Božić Bata. Prodavnica igračaka je metaforičan enterijer, vrsta imaginarnog prostora u kome se nalaze lutke i druga neživa stvorenja koja mogu oživeti u procesu dečjeg fantaziranja zahvaljujući igri u kojoj simulakrum postaje stvarnost, a zakoni mašte jedina pravila. Zato je ovaj prostor neka vrsta nadrealnog mesta: u njemu Harfordovi doživljavaju ponovni susret, kao bračni par koji ostavlja po strani stvarnost jedne noći koja ne može biti jedina istina i odbacuju želje ispunjene u jednom snu koji nikada nije samo san. Budnost koja sledi posle svih lutanja nalaže im da skrivene strahove i podsvesne fantazije prožive zajednički. Izgovarajući jednu jedinu reč na kraju filma Alisa postaje vodeći lik u ovom neobičnom putovanju kroz nesvesno. U toj replici sadržano je sve viđeno u Samertonu ili u svakom od Alisinih snova. Ona prekida rad imaginacije i razbija sve predrasude. Ta reč konačno otvara oči i omogućava junacima da budni, bez straha, zaborave na svoje fantazije i prepuste se realnosti.

XI Posle svega: Kjubrik između slikarstva i filma

Filmski opus Stenlija Kjubrika, sastavljen od trinaest celovečernih filmova, predstavlja heterogenu celinu koju čine žanrovski različita ostvarenja u kojima su zadržane premise narativnog filma (junak je nosilac radnje, a njegov život prati se od uvoda do kraja filma). Obrascima linearnog izlaganja pridružene su narativne praznine, kao i inverzije izabranih delova priče u izmenjenom aranžmanu, tako da je postignut oblik ponavljanja koji podseća na strukturu slikarskog triptiha: leva i desna strana date su kao odrazi u ogledalu. Glavni junak je vezivna nit filmskog toka; on uspostavlja kontinuitet dešavanja.

Međutim, postoje elementi vizuelnog izražavanja koji čine opus Stenlija Kjubrika graničnim slučajem između filmske i likovnih umetnosti. Sastavne komponente njegovog kadra su prividno utemeljene u filmskom jeziku. One ne proističu iz preoblikovanja filmske forme ili specifičnih obeležja mizanscena; one takođe nisu bazirane na posebnom načinu upotrebe montaže kao jedinstvenog elementa filmskog jezika. Film je sintetičko umetničko delo nastalo kroz svojevrsan spoj književnosti, pozorišta, likovnih umetnosti i muzike. Takva sinteza dovodi do pojave filma kao konglomerata različitih ravnopravno zastupljenih umetničkih oblika.

Dela posle *Odiseje u svemiru* izraziti su primeri ovakvog Kjubrikovog odnosa prema filmu. Do tada, film se gradi kao noarovska struktura sa elementima kriminalističkog zapleta. *Lolita* je prvi pokušaj udaljavanja od tradicije američkog noara, sa fokusom na zabranjenu ljubavnu priču utemeljenu u složenim odnosima među glavnim junacima, u kome je reditelj sa ravni fabule prešao na kompleksnu predstavu sastavljenu od različitih oblika slikovnog izražavanja (kadar kao uramljena slika, slika kao dopunsko polje značenja kadra, filmski ekran kao slika-metafora). Počevši od *Odiseje u svemiru* (1968) reditelj upotrebljava boju, nespecifičan element filmskog izražavanja utičući na razvijanje naglašene slikarske komponente vizije. Ne samo da boja dominira u enterijerima i eksterijerima već ona postaje neizostavni element u struktuiranju psihologije glavnih junaka, ukazujući na izmene u njihovom raspoloženju. Kjubrikov kadar je jednostavna i precizno organizovana predstava, izgrađena kao dubinska perspektivna (renesansna) slika prema principu stroge simetrije. Jedini element kojim se ovaj filmski prizor razlikuje od slikarskog jeste pokret kamere, koja se

kreće od lica glavnog junaka prema bioskopskom posmatraču, proširujući polje percepcije, ili prati junaka paralelno tokom njegovog kretanja.

Simetrični princip izgradnje slike integralni je deo naracije zahvaljujući udvajanju likova ili ponavljanju događaja, poput refrena. Time je izvršena sinteza različitih formi izražavanja: priča (verbalno) i slika (vizuelno) ujedinjene su jedinstvenim postupkom simetrije primenjenim u filmovima između 1968. i 1999. godine. Time je uspostavljen kontinuitet između pojedinačnih ostvarenja. Uravnoteženost kao bazično svojstvo kadra trebalo bi da proizvede vizuelni smiraj dramatičnih dešavanja u kojima se zatiču glavni junaci. U Kjubrikovom slučaju tenzija situacije rezultat je postupka koji bi trebalo da je negira. Simetrijom ili dupliranjem neočekivano je potencirana egzistencijalna ugroženost ili naglašena opasnost koja pretilikovima.

Odabir boja u određenim prostorima zavisi od efekta koji slika treba da postigne. Kada prikazuje depersonalizovanu stvarnost *Paklene pomorandže*, dominira bela boja. Njeno monotono prisustvo prekinuto je ružičastim ili narandžastim akcentima: na pop art slikama u kući Kettlejdi ili na perikama ženskih skulptura u Korova baru. U *Isijavanju*, dominantna boja je crvena – metafora opasnosti koja pretilikovima. Ona se pojavljuje na vratima hotela i na Navaho muralu; jaknu ove boje nosi Džek Torens i barmen Lojd; kupatilo u kome je razrešena misterija Overluka takođe ima crveno-bele pločice. U *Odiseji u svemiru* postoji sukob crne i bele boje: prva je oznaka za vasijsko prostranstvo i mistično zračenje monolita, druga ukazuje na sterilnost kosmičkih letilica. Crvenom je akcentovana promena u Boumenovoj psihologiji, kao i nelagodnost koja se približava s krajem misije. Smiraj koji donosi belo-zeleni enterijer sobe sećanja pročišćava viziju i priprema gledaoca za sadržinski kompleksnu sekvencu. *Bari Lindon* je kontinuirana filmska slika, sukcesija zaleđenih kadrova organizovanih prema principima likovne umetnosti XVIII veka. To je celina posvećena slikarstvu Hogarta, Gejnzobora i Konstebla (John Constable), filmska kopija verodostojna slikarskim originalima. Konačno, *Širom zatvorenih očiju* nastaje u sukobu plave i crvene boje, kao simbola hladnoće i strasti. One se smenjuju u toku jednog noćnog putovanja glavnih ličnosti. Preklapanjem datih boja u zagušljivim enterijerima ili prostranim odajama prepliću se san i java, stvarnost i simulakrum;

pretapanjem iz jedne u drugu fazu označen je preobražaj muškog junaka na putu istraživanja potisnutih želja i oslobađanja od nagomilanih seksualnih frustracija.

Kjubrikov filmski univerzum je kompleksni audiovizuelni lavirint u kome se prepliću različite epohe i periodi. On vodi posmatrača od praistorijskog perioda do najsavremenijih tendencija u razvoju nauke i prvih putovanja u svemir. Autor istražuje društvene probleme (represija države, maloletnička delinkvencija, hladni rat, Vijetnam, uticaj umetnosti na nasilje), individualne strahove (seksualni problemi, problem kreativnosti i stvaralaštva), i postavlja univerzala pitanja o ljudskim slobodama, odnosu ida i ega, opstanku porodice i represivnom potencijalu ličnosti. U složenom kjubrikijanskom filmskom lavirintu primarnu ulogu ima slika koja se može tumačiti na različite načine, kao polje stvarnih/realnih i virtualnih / mentalnih prizora. Kada se kaže slika, onda se ima u vidu filmski kadar kao likovna celina koja ima kompletno značenje i van konteksta filmske priče. Odnos između junaka i odnos likova prema prostoru i njegovim sastavnim elementima u potpunosti je definisan i uobličen unutar granica jednog kadra, kao nezavisne predstave. Film je kombinacija brižljivo građenih likovnih celina koje se mogu posmatrati kao izdvojena umetnička dela (očigledan primer je *Bari Lindon*, ali i pojedine sekvence *Odiseje u svemiru*, *Paklene pomorandže* i *Širom zatvorenih očiju*). Zbog Kjubrikove posvećenosti pojedinačnim slikama pre nego filmskoj celini koja je od njih sačinjena, o njemu se mora razmišljati kao o specijalnom slučaju umetnika koji je, u suštini, filmski slikar. Dijegetički prostor proširen je nizom likovnih predstava koje se nalaze na zidovima enterijera, dekorativnim šarama ili geometrijskim paternima na podovima ili zavesama, ogledalima u kojima se udvajaju prizori i junaci, kao i prozorima i ekranima koji postaju nezavisna polja reprezentacije proširujući značenje filmskog kadra. U prethodnim poglavljima analizirane su pojedinačne pojave ovih vizuelnih referenata, od *Poljupca ubice* do *Širom zatvorenih očiju*.

Slika na zidu (shvaćena kao likovna predstava, ali i kao ogledalo ili ekran) nikada nije puki element dekoracije, iako utiče na razvijanje dekorativne komponente kadra. Ona predstavlja mesto sukoba pogleda ili mesto razrešenja konfliktne situacije. Ona ukazuje na poreklo glavnih junaka, pruža informacije o njihovom karakteru i složenom unutrašnjem svetu prikazanih ličnosti. Istovremeno najavljuje izvesna dešavanja koja utiču na ishod radnje ili pomoći prevazilaženju nedoumica koje muče

protagoniste. Neretko, slika kao dopunska komponenta prostora pomaže da se dijegetička stvarnost oformi i da se izgradi kompletno vizuelno polje u kome su definisani odnosi među junacima. Slike u *Bariju Lindonu* ukazuju na realnost porodice Lindon i vreme jedne epohe u nestajanju. Slike u *Širom zatvorenih očiju* pokazuju dobrostojeće imovinsko stanje porodice Harford i konstituišu privatni prostor kao rajski vrt u kome strahovi i želje konačno izlaze na videlo. Pojedinačna upotreba likovnih predstava na zidovima referira na događaje koji će uslediti (overdozirana Mendi u kupatilu predstavljena je na slici iznad fotelje u kojoj sedi stvarna devojka). Portreti u kabinetima Samertona nemi su svedoci događaja u toku nesvakidašnjeg bala pod maskama.

Slike na zidovima zamenili su ekrani u svemirskim letelicama kojima se prevazilazi klaustrofobija *Odiseje u svemiru*. Ljudska komunikacija obavlja se posredstvom monitora kao vizuelnih polja koja obezbeđuju sporazumevanje mašine i čoveka, demistifikujući postojeće međuljudske odnose. Ekran postaje jedini nosilac značenja u filmu. Bez njega se ne razume svakodnevnica univerzuma, niti postoji realnost za ljude zarobljene u prostranstvu svemira. On je nova slika izjednačena s prozorom u svet. Zahvaljujući njemu prevaziđene su nepremostive razdaljine, a Zemlja i kosmos ujedinjene u celinu. Tek s povratkom na Zemlju, u Boumenovu sobu, ekrani se isključuju, kosmička letelica nestaje, a stvarnost monitora zamenjuje efemernost pogleda koji konstruišu prolazne likove i kratkotrajne egzistencije.

Ogledalo je jedan od najčešće upotrebljenih rekvizita: u *Paklenoj pomorandži* u službi je složene ličnosti Aleksa Dilarča, performans umetnika koji se realizuje u pogledima drugih, ali i posredstvom sopstvenog doživljaja sebe kao *drugog* u ogledalu. U *Bariju Lindonu*, ogledala su dekorativni element: ravnopravno su izložena sa slikama na zidovima u raskošnim salonima. U *Isijavanju*, ogledalo je polje sukoba Džeka Torensa sa duhovima prošlosti i mesto razrešenja konflikta njegove ličnosti; u *Odiseji u svemiru*, ono je samo jednom upotrebljeno u kupatilu u memorijskoj sobi, u kojoj se astronaut suočava sa samim sobom čime započinje njegovo preoblikovanje, starenje i smrt. U *Širom zatvorenih očiju* ogledalo ukazuje na rascep ličnosti Bila Harforda, na privatno i javno lice junaka, na potrebu za demaskiranjem i preobražajem.

Kjubrikov koncept totalnog umetničkog dela (*Gesamtkunstwerk*) kao sinteze postojećih umetnosti – književnosti, pozorišta, slikarstva, muzike i filma – rezultira

stvaranjem kompleksnih ostvarenja. Njihova složenost, s jedne strane, zahteva značajno poznavanje istorije kulture a, s druge strane, razvijenu sposobnost tumačenja slike. Naime, pročitati tekst u slučaju pojedinačnih filmova znači shvatiti fabulu, uočiti međusobne veze događaja i junaka, ali i imati mogućnost prepoznavanja vizuelnih znakova koji prevazilaze puko praćenje radnje. Naizgled jednostavna dešavanja i situacije prebačene su u stilizovanu stvarnost, u kojoj je ona zamenjena svojom slikom, tj. profiltrirana kroz umetnikovu mrežu u kojoj je realnost estetizovana zarad njenog lakšeg percipiranja. Reklo bi se da Kjubrik proizvodi efekat (varljivo) prijatnijeg konzumiranja filmskog dela zahvaljujući postupku obrade i preoblikovanja stvarnosti. Ispred njegovih filmskih slika posmatrač se zaustavlja kao posetilac u muzeju ili galeriji, jer njene likovne komponente (boja, svetlo i savršena zaravnjenost površine platna) postaju dominantna svojstva kadra: one u drugom planu ostavljaju kretanje kamere i mizanscen. Kjubrik vrši konstantnu izmenu pozicije posmatrača (perceptivni *shift*): dijegetički prostor preoblikuje u pozorišni, a pozorišni zatim pretvara u filmski. U svakom od ponuđenih slučajeva kadar kao nosilac značenja doveden je u vezu sa slikom kao delom likovnih umetnosti: pre samog pokreta, kadar sakuplja likove, svetlost i boje koje u međusobnom rasporedu površina grade simboličnu predstavu. Preobražaj filmskog u pozorišni prostor nastaje s namerom prekida kontinuiteta filmske radnje i dodeljivanja nove uloge glavnom junaku: on postaje akter na sceni, svestan pogleda drugih koji ga definišu i prevrednuju. Scenska organizacija prostora (silovanje piščeve žene u *Paklenoj pomorandži*, ubistvo Kettlejdi i demonstracija rezultata Ludovikove terapije; suđenje Bilu Harfordu u Samertonu u *Širom zatvorenih očiju*, odlučujući dvoboj u visokoj, izolovanoj napuštenoj građevini u *Bariju Lindonu*; jurnjava po snegom zavejanom lavirintu u *Isijavanju*, dvoboj u sobi sa lutkama u *Poljupcu ubice*; ubistvo Kviltija u zamku u *Loliti*) upućuje na graničnu situaciju za glavnu ličnost, na trenutak najveće egzistencijalne ugroženosti. Da bi se naglasio prelom u životu likova i prekid radnje, film prestaje da funkcioniše prema pravilima filma i prebacuje se na polje pozorišta, gde je intervencija umetnika prividno najmanja i gde su njegovi junaci izloženi najvećoj opasnosti: oni su ogoljeni, razotkriveni, usamljeni na sceni, osvetljeni reflektorima i pogledima svedoka (ti svedoci mogu biti drugi ljudi, učesnici dešavanja, slike na zidovima, skulpture ili lutke u prostoru). Sve ovo utiče na rušenje integriteta

junakove ličnosti. Posle ove scene junak mora da se promeni: ili će doživeti potpuni preobražaj ili će preživeti konačan slom/smrt.

Tretman pozorišnih scena unutar filmskog toka je izdvojen: one su vizuelno akcentovane celine, koje dostižu vrhunac u slici (oslikanoj predstavi ili delu likovne umetnosti). Kulminaciju nasilja nad pojedincem, ili ubistvo koje mora da se dogodi, obično zamenjuje reprezentacija nasilja: glava lutke u *Poljupcu ubice*, likovna predstava iskeženih usta posle ubistva Kettlejdi u *Paklenoj pomorandži*, fotografija sa likom nasmejanog Džeka Torensa na proslavi dana nezavisnosti u Overluku posle njegovog smrzavanja u lavirintu u *Isijavanju*, maskirani muškarac (personifikacija Harona) koji odvodi Mendi kako bi Bil izbegao smrt u završnici suđenja u Samertonu u *Širom zatvorenih očiju*, portret dame u duhu Gejnzboroa iza koga se skriva Kvilti dok Lambert puca u platno u *Loliti*. Tako je realnost nasilnog čina estetizovana, a nasilje zamenjeno reprezentacijom, čime je omogućen neposredniji prodor u stvarnost (sekvenca Ludovikovog bioskopa).

Kao u doba nemog filma kada su predstave gledane uz odabranu muzičku pratnju, autor upotrebljava muziku, baziranu na repertoaru klasičnih dela, kao kontrapunkt slike. Slika je dvokanalna forma izražavanja: ona je uvek ozvučena likovna predstava. Muzika Štrausa, Ligetija, Šostakoviča (Dmitri Shostakovich), Rosinija (Gioachino Rossini), Betovena dopunjuje filmske prizore, čime nastaju vizuelne simfonije: let svemirskih brodova obavlja se uz kompoziciju *Na lepom plavom Dunavu*, a majmuni otkrivaju da kost može biti oruđe uz *Tako je govorio Zaratustra*; *Deveta simfonija* Ludviga Van Betovena inspiriše Aleksa na kreativnost noćnih akcija; bezbrižan život Barija Lindona prekidaju taktovi Hendlove (Georg Friedrich Händel) *Sarabande*; Ligetijev *Oratorijum* najavljuje pojavu monolita u *Odiseji u svemiru*; porodični život Harfordovih praćen je nežnim tonovima Šostakoviča, a Bilovo suđenje monotonim udarima Ligetijeve muzike u *Širom zatvorenih očiju*. Muzika ima simbolično značenje: ona dopunjuje sliku i njen je neizostavni deo. Odabrane kompozicije postaju refren koji se javlja kada je potrebno ukazati na protok vremena (*Odiseja u svemiru*), približavanje opasnosti (*Širom zatvorenih očiju*), pripremu nasilja (*Paklena pomorandža*) ili novi dvoboj koji će izmeniti kurs glavnog toka radnje (*Bari Lindon*).

Kjubrikova vizija je složena i nemoguće je uočiti i analizirati sve njene segmente. Jedan od njenih najbitnijih elemenata jeste slika koja se ne iscrpljuje unutar ivica ponuđenog filmskog kadra. Različiti vidovi njenog prisustva formiraju složen vizuelni korpus u kome se ukrštaju subjektivna i objektivna naracija, realnost i simulakrum, stvarnost i san. Svako od slikovnih polja otvara novi put za razumevanje ponuđenog dela.

IZABRANA LITERATURA

- Alexander Cohen, „A Clockwork Orange and the Aestheticization of Violence”, UC Berkeley Program in Film Studies, 1995.
- Alexander Walker / Sybil Taylor / Ulrich Ruchti, *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*, W. W. Norton, New York, 2000.
- Anne Friedberg, *The Virtual Window, from Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge, 2006.
- Anri Bear / Mišel Karasu, *Dada: Istorija jedne subverzije*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1997.
- Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, Penguin Books, London, 2000.
- Arthur C. Clarke, *2001: A Space Odyssey*, London: Legend, 1968.
- Artur Šnicler, *Novela o snu*, Alexandria Press, Beograd, 1999.
- Beverly Walker, „From Novel to Film: Kubrick’s A Clockwork Orange”, *Woman and Film 2*, 1974.
- Bruce F. Kawin, *Mindscreen: Bergman, Godard and the First-Person Film*, Dalkey Archive Press, Rochester, London, 2006.
- Christiane Kubrick, *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*, Little Brown, London, 2003.
- Claudia Zimny, „2001 and the Motif of Voyage”, dostupno na www.kubrick.com
- David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985.
- David Bradshaw (ed.), *A Concise Companion to Modernism*, Blackwell Publishing, 2003.
- David Hughes, *The Complete Kubrick*, Virgin Books, 2000.
- Entoni Bardžis, *Paklena pomorandža*, Beograd, 2006.
- Erwin Panofsky, „Style and Medium in Motion Pictures” u Mast, Cohen, Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, 1992.
- Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick, Interviews (Conversation with Filmmakers)*, University Press Mississippi, 2001.
- Gene D. Phillips, Rodney Hill, *The Encyclopedia od Stanley Kubrick*, The Facts on File, 2002.

Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1992.

Jacques Lacan, *XI seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb, 1986.

James Donald (ed.), *Close up: 1927 - 1933, Cinema and Modernism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998.

Jerold J. Abrams (ed.), *The Philosophy of Stanley Kubrick*, The University Press of Kentucky, 2007.

Joel Black, *The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, London, 1991.

John Baxter, *Stanley Kubrick: A Biography*, Harper Collins Publishers Ltd, 1998.

Julian Rice, *Kubrick's Hope, Discovering Optimism from 2001 to Eyes Wide Shut*, The Scarecrow Press, 2008.

Krin Gabbard / Shaila Sharma, „Stanley Kubrick and the Art Cinema”, u Stuart McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, 2003.

Laura Mulvey, „You don't Know What's Happening, Do You Mr. Jones?”, *Framing Feminism*, 1973.

Leksikon Filmskih i TV pojmova, Beograd, 1993.

Lisa Tickner, „Allen Jones in Retrospect: A Serpentine Review”, Block, 1979.

Luck Herman / Bart Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, 2005.

Luidi Pirandelo, *Pazi, snima se!*, Novi Sad, 2006.

Luis M. Garcia Mainar, *Narrative and Stylistic Patterns in the Films of Stanley Kubrick (European Studies in American Literature & Culture)*, Camden House, 2000.

Margaret DeRosia, „An Erotics of Violence”, u Stuart McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, 2003.

Margaret Ervin Bruder, „Aestheticization of Violence or How to Do Things With Style?”, *Film Studies*, Indiana University, Bloomington IN, 1995.

Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Greenwood Press, 2001.

Michel Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, Faber and Faber, 2003.

Pascal Bonitzer, *Slepo polje*, Institut za film, Beograd, 1997.

- Paul Duncan, *Stanley Kubrick*, Taschen, 2005.
- Pol Virilio, *Rat i film I: logistika percepcije*, Institut za film, Beograd, 2003.
- Rainer Crone, *Stanley Kubrick: Drama and Shadows: Photographs 1945 – 1950*, Phaidon 2005.
- Richard Allen / Malcolm Turvey, *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honour of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, 2003.
- Robert Hughes, 'The Decor of Tomorrow's Hell', *Time*, Dec 27th 1971.
- Robert Kolker (ed.) *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey, New Essays*, Oxford University Press, 2006.
- Rolan Bart, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 2006.
- S. J. Schneider, *Killing in Style: The Aestheticization of Violence in Donald Camell's White of the Eye*, Harvard University / New York University, USA, 1996.
- Sean Homer, *Jacques Lacan*, Routledge, London, 2005.
- Sigmund Frojd, „Nelagodnost u kulturi”, u *Iz kulture i umetnosti*, Beograd, 1981.
- Slobodan Mijušković, *Alfred Hičkok / Upotreba slikarstva*, Kulturni centar Beograd, 2005.
- Stanley Kubrick, „Words and Movies”, *Sight and Sound*, vol. 30, 1960/1961.
- Stephen King, *The Shining*, Hodder Paperbacks, 2007.
- Stuart McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, 2003.
- Susan Rice, „Stanley Clockwork Kubrick's Orange”, *Media and Methods* 8, March, 1972.
- Thomas Allen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, 2001.
- Thorsten Botz-Bornstein, *Film and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar- Wai*, Lexington Books, 2007.
- Todd Berliner, *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema*, University of Texas Press, 2010.
- Tom Ingham, *A Clockwork Orange: Kubrick's Practice Examined*, Kaplan Publishing, 2002.
- Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, Rowolth, Reinbek bei Hamburg, 1983.

Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1980.

Vincent Canby, „A Clockwork Orange Dazzles the Sense and Mind”, *New York Times* (1971.)

Vincent LoBruto, *Stanley Kubrick*, Faber and Faber, 1998.

W.J.T. Mitchell, *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, 1995.

Ž. Omon / A. Bergala/ M. Mari/ M. Venre, *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2005.

Žil Delez, *Pokretne slike I*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.

Žil Delez, *Film 2, Slika – vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010.

BIOGRAFIJA AUTORA

Dijana Metlić rođena je 12. avgusta 1978. u Beogradu. IX Gimnaziju završila u Beogradu. Studije Istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu upisala školske 1999/2000. godine. Prosečna ocena tokom studija 10. Nosilac stipendija Republičke fondacije za razvoj umetničkog i naučnog podmlatka, Kraljevine Norveške, Kraljevskog doma Dinastije Karađorđević. Godine 2004. proglašena za studenta generacije.

Diplomirala u septembru 2004. godine kod profesora Slobodana Mijuškovića s temom „Automatizam i fotogrami: iskustva francuskog i srpskog nadrealizma“. Iste godine upisala magistarske studije na Istoriji moderne umetnosti. U januaru 2008. godine odbranila magistarsku tezu „Paklena pomorandža: umetnost i nasilje, analiza jezičko-slikovnih postupaka“ kod profesora Slobodana Mijuškovića.

Kustoska praksa kod Erika Korna u organizaciji Kulturnog Centra Beograda tokom maja 2005. godine. Medijator 46. Oktobarskog salona „Umetnost koja radi – Catch Me“, galerija ULUS, oktobar-novembar 2006. godine. Galerijska praksa u Likovnoj galeriji KCB i ArtGet.

Od decembra 2006. godine radi kao stručni saradnik za program Beogradskog filmskog festivala – FEST. Do danas je objavila sledeće radove:

1. „Aleksandar Maćašev: Josef Goebels u Beogradu“, *Magazin REMONT*, broj 13, jesen 2005.
2. „Perica Donkov: Glory Box“, *Likovni život*, 117-118/2006 (XIX)
3. „Olivera Dautović: Skulpture“, *Likovni život*, 117-118/2006 (XIX)
4. „Marina Abramović: Redoing Performance“, *Likovni život*, 117-118/2006 (XIX)
5. „Zoran Jovičić: Z Grad E“, *Likovni život*, 119-120/2006 (XIX)
6. „Edward Bertinsky: Manufactured Landscapes“, *Likovni život*, 119-120/2006 (XIX)
7. „Brian Eno: 77 Millions Paintings“, *Likovni život* 121-122/2007 (XX)
8. „Ježi Skolimovski, Slike“, katalog izložbe u Kući Legata, februar - mart 2008.
9. „Film kao virtualni prozor“, Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 6-2010
10. „Paklena pomorandža posle četrdeset godina“, Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 7 - 2011

11. „U Šejkinoj Zoni”, Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 8 - 2012 (u štampi)

PRILOZI

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а

Dijana Metlić

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Između Odiseje u svemiru i Širom zatvorenih očiju:

Analiza različitih oblika prisustva slike u filmovima Stenlija Kjubrika

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 7. 03. 2012.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Dijana Metlić

Број уписа _____

Студијски програм

Istorija moderne umetnosti_

Наслов рада

Između Odiseje u svemiru i Širom zatvorenih očiju:

Analiza različitih oblika prisustva slike u filmovima Stenlija Kjubrika

Ментор prof. dr Simona Čupić

Потписани Dijana Metlić

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _7. 03. 2012_ _____



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Između Odiseje u svemiru i Širom zatvorenih očiju:

Analiza različitih oblika prisustva slike u filmovima Stenlija Kjubrika

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, __7. 03. 2012. _____

