





Dijana Metlić

**STENLI KJUBRIK**  
**IZMEĐU SLIKARSTVA I FILMA**

Drugo, dopunjeno i korigovano izdanje

FILMSKI CENTAR SRBIJE, 2022

**Edicija:**

Pogledi i traganja

**Izdavač:**

Filmski centar Srbije  
Beograd, Koče Popovića 9/III

**Za izdavača:**

Gordan Matić, direktor

**Urednik izdanja Filmskog centra Srbije:**

Miroljub Stojanović

**Lektura i korektura:**

Bonus liber

**Recenzenti:**

prof. dr Simona Čupić  
prof. dr Slobodan Mijušković

**Dizajn i prelom:**

Koan Studio

**Na koricama:**

Venecijanska maska iz radionice Kartaruga

**Fotografija na koricama:**

Jovan Ćekić

**Štampa:**

Pekograf d. o. o.  
Vojni put 1, 258/d, 11080 Zemun

**Tiraž:**

500 primeraka

ISBN 978 - 86 - 7227 - 125 - 6

Ovo izdanje je podržano od strane  
Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije



Republika Srbija  
Ministarstvo kulture i informisanja

**STENLI KJUBRIK**  
**IZMEĐU SLIKARSTVA I FILMA**



## SADRŽAJ

<b>I</b>	<b>Kjubrikova filmska odiseja</b>	13
<b>II</b>	<b>Okviri istraživanja i uticaji istorije umetnosti</b>	21
<b>III</b>	<b>Stenli Kjubrik: Od fotografije do filma</b>	29
	Fotografske celine i uticaji na film	34
<b>IV</b>	<b>Filmski počeci: Od <i>Dana borbe</i> do <i>Uzaludne pljačke</i></b>	51
<b>V</b>	<b>Elementi Kjubrikovog filmskog rukopisa</b>	59
	Narativni obrasci: Forma ili sadržaj – forma i sadržaj	59
	Kompozicija, svetlo, boja	63
	Odnos prema modernoj umetnosti	65
	Pudovkin i Kjubrik: Značaj montaže	68
	Ofils i Kjubrik: Ka subjektivnoj slici	70
<b>VI</b>	<b>Ka „vremenskoj“ slici: Objektivna i subjektivna filmska naracija</b>	73
	Bordvel i umetnički film: Primena na Kjubrika	79
<b>VII</b>	<b><i>Lolita</i>: Nabokov, Kjubrik i Bert Stern</b>	85
	Vladimir Nabokov: U borbi za <i>Lolitu</i>	85
	Kjubrik, Nabokov i Džejms Haris: Od scenarija do filma	94
	Sju Lajon i recepcija u štampi šezdesetih godina 20. veka:	
	Nimfa je pronađena!	101
	Sternovo čitanje Nabokova: Tako usamljena Lolita	106
	Nekoliko opservacija o odnosu reči i slike u <i>Loliti</i>	115
<b>VIII</b>	<b><i>Dr Strejndžlav</i>: Umetnost nuklearne bombe</b>	125
<b>IX</b>	<b><i>2001: Odiseja u svemiru</i>: Slika-vreme</b>	135
	Osvit čoveka	141
	Putovanje ka Monolitu	143
	Boumenovo putovanje u nepoznato	153
	Putovanje kroz Zvezdanu kapiju	161
	Soba sećanja	163
<b>X</b>	<b><i>Paklena pomorandža</i>: Umetnost i nasilje</b>	169
	Šta se dogodilo s dvadeset prvim poglavljem?	169

	<i>Paklena pomorandža: Istorijski kontekst</i>	175
	Dizajnirana stvarnost <i>Paklene pomorandže</i>	179
	Reč i film – provokacija zvana nadsat	187
	Narativna struktura – narativne inverzije	190
	Oko-kamera	192
	Izvođač i nasilje	194
	Analiza teatarske scene: Izvođač i publika	195
	DOM I: Edipov kompleks	201
	Estetizacija nasilja	205
	Ketlejdi i Aleksov pad	208
	Ludovikova terapija	213
<b>XI</b>	<b><i>Bari Lindon: Film kao slika</i></b>	223
<b>XII</b>	<b><i>Isijavanje: Slojevi vremena</i></b>	247
	Overluk i Torensovi	254
	Narativna struktura – prošlost i sadašnjost u lavirintu	260
	Ogledala i razotkrivanje prošlosti	264
	Minotaur napušta lavirint	268
<b>XIII</b>	<b><i>Širom zatvorenih očiju: U vrtu rajskih uživanja</i></b>	273
	Narativna struktura	279
	Od proslave Božića do bala pod maskama	286
	Ka Somertonu	290
	Lica pod maskama – zamak Somerton	294
	Alisin san i Bilova ispovest	302
<b>XIV</b>	<b><i>Posle svega: Kjubrik između slikarstva i filma</i></b>	307
	Izabrana literatura	315
	Filmografija Stenlija Kjubrika	327
	Registar imena	335





Na ljubazni poziv urednika izdavačke delatnosti Filmskog centra Srbije Miro-ljuba Mikija Stojanovića nastaje drugo, dopunjeno i korigovano izdanje moje studije o Stenliju Kjubriku koja je objavljena sada već davne 2013. godine. U međuvremenu, posetila sam Arhiv Stenlija Kjubrika u Londonu, pregledala neke od njegovih brojnih kutija, držala u belim rukavicama odabrane artefakte iz njegovih filmova i posetila impresivnu putujuću izložbu koja mapira sve faze opsesivno detaljnog procesa pripremanja i produkcije njegovih kulturnih ostva-renja. Upravo zato što je većina izloženih ideja u prvom izdanju i do danas op-stala, knjiga koja je pred publikom ne pruža radikalno novi pogled na Kjubrika. Taj pogled je sada dopunjen novim saznanjima, unapređen svežim uvidima i još čvršće utemeljen u mom nepokolebljivom stavu da je Kjubrik filmski slikar. U pitanju je autor čije je kadrove istorija umetnosti s pravom prigrllila kao deo sopstvenog nasleđa. U prethodnim godinama čitalačka publika pružila je dra-gocen podsticaj mojim istraživanjima, a rasprodato prvo izdanje potvrđuje da se interesovanje za Kjubrika ne smanjuje. Zato, novim generacijama njegovih obožavalaca, kao i svima onima koji su to oduvek bili, „poklanjam“ ovu knjigu.

Hvala strpljivom uredniku, zaljubljeniku u film, književnost i umetnost, jedinstvenom Mikiju Stojanoviću, kao i mojoj prvoj izdavačkoj kući Filmskom centru Srbije, na još jednoj prilici da „razgovaram“ sa Stenlijem.

U Beogradu, proleće 2022.

Dijana Metlić



„Nijedan kritičar nikada mi nije rasvetlio  
nijedan aspekt mog stvaralaštva.“  
Stenli Kjubrik, 1972.



## Kjubrikova filmska odiseja

Interesovanje za stvaralaštvo Stenlija Kjubrika (1928-1999) naglo je poraslo u proteklih dvadesetak godina, neposredno nakon njegove iznenadne smrti 7. marta 1999. Tome je doprinela i činjenica da je porodica odlučila da zavešta rediteljevu celokupnu profesionalnu zaostavštinu i za javnost otvori Arhiv, 2007. godine u zgradi Univerziteta umetnosti u Londonu (University of the Arts London). Već 2004. godine *Deutsches Filmmuseum* iz Frankfurta pokrenuo je projekat tzv. „putujuće izložbe“ Stenlija Kjubrika u okviru koje je izloženo približno 950 artefakta koji rečito govore o pripremnim fazama nastanka njegovih filmova, ali i sumnjama koje su ga progonile kada je trebalo odgovoriti na pitanje da li je jedan film vredan snimanja. Ova izložba, uz aktuelizaciju Kjubrikovog opusa i privlačenje novih generacija njegovih obožavalaca, trebalo je da odgovori na nekoliko pitanja. Jedno je „kako muzealizovati filmskog autora?“ ili preciznije „kako staviti Kjubrika u muzej?“, dok se drugo odnosi na vrednovanje pojedinačnih predmeta koji su postali neraskidiv deo njegovog filmskog univerzuma. Da li su to samo delovi dekora, kostima, scenografije, da li su u pitanju „upotrebnici“ predmeti ili se pak radi o artefaktima koje možemo okarakterisati kao „autentična“ umetnička dela? Konačno, s obzirom na činjenicu da je i sâm isticao da je slika najbitniji element filma, svi izloženi objekti uputili su na različite aspekte Kjubrikovog kinematografskog mišljenja i sasvim sigurno imaju za cilj da njegov opus čvršće vežu za istoriju američke i evropske vizuelne kulture.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Detaljan uvid u sve gradove u kojima je gostovala izložba, kao i najava narednog izložbenog prostora (Madrid, u trenutku pisanja ove knjige), može se naći na: <https://www.stanleykubrick.de/ausstellungstour-exhibition-on-tour/>.

Filmski teoretičar Džejs Fenvik, s druge strane, nedavno je postulirao tezu o tzv. „prećutivanju značaja Kjubrikovih saradnika“, postavljajući pitanje o kreiranom imidžu Kjubrika kao kanonskog autora koju pomenuta izložba plasira u javnosti, ali i načinu na koji Kjubrikov arhiv u Londonu, pružajući pogled na strogo selektovanu dokumentaciju tokom ove izložbe, „definiše“ reditelja kao genijalnog autora, marginalizujući ili čineći nedovoljno vidljivim njegove brojne kolege, a pre svega saradnice koje su u znatnoj meri doprinele realizaciji njegovih projekata, kako u tehničkom, administrativnom tako i u kreativnom sektoru. Prema Fenvikovom stavu pojavljuje se urgentna potreba za novim pogledom na Kjubrikovo stvaralaštvo koji će rasvetliti doprinos žena čija su imena postepeno zaboravljena ili blede u istoriji filma, upućujući na činjenicu da je stvaranje kulture politički čin, te da se arhivi mogu posmatrati kao mesta moći koja pažljivo kreiraju identitete i istorijske narative. Istina je da se ovakvom stavu za sada ne priključuje veći broj istraživača, između ostalog zato što su poklonici „teorije autora“, ali i zato što je, zahvaljujući svom predanom radu, izuzetnom poznavanju svih tehničkih aspekata filma, pa i zbog činjenica da njegova dela ne zastarevaju već naprotiv, privlače sve veći broj novih tumačenja, Kjubrik sebe „nametnuo“ kao kompletnog autora svojih filmova. Pa čak i da je u pitanju samo mit o genijalnom autoru, sigurno neće biti tako lako razrušiti ga u skorijoj budućnosti.<sup>2</sup>

Stekavši status kultne figure još tokom života, kako zbog specifičnog načina rada, tako i zbog jedinstvenog vizuelnog stila, Kjubrik je konstantno bio u fokusu interesovanja novinara, kritičara i ljubitelja sedme umetnosti, a njegovi filmovi izazivali su brojne polemike i društvene kontroverze. Iako je relativno rano postigao punu stvaralačku nezavisnost, do nje nije došao na jednostavan način. Prema rečima filmskih kritičara, autor je pomenutu samostalnost stekao zahvaljujući kontinuiranoj promociji svojih filmova u medijima, kao i zbog izrazite finansijske odgovornosti prema producentima (United Artists, Columbia Pictures, MGM, Warner Brothers). U prilog tome govore *Dr*

<sup>2</sup> Videti više: James Fenwick, „The Problems with Kubrick: Reframing Stanley Kubrick Through Archival Research“, *New Review of Film and Television Studies* (2021/22); James Fenwick, „Kubrick, Women’s Bodies, and Casting in *A Clockwork Orange* (1971): Questions for Film History“, izlaganje na konferenciji, BAFTSS: [https://www.youtube.com/watch?v=-b2nkB\\_C78E](https://www.youtube.com/watch?v=-b2nkB_C78E); James Fenwick, „Kubrick and #MeToo“, *New Review of Film and Television Studies* blog, 2021: <https://nrftjournal.org/stanley-kubrick-and-metoo/>; James Fenwick, „The Exploitation of Sue Lyon: *Lolita* (1962), Archival Research, and Questions for Film History“, *Feminist Media Studies*, <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1996422>.

*Strejndžlav* (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964), *2001: Odiseja u svemiru* (2001: A Space Odyssey, 1968) i *Paklena pomorandža* (A Clockwork Orange, 1971), koji su, uprkos tematskoj provokativnosti i formalnoj inovativnosti, ostvarili zavidnu novčanu dobit, očekivanu (opravdano) od velikih kompanija s obzirom na kapital koji su u njih uložile. Inicijalni finansijski neuspeh *Barija Lindona* (Barry Lyndon, 1975), koji je kritika različito komentarisala u Americi, gde je opisan kao nepodnošljivo dosadan, i u Evropi, gde je slavljen kao delo neprolazne vizuelne lepote, kasnije se preokrenuo u korist producenata, donoseći im profit.

Kjubrik je vodio računa o ulaganjima i utrošenom novcu: radio je gotovo dvadeset četiri sata dnevno, a takvu predanost poslu očekivao je i od najbližih saradnika. Upravo zbog toga brojni glumci koji su u njegovim filmovi ostvarili neke od najznačajnijih uloga u sopstvenim karijerama (Metju Modin, Malkolm Mekdauel, Džek Nikolson, Rajan O'Nil, Šeli Duval, Marisa Berenson, Tom Kruz, Nikol Kidman), slagali su se u jednom: Stenli je bio čovek koga ste istovremeno voleli i mrzeli, koji vas je bespoštedno iscrpljivao, koji vas je ostavljao bez uputstava u radu, sa željom da u dugim periodima trajanja proba samostalno kreirate lik. Prema Nikolsonovom svedočanstvu, za ulogu Džeka Torensa u *Isijavanju* (The Shining, 1980), dobio je punu stvaralačku slobodu koja se zasnivala na Kjubrikovoj premisi: „Ne znam šta želim od tebe, ali tačno znam šta ne želim“. Mnogim glumcima ovakav pristup bio je nepodnošljiv (kao npr. Radetu Šerbedžiji koji je teško uspevao da „zadovolji“ reditelja), dok je drugima omogućavao da zaborave na odigrane uloge i odbace postojeća rešenja. Malkolm Mekdauel zauvek je ostao „obeležen ulogom“ Aleksa Dilarča: on je postao glavni junak Bardžisovog romana i više nikada ne možemo čitati knjigu ne misleći na njegov zavodljivi osmeh i šarmantni glas koji nas vodi kroz priču *Paklene pomorandže*. Izuzimajući Pitera Selersa, čiji je glumački potencijal visoko cenio, Kjubrik je izbegavao da više puta sarađuje s istim glumcima (naravno, bilo je izuzetaka). Svaki put birao je nove (glavne) glumce, eventualno dopuštajući epizodistima da se iznova uključe u proces rada.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Neki od tih epizodista prerasli su u doživotne i najbliže saradnike, na koje je Kjubrik mogao uvek da se osloni. Takav je slučaj Leona Vitalija, mladog glumca koji je nakon uloge Lorda Bulingdona u *Bariju Lindonu* odlučio da se odrekne karijere i stavi se u službu Kjubrikove „kreativne vizije“. O njihovom kompleksnom profesionalnom i prijateljskom odnosu Toni Ziera je snimio film pod nazivom *Filmski radnik* (Film Worker), 2017. godine. Videti detaljnije: <http://film-worker.com/>. Pristupljeno: 20. marta 2022.

Uprkos činjenici da se o Kjubriku najčešće govori kao o potpunom i jedinom autoru filmova koje je režirao, njegova „vlast“ u toku priprema i snimanja nije sprovedena apsolutistički, što bi se olako moglo zaključiti iz brojnih tekstova napisanih o njemu. On je prevashodno težio da izabere saradnike i stvori uslove za rad koji će dovesti do najboljih rezultata. Upravo zbog perfekcionizma i totalne posvećenosti filmu, o njemu su govorili kao o ekscentričnom, zahtevnom i egocentričnom stvaraocu. Ken Adam, scenograf *Dr Strejndžlava* i *Barija Lindona*, smatrao je Kjubrika konstantnom „pretnjom“ za najbliže saradnike, baš zato što je odlično poznavao sve aspekte filmskog procesa. Samouk i bez formalnog obrazovanja, on je svoje znanje temeljio na posvećenom čitanju, izučavanju istorije, filozofije, umetnosti, književnosti, ali i praćenju razvoja nauke i tehnologije. Stalno preispitivanje sopstvenih dometa vodilo je ka prekoračenju uspostavljenih granica, redefinisanju i unapređenju postojećih projekata kako bi nastala jedinstvena, neponovljiva filmska vizija koja će fascinirati, inspirisati i provocirati pripadnike različitih generacija. Svestan činjenice da su sve priče ispričane, a svi filmovi snimljeni, Kjubrik je isticao da je njegov zadatak da to uradi „malo bolje“ od svojih prethodnika.

Režirajući tri dokumentarna (1950–1953) i trinaest celovečernih igranih filmova u periodu od približno pedeset godina (1953–1999), Kjubrik je postao jedan od najznačajnijih filmskih autora, izuzetni individualac, čovek kog je srazmerno mali broj ljudi zaista poznavao. Tome je i sâm doprineo, jer je podelio život između porodice i filma, izbegavajući suviše javno eksponiranje, prepustajući novinarima i publici da „grade“ sliku o njemu, a „vremenu“ da donese konačni sud. Kao jedan od njujorških jevrejskih intelektualaca, rođen u porodici centralnoevropskog porekla (Austrija, Rumunija, Poljska), Kjubrik je samoinicijativno napustio Ameriku šezdesetih godina 20. veka i preselio se u Veliku Britaniju gde je ostao do smrti. Posle dva kratka, neuspešna braka s Tobom Mec, njegovom tinejdžerskom ljubavi, i Rut Sobotkom, balerinom, umetnicom i ženom izuzetnog intelektualnog integriteta, reditelj se, nakon snimanja *Staza slave* (*Paths of Glory*, 1957), oženio slikarkom Kristijanom Harlan koja je odigrala epizodnu ulogu u pomenutom filmu, ali je zato imala istaknutu ulogu u njegovom životu. Sa suprugom i tri kćerke (Katarinom, Anjom i Vivijen) Kjubrik je živio na prostranom imanju nedaleko od Londona, okružen prirodom i brojnim



životinjama, među kojima su dominirali psi i mačke. Njegova omiljena mačka Poli ovekovečena je na slici Katarine Kjubrik viđenoj u njujorškom salonskom stanu porodice Harford u filmu *Širom zatvorenih očiju* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Poznato je, takođe, da je Kjubrik ostavljao porodici i saradnicima od poverenja detaljna uputstva o ishrani i potrebama svih njegovih mačaka kada god bi se na duži period odvajao od njih. Stvaralačka izolacija očigledno mu je prijala: s vremenom su njegovi projekti postajali sve zahtevniji, pauze između snimanja dva uzastopna filma su se produžavale, a periodi priprema i realizacije filmova po pravilu su prevazilazili unapred utvrđeni raspored.

Američka faza Kjubrikovog stvaralaštva može se okarakterisati kao vreme učenja i mladalačke želje da se stupi na filmsku scenu. Nakon petogodišnjeg fotografskog iskustva u časopisu *Look* i tri kratka dokumentarca (*Dan borbe / Day of the Fight* 1951; *Leteći sveštenik / Flying Padre* 1951; *Seafarers* 1952), Kjubrik je uz očevu finansijsku podršku režirao prvi igrani film *Strah i žudnja* (*Fear and Desire*, 1953), posle koga su usledili noarovski radovi *Poljubac ubice* (*Killer's Kiss*, 1955) i *Uzaludna pljačka* (*The Killing*, 1956), prva Kjubrikova adaptacija kratkog romana Lajonela Vajta. Afirmaciji mladog reditelja doprineo je Kirk Daglas koji ga je nakon zajedničke saradnje na *Stazama slave*, neočekivano uključio u holivudski spektakl *Spartak* (*Spartacus*, 1960), čime je Kjubrik dobio priliku da pokaže svoje rediteljske sposobnosti u grandioznoj produkciji. Štedljivost i skromnost, visoko vrednovana u očima producenata, uticala je na to da Kjubrik tokom karijere dobije *carte blanche* od MGM-a i Warnera za većinu ekstravagantnih projekata, koji bi im se uvek isplatili. Štaviše, on je (možda) jedini američki reditelj koji je imao pravo da povuče film iz distribucije kad god je to želeo, što je i učinio s *Paklenom pomorandžom*, jer je povećani stepen nasilja u Velikoj Britaniji direktno dovođen u vezu s filmom. Okrivljen za „svaki zločin“ u istoriji Engleske, ovaj film je povučen iz distribucije 1974. godine i nije se prikazivao u bioskopima sve do 2000. godine, kada je Kristijana Kjubrik, posle rediteljeve smrti, odobrila njegov novi život. Zanimljivo je da je 1993. godine, nakon nelegalnog prikazivanja *Paklene pomorandže* u kulturnom bioskopu Skala na Kings krosu u Londonu, kompanija Warner Brothers pokrenula sudski spor protiv njegovog menadžmenta, koji je, nakon dugog i skupog procesa, rezultirao bankrotstvom i zatvaranjem bioskopa.

Već film *Strah i žudnja* upućuju na rat kao na jednu od ključnih Kjubrikovih preokupacija. Ukoliko je u njemu reč o metaforičnom ratu, o psihološkoj borbi pojedinca sa samim sobom<sup>4</sup>, onda *Staze slave* potvrđuju rediteljsko majstorstvo u pristupu bolnoj temi učešća Francuske u Prvom svetskom ratu, kao i „moralnim poredama“ koje za posledicu imaju nenadoknadive gubitke. Gorki ukus trijumfa nose američki vojnici Vijetnamskog rata iz *Ful metal džeketa* (*Full Metal Jacket*, 1987), potvrđujući da je svet na ivici propasti upravo zato što ga vode političke karikature koje već u crnohumornom *Dr Strejndžlavu* uspevaju da „greškom“ aktiviraju hidrogensku bombu. Podsećajući na reči Žorža Klemansoa da je rat suviše ozbiljan da bi ga vodili generali, filmski junak Riper glasno zastupa Kjubrikov stav da se rat ne sme prepustiti političarima. Opterećen strateškim mišljenjem, igrajući šah u pauzama snimanja, reditelj je bio fasciniran ličnostima velikih vojskovođa, a posebno Napoleonom Bonapartom. *Napoleon* ostaje najvažniji nerealizovani i najstudioznije planiran Kjubrikov film, pripreman paralelno s drugim filmovima, razrađivan od početka snimanja *Odiseje u svemiru* do momenta kada se, umesto *Napoleona*, pojavio *Bari Lindon* kao (odgovarajuća) zamena. Ne nalazeći interes da nakon Bondarčukovog *Vaterloa* (*Waterloo*, 1970) uloži u sličan istorijski spektakl, MGM se povukao iz produkcije i time Kjubriku oduzeo mogućnost da izvede jedan od (sanjanih) životnih projekata. Pored ovoga, reditelj je namerao da se posveti temi Holokausta u filmu *Aryan papers*, ali ga je *Šindlerova lista* (*Schindler's List*, 1993) Stivena Spilberga „preduhitri“ u tome. Tako rat (p)ostaje jedan od kamena temeljaca Kjubrikovog opusa i jedan od ključnih kamena spoticanja.

U evropskoj fazi, između *Lolite* (*Lolita*, 1962) i *Širom zatvorenih očiju* (1999), nastaje (svega) šest filmova: *Dr Strejndžlav* (1964), *2001: Odiseja u svemiru* (1968), *Paklena pomorandža* (1971), *Bari Lindon* (1975), *Isijavanje*

<sup>4</sup> Zahvaljujući naratoru (Dejvid Alen) film je praktično postavljen u neistorijsku perspektivu, a sam Kjubrik se ogradio od bilo kakvih referenci na Korejski rat (1950–1953), taktički „oblačeći“ glavne junake u kostim i uniforme američkih vojnika u Drugom svetskom ratu. Sam reditelj smatrao je *Strah i žudnju* „amaterskim filmom“ i nije mu pridavao veći značaj unutar svog opusa. Tek su noviji istraživači pokušali da skrenu pažnju na kvalitet njegove fotografije, bogatstvo alegorijskog značenja i dinamičnu montažu. Videti: Tatjana Ljujić, Peter Krämer, Richard Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*, Black Dog Publishing, London 2015, 16. Nedavno je objavljen i rad baziran na istraživanjima u Kjubrikovom arhivu, o njegovim ranim radovima i recepciji u štampi toga doba: Mick Broderick, James Fenwick and Joy McEntee, „Missing links: exploring traces of Kubrick's 'unknown' early works“, *Senses of Cinema* 96 (2020). <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/missing-links-exploring-traces-of-kubricks-unknown-early-works/>.

(1980) i *Ful metal džekit* (1987). Prema rečima Martina Skorsezea, trinaest filmova može izgledati kao skroman rezultat, ali to je sasvim dovoljno, s obzirom na značaj koji imaju za istoriju kinematografije. Uspostavljajući standarde i prevazilazeći žanrovska ograničenja, od Kjubrika se očekivalo da ide korak ispred ostalih američkih reditelja. Prepoznatljiv po uspešnim adaptacijama književnih dela (Nabokova, Klarka, Bardžisa, Tekerija, Kinga, Šniclera), kao i po smeljoj primeni ostvarenja likovnih umetnosti koja nikada nisu predstavljala „samo“ deo scenografije (*Paklena pomorandža*, *Bari Lindon*, *Širom zatvorenih očiju*), Kjubrik je postepeno pomerao postojeće granice filmskog izraza. Iako je već 1963. godine među omiljene reditelje uvrstio Felinija, Antonionija i Bergmana, otkrivajući afinitet prema stvaraocima koji su imali pesimistički pogled na svet, Kjubrik nije zaboravio da navede ni američke autore poput Orsona Velsa i Čarlija Čaplina. Ostavljajući u tajnosti ime austrijskog stiliste Maksa Ofilsa, on je ovaj (skriveni) uticaj potvrđivao u elegantnim, komplikovanim pokretima kamere (*Uzaludna pljačka*, *Odiseja u svemiru*, *Bari Lindon*), farovima koji su pratili složena kretanja junaka (*Paklena pomorandža*, *Isijavanje*, *Širom zatvorenih očiju*), kao i u izuzetnoj igri svetlosti i senke koja kulminira u *Bariju Lindonu*, snimljenom pod mekom svetlošću sveća zahvaljujući specijalnom objektivu koji mu je ustupila NASA. Ofilsova naklonost ka muzici podstakla je Kjubrika na neočekivane i smeke kombinacije klasičnih i popularnih muzičkih tema koje su postale lajtmotiv određenih filmova. Prema rečima reditelja, muzika je jedan od najbitnijih elemenata na filmu, kao i tišina. Danas je gotovo nemoguće slušati Štrausov valcer *Na Lepom plavom Dunavu* bez propratnih slika kosmičkih letelica u *Odiseji*; melodija iz holivudskog klasika *Pevajmo na kiši* (Singing in the Rain, 1952) izaziva jezu, podsećajući gledaoca na Aleksovo ultranasilje u *Paklenoj pomorandži*, dok su u *Širom zatvorenih očiju* Šostakovičeva i Ligetijeva muzika uspostavile simboličku vezu između života i smrti, između erosa i tanatosa.

Iako okarakterisana kao pesimistička, Kjubrikova filmska odiseja pokušava da ponudi izlaz iz ograničenosti društvenih sistema koje je čovek kreirao za svoje potrebe. Doktor Strejndžlav ustaje iz invalidskih kolica ironično uzvičući da je prohodao; na kraju *Paklene pomorandže* nepokretni Aleks vidi slike seksualnog uživanja na „mentalnom ekranu“ i potvrđuje da se izlečio; Džek Torens nalazi smiraj za kojim je bezuspešno tragao u ledenoj tišini hote-

la Overluk; *Ful metal džekit* završava se Džokerovom konstatacijom da je svet užasno mesto, ali da je srećan što je živ; Kjubrikov poslednji junak Bil Harford, nakon dugog lutanja vraća se kući, spreman da odgovori na ultimativni zahtev svoje supruge i povratu narušenu ravnotežu u bračnoj zajednici. Uprkos svemu, Kjubrik je optimista: u konstantnoj borbi koja se vodi između dobra i zla, između sila svetlosti i mraka, između ljudi i mašina, on se opredeljuje za pobedu života. Najočiglednija potvrda njegove vere u čovekov pozitivni potencijal nalazi se na kraju *Odiseje u svemiru*: iz utrobe majke Zemlje rađa se novi, nedefinisani oblik egzistencije – astralno dete koje svojim velikim, nevinim očima posmatra svet oko sebe, nadajući se da je bolji i lepši od onog koji je Boumen upravo napustio.

U razgovoru sa Džin Siskel za *Chicago Tribune*, 1987. godine, reditelj je konstatovao: „Praktično sve što je o meni napisano jeste groteskno pogrešno. (...) Nisam pustinjač. Vodim savršeno normalan život, bar mislim tako. Ali priče koje su napisane i prepisane toliko puta, počele su da žive nezavisno od mene.“<sup>5</sup> Ostavljajući po strani ono što je nebitno i na šta ne može da utiče, Kjubrik se okretao filmovima verujući da se „najbolji test za umetničko delo, na kraju krajeva, nalazi u našoj ljubavi prema njemu, a ne u sposobnosti da objasnimo zašto je ono dobro“.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Gene Siskel, „Candidly Kubrick“, *Chicago Tribune*, 21 June 1987. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1987-06-21-8702160471-story.html>. Pristupljeno: 6. februara 2022.

<sup>6</sup> Isto.

## Okviri istraživanja i uticaji istorije umetnosti

Stenli Kjubrik nesumnjivo je jedan od najuticajnijih filmskih autora druge polovine 20. veka. Njegov opus čine fotografije realizovane između 1945. i 1950. godine, 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 pošto je napustio časopis *Look* u čijoj je redakciji ostvario svoj fotografski opus. Nemoguće je sa sigurnošću odrediti broj radova, jer je veliki deo negativna ostao nerazvijen, dok je deo izgubljen ili se nalazi u privatnim kolekcijama. Ni sam Kjubrik nije znao koliko fotografija je snimio za tih pet godina. Rajner Kron je u monografiji *Drama and Shadows* sačinio prvi sveobuhvatni prikaz ranog umetnikovog fotografskog stvaralaštva. Polazeći od Kronove klasifikacije – na osnovu perioda postanka dela i obrađenih tema – biće izdvojeni i analizirani fotografski ciklusi u kojima su posebno izraženi elementi Kjubrikovog vizuelnog stila anticipiranog u fotografiji i kasnije razvijenog na filmu. Početkom šezdesetih godina, Stenli Kjubrik počinje da se oslobađa zahteva američkog tržišta i postepeno odbacuje premise film noara, naročito pošto je snimio prvu filmsku adaptaciju čuvenog romana *Lolita* ruskog književnika, esejiste i kritičara, Vladimira Nabokova.

U fokusu ove monografije o Kjubriku nalaze se filmovi realizovani posle njegovog preseljenja u Evropu. U ovoj fazi reditelj organizuje kadar prema principu simetričnog rasporeda sastavnih delova; predstava je dubinska i može se izjednačiti s renesansnom, perspektivnom slikom. Već od filma *Lolita* Kjubrikov vizuelni sistem postaje kompleksniji: pored kadra kao osnovne filmske slike, autor uvodi vizuelna polja kojima proširuje značenje dijegetičke predstave. U pitanju su: likovna dela 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/ili dupliraju sadržaj filmskih enterijera i eksterijera, usaglašavajući likovnu strukturu s narativnom organizacijom filma); monitori, tj. ekrani (koji omogućavaju komunikaciju između filmskih junaka i doprinose prevazilaženju klaustrofobije izolovanih prostora). Kombinacijom pomenutih formi reprezentacije, i filmska naracija postaje slojevita: u njoj se prepliću realno i imaginarno vreme, java i san, stvarnost i simulakrum. Kjubrikova vizija nastaje u preplitanju objektivne i subjektivne naracije: u njegovim filmovima umnožava se broj tačaka gledanja, a gledalac oseća nelagodnost pa čak i nesigurnost zbog zamene mesta posmatrača i posmatranog.

Pet filmova detaljno je analizirano da bi se pokazalo kako samo uporednim „čitanjem“ različitih oblika slike gledalac može razumeti pojedinačna ostvarenja i odrediti njihov značaj unutar Kjubrikovog opusa. Reč je o delima: *2001: Odiseja u svemiru*, *Paklena pomorandža*, *Bari Lindon*, *Isijavanje i Širom zatvorenih očiju*. Dva filma dodata su ovom nizu, a jedan je namerno izostavljen. Film *Dr Strejndžlav* biće sažeto analiziran i to s obzirom na nedavno uočene veze s američkom umetnošću apstraktnog ekspresionizma i pop-artom. Ovu tezu sam razvila zahvaljujući pismu iz Kjubrikovog arhiva koje je jedan obožavalac uputio reditelju nakon premijere filma. Izuzetno pronicljive opservacije ovog, tada mladog studenta istorije umetnosti motivisale su me da ostavim po strani celokupnu priču *Dr Strejndžlava* o odnosu Amerike i Rusije, hladnoratovskoj krizi i nuklearnom naoružanju i okrenem se skrivenim vizuelnim referencama koje Kjubrik ironično upotrebljava kako bi komentarisao tadašnju političku i društvenu stvarnost (vrlo srodnu današnjoj), ne dozvoljavajući sebi da direktnim verbalnim replikama banalizuje „očigledne“ istine. Iako nevelik, ovaj segment knjige izuzetno je važan u mom ličnom pro-

mišljanju odnosa američke likovne umetnosti i njenog nasleđa u Kjubrikovim filmovima, s obzirom na činjenicu da se estetika nešto kasnije snimljene *Paklene pomorandže* vezuje upravo za popularnu umetnost Amerike i Britanije.

Kjubrikovim evropskim radovima između 1968. i 1999. godine, priključen je i film *Lolita* iz 1962. godine, kao rodonačelnik nove faze njegove umetnosti u kojoj je kadar shvaćen kao metaforična slika koja proizvodi značenje bez suvišnih verbalnih pojašnjenja (uprkos sporadičnoj pojavi naratora) i uspostavlja se kao važno (vizuelno) polje razrešenja brojnih situacija. Istovremeno, *Lolita* je posvećena posebna pažnja s obzirom na aktuelizaciju problema tzv. (zlo)upotrebe dece i žena u industriji zabave i popularne kulture (#MeToo pokret), a naročito i zato što su brojna deca glumci, nakon prvobitno ostvarenog uspeha i slave, u decenijama koje su usledile, jedva uspevala da održe korak s nametima filmske industrije. Mnoga od njih postajala su žrtve alkohola i droga, a njihov privatni život urušavao se zbog isfabrikovane potrebe da se postane i ostane „velika“ filmska zvezda. Tako, na primer, film *Najlepši dečak na svetu* (*The Most Beautiful Boy in the World*), švedskih reditelja Kristine Lindstrem i Kristijana Petrija premijerno prikazan 2021. godine, posvećen je Bjornu Andresenu, glumcu koji se pojavio kao neodoljivi poljski dečak Tadzio u filmu Lukina Viskontija *Smrt u Veneciji* (*Death in Venice*, 1971). U dokumentarcu su otkrivena traumatična iskustva kroz koja je prošao petnaestogodišnji dečak posle snimanja sada već kultnog Viskontijevog dela. Nakon premijere na Filmskom festivalu u Kanu maja 1971. godine, slavni italijanski reditelj nazvao je Andresena „najlepšim dečakom na svetu“ i bezobzirno dodao da Bjorn sada ima šesnaest godina te da nažalost nije tako zgodan kao kada je „otkriven“ za ulogu Tadzia. Postavlja se pitanje šta se zaista moglo promeniti za samo godinu i po dana.

Na arhivskom snimku koji prikazuje Andresena dok radi skrin testove u prisustvu Viskontija može se osetiti dečakova nesigurnost, nelagodnost i stidljivost nakon što su ga zamolili da se skine i šeta po sobi samo u donjem vešu. Viskonti je u tom trenutku mislio jedino na svoj film: nije ga zanimala dečakova budućnost niti je razmišljao o mogućim posledicama s kojima bi Bjorn mogao da se suoči. Da li je reditelj bio svestan da dečakove uplašene oči na skrin testovima zapravo prikrivaju njegovo teško detinjstvo? Odrastao bez oca i majke koja je izvršila samoubistvo, s bakom koja ga je „gurnula“ u zagrljaj

filmske industrije samo zato što je želela da njen unuk postane slavan, nema sumnje da je Bjorn pretrpeo veliku psihološku štetu, ne samo zbog bolnog detinjstva, već i zbog iskustva sa snimanjem i promocijom filma *Smrt u Veneciji*. Upravo iz pomenutih razloga, u ovoj knjizi *Lolita* je tumačena kroz prizmu čuvene kampanje koju je za Kjubrika uradio američki fotograf i njegov kolega iz časopisa *Look* Bert Stern, trajno određujući život mlade glumice Sju Lajon.

S druge strane, iz ciklusa filmova realizovanih u naznačenom vremenskom okviru izostavljen je *Ful metal džeki*<sup>7</sup> u kome se reditelj „vratio“ temi rata – konkretno se okrećući Vijetnamskom ratu – nadovezujući se na ranija ostvarenja *Staze slave* i *Dr Strejndžlav*. Ovi filmovi mogli bi formirati tzv. ratnu trilogiju, a njihova uporedna analiza prevazilazi metodološke okvire ove knjige.<sup>8</sup> Pa ipak, nije nevažno pomenuti da je u pitanju možda i „najameričkije“ od svih Kjubrikovih ostvarenja, kao i da je Vijetnam „kreiran“ na različitim lokacijama u Londonu, od kojih do danas najvažnija ostaje napuštena fabrika za proizvodnju gasa (Beckton Gas Works) u istočnom Londonu. Prilikom rekonstrukcije Vijetnamskog rata reditelj se koristio vizuelnim materijalom koji mu je „pružio“ Filip Džons Grifits i njegove fotografije objavljene u monografiji *Vietnam INC* (1971). Dvesta pedeset dokumentarnih fotografija koje je Grifits snimio tokom trogodišnjeg boravka u Vijetnamu neposredni su dokaz o „sukobima vrednosti“ kada je reč o shvatanju „humanosti“ i pristupu ljudskom životu između zapadne demokratije i Istoka. Upravo ovaj Grifitsov „dokumentarac u slikama“ moguće je naći u Kjubrikovom arhivu u Londonu u čak nekoliko „oštećenih“ primeraka, iz kojih su isečene fotografije upotrebljene prilikom rada na filmu. Pomenuti „nedostajući“ prizori iz Grifitsove knjige govore o Kjubrikovom viđenju Vijetnamskog rata, o njegovom dominantnom postupku rekonstrukcije epohe posredstvom sekundarnog materijala, ali i o njegovom stavu o pitanju „ljudskog ludila“ i moći zla, kao i težnji da svoj pogled, poput Grifitsa, prebaci sa spektakularizacije ratnih sukoba (kojoj je bio sklon, recimo, Frensis Ford Kopola) na nesnalaženje pojedinca u ratnim okolnostima, bez obzira na to da li se radi o „ljudskim“ mašinama istreniranim da ubijaju ili nevinim žrtvama

<sup>7</sup> U pisanjima o Kjubriku na srpskom jeziku naslov ovog filma se retko prevodi. U distribuciji je nekada u upotrebi naslov *Bojev metak*. Međutim, čini mi se da je ustaljenija upotreba originalnog naslova ovog filma.

<sup>8</sup> Više o ovome videti: Philip Kuberski, *Kubrick's Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*, Bloomsbury Academic, London 2014.



rata. Do koje mere je Kjubrik uspeo u svojim namerama rečito govore podeljene reakcije kritike i publike.

Istraživači i filmski kritičari relativno retko su proučavali veze između istorije likovnih umetnosti i Kjubrikovog opusa. Nekoliko uočenih podsticaja ostalo je na nivou sugestije, kao što su npr. opservacije Aleksandra Vokera (1999), Tomasa Alena Nelsona (2000), Roberta Kolкера (2000), Mišela Simana (2001), Džejmsa Nermora (2007). Navedeni autori su Kjubrikove filmove najčešće dovodili u vezu s umetnošću 20. veka, analizirali njegov odnos prema modernizmu, popularnoj kulturi i kiču, ne propuštajući da naglase Kjubrikovu naklonost prema osamnaestovekovnom senzibilitetu. Pa iako se samo radnja *Barija Lindona* zapravo dešava tokom 18. veka, Kolker i Nelson su skrenuli pažnju na to da reditelj u nekoliko navrata, u filmovima *Staze slave*, *Lolita* ili *2001: Odiseja u svemiru*, opsesivno postavlja svoje junake ispred slika iz ove epohe. Prema Kolkerovim zapažanjima, Kjubrik namerno „upotrebljava slike za ironijsku jukstapoziciju“ civilizovanog i varvarskog, ljubaznog i osionog, organizovanog i haotičnog<sup>9</sup>. Koscenaristkinja filma *Isijavanje* Dajan Džonson jednom prilikom je istakla: „Ja sam ga videla kao ironičnog i skeptičnog čoveka, baš kakvi su bili ljudi u 18. veku. U tom smislu moj karakter bio je usaglašen s njegovim. U njemu svakako nije bilo ništa od romantičara.“<sup>10</sup>

Istraživači Voker, Sibil Tejlor i Ulrich Ruhti izdvojili su realističko osvetljenje, kompoziciju koja se zasniva na dubinskoj renesansnoj slici i geometrijsku preciznost kadra baziranu na euklidskoj strogosti.<sup>11</sup> U ključnom postulatu Bauhausa „forma sledi funkciju“ otkrili su Kjubrikovu naklonost ka arhitekturi pravih linija i oštih uglova koja usmerava akcije njegovih junaka.<sup>12</sup> Najveći broj pomenutih autora ukazao je na tzv. Kjubrikov koncept nadrealnog utemeljen u njegovoj ljubavi prema bajkama i mitovima koji utiču na našu podsvest. U tom smislu, naklonost ka nadrealnom može se primetiti već u ranim ostvarenjima poput *Poljupca ubice*, u sekvenci odmeravanja snaga između Rapala i Dejvija

<sup>9</sup> Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness* (4th edition), Oxford University Press, New York 2011, 166.

<sup>10</sup> Michel Ciment, „Diane Johnson, screenwriter“, u: Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, Faber and Faber, New York 2003, 295.

<sup>11</sup> Alexander Walker, Sybil Taylor and Ulrich Ruchti, *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*, W. W. Norton, New York 2000, 40–60.

<sup>12</sup> Isto, 292.

Gordona u ostavi za lutke, koju Nermor povezuje s tradicijom nadrealističke fotografije Ežena Atžea i Hansa Belmera.<sup>13</sup> Isti teoretičar ukazuje na često prisustvo koncepta „začudnog“ (*uncanny*), ali i osećanja apsurdna i groteske koji se mogu dovesti u vezu s njegovim istraživanjem Frojda (čije je knjige pozajmljivao iz biblioteke svog oca, njujorškog lekara, Džeka Kjubrika) ili Bretonovog „crnog humora“. Učešćem u snimanju eksperimentalnog filma *Snovi koje novac može kupiti* (*Dreams That Money Can Buy*, 1947) Hansa Rihtera, jednog od pionira evropske i američke avangarde, Kjubrik se upoznao s progresivnim tendencijama u umetnosti. Pojedinačne sekvence za ovaj film potpisuju Man Rej, Aleksander Kalder, Maks Ernst, Marsel Dišan i Fernan Leže, dok upravo u Rejovoj priči glumi Rut Sobotka koja će nekoliko godina kasnije i zvanično upoznati Kjubrika i biti njegova supruga u kratkom braku koji je trajao od 1955. do 1957. godine. Tada će s njim sarađivati na snimanju *Poljupca ubice* gde igra ulogu balerine Ajris. Iako samo statista u Rihterovom filmu, Kjubrik je, zahvaljujući Sobotki (koja je i sama bila Jevrejka iz Beča), stupio u kontakt s uticajnim intelektualcima Njujorka, te je zahvaljujući njihovim idejama nesumnjivo formirao i svoj osobeni pogled na svet. Čitav niz avangardnih estetskih strategija s kojima se upoznao tada (dinamična montaža, upotreba kolaža i foto-montaže, ubrzani i usporeni snimak, provokativni jezik čijom se upotrebom negiraju i ruše temeljne vrednosti društva), Stenli Kjubrik primenio je, kao zreli filmski stvaralac, u jednom od najradikalnijih filmova svog opusa, *Paklenoj pomorandži*. Sobotkin uticaj ogledao se i u njenim progresivnim idejama, kao i činjenici da je upoznala Kjubrika sa Šniclerovim i Cvajgovim opusom. S druge strane, moguće je da je ona „odredila“ njegov odnos prema ženama i braku. Kao centralna preokupacija u Kjubrikovom opusu pojavljuju se teme bračne ljubavi, poverenja i bračnog neverstva. Sobotka je napustila Kjubrika posle kratkog braka, u kome je, prema rečima istraživača Dejvida Mikiča, uspela nekoliko puta da izneveri njegovo poverenje.<sup>14</sup> Nema sumnje da je ova „gorka“ epizoda uzdrmla Kjubrikovu naklonost prema ženama i veru u njih, te ne čudi kasnija odrednica Kjubrika kao „mizoginog“ autora koju su mu pripisivale feministkinje, ističući da su u njegovim ostvarenjima žene mučene, silovane, mentalno zlostavljane i na kraju, ubijane.

<sup>13</sup> James Naremore, *On Kubrick*, BFI, Palgrave Macmillan, London 2014, 31.

<sup>14</sup> David Mikics, *Stanley Kubrick: American Filmmaker*, Yale University Press, New Haven 2020, 26.

Tomas Alen Nelson jasno je izdvojio rediteljevu gotovo „nadrealnu naklonost podjednako ka primalnom i ritualnom značaju hrane i obedovanja“.<sup>15</sup> Ovom zapažanju trebalo bi dodati da hrana zauzima istaknuto mesto u stvaralaštvu nadrealističkih umetnika poput Fride Kalo, Renea Magrita, Salvadora Dalija, Meret Openhajm, itd. U nadrealizmu sitost je nedostižna, a čin obedovanja je figurativno vezan za umiranje. General Miro u *Stazama slave* sprema se za svoj raskošni doručak nakon streljanja vojnika komentarišući da su „ljudi predivno umrli“. Ludilo uništavanja u *Strejndžlavu* neraskidivo je povezano s hranom i trebalo je da kulminira u tzv. ratnoj sobi za ogromnim stolom serviranih delicija, ukazujući na varvarsku prirodu političara i generala. Tokom svog poslednjeg obroka koji prekida zvuk razbijanja čaše, Boumen se u završnici *Odiseje u svemiru* na gotovo nadrealan način suočava sa sopstvenim umiranjem u raskošnoj postelji. U *Paklenoj pomorandži*, Aleks obeduje pre neočekivanog mentalnog mučenja Betovenovom muzikom, što ga navodi na neuspešan pokušaj samoubistva. Kasnije, u bolnici, Ministar unutrašnjih poslova posećuje nepokretnog Aleksa i objavljuje njegovo simboličko vaskrsenje, hraneći ga na gotovo groteskan način.

Od 2015. godine, određeni broj istraživača uočio je podsticaje koji su u Kjubrikov opus ušli preko istorije umetnosti, zahvaljujući sprovedenim istraživanjima u njegovom arhivu. Tatjana Ljujić je ispitivala paradoks autentičnosti i emocionalne distanciranosti u *Bariju Lindonu*, zaključivši da je primenom slika nastalih između 17. i 19. veka reditelj „težio da kreira vizuelno iskustvo koje će emotivno angažovati i ispuniti gledaoca, a ne distancirati ga od naslikanog sveta“.<sup>16</sup> Analizirajući Kjubrikov jevrejski senzibilitet, Nejtan Abrams uspostavio je vezu između apstraktnog sveta *Odiseje u svemiru*, uvodne špice *Paklene pomorandže* i tzv. „zip slika“ Barneta Njumena oblikovanih pod uticajem Kable.<sup>17</sup> Ove monumentalne kompozicije premazane zasićenom crvenom bojom i podeljene tankim vertikalnim linijama obično se dovode u vezu s Njumenovim prihvatanjem atomske strukture univerzuma inicirane nuklearnim dobom.

<sup>15</sup> Thomas Allen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, Bloomington 2000, 54.

<sup>16</sup> Tatjana Ljujić, „Painterly Immediacy in Kubrick's *Barry Lyndon*“, u: T. Ljujić, P. Krämer, and R. Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*, 238.

<sup>17</sup> Nathan Abrams, *Stanley Kubrick: New York Jewish Intellectual*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London 2018, 124.

Uprkos činjenici da je nemoguće izdvojiti i navesti sve kutije u Arhivu koje ukazuju na Kjubrikovu vezu s istorijom umetnosti, važno je proučavati ih kako bi se razumeo njegov sistematičan način rada. Kjubrik se prilikom rekonstrukcije određene epohe ili vremenskog perioda okretao knjigama, umetničkim delima i razgovoru sa svojim saradnicima, retko se oslanjajući na sopstvenu imaginaciju. Moglo bi se reći da je više od istorijske autentičnosti težio stvaranju jedinstvene vizuelne celine kojom će dostići vanvremenski efekat zasnivajući svoj metod rada na rekonstrukciji reprezentacija određene epohe, bilo da su one likovnog, književnog, muzičkog ili fotografskog porekla. Kjubrik je dokumentarista: on polazi od predstava određenih epoha koje su mu ponudili njegovi prethodnici. Bazirajući se na njihovoj „vernoj“ rekonstrukciji epohe i uspostavljenoj slici sveta, on stvara sopstvenu filmsku „konstrukciju“ odabranog vremena. Istovremeno, on anticipira budućnost, predviđa kako bi mogla izgledati i ukazuje na posledice ubrzanog naučnog i tehnološkog napretka. Zbog specifičnosti obrađenih tema izabrani filmovi analizirani 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 složene veze između filmske/pokretne i likovne/nepokretne predstave iz čijeg se međusobnog preplitanja dešifruje filmsko značenje. Kjubrik je shvatao film kao sintezu različitih formi stilske izražavanja: iako potiču iz raznorodnih perioda, sve one bile su savršeno uklopljene u jedinstveni filmski univerzum koji je postao integralni deo istorije umetnosti 20. veka.

## Stenli Kjubrik: Od fotografije do filma

Formiranje specifičnosti kinematografskog jezika Stenlija Kjubrika<sup>18</sup> započelo je u petoj deceniji prošlog veka u američkom časopisu *Look*.<sup>19</sup> Od 1945. do 1950. godine nastaje više od dvadeset četiri hiljade negativa, od čega je samo petina štampana.<sup>20</sup> Najveći broj priča snimljen je u Americi (Njujorku i Čikagu) i posvećen je intimnom svetu slavni ličnosti, svakodnevi srednje klase ili problemima različitih ciljnih grupa (tinejdžera, studenata, domaćica).

<sup>18</sup> Stenli Kjubrik rođen je u Njujorku 26. jula 1928. godine u dobrostojećoj jevrejskoj porodici. Otac, lekar, Džek Kjubrik vrlo rano usadio je dečaku ljubav prema šahu i džez muzici. Kada je Stenli napunio trinaest godina, otac mu je kupio foto-aparat koji je kod mladića probudio interesovanje za fotografiju, a zatim i film. Kjubrik je dobar deo života proveo u Velikoj Britaniji, gde je živeo nedaleko od Londona. Ameriku je napustio početkom sedme decenije, iako se iz Engleske u SAD sporadično vraćao za potrebe snimanja delova svojih filmova. U Britaniji (i delimično u Irskoj) režirao je filmove od *Lolite* do *Širom zatvorenih očiju*.

<sup>19</sup> *Look* je izlazio dva puta nedeljno u Americi, između 1937. i 1971. godine i insistirao je na slici više nego na tekstu. Najčešće je smatran konkurentskim časopisom *Lifeu* i bio je neobično velikog formata. Bazirajući svoja izdanja na fotografijama i velikim natpisima, imao je relativno kratke članke. Obraćao se najširoj publici, shvatajući fotografiju kao metod vizuelnog istraživanja. Poslednji broj izašao je 19. oktobra 1971. godine, a sva zaostavština *Looka*, preko pet miliona negativa predata je Kongresnoj biblioteci u Vašingtonu. Kjubrik je bio član redakcije časopisa od januara 1947. do oktobra 1950. godine. Međutim, na pojedinačnim zadacima bio je angažovan i ranije, odmah pošto je prodao prvu fotografiju *Looku* aprila 1945. Najveći deo njegovih fotografija do danas je katalogizovano i čuva se u Vašingtonu, kao i u Muzeju grada Njujorka. O njegovom opusu uz Krona pisao je i Filip D. Meder. Videti dalje: Phillipe D. Mather, *Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film*, Bristol Intellect, Chicago 2013.

<sup>20</sup> Najveći deo fotografskih ciklusa analiziranih u ovom poglavlju dostupni su na sajtu: <https://collections.mcny.org/Explore/Highlights/Stanley%20Kubrick>

Jedini pravi izuzetak predstavlja foto-esej o malom ribarskom mestu Nazare u Portugalu gde je Kjubrik, po zadatku, boravio 1948. godine. Već tada on prikazuje izuzetan osećaj za sudbine „malih“ ljudi i razumevanje kulture lokalne zajednice, dok prema rečima jednog od prvih istraživača njegovog fotografskog opusa Rajnera Krona budući reditelj trpi uticaje Anri-Kartjea Bresona potvrđujući „izuzetnu sposobnost da pruži smisao svetu koji fotografiše i da pokaže sopstvenu uključenost u prizor određen granicama kadra.“<sup>21</sup> Umetnik je za ovih nekoliko godina stvorio više desetina ciklusa koji su u Kronovoj monografiji objedinjeni na osnovu tematske srodnosti i vremena postanka. Pa ipak, treba istaći da potraga za pomenutim fotografijama nije bila jednostavna: brojni negativi su s vremenom izgubljeni ili su ostali nerazvijeni. Od 1998. godine Kron je intenzivno tragao za Kjubrikovim fotografskim nasleđem, što je podržavao i sam reditelj, iako je tvrdio da u svojoj zaostavštini nema nikakvu dokumentaciju ili radove iz perioda *Looka*.<sup>22</sup>

Velika retrospektivna izložba fotografskog opusa Stenlija Kjubrika priređena je 1999. godine, kada je izložen deo radova koji se čuva u Kongresnoj biblioteci u Vašingtonu, dok je 2005. godine Kron objavio monografiju *Drama and Shadows* kojom je znatno rasvetlio rani, formativni period Kjubrikovog stvaralaštva. Autor je, u kasnijem zajedničkom tekstu s Aleksandrom fon Stoš, naglasio da „je svaka od ovih izuzetno zrelih slika jedan izazov za nas da razmišljamo o važnosti fotografije kao medijuma, mogućnostima reprezentacije i našem pogledu na svet.“<sup>23</sup> Kron je u svojoj knjizi izdvojio nekoliko važnih celina: „Iz života metropola“, „Zabava“, „Fotografije slavni ličnosti“ i „Ljudsko ponašanje“. Unutar svakog ciklusa izdvojene su manje celine koje ukazuju na interesovanja za gradski život, atmosferu ulica, portretisanje anonimnih prolaznika i javnih ličnosti, kao i beleženje čovekovih reakcija u izvesnim situacijama. Na osnovu srodnosti motiva, stilske usaglašenosti ili godine u kojoj su

<sup>21</sup> Rainer Crone, *Stanley Kubrick, Drama and Shadows: Photographs 1945-1950*, Phaidon, London 2005, 126.

<sup>22</sup> Filip D. Meder je, međutim, pronašao u Kjubrikovom arhivu u Londonu čak 259 kontakt-kopija (preko 5.000 fotografija) koje su očigledno bile u privatnom vlasništvu porodice. Zašto ih Kjubrik 1998. nije ustupio Kronu, ostaje nepoznato. Videti dalje: Philippe D. Mather, „A Portrait of the Artist as a Young Man: The Influence of *Look Magazine* on Stanley Kubrick's Career as a Filmmaker“, u: Ljujić, Krämer, Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*, 23.

<sup>23</sup> Alexandra von Stosch, Reiner Crone, „Kubrick's Kaleidoscope“, u Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt 2014, 20.

fotografije snimljene, u ovom poglavlju pokazaću da su već u toku Kjubrikovog intenzivnog bavljenja fotografijom, tokom pomenutog petogodišnjeg perioda, formirani gotovo svi elementi njegove buduće filmske estetike: 1) simetrično kadriranje (kako bi se sugerisala harmonija i balans ili izazvao sasvim oprečan utisak neprijatne zatočenosti i klopke); 2) upotreba ekstremno visokih ili niskih rakursa (koji proizvode utisak otuđenosti); 3) jedinstvena primena svetlosti i senke (razvijena, između ostalog, pod uticajem Kjubrikovog „heroja“ iz detinjstva, fotografa Vidžija); i 4) stvaranje dubinske slike (duboki fokus nastao pod uticajem renesansne slikarske estetike). Prelazak s fotografije na film dogodio se postepeno i logično. Nakon petogodišnjeg fotografskog iskustva, Kjubrika više nije zadovoljavala „statična“ reprezentacija ili prividna filmska priroda njegovih složenih foto-eseja. On je morao da krene dalje i odabrao je film: „Fotografija mi je svakako obezbedila put prema filmu. Da biste sami napravili film, što sam ja na početku karijere i uradio, niste morali da imate nikakvo predznanje, ali ste morali da znate sve o fotografiji.“<sup>24</sup>

Uprkos činjenici da ranim Kjubrikovim filmovima nedostaje stilska usaglašenost *Lookovih* eseja u kojima je on dostizao izuzetnu tematsku i formalnu zaokruženost, ipak se uočava promišljena upotreba ekstremnih uglova snimanja, kao i dramatičnog noarovskog osvetljenja – izvorno inspirisanog radovima američkog tabloidnog fotografa i socijalnog kritičara Vidžija, a zatim razvijenog pod uticajem filma *Goli grad* (Naked City, 1947), Žila Dasena čije je snimanje fotografisao mladi Stenli.<sup>25</sup> Iako je Kjubrik danas nesumnjivo jedan od najznačajnijih filmskih autora koji je svoju karijeru, poput Kena Rasela ili Gordona Parksa, započeo kao uspešan komercijalni fotograf, njegovo ime se retko ili gotovo nikada ne pominje u pregledima istorija fotografije, gde bi mogao da stoji rame uz rame s njujorškim fotografima poput Pola Stranda, Rudija Burkharda, Gerija Vinogranda, Helen Levit, Dajan Arbus, Vilijama Klajna, Vivijana Majera ili Roberta Franka. Svi oni prihvatili su stvaralački postupak koji je Dziga Vertov definisao kao „nesvesno uhvaćen život“, ili jednostavno, život „izazvan“ prisustvom kamere koja izobličuje granice između dokumentarnog realizma i

<sup>24</sup> Vincent LoBrutto, *Stanley Kubrick: A Biography*, Da Capo Press, New York 1999, 53.

<sup>25</sup> Interesantno je pomenuti da je Kjubrik pozvao jednog od svojih omiljenih umetnika Vidžija da fotografiše snimanje filma *Dr Strejndžlav*, 1963. godine. Tada je počelo njihovo prijateljstvo. Videti više: Daniel Kothenschulte, „Caked or Distorted: What was Photographer Weegee Doing on the Set of *Dr. Strangelove?*“, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, 96–101.

insceniranih situacija. Fon Stoš i Kron ističu da „je Kjubrik svesno želeo da režira svoje snimke, da namerno oblikuje realnost kao izraz sopstvenog viđenja istine, koja je morala biti pažljivo razrađena, najčešće u nizu različitih pristupa.“<sup>26</sup> Pomenuta „nesigurnost“ istine i diverzitet pogleda činili su Kjubrikov suštinski način razmišljanja o svetu i njegov osoben metod vizuelnog istraživanja. Već 1960. reditelj je izjavio: „Mislim upravo obrnuto, da je doslovna, jednostavna i jasna izjava zapravo lažna i da nikada nema snagu koju poseduju dvosmislene rečenice.“<sup>27</sup> U skladu s ovim zapažanjem, možemo se setiti posebno zanimljivih foto-eseja „Šta tinejdžeri treba da znaju o ljubavi?“ i „Ljubomora: opasnost za brak“, iz oktobra 1950. godine, o kojima Kjubrik nije govorio ali ih je rečito prokomentarisao u razgovoru o *Odiseji u svemiru*, 1968. godine, kada je naglasio da ljubavna veza ostavlja duboke tragove u ljudskoj psihi i da je prate identični instinkti koji dolaze, po pravilu, u paru (ljubav i ljubomora, ljubav i posesivnost, itd.).<sup>28</sup> Esej „Ljubomora“ može se shvatiti kao izraz rane Stenlijeve opsednutosti primitivnom emocionalnom programiranošću kojoj on posvećuje brojne sekvence u svojim filmovima, sve do poslednjeg, u kome je ljubomora izvor bračnog konflikta i pogonska sila Bilove (Tom Kruz) želje da se osveti „nevernoj“ supruzi Alisi (Nikol Kidman). U foto-eseju posvećenom tinejdžerima najupečatljivija je fotografija na kojoj se s leđa vidi devojčica dok ružom za usne na vratima ispisuje poruku: „Ja mrzim ljubav“, čime budući reditelj upućuje na naklonost dvosmislenim rečenicama, postupku koji Kron označava kao izrazito kjubrikovski. S druge strane, Meder posebno ističe vezu između slike i natpisa podvlačeći činjenicu da „izražajna dvoznačnost nije bila strana uredništvu *Looka*“.<sup>29</sup> Trideset godina kasnije Kjubrik se vraća na svoje fotografske početke u *Isijavanju*, kada njegov junak, dečak Deni Torens crvenim karminom ispisuje nerazumljivu reč REDRUM na vratima kupatila, čije se značenje dešifruje tek pogledom u ogledalo.

Na jednoj od najranijih fotografija, *Stenli Kjubrik snima autoportret* iz 1940. godine, vidi se budući reditelj: blago podignutog pogleda, ispred ogle-

<sup>26</sup> Von Stosch, Crone, Nav. delo, 22.

<sup>27</sup> Isto.

<sup>28</sup> Eric Nordern, „*Playboy Interview: Stanley Kubrick*“, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2001, 67.

<sup>29</sup> Mather, *Stanley Kubrick at Look Magazine*, 215.



dala, on fiksira lik foto-aparatom. Njegov izgled, prema rečima Kjubrikovog biografa, Vinsenta Lobruta, mora se pripisati neposrednom uticaju zaposlenih u *Looku*: „Kao neko ko nije mario za modu, na ovoj fotografiji Kjubrik se najviše približio onima koji su činili tadašnji establišment.“<sup>30</sup> Želeći da predstavi sebe kao mladog intelektualca, samosvesnog i samouverenog umetnika, autor je u elegantnom odelu, u besprekorno ispeglanoj beloj košulji i crnom sakou: širom otvorenih očiju on gleda u ogledalo, držeći kameru u rukama. U pitanju je jedan od retkih radova u Kjubrikovoj obimnoj fotografskoj zaostavštini na kome se pojavljuje s druge strane objektiva: miran, nepokretan, u savršeno režiranoj situaciji. Francuski teoretičar Rolan Bart u uticajnom eseju *Svetla komora* kaže: „Ono što zaista čini prirodu fotografije jeste poza (...) nešto se postavilo ispred malog otvora i tu je ostalo zauvek. U filmu, nešto je prošlo ispred tog malog otvora: poza je odnesena i negirana nizom povezanih slika. To je druga fenomenologija, a prema tome i jedna druga umetnost koja počinje, iako je proistekla iz prve.“<sup>31</sup> On dalje karakteriše autoportret kao viđenje sebe drugačije nego u ogledalu, jer se samo na fotografiji zaista ostvaruje viđenje sebe samog kao drugog, neprirodno razdvajanje svesti od identiteta. I upravo je u nizu portreta nastalih za *Look* realizovana jedna istorija izabranih pogleda. Možemo pretpostaviti da ova istorija započinje Kjubrikovim pogledom na sebe.

Neposredno posle smrti američkog predsednika Frenklina D. Ruzvelta 12. aprila 1945. godine, Kjubrik je odlučio da zabeleži efekte ove vesti na ulicama Njujorka. Jednu od snimljenih fotografija otkupio je časopis *Look* za svega deset dolara. Na njoj je predstavljen prodavac novina u kiosku čija glava, s bolom i tugom vidljivima na licu, počiva na levoj ruci. Jedan detalj „scenografije“ razotkriva razlog njegove neraspoloženosti. Na časopisu u desnom delu fotografije uočljiv je natpis *F.D.R. Dead*, pomoću koga se prizor vremenski i prostorno definiše. Kjubrik kombinuje sliku i natpis kao kompleментарne delove celine i uspeva da „emotivno utiče na publiku, u smeru koji je sam izabrao“.<sup>32</sup> Pa iako je cilj ove fotografije da dokumentuje stvarnost, ona očigledno prenosi željenu poruku čitaocima *Looka*. Zapravo, ona prikazuje

<sup>30</sup> LoBrutto, *Stanley Kubrick: A Biography*, 41.

<sup>31</sup> Rolan Bart, *Svetla komora*, Rad, Beograd 2004, 78.

<sup>32</sup> Von Stosch, Crone, Nav. delo, 22.

realnost „filtriranu“ kroz objektiv Kjubrikove kamere, upečatljivo dokazujući njegovu sposobnost da zamagli granice između dokumentovanog i insceniranog događaja. Kako ističe Filip D. Meder, „moglo bi se reći da Kjubrik prihvata estetiku foto-žurnalizma karakterističnu za četrdesete godine 20. veka, u kojoj se kombinuju natpisi na zidu (u vidu skrivenih poruka) i namerno režirane dramatične situacije.“<sup>33</sup>

Analiziranom fotografijom započinje formiranje homogenog vizuelnog opusa, koji će ujedno činiti prolog za Kjubrikove filmove snimljene u narednih pedeset godina. Upravo zato bi iz mnoštva dostupnih i klasifikovanih fotografskih radova trebalo izdvojiti nekoliko foto-eseja koji anticipiraju umetnikov filmski rukopis.

## Fotografske celine i uticaji na film

Fotografije u grupi „Iz života metropole“ karakteriše dokumentaristički pristup s fokusom na običnog čoveka ili prolaznika koji nije svestan prisustva objekta. Poznato je da je Kjubrik sakrivao foto-aparat ispod kaputa dok mu je okidač u ruci bio spojen preko dugačke žice u rukavu s telom kamere. Tako je neometano beležio ljude dok se voze u metrou, čitaju ili dremaju između stanica. „Snimanje skrivenom kamerom je jedan od novinarskih postupaka kojim se postižu interesantni i živopisni izrazi lica za razliku od snimanja autentičnih, dokumentarnih dešavanja.“<sup>34</sup> Kao hroničar američkog života četrdesetih, on beleži ulične scene Njujorka i Čikaga, srodno Vokeru Evansu, Kartje-Bresonu ili Brasaju koji su već deceniju ranije počeli da snimaju prizore na ulicama Njujorka ili Pariza. Pa ipak, dok Kartje-Breson teži da uhvati suštinu celokupnog uličnog života francuske prestonice u jednom, odlučujućem trenutku, dotle Kjubrik želi da „zauzme stav“, da prenese poruku i postavi se kao kritičar društva komentarišući ga uz dozu prepoznatljive ironije.

Džejms Nermor ističe da se Kjubrikov umetnički senzibilitet oblikovao pod uticajem crnog humora i teatra apsurdna koji su dominirali američkom kul-

<sup>33</sup> Mather, *Stanley Kubrick at Look Magazine*, 170.

<sup>34</sup> Mather, Nav. delo, 63.

turnom scenom četrdesetih i ranih pedesetih godina.<sup>35</sup> Radeći za *Look* Stenli je pratio delatnost brojnih američkih fotografa, a među njima posebno Vidžijev tabloidni dokumentarni realizam. Vidžijevi Njujorčani su često izgledali kao „učesnici karnevalske zabave frikova“.<sup>36</sup> Vidži je eksperimentisao s plastičnim sočivima deformišući ljudska lica i pretvarajući ih u maske. Noseći ih na licu ili držeći maske u rukama, njegovi junaci su na taj način otkrivali svoje opsesije i slabosti.<sup>37</sup> Mračna strana ljudske psihe bila je u fokusu kako Vidžijevog, tako i Kjubrikovog objektiv: obojica su tragala za nevidljivim detaljima koji su svakodnevicu pretvarali u začudnu realnost, a „normalne“ ljude transformisali u bizarne kreature. Tokom trajanja „Filadelfijskog bala lepih umetnosti“ Kjubrik je snimio jednu od svojih prvih fotografija sa čak tri kostimirane osobe koje su „zastupale“ renesansnu i kubističku umetnost, kao deo foto-eseja štampanog u *Looku* od 13. septembra 1949. godine. Maske su bile vrlo neobične, naročito pozamašna kocka sa kiklopskim okom, koja je počivala na ramenima jedne od kostimiranih zvanica bala. Kasnije je Kjubrik u nekoliko navrata upotrebljavao maske u filmovima *Uzaludna pljačka*, *Paklena pomorandža* ili *Širom zatvorenih očiju* kako bi ispitivao granice između svesnog i nesvesnog, dobra i zla, privatnog i javnog. Primena maske u njegovom filmskom opusu verovatno je bila inspirisana i radovima uticajne američke fotografkinje Dajan Arbus. Njena fotografija „Identične bliznakinje“ iz 1967. godine uticala je na pojavu čuvenih Grejdijevih „bliznakinja“ u plavim haljinama i lakovanim cipelama u Kjubrikovom *Isijavanju*. Tokom pedesetih i šezdesetih godina 20. veka Arbus je često fotografisala maskiranu decu i žene (*Maskirani dečak s prijateljima* 1957; *Žena s maskom ptice* 1961; *Petorica članova čudovišnog borilačkog kluba* 1961), dok se zabavljaju ili učestvuju na uličnim karnevalima. Početkom osme decenije (pre tragične smrti, 26. jula 1971, na Stenlijev 43. rođendan), napravila je uznemirujući foto-album *Bez naslova* (Untitled) postavljajući ispred objektiv marginalizovane pojedince. Posvećujući ga ženama s Da-

<sup>35</sup> Naremore, *On Kubrick*, 29.

<sup>36</sup> Isto.

<sup>37</sup> O Vidžijevom čuvenom ciklusu *Goli grad* (Naked City) koji je inspirisao i naslov Dasenovog filma *The Naked City*, čije je snimanje Kjubrik fotografisao, videti više: Joseph B. Entin, *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America*, The University of North Carolina Press 2007, 51–57. Zanimljivo je pomenuti da je Dasenov film jedan od prvih američkih filmova četrdesetih godina snimljen na izabranim gradskim lokacijama, a ne u studiju.

unovim sindromom, Arbus je ovim ciklusom kritikovala američku represivnu politiku prema onima koji su bili nevidljivi i ostajali daleko od očiju javnosti. Najčešće viđene u otvorenom prostoru, odevene za praznik Noć veštica ili za neku drugu paradu, detinje junakinje Dajan Arbus stavljaju masku kako bi sakrile nesavršenosti svog lica i možda, za trenutak, prevladale fizičku i psihičku izolovanost. Nažalost, maska samo naglašava njihovu usamljenost. Neretko snimljene u pratnji svojih nemaskiranih prijatelja čije iskrivljene crte lice bez njihove volje i znanja podsećaju na maske, ove mlade devojke, po rečima Frederika Grosa, svojim maskama čvršće povezuju neobično i groteskno. „U igri između lica i maske, začudno i obično je gotovo nemoguće razlikovati.“<sup>38</sup>

Pa iako je masku kao rekvizit Kjubrik upotrebljavao na različite načine, u *Paklenoj pomorandži* i *Širom zatvorenih očiju* glavni junak pomoću nje „igra“ novu ulogu na pozornici sopstvenog života. Jedino s dugom falusnom maskom, Aleks Dilarč može da nastupi u „bizarnom teatru nasilja“ kako u vili pisca Aleksandra, tako i u kući Kettlejdi. Doktor Bil Harford u poslednjem Kjubrikovom filmu ulazi kao maskirani uljez na bal u dvorcu Somerton, da bi mu postepeno pripala glavna uloga u insceniranom suđenju tokom kojeg će biti demaskiran. U pomenutim „režiranim“ situacijama maska je varljiv štit, a ishod akcije za glavne junake najčešće je razočaravajući.<sup>39</sup>

Tokom petogodišnjeg angažmana u časopisu *Look* Kjubrik je uglavnom bio Bodlerov „dokoni šetač“ (*flâneur*) koji istražuje svaki aspekt modernog života američkih metropola. Prema rečima Suzan Sontag, „fotograf je naoružani usamljeni šetač koji izviđa, uhodi, krstari kroz urbani inferno; on je voajer koji otkriva grad kao pejzaž lascivnih ekstrema. Zavisano od zadovoljstva posmatranja i istovremeno saosećajan, on doživljava svet kao živopisno mesto.“<sup>40</sup> Hvatajući osobene atmosfere Njujorka i Čikaga, Kjubrik ih je video na različite načine. Dok u rodnom gradu njega privlače lica u metrou ili metež na železničkim stanicama, kasnije prisutan i u filmovima *Uzaludna pljačka* i *Poljubac ubice*, kada fotografiše Čikago, on ga vidi kao grad socijalnih kontra-

<sup>38</sup> Frederick Gross, *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, 152.

<sup>39</sup> O upotrebi maski u Kjubrikovim filmovima videti: Dijana Metlič, „Unmasking the Society: The Use of Masks in Kubrick's Films“, *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 6(12): 21-30, <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7338>, pristupljeno: 22. decembar 2021.

<sup>40</sup> Susan Sontag, *On Photography*, Rosetta Books, New York 2005, 43.

sta: među junacima njegovih fotografija podjednako ima i bogatih pojedinaca, ali i skitnica. Izbor pozicija kamere i rakursa upućuje na kritički stav umetnika: izrazito niski uglovi, zahvaljujući kameri na podu, izazivaju utisak glorifikovanja socijalno ugroženih. Na Kjubrikovim fotografijama ljudi s margine društva sede na đubrištima ili ruševinama, na isti način kao što bogati uživaju u udobnim foteljama.

U ciklusu posvećenom bokseru Valteru Kartijeu objavljenom u *Looku* 18. januara 1949. godine, pojavljuje se jedan od najranijih snimaka boksera posle nokauta u ringu, tela izdvojenog oštrim osvetljenjem iz tame okolnog prostora. S grimasom bola na licu, bokser doživljava poraz: jakim svetlo-tamnim kontrastom i blago nakrivljenim foto-aparatom spuštenim na tlo ringa postignut je utisak subjektivnog kadra, iako on zapravo ne odgovara položaju poraženog u meču. Ova fotografija najavljuje snimanje prvog dokumentarca *Dan borbe* iz 1951.<sup>41</sup> Foto-esej je hibridni žanr između dokumentarne fotografije i filma i gotovo se u potpunosti oslanja na narativni film tridesetih. Dejvid Kampanji primećuje da su „posebno *Life* i *Look* izvršili sintezu snimanja i montaže fotografija u narativne sekvence koje su bile klišeizirane, sadržajne i mogle su se prodati drugim časopisima u svetu. Nisu to bile priče razvijene u linearnom smislu, već slike ljudi i događaja raspoređene na nekoliko strana. Ovi foto-eseji sastojali su se od tipičnih kadrova viđenih u popularnim filmovima: total, nekoliko bližih planova u kojima se razvija priča, krupni plan, detalji i zaključni snimci.“<sup>42</sup> Iako se u centru pažnje Kjubrikovog eseja o Kartijeu nalazio meč, u nekoliko pojedinačnih prizora bokser je predstavljen kao „skromni momak iz kraja“ koji na odlučujući dan, pre borbe, vreme provodi u uobičajenim aktivnostima. Za razliku od napete atmosfere boks meča zabeležene ekstremnim uglovima snimanja, Kartijeova svakodnevnica snimljena je neutralnim dokumentarnim pristupom (u širokom planu, sa strane). Junak se igra sa sinom, dan provodi na plaži sa suprugom, veče s prijateljima u noćnom klubu, a uoči meča moli se u crkvi. Čak i u ovom biografskom realizmu, Kjubrik

<sup>41</sup> Ovaj šesnaestominutni dokumentarac Kjubrik je snimio za 3.900 dolara i prodao ga za samo sto dolara više studiju RKO. Film prikazuje jedan dan u životu boksera Valtera Kartijeja, od jutra do večeri, od buđenja do boks meča, a način na koji je snimljen uspostavio je vizuelni obrazac za brojne kasnije filmove slične tematike. Najpoznatiji je *Razjareni bik* (Raging Bull, 1980) Martina Skorsezea.

<sup>42</sup> David Company, *Photography and Cinema*, Reaktion Books, London 2008, 83.

pažljivo bira situacije iz Kartijeovog života kako bi ukazao da je junak svestan odgovornosti i očekivanja porodice i sredine.

Jedna fotografija iz pomenutog ciklusa ima složenost budućih filmskih kadrova. Konstruišući je kao sliku u slici, kao kadar u kome se nalaze dva vizuelno izdvojena referenta, Kjubrik je zabeležio unutrašnjost sale za vežbanje u kojoj se Kartije priprema za meč. Granice fotografije određuju prostor kojim dominira figura Afroamerikanca oslonjenog na radijator s desne strane. Levu polovinu kadra zauzela su dva nezavisna polja reprezentacije: jedno čini veliko, nagnuto uramljeno ogledalo. U njemu se vidi ring u kojem trenira Kartije. Drugu zonu, iznad ogledala, čini natpis s imenima četiri boksera koji nastupaju u međusobnim mečevima. Tri nezavisne informacije omogućavaju formiranje jedinstvene predstave, definišući prostor i vreme. Ovo je ujedno jedan od najranijih primera sadržinskog preklapanja ekrana. Ogledalo je nosilac nevidljivog, gledaocu nedostupnog prostora koji pripada pogledu Afroamerikanca, dok se polje iznad tumači kao natpis u nemim filmovima: „Kartije protiv Vinsloa, u večerašnjem meču“. U međusobnom prožimanju tri predstavljačke celine, nastaje filmična fotografija kojom Kjubrik pokazuje da je „vizuelni narator“. Čak i kasnije, on će upotrebljavati natpise i znake na zidu kao komentare, posebno u *Isijavanju* i *Širom zatvorenih očiju*.

Sličan postupak vizuelnog pripovedanja primenjen je i u filmu *Poljubac ubice* iz 1955. godine. Glavni junak je bokser koji želi da se domogne novca i slave, kako ne bi bio prinuđen da se vrati u rodno mesto iz čije je skučenosti pobegao. U njegov život ulazi tajanstvena, fatalna plavuša u koju se on zaljubljuje. Jedan od njihovih prvih neverbalnih susreta dešava se posredstvom prozora, jer junaci žive jedno preko puta drugog. Kada Dejvi razgovara telefonom, on se nalazi ispred ogledala u desnoj polovini kadra, poput Afroamerikanca oslonjenog na radijator. U ogledalu koje „prenosi“ sadržaj Dejvi-jevog pogleda vidi se mali prozor u gornjem levom uglu: Glorija se sprema za spavanje, presvlačeći se u svojoj sobi. Fotografije zakačene za ram ogledala sažeto prikazuju scene iz Dejvi-jevog života pre preseljenja u grad. U jedinstvenom dugom kadru suptilno se otkriva njegova skrivena žudnja za lepom plavušom, a reditelj uspešno definiše junaka kroz spoj „voajerskog i narcisoidnog aspekta njegove ličnosti“.<sup>43</sup> Uočeni postupak složene organizacije „slike

<sup>43</sup> Nelson, *Stanley Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 25–26.

u slici“ zamena je za standardnu smenu plana i kontraplana. On je relativno čest u Kjubrikovim filmovima i upućuje na metod izrade foto-eseja u časopisu *Look*. Estetika dugog kadra (*the long take aesthetics*) primenjena je kako bi se objedinili različiti „fizički“ prostori: profilmski prostor (ispred kamere), prostor ekrana (fotografska dimenzija) i posmatrački (ili psihološki) prostor.<sup>44</sup> Kjubrik upotrebljava različite forme vizuelnog izražavanja ekonomično, dokazujući da čak i na filmu važi čuvena maksima „manje je više“. Fotografije pružaju uvid u Dejvijeve raniji život; ogledalo u kojem je novi ekran / prozor pokazuje radnju u drugom dijegetičkom prostoru i konačno, filmski kadar upućuje na emotivno stanje glavnog junaka dok posmatra Gloriju koja se presvlači.

Do snimanja dokumentarca *Dan borbe* Kjubrik je realizovao ciklus fotografija o boks mečevima posvećen Rokiju Gracijanu 14. februara 1950. godine. Kron je ovaj foto-esej svrstao u „Fotografije slavnih ličnosti“. Slično Kartijeu, i Roki je predstavljen suprotstavljanjem javnog i privatnog lika. Dok sirovost lica i grubost izraza za vreme mečeva ukazuju na njegovu fizičku snagu i psihičku stabilnost, dotle u scenama iz svlačionice ili u intimnijim prizorima pod tušem nedostaje tenzija iz arene. Pa ipak, čak i na ovim fotografijama Gracijano je ratnik i neustrašivi rimski gladijator, čemu posebno doprinosi njegovo savršeno izvajano mišićavo telo. U eseju se izdvaja Gracijanova fotografija nagog torza, dok kažiprstom podignutim prema licu simulira pucanj iz pištolja. Iako je u pitanju standardna vežba fokusa i ravnoteže pre boks meča, pred očima iskršava Skorsezeov junak Travis Biki iz *Taksiste* (Taxi Driver, 1976), koji na gotovo istovetan način objavljuje sopstveni poraz na kraju filma, podižući krvavi kažiprst prema slepoočnici.

Srodan emocionalni naboj prisutan je i na fotografijama Montgomerija Klifta iz tzv. ciklusa „Slavnih ličnosti“, štampanog u *Looku* 19. jula 1949. Ranopremišljeni 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 Kliftove nastupe, kao i fotografisanje u pauzama snimanja, Kjubrik potencira manje poznato, privatno lice javnih ličnosti. Na taj način, svetu tzv. običnih ljudi pomaže u procesu demistifikacije priželjkivane slave i glamura „nedodirljivih“ i teško dostupnih pojedinaca.

---

<sup>44</sup> David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 2007, 17.

U foto-eseju „Njujork – svetski centar umetnosti“, objavljenom 8. juna 1948. godine, snimljeni su portreti izabranih evropskih umetnika koji su bežeći iz nacističke Nemačke došli u Njujork. Jedan od njih bio je ekspresionistički slikar Georg Gros, snimljen elegantno odeven dok sedi na stolici nasred Pete avenije pored znaka s oznakom *No parking in this block* (Zabranjeno parkiranje u ovom bloku). Oštar kritičar nacional-socijalizma i svake represivne politike, samouvereni umetnik Gros, parkiran na „nedozvoljenom“ mestu, predstavljen je kao dominantna ličnost prizora, okrenut ka Kjubrikovoj kameri, dok su prolaznici prikazani dok žurno koračaju niz ulicu. Ironični komentar postignut je sukobom dva različita sadržaja: portretu umetnika suprotstavljen je izabrani natpis na saobraćajnom znaku. Da li se zabrana zaustavljanja u bloku odnosi samo na automobile ili je metafora za ograničenu slobodu umetničkog delovanja? U ravni tradicionalnije organizovanih portreta umetnika prikazanih u studiju, biblioteci ili enterijeru ateljea – poput Brasajevih fotografija Žan-Pola Sartra, Simon de Bovoar, Pikasa, Dalija i Gale, Đakometija, Ležea i Henrija Milera, iz četvrte decenije prošlog veka – jesu portreti Henrija Krenera i Žaka Lipšica. U oba slučaja, umetnici su predstavljeni kao suvereni vladari ateljea, pogleda uprtog u objektiv; Lipšicovo moćno telo je adekvatna protivteža njegovim monumentalnim skulpturama.

Godinu dana pre pomenutih portreta Kjubrik je pokušao da zabeleži reakciju posetilaca muzeja na izložene eksponate. U ciklusu fotografija na kojima su prikazani ljudi u susretu s delima moderne umetnosti izdvaja se predstava čoveka koji zamišljeno gleda u ženski akt. Njeno lice je sakriveno, što slici daje zagonetni karakter. Ona ima zanosne obline a njeno lice je namerno zaklonjeno knjigom koju drži u rukama visoko podignutim iznad obnaženih grudi. 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 iz suprotstavljanja nagosti ženskog tela i do grla zakopčanog, obučenog muškarca.<sup>45</sup> Istovremena „razgolićenost“ subjekta i objekta posmatranja doprinosi kompleksnosti zabeleženog prizora. Fotografija prikazuje uobičajenu muzejsku situaciju: obučen muškarac bez restrikcija

<sup>45</sup> Kasnije će sličnu situaciju Kjubrik ponoviti na početku svog poslednjeg filma, citirajući foto-esej iz 1949. godine posvećen crtaču i ilustratoru Piteru Arnou. On fotografiše Arnoa u studiju u prisustvu nage žene/modela viđene s leđa, identično Alisi u uvodnoj sekvenci *Širom zatvorenih očiju*.



može da gleda 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 podjednako za fotografa i za nas, kao posmatrača. U pitanju su dve antagonističke pozicije posmatranja koje Lora Malvi definiše kao aktivni i pasivni pogled. „Gledanje“ je generalno izjednačeno s muškom aktivnošću, i određuje poziciju muškarca odabranim položajem kamere. Pasivna uloga posmatranog je „prihvaćena“ kao ženska.<sup>46</sup> Žena postaje „slika“, a njeno telo se preobražava u erotski spektakl. Uz prepoznatljivu dozu ironije i humora, Kjubrik dokazuje da niko nije zaštićen u ovoj razmeni pogleda. Njegova privilegovana pozicija fotografa je takođe ugrožena: zadovoljstvo snimanja tuđeg uživanja u posmatranju pretvara voajerizam u egzibicionizam.

Foto-esej „Trkalište Akvedukt: nada, očaj i navika“ iz marta 1947. može se tumačiti kao prolog Kjubrikovog ostvarenja *Uzaludna pljačka*. Ovaj rani film-noar nesumnjivo je pod uticajem Žila Dasena i Bilija Vajldera. Na fotografijama su zabeležene ljudske reakcije na trke i objavljene rezultate neposredno posle njihovog završetka. Predstave se fokusiraju na čoveka i njegov pogled uprt u daljine. Nekoliko radova prikazuje konje i džokeje u toku priprema za trku, prizivajući u sećanje brojne srodne studije francuskog umetnika Edgara Degaa, koji je u seriji pastela varirao pozu džokeja i atmosferu napetog iščekivanja pre trke. Slikar je smatrao da „u umetnosti ništa ne sme biti prepušteno slučaju, pa čak ni pokret.“<sup>47</sup> Za razliku od Degaove okupiranosti džokejima, Kjubrika je zanimalo psihološko portretisanje anonimnih pojedinaca. Fine nijanse različitih raspoloženja „hvatao“ je zahvaljujući neznatnom variranjju ugla snimanja ili pritiskom na okidač u „odlučujućem trenutku“: posmatrač oseća dosadu na licima gledalaca dok čekaju znak za start trke, napregnutu atmosferu tokom zurenja u stazu ili iščitavanja novina s prognozama, sve do zabrinutosti, napetosti, sreće ili očajanja. Dan se završava na isti način kao i svaki prethodni: neki su zadovoljni ishodom, drugi ostaju bez zarade, dok čistači sklanjaju pregršt bačenih tiketa. Kao vešti posmatrač, Kjubrik uspeva da zabeleži poglede u kojima se otkrivaju nada u uspeh i brzu zaradu, kao i strah od poraza i gubitka novca. U filmu *Uzaludna pljačka*, u kome razrađuje

<sup>46</sup> Lora Malvi, *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Filmski centar Srbije, Beograd 2017.

<sup>47</sup> Bernd Growe, *Edgar Degas*, Benedikt Taschen, Cologne 1992.

pomenuti foto-esej, prikazana je pljačka blagajne kladionice za konjske trke, neposredno posle polaganja opklada. U centru pažnje je ljudska potreba za brzim i lakim bogaćenjem, koja iz nekog razloga ne može biti ostvarena. Tako glavni junak Džoni Klej, uprkos odličnoj organizaciji i pažljivom proračunu brojnih detalja, ne uspeva da izvede akciju u svoju korist. Na putu ka ostvarenju njegovog sna stoje razne prepreke koje on prividno savlađuje, da bi mu nadomak cilja plan upropastio mali pas. Kofer pun novca pada s kola za prevoz prtljaga jer se vozač ne usuđuje da povredi belu pudlicu koja mu se našla ispred točkova. Dolari nestaju u vrtlogu avionskog propelera pod dejstvom snažnog vazdušnog pritiska, dok Džonijev san o „velikoj lovi i sunčanom raj“ zamenjuje ružna java: policajci dolaze da ga uhapse.

Približno dvadeset godina pre snimanja *2001: Odiseje u svemiru* nastaje foto-esej koji je Kron svrstao u ciklus „Ljudsko ponašanje“. Reč je o serijalu „Posmatrajući ljude koje posmatraju majmuni“ objavljenom 20. avgusta 1946. godine, u kojem Kjubrik pronicljivo „menja uloge“ ljudi i životinja. On obrađuje temu posmatranja posredstvom različitih reakcija životinja i ljudi na iste podsticaje. Uobičajena pozicija posmatrača je promenjena, a posetioci zoološkog vrta „zarobljeni su“ u kavezu. Zahvaljujući Kjubrikovoj ironijskoj distanci došlo je do zamene mesta posmatrača i posmatranog. Fotograf se nalazi iza rešetaka, u kavezu sa majmunom i fotografiše ljude koji ih gledaju. Na licu im se očitavaju različite reakcije, od čuđenja, preko zadovoljstva, do sreće ili potpune nezainteresovanosti. Tačka gledanja odgovara poziciji životinje koja je preuzela ulogu kamere, tj. poistovećena je sa foto-aparatom. Umesto da ljudi ostanu van vidnog polja slike a da se iza rešetaka vide životinje u svakodnevnim aktivnostima, načinjen je obrt, pa se čovek našao u zamci aparata. Misterija je razrešena na fotografiji na kojoj se u prednjem planu kaveza vidi mladunče koje je okrenulo leđa posetiocima, začuđeno gledajući direktno u spuštenu foto-aparat, dok se u drugom planu slike, ispred rešetaka, nalaze brojni posmatrači koji prisustvuju neobičnom prizoru: majmun i fotograf zajedno su smešteni u kavezu, jer umetnik pokušava da promeni tačku gledanja i da „posmatra“ ljude „životinjskim očima“. Jedna od sekvenci *Odiseje u svemiru* pokazuje reakcije majmuna na susret s misterioznim crnim Monolitom. Rediteljja zanima razvoj kognitivnih sposobnosti čovekovog pretka i značaj koji posmatranje ima u konstituisanju naših misaonih procesa.

Oktobra 1947. godine Kjubrik je snimio jedan od svojih najvažnijih foto-eseja o deci. U njegovim filmovima deca imaju istaknutu ulogu i svoj položaj najčešće definišu spram sveta odraslih. Dovoljno je setiti se Lolite iz istoimenog filma; kćerke dr Hejvuda Flojda u *Odiseji u svemiru*; sina porodice Lindon, Brajana, koji umire posle tragičnog pada s konja; harizmatičnog Denija, kao i nesrećno nastradali Grejdijevih sestara iz *Isijavanja*; Helene Harford, zlatokose devojčice iz *Širom zatvorenih očiju* koja živi kao princeza u zaštićenom carstvu dobrostojeće njujorške porodice, ili Milićeve ćerke iz istog filma, koju otac beskrupulozno „prodaje“ svojim bogatim mušterijama, a Kjubrik je namerno uspostavlja kao „protivtežu“ nostalgичnog tretmana nevinog detinjstva Helene Harford. Prema rečima Nejtana Abramsa „od sredine pedesetih u Kjubrikovom opusu prepliću se teme: 1) zloupotrebe deteta; 2) nevinog deteta suprotstavljenog okrutnom svetu odraslih i 3) otuđenog deteta koje se ne snalazi u svetu odraslih.“<sup>48</sup> Na taj način reditelj ukazuje na složeni položaj deteta u svetu, upućuje na žrtvu koju mora da podnese, na prerano odrastanje i izloženost fizičkom i mentalnom nasilju. Svakako, najharizmatičnije dete u Kjubrikovom opusu je Deni Torens koji poseduje natprirodnu sposobnosti „isijavanja“ i čuvar je skrivenih porodičnih tajni. Nema sumnje da je već i foto-ciklusom posvećenom malom čistaču cipela, Mikiju, reditelj na tragu sonorne atmosfere neorealističkih filmova Vitorija de Sike i Roberta Roselinija, te da se može uvrstiti među filmske autore koji pokazuju posebnu naklonost prema mladima, poput Folke- ra Šlendorfa čiji junak Oskar Macerat u *Limenom dobošu* (Die Blechtrommel, 1980) glasom visokog raspona lomi stakla, Andreja Tarkovskog čija junakinja u *Stalkeru* (1979) pogledom pomera predmete „deleći“ sposobnost telekineze s Perhanom iz *Doma za vešanje* (1988) Emira Kusturice.

Fotografijama iz eseja „Miki, čistač cipela“ Kjubrik „stupa u dijalog“ s istorijom vizuelne reprezentacije dece, a posebno s angažovanim projektom Luisa Hajna, američkog sociologa i fotografa, koji je, među prvima, ukazao na eksploataciju dece u teškoj industriji, izjednačavajući rad deteta s radom robova. Radeći za Nacionalni komitet dečjeg rada, Hajn je u serijama fotografija najmlađih – viđenih u rudnicima, fabrikama za proizvodnju mesa, u tekstilnoj industriji, na ulicama dok čiste cipele, prodaju novine, ili se, nažalost, prostitušu – skrenuo pažnju na zlou-

<sup>48</sup> Nathan Abrams, „Kubrick and Childhood“, u: Nathan Abrams, I.Q. Hunter (eds.), *The Bloomsbury Companion to Stanley Kubrick*, Bloomsbury Academic, New York 2021, 281.

potrebu dece čije je pravo na obrazovanje brutalno narušeno jer su primorana da rade u najtežim uslovima kako bi pomogli svojim porodicama da prežive. Ne treba zaboraviti da se, zahvaljujući Hajnu, broj zaposlene dece do 1920. godine prepolovio, a da je pitanje dečjih prava postalo nezaobilazno u zvaničnim međunarodnim konvencijama, prvobitno u okviru delovanja Lige naroda 1924, a zatim i radom Ujedinjenih nacija 1948, 1959. i konačno, 1989. godine.<sup>49</sup>

Sa foto-ciklusom o Mikiju iz 1947, Kjubrik je, u ime časopisa *Look*, aktualizovao pitanje dečjeg rada, posredno se uključujući u tadašnje političke debate. Poput fotografkinje Helen Levit koja je bila inspirisana radom Kartje-Bresona, i Kjubrik kombinuje prizore teškog fizičkog rada dece s retkim bezbrižnim trenucima dokolice i igre. Atmosfera s njujorških ulica na kojima Miki glanca cipele za deset centi, vuče na nejakim ramenima teške džakove, a zatim umoran u večernjim satima rešava domaće zadatke pokušavajući da „održati korak“ s vršnjacima u školi – podseća na radnju *Čistača cipela* (Sciuscià, 1946), jednog od prvih neorealističkih filmova Vitorija de Sike, ili *Nemačka, godine nulte* Roberta Roselinija (Germania anno zero, 1948), koji su u Americi četrdesetih godina bili prihvaćeni kao arthaus ostvarenja.<sup>50</sup> Na Kjubrikovim fotografijama deca imaju naglašenu harizmu i predstavljena su s 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 otkriva se nevino lice najmlađih. Miki je dečak koji voli da se zabavlja s drugarima, trenira boks ili hrani i pušta golubove da lete. Kao i Roselinijev

<sup>49</sup> Videti: Declaration of the Rights of the Child (1948) <https://archive.crin.org/en/library/un-regional-documentation/declaration-rights-child-1948.html>; Declaration of the Rights of the Child (1959) <https://web.archive.org/web/20130926070812/http://www.un.org/cyberschoolbus/humanrights/resources/child.asp>; Convention on the Rights of the Child <https://www.ohchr.org/en/professionalinterest/pages/crc.aspx>. Pristupljeno: 4. februara 2022.

<sup>50</sup> Iako su kritičari i teoretičari isticali Kjubrikovo pasionirano gledanje filmova u mladosti, od bioskopskih projekcija u Muzeju moderne umetnosti, do arthaus i komercijalnih bioskopa, ne može se sa sigurnošću govoriti o uticajima na njegov filmski opus. Ovde bi se mogao istaći duh vremena koji usmerava interesovanje za izvesne teme: posleratnu ekonomsku krizu, težak život radnika, siromaštvo, nezaposlenost, depresiju, itd. Istovremeno, treba imati u vidu da je Kjubrik u *Looku* bio deo razrađenog sistema i pitanje je koliko je izbor tema za foto-eseje zaista bio njegov. Drugo je pitanje fotografskog rukopisa koji nesumnjivo nosi obeležja Kjubrikovog ličnog stila. O razvoju arthaus bioskopa u Americi: Barbara Wilinsky, *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*, University of Minnesota Press 2001. O popularnosti evropskih italijanskih filmskih klasika koji su se prikazivali u američkim arthaus bioskopima gde im nije bilo potrebno posebno odobrenje američkih filmskih cenzora, uz često provokativne najave u kojima se fokus stavljao na seks, nasilje, neodoljive žene, itd, videti: Tino Balio, *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973*, The Wisconsin University Press, Madison 2010, 62–75.

Edmund, on je dečak koji mora prebrzo da odraste kako bi prehranio porodicu koja ostaje bez staratelja. Suočen s pritiscima kojima nije dorastao, Edmund odlučuje da izvrši samoubistvo. U završnoj sekvenci *Nemačke, godine nulte* kamera u neprekinutom kadru prati Edmunda dok se kreće po ruševinama grada, penjući se na napuštenu zgradu i oronule krovove. Po vizuelnom aranžmanu ova sekvenca bliska je Kjubrikovim snimcima Mikija: mali Amerikanac i njegov vršnjak Nemač proživljavaju identične egzistencijalne krize i strahove. Bezbriznost detinjstva zamenjena je surovošću preranog odrastanja.<sup>51</sup> Za razliku od fotografija Roberta Duanoa ili filmova Žana Vigoa *Nula iz vladanja* (*Zéro de conduite*, 1933) i kasnije, Fransoa Trifoa *Četiristo udaraca* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) – u kojima je centralno mesto posvećeno deci u školi i njihovim nestašlucima – Kjubrik u svojim fotografijama najavljuje depresivnu atmosferu američke kinematografije četrdesetih godina, a poeziju francuske umetnosti zamenjuje surovim realizmom „izgubljene generacije“ o kojoj rečito govore kasnija ostvarenja Elije Kazana *Na dokovima Njujorka* (*On the Waterfront*, 1954) i *Istočno od raja* (*East of Eden*, 1955). Tako Kjubrik zapravo anticipira vizuelne i narativne obrasce američke kinematografije šeste decenije 20. veka.

Tokom četrdesetih godina i najverovatnije pod uticajem Frojda on je počeo da proučava ljudsku psihologiju, a jedan od zanimljivijih ciklusa na tu temu nazvan je „Beba prvi put vidi sebe u ogledalu“, iz marta 1947. godine. Ciklus obuhvata nekoliko snimaka deteta koje posmatra svoj lik u ogledalu. Prostor je plitak i sastoji se od uske površine poda ispred ogledala, tj. tla na kome, kao na pozornici sedi beba, iza koje je spuštена četka za kosu. U ogledalu se otkriva i ostatak enterijera. Za razliku od fotografija u obimnom neobjavljenom eseju iz marta 1949. godine (koji je brojao preko sedamsto

---

<sup>51</sup> Prema rečima Vivijane Zelizer, na ulične čistače cipela kao što je Miki društvo je gledalo pre kao na preduzimljivu i snalažljivu, nego na eksploatisanu decu. (Viviana A. Zelizer, *Pricing the Priceless Child: The Change Social Value of Children*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1994). Istovremeno, Hju Kaningem smatra da „je diskurs o dečjim pravima iz 20. veka mogao da onesposobi decu smanjivanjem njihove darovitosti i veština.“ (Hugh Cunningham, *The Invention of Childhood*, Random House, New York 2006). Zanimljivo je da je za Kjubrika formalno obrazovanje bilo više prepreka nego pomoć u razvijanju njegovih brojnih talenata koje škola nije ni otkrila, a ni podsticala. Već kao sedamnaestogodišnjak prodao je prvu fotografiju *Looku* i verujem da „pravo“ na mladački rad nije shvatao kao zloupotrebu nego kao mogućnost za stvaralačku samoeksploataciju. Istina, njegov slučaj drugačiji je od brojnih slučajeva teškog fizičkog rada s kojim su se susretala znatno mlađa deca iz nižih ekonomskih klasa od one kojoj je pripadala Kjubrikova porodica.

snimaka) posvećenom plesačici i brodvejskoj glumici Rozmeri Vilijams,<sup>52</sup> Kjubrik je scenografiju oslobodio dodatnih vizuelnih informacija koje bi remetile prizor. Njega čine beba i njen „dvojniki“, tj. telo viđeno u ogledalu koje se u ranom dečjem uzrastu još doživljava kao *drugi*. Na nizu fotografija snimljene su različite reakcije na sopstvenu ličnost: beba se prvobitno smeši licu koje vidi razumevajući ga kao prijatelja u igri. Zatim podiže ruku u znak pozdrava koji joj se vraća. Na sledećoj fotografiji ona stavlja pesnicu u usta, dok je na poslednje dve fotografije začuđena i gleda sa strane, da bi, suočena s neadekvatnom reakcijom „osobe s druge strane“ koja je sve vreme „imitira“, na kraju zaplakala. U nekoliko sukcesivnih snimaka Kjubrik pruža vizuelnu anticipaciju teorije Žaka Lakanana o formiranju ličnosti, tj. konstituisanju ega, pojašnjenu u tekstu „Le stade du miroir“. Lakan je pokušao da predstavi prvobitni tekst na Četrnaestom kongresu Udruženja psihoanalitičara, održanom u Marijenbadu 1936. godine. Desetak minuta posle početka predavanja njegovo izlaganje je prekinuo Alfred Ernest Džons, Frojdov biograf i odani sledbenik. Lakan je napustio konferenciju, a rad nije publikovan u zborniku s konferencije. Nova verzija pojavila se 1949. godine, posle javne prezentacije na Šesnaestom kongresu Udruženja psihoanalitičara održanom u Švajcarskoj. Preveden je na engleski 1968. godine, u marksističkom žurnalu *New Left Review*, posle čega je stekao kulturni status. Seminari o filmu su tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka bili pod jakim uticajem Lakanovih spisa, pa se na njih može gledati kao na vrstu *nove mitologije*.<sup>53</sup>

Lakan smatra da u formiranju ličnosti „faza ogledala“ nastupa 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

<sup>52</sup> Jedna fotografija u ovom ciklusu zauzima istaknuto mesto. Plesačica se doteruje za nastup posmatrajući svoje lice u džepnom ogledalu koje drži u ruci. Ona je uz krajnju desnu ivicu kadra. Kjubrik se nalazi iza nje, u odelu i beloj košulji: fotografiše je dok ona sedi za toaletnim stolom. Činjenica da gledalac istovremeno vidi i subjekat koji fotografiše i objekat njegovog interesovanja upućuje na postojanje ogromnog ogledala u kojem se vidi ceo prostor garderobe čiji je zadnji zid obložen dekorativnim tapetama koje oživljavaju ceo enterijer. Prizor koji vidimo zapravo je odraz u ogledalu, poput recimo Maneovog *Bara u Foli Beržeru* (1882).

<sup>53</sup> Insistiranje na datumu prvog, neuspešnog izlaganja teksta, a zatim prezentacije rada u javnosti posle trinaest godina, te datumu prevođenja teksta na engleski ima svrhu da pokaže kako Lakanov tekst nije mogao direktno uticati na mladog Kjubrika prilikom rada na foto-eseju „Beba prvi put vidi sebe u ogledalu“. Pre bi se moglo reći da je reditelj do zapažanja o podvajanju ličnosti i formiranju ega došao istovremeno i sasvim samostalno čitajući Frojda, iz čije je psihoanalize izrasla Lakanova teorija.

može odnositi i na lice majke, preko kojeg beba najčešće ostvaruje prvi kontakt sa spoljašnjim svetom. U pomenutom uzrastu dete još ne formira svest o viđenom odrazu. Naime, ono ga doživljava kao nekoga s kim se može igrati. Upravo zato je lice deteta na Kjubrikovim prvim fotografijama ozareno od sreće: u viđenom liku ono prepoznaje drugara. Kamera je s desne strane i snima dete s leđa, tako da se ne vidi njegovo lice niti podignuta leva ruka. Taj deo tela se otkriva u ogledalu u kome se odražava nasmejani lik i bebina šaka podignuta u pozdrav. Dete maše sebi kao nekom drugom. Prema Lakanu, u ovom uzrastu još dominira fragmentarni doživljaj sopstvenog tela zbog nerazvijene sposobnosti poimanja sopstva kao celine. Sve Kjubrikove fotografije iz ciklusa namerno insistiraju na ovom dualitetu, tj. rascepu ličnosti i primarnom otuđenju, kako ga naziva francuski psihoanalitičar (reč je o prvobitnom podvajanju između subjekta i objekta posmatranja). Formiranje totaliteta ličnosti počinje onda kada beba shvati da odraz u ogledalu pripada njoj, a ne nekom drugom. Lakan kaže da dete još nema sposobnost formiranja utiska celovitosti. Sukob između realne ličnosti i imaginarne slike razrešava se u korist odraza.

Ogledalo je u Kjubrikovom slučaju postavljeno u sredinu kadra, iako je i ova pozicija varljiva. Ona nastaje pod utiskom dupliranja prostorne dubine. Rekvizit je granična površina između realnog tela i imaginarnog odraza, neka vrsta osvešćujućeg prolaza koji omogućava formiranje celovite ličnosti. Najznačajniji deo razvojne faze jeste izgradnja identiteta, tj. identifikovanja sebe s odrazom u ogledalu. Ovo poistovećivanje 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 otuđenju. Filozof tvrdi da od trenutka stvaranja 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 samim sobom nalazi suparništvo, identična 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, on mora biti opažen od onih koji

garantuju njegovo postojanje. Reakcija Kjubrikovog subjekta na kraju procesa fotografisanja jeste plač, jer dete još nije spremno da prihvati sliku u ogledalu kao jedinstvo sopstvenog bića; ego nije izgrađen, a celina je još rasparčana.

Tokom pete decenije istovremeno su realizovana dva ciklusa: jedan, pod nazivom „Senke govore“ prikazuje skečeve iz pozorišta, dok je drugi posvećen plesačima u brodvejskom mjuziklu *High Button Shoes*, predstavi koja je odigrana rekordnih 727 puta u SAD-u, a foto-esej u *Looku* štampan je 9. decembra 1947. Težište interesovanja je manipulacija svetlošću, kao i interakcija između fotografisanog objekta i njegove senke. Meder ističe da je Kjubrikovo svetlo zadržalo dokumentaristički kvalitet čak i trideset godina posle napuštanja redakcije *Looka*, ukazujući na njegovu trajnu naklonost ka realističkoj estetici foto-žurnalizma kasnih četrdesetih godina 20. veka.<sup>54</sup> U razgovoru s Džoanom Stang, 1958. godine, reditelj je pojasnio da „smo svi navikli da gledamo objekte na izvestan način, osvetljene iz nekog prirodnog izvora svetlosti. Ja pokušavam da dupliram tu prirodnu svetlost tokom snimanja. Tako stvaram utisak pojačane realnosti.“<sup>55</sup> Kjubrik je nesumnjivo jedan od majstora filmskog osvetljenja: prirodnim ili veštačkim svetlom on proizvodi napetu ili tajanstvenu atmosferu, najavljuje opasnost i nagoveštava izmenu u psihologiji junaka. Opsesivna upotreba sveća prilikom osvetljavanja enterijera u filmu *Bari Lindon*, dokaz je Kjubrikove želje da natera publiku da poveruje u realizam njegove konstruisane stvarnosti.

Na fotografijama iz pomenutih foto-eseja primenjeno je pozorišno osvetljenje koje je omogućilo beleženje situacija čije se značenje otkriva iz odnosa između stvarne, vidljive osobe na sceni i siluete nevidljive osobe koju je izvor svetlosti „iscrtao“ na zidu. Njihov odnos može se razumeti na osnovu emocije vidljive na licu osobe na sceni, izazvane susretom sa senkom. Na jednoj od fotografija iza devojke na zidu se vidi ogromna senka čoveka sa šeširo; njeno nasmevano lice upućuje na to da je u pitanju neko koga ona s radošću iščekuje. Na drugoj fotografiji postignut je dramatičan utisak zahvaljujući informaciji koju ima posmatrač, ali ne i učesnik na sceni: ženska figura je publici poluokrenuta leđima, a senka u podignutoj ruci drži cev koja se identifikuje kao deo pištolja. Gledalac ima potrebu da upozori junakinju na opasnost koja joj se primiče s leđa, kao u nemačkim ekspresionističkim filmovima, gde senka često označava zlu sudbinu koju je nemoguće izbeći.

<sup>54</sup> Mather, *Stanley Kubrick at Look Magazine*, 129.

<sup>55</sup> Joanne Stang, „Film Fan to Film Maker“, *New York Times*, October 1958, 128–132.



Nosferatu se u istoimenom filmu Fridriha Vilhema Murnaua iz 1922, „objavljuje“ senkom, penjući se uz stepenice, dok primena dramatičnog kjaroskura, tj. oštih kontrasta svetlosti i senke, kao i namerno osvetljavanje jedne osobe ili predmeta dok ostatak scene ostaje u mraku, kulminiraju u njegovom *Faustu* (Faust, 1926). Ekspresionistički potencijal svetla Kjubrik će istraživati u svim svojim ostvarenjima tokom pedesetih i ranih šezdesetih, dok ne uvede boju u *Odiseji u svemiru*.

Serijal „Senke govore“ mogao bi se tumačiti i u svetlu Platonove „Alegorije o pećini“ iz dela *Država*. U unutrašnjosti pećine nalaze se zarobljenici koji život provode okrenuti jednom zidu, čvrsto okovani da ne mogu pomaći 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 pojedinci u tišini ili razgovoru, noseći kamene kipove ljudi i životinja. Sužnji vide jedino senke koje svetlost vatre baca na zid pećine pred njima. Zid se može izjednačiti sa bioskopskim platnom na kome se razaznaju obrisi ljudi i kipova.<sup>56</sup> Platon smatra da i posle oslobođenja iz pećine zarobljenici ne bi mogli da, na osnovu viđenih senki, raspoznaju stvarne oblike. Kao što oni nikada ne dolaze do istine o svetu, tako i ljudi, gledajući svet oko sebe, vide samo varljive forme, dok im suština, koju mogu spoznati samo filozofi, konstantno izmiče. Kjubrik organizuje prostor u fotografiji na sledeći način: uski pojas pozornice s glumcem na sceni je u prednjem planu, dok je u zadnjem planu vidljiv zid/ekran, na kome se kreću platonovske senke. One „proširuju“ registar značenja i omogućavaju razumevanje priče. Iako je njihovo postojanje varljivo, one su ravnopravni elementi predstave. Na sličan način preispituje se relativnost pojedinačnih pogleda na svet u filmu *Paklena pomorandža*. Kada Aleks Dilarč u bolničkom bioskopu prvi put zaista vidi slike užasnog mučenja u kojem je nekada aktivno učestvovao, on konstatuje: „Čudno je kako boje stvarnog sveta izgledaju jedino onda stvarno stvarne kada se gledaju na platnu.“<sup>57</sup>

Fotografski opus Stenlija Kjubrika je nezavisna celina koja doprinosi formiranju karakterističnih vizuelnih obrazaca njegovih filmova. Neki od anali-

<sup>56</sup> O „Alegoriji o pećini“ koja je deo Platonove *Države*, dosta se pisalo u savremenoj francuskoj filmskoj teoriji. Najznačajnije polemike vodili su Kristijan Mec 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. Bodri 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.

<sup>57</sup> Entoni Bardžis, *Paklena pomorandža*, Algoritam, Beograd 2006, 123.

ziranih foto-eseja mogu se posmatrati kao „kamen temeljac“ za buduća kinematografska ostvarenja u kojima je Kjubrikova estetika razrađena i dovedena do vrhunca. U središtu rediteljeve pažnje jeste čovek. Kjubrik je portretista ljudi, zaokupljen njihovim odnosima, vezom pojedinca sa svetom, reakcijama na društvene promene i tehnološki napredak koji utiče na kvalitet ljudskog života. U brojnim fotografijama i foto-esejima on je ubedljivo dokazao da je vizuelni pripovedač i da ima urođeni dar za filmsko mišljenje. Među njegovim rediteljskim strategijama posebno se ističe dubinska slika i kreativna primena svetla; simetrična struktura kadra; upotreba fotografija, slika, ogledala, prozora ili vrata kao osnove za primenu metode „slika u slici“ kojom prenosi poruke bez dodatnih reči. Značenje njegovog kadra nikada se ne iscrpljuje prilikom prvog gledanja, već zahteva proučavanje i razumevanje različitih vizuelnih formi koje se prepliću, otvarajući nove slojeve: snimljeni prostor proširuje se virtuelnim prostorom slike na zidu, prozorom koji pruža pogled na nove vidike, ogledalom koje udvaja enterijer, natpisom koji je nosilac nove informacije, zidom koji se transformiše u ekran. Kjubrik stalno preispituje odnos između posmatrača i posmatranog, realnog i nadrealnog, aktualnog i virtualnog, pokretne i statične slike, kako bi doveo u pitanje postojanje jedinstvene istine o svetu. Upravo ova nestabilnost realnosti i ambivalentnost istine koje je Kjubrik počeo da preispituje već u časopisu *Look* postaće zaštitni znak jedinstvenog autorskog rukopisa, koji je reditelj pokušao da definiše 1971. godine, u razgovoru s Penelopi Hjuston: „Oduvek sam voleo da se uhvatim u koštac sa nadrealnim situacijama i da ih predstavim na realistički način.“<sup>58</sup> Celina budućeg filmskog opusa pokazuje svu kompleksnost njegovog pristupa filmskom narativu, psihologiji glavnih junaka<sup>59</sup> i samom vizuelnom stilu.

---

<sup>58</sup> Penelope Houston, „Kubrick Country“, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*, 114.

<sup>59</sup> U *Ful metal džekitu* Džoker objašnjava generalu zašto na šlemu istovremeno ima i znak za mir, ali i ispisanu frazu „Born to kill“ (Rođen da ubija). On upućuje na dualitet u čoveku, pozivajući se na Junga. Upravo tako je i Kjubrik pristupao svojim junacima. Kod njega se ne radi o podeli na dobre i zle, na pozitivne i negativne ličnosti, već na principe dobra i zla koji se nalaze u svakom čoveku: „Altruizam i saradnja na jednoj strani, agresija i ksenofobija, na drugoj. (...) Smatram da jedino poboljšanje kojem se čovek može nadati u svetu jeste da ovu jungovsku ideju dualizma prihvate oni koji sebe smatraju dobrim, a zapravo stvaraju zlo.“ Videti: Siskel, „Candidly Kubrick“.

## Filmski počeci: Od *Dana borbe* do *Uzaludne pljačke*

Nakon petogodišnjeg perioda dokumentovanja života i atmosfere na ulicama američkih gradova, pojedinačnih sudbina izabranih ličnosti, Kjubrika više nije mogla zadovoljiti statična priroda fotografije. Za njega je od vitalnog značaja bilo da što pre krene prema filmu. Sredinom 20. veka nastaju njegova kratkometražna ostvarenja. Ona prethode prvom igranom filmu *Strah i žudnja* koji pokazuje sižejnu srodnost s književnim remek-delom Džozefa Konrada *Srcetame* (1899). Već narednih godina pojavljuju se noar dela u duhu američke kinematografije pedesetih: *Poljubac ubice* iz 1955. i *Uzaludna pljačka* iz 1956. Izbor položaja kamere u ovim filmovima, ekstremni gornji ili donji rakursi, upotreba oštrog, usmerenog svetla ukazuju na kompozicionu vitalnost i pročišćenost nasleđenu iz fotografskog opusa. Pomaci u filmskom rukopisu i njegov razvoj dogodiće se u drugoj polovini šezdesetih godina, posle snimanja *Lolite*. Treba istaći da je od samog početka karijere Kjubrik pokazao da voli sliku i sve njene tehničke aspekte, a u težnji da dostigne perfekciju stekao je veliki broj obožavalaca i opravdanu naklonost publike.

Razloge izvesne klišeiziranosti ranih Kjubrikovih filmskih ostvarenja treba, između ostalog, potražiti u pristupu snimanja filmova u Americi, najčešće u okviru razrađenog i dobro organizovanog studijskog sistema koji je ograničavao samostalnost i kreativnost autorskih pojava poput Kjubrika.<sup>60</sup> U kasnijim

<sup>60</sup> U vreme kada je Kjubrik počeo da se bavi filmom dominantni žanr bio je noar: u nemogućnosti da postane nezavisni autor na početku karijere, morao se povinovati zahtevima tržišta. Pa ipak, već sa *Spartakom*, kada je na poziv Kirka Daglase preuzeo posao od Antonija Mana, po-

intervjuima on je izjavljivaio da reditelj može postići nezavisnost samo ukoliko se kloni velikih studija.<sup>61</sup> Još jedan od razloga mogao bi biti i taj što je do znanja o filmskom jeziku Kjubrik dolazio sam. Naime, on praktično nije imao formalno filmsko obrazovanje stečeno na univerzitetu. Pohađao je tzv. pokretne kurseve na Kolumbiji, kod Lajonela Trilinga, Marka van Dorena i klasiciste Mozesa Hadasa. Sve ovo je, međutim, bilo prolaznog karaktera, pa nije preterano reći da je reditelj bio autodidakt, a da je učio kroz svakodnevno predano čitanje i gledanje filmskih klasika u njujorškoj MoMI, arthaus i komercijalnim bioskopima. Rani dokumentarci su zapravo vežbe, traganje za sopstvenim umetničkim izrazom: bio je to razvoj „filmskog mišljenja“ samoukog reditelja. *Dan borbe* ili *Leteći sveštenik* nisu mnogo više od filmskog žurnala: korektno raskadrirana priča, s fokusom na jednog junaka, čiji je radni dan prikazan uz poštovanje vremenskog i prostornog jedinstva, upotrebom elipse ili reza kao dominantnih sredstava u pričanju sažete filmske priče. Bez obzira na ovu činjenicu, uočljiva je privrženost određenim temama koje Kjubrik razvija u budućoj karijeri. Foto-esej o bokseru Valteru Kartijeu prerasta u šesnaestominutni film *Dan borbe* s istim junakom, da bi konačno, uz melodramske elemente, nastao celovečernji igrani noar *Poljubac ubice*,<sup>62</sup> film o bokseru koji pokušava da se izbori za pošten život i osvoji devojk u koju se zaljubljuje. Već u ovom ostvarenju Kjubrik primenjuje jedno od svoja tri omiljena filmska sredstva: *glas naratora* (voice over).<sup>63</sup>

*Poljubac ubice* urađen je postupkom linearne naracije: konstruisan je kao sećanje, kao flešbek boksera koji na početku filma stoji na železničkoj stanici s ciljem da napusti Njujork. U tom trenutku gledalac ne zna koga on čeka i kuda se uputio. Ubrzo će ovu informaciju pružiti narator Dejvi, a film će

---

kazao je da može da režira holivudski spektakl, pa čak i da postavi vizuelne obrasce za buduće istorijske filmove o rimskim gladijatorima, ali da mu ovakav način rada jednostavno ne prija. Upravo zato će težiti većem stepenu samostalnosti, povoljnijim uslovima rada i manje represivnom sistemu. Takve uslove našao je u Velikoj Britaniji.

<sup>61</sup> Izjava iz intervjua s Kolinom Jangom, citirano prema: Džin D. Filips, *Stenli Kjubrik*, Hinaki, Beograd 2004, 33.

<sup>62</sup> Možda je dobro uputiti na film Roberta Rosena *Telo i um* (Body and Soul, 1947), koji pričom o bokseru govori o pohlepi, korupciji i brutalnosti kapitalizma u SAD-u.

<sup>63</sup> Druga dva filmska postupka kojima Kjubrik često pribegava su: subjektivna tačka gledanja (*subjective point of view*) i tzv. mentalni ekran (*mind screen*). Više reći o subjektivnoj i objektivnoj filmskoj naraciji biće u narednim poglavljima.

biti pripovedan linearno, izuzev završne sekvence koja zbog dinamike naracije otvara čitav film i koja je urađena u stilskom maniru foto-eseja iz *Looka* posvećenih metropolama. U ranim filmovima, Kjubrik istražuje „ekspresionistički“ megalopolis (poput nemačkih slikara Emila Noldea, Ernsta Ludviga Kirhnera i Georga Grosa), ukazujući na pogubni uticaj gradske sredine na ljudsku psihu. Grad nikada ne pruža jednostavan izlaz njegovim junacima: prikazan je kao pozornica na kojoj su vidljive brojne slabosti društva koje srlja ka sopstvenom uništenju. Postupak narušavanja linearne naracije primenjen u *Poljupcu ubice* biće upotrebljen i 1962. godine u *Loliti*, čiji prolog čini susret profesora Hamberta Hamberta i filmskog producenta Klera Kviltija u njegovoj kući. Natpis „Četiri godine ranije“ jednostavna je oznaka vraćanja u prošlost (*flešbek*) i uvođenja Hamberta kao pripovedača.

U osnovi priče o bokseru nalazi se večni sukob erosa i tanatosa prividno stavljen u drugi plan. Težište filma, međutim, određuju dve sekvence, u kojima je primarni narativni tok praktično potisnut u pozadinu. U prvoj sekvenci Glorija priča Dejviju o svom životu i porodičnim odnosima. Njena sestra Ajris, talentovana balerina, koju u filmu igra tadašnja Kjubrikova supruga Rut Sobotka, udaje se za bogatog čoveka da bi mogla da izdrži oca u finansijskoj krizi. Kada otac umre, Ajris odlučuje da izvrši samoubistvo nemotivisana da dalje živi. Fabula je složena i mogla bi se tretirati kao kratki film unutar glavnog narativnog toka. Ona je vizualizovana sekvencom kojom se prekida filmska radnja: umetnuta kao intermeco, ona utiče na promenu odnosa između glavnih junaka i dovodi do njihovog emotivnog zbližavanja. U flešbeku reditelj prikazuje balerinu na pozornici, osvetljenu usmerenim snopom svetlosti sa strane, baš kako je Edgar Dega često slikao svoje plesačice. U pitanju je Ajris, Glorijina sestra. Ako bi njen monolog izostao, ova sekvenca delovala bi kao nelogični umetak, iznenadno narušavanje filmskog kontinuiteta. Iz *ofa* se čuje njen glas koji pripoveda 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 dužinom Glorijine priče. Baletska tačka nije snimljena pozorišno, statičnom kamerom s jedne pozicije koja bi odgovarala posmatraču iz publike; ona je raskadrirana smenjivanjem bližih i daljih planova, donjih i gornjih rakursa. Poslednji gornji rakurs, sa završnim skokom balerine, poklapa se sa „objavom“ njene smrti.

Analizirana sekvenca predstavlja neuobičajeno poetičan momenat u surovoj priči o devojci Gloriji koja se nalazi „u vlasništvu“ gangstera Vinsenta Rapala, dok je bokser Dejvi ne oslobodi iz njegovog gvozdеног zagrljaja. Međusobnoj borbi dvojice muškaraca posvećena je druga izdvojena sekvenca u filmu. Međutim, klimaks je odložen jednom neuobičajenom nadrealnom situacijom koja iznova stiže karakter plesne tačke. Dok Dejvi čeka Gloriju ispred Rapalovog noćnog kluba, na ulici mu prilaze dve gradske lude (i ranije se nakratko pojavljuju). Dva mladića šetaju Njujorkom i začikavaju prolaznike. Imaju fesove na glavi i nasumice prilaze ljudima stavljajući ih u neugodan položaj. Nailazeći na Dejvija dok čeka trenera da mu donese deo honorara za boks-meč održan prethodnog dana, dve lude uzimaju njegov šal i počinju da zbijaju šale s njim. Apsurdna situacija, u psihološki složenom trenutku za junaka, stvara napetost kod gledaoca i odlaže rasplet radnje. Fokus fabule prebacuje se sa opasnosti u kojoj se nalazi Glorija u susretu s Rapalom, na uličnu burlesku u kojoj bokser juri za svojom ešarpom. Skretanjem s glavnog toka naracije Kjubrik namerno odlaže vrhunac filma. Nešto slično primeniće i u ostvarenju *Širom zatvorenih očiju*. Kada doktor Bil Harford dolazi u Milićevo radnju da uzme ogrtač i masku za bal u Somertonu, ispred njega izleću jedna polugolišava devojka (Milićeva maloletna kći) i dvojica muškaraca u donjem vešu koji i sami liče na dvorske lude: dok mu šapuće na uvo da bi bilo bolje da odabere hermelinski ogrtač, devojka i dvojica našminkanih muškaraca zadržavaju Bila na putu ka cilju te noći.

Završnica *Poljupca ubice* odigrava se u ostavi s nagim ženskim lutkama, na vrhu jedne njujorške zgrade. Dejvi se sreće s Rapalom u odlučujućem okršaju iz kog će bokser izaći kao pobednik. Poprište sukoba je nadrealna pozornica prepuna ženskih krojačkih manikina: u pitanju su visoke vitke lepote, kakve se viđaju u izlozima radnji. Na pojedinim policama nalaze se samo njihove glave ili ekstremiteti. U jednom kadru Dejvi je prislonjen uza zid dok mu iznad glave vise šake presečene gornjom ivicom slike: deluje kao da se niz nevidljivih isečenih ruku ustremiljuje na glavnog junaka, odlažući srećan rasplet borbe. Rapalo gubi revolver u sukobu s čuvarem skladišta, pa se bitka između njega i Dejvija vodi sekirom i kopljem. Izbor 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 priroda borbe pro-

menjena, pa dvojica muškaraca postaju dva rimska gladijatora koja se sukobljavaju u modernoj areni. Sekvenca je pozorišnog karaktera, ne samo zato što se sukob dešava među lutkama kao svedocima okršaja, već i zato što se odigrava u skućenom prostoru. Standardnoj noarovskoj sceni jurnjave po krovovima suprotstavljena je viteška borba na sceni s koje nema mogućnosti bekstva. Kao što će kasnije u *Paklenoj pomorandži*, prilikom ubistva Kettlejdi,<sup>64</sup> vrhunac nasilja biti izostavljen i zamenjen ilustracijom žene izobličene lica i ogromnih deformisanih usta (koja simbolički upućuje na strah od kastracije, tj. *vaginu dentatu*), tako umesto probodenog Rapalovog tela gledalac vidi odsečenu izvrnutu glavu drvenog krojačkog manikina. Reprezentacija subverzivne seksualnosti u *Paklenoj pomorandži* može se dovesti u vezu sa svim vrstama devijantnih naklonosti koje su ispoljili nadrealisti, uključujući interesovanja za ženska tela i lutke prisutne u umetnosti Mana Reja, Renea Magrita i posebno Hansa Belmera. Opsednutost lutkama koja se uočava već u *Poljupcu ubice* nesumljivo se može protumačiti u nadrealističkom ključu, upućujući na podsvesne (seksualne) želje i potisnute telesne nagone, čije „zadovoljenje“ kulminira u sukobu dva muškarca oko jedne žene, kako u ovom filmu tako i u *Paklenoj pomorandži*. Brutalno silovanje mlade supruge pisca Aleksandra praćeno veselim refrenom jedne od voljenih holivudskih muzičkih tema „Pevajmo na kiši“, pojačava horor Aleksove akcije i ističe uznemirujuće potčinjavanje i mučenje ženskog tela.

Gotovo svaki Kjubrikov film poseduje tzv. „vrhunac“ nasilja razrađen u vizuelno izdvojenoj sekvenci naglašene likovnosti. U slučaju *Poljupca ubice*, to je scena ubistva među lutkama; u *Loliti*, ubistvo Kviltija u njegovom zamku; u *Odiseji u svemiru* reč je Boumenovom preobražaju koji proživljava u završnoj sekvenci filma u tzv. Sobi sećanja; u *Paklenoj pomorandži* reč je o ubistvu Kettlejdi kojim započinje pad glavnog junaka i pokušaj njegovog „moralnog ozdravljenja“; u *Isijavanju*, to je trka za Denijem po hodnicima hotela, a zatim i po stazama snežnog lavirinta; u *Širom zatvorenih očiju*, posredi je vizuelno raskošna scena bala pod maskama i „nameštenog“ suđenja doktoru Bilu u zamku Somerton. U svakoj od pomenutih sekvenci junak se nalazi u situaciji naglašene egzistencijalne ugroženosti (tzv. granična situacija). Reč je o estet-

<sup>64</sup> Namerno zadržavam ime Kettlejdi koje nisam prevela. Po analogiji sa filmskim junacima kao što su Supermen, Betmen ili Spajdermen, ime Kettlejdi sadrži suštinsku crtu njene ličnosti, ljubav prema mačkama. Pokušaj prevoda imena na srpski jezik činio mi se besmislen.

ski izdvojenim celinama u kojima Kjubrik priprema i sprovodi preobražaj svog junaka ili najavljuje njegovu smrt. Pretrpljeno nasilje prekida glavni narativni tok umetanjem stilizovane sekvence koja vizuelno „narušava“ filmski kontinuitet. Postavljene kao pozorišne, scenske tačke, ove sekvence omogućavaju iskorak iz „realne“ u „nadrealnu“ životnu stvarnost. Estetizovanjem nasilja u manjoj ili većoj meri, Kjubrik menja percepciju i doživljaj nasilja, prelazeći granicu između realističkog i umetničkog filma. Takođe, on omogućava uspostavljanje distance prema totalitetu „nasilne stvarnosti“ koja postaje „podnošljivija“ upravo zato što se posmatra „sa strane“, kroz prizmu prepoznate umetničke intervencije koja realistički prikaz nasilnog čina transformiše u njegovu umetničku reprezentaciju. Suočavajući se s neočekivanom situacijom, junak se preobražava, a prekoračenje granice „dozvoljenog“ ponašanja obavlja se zahvaljujući *drugom*. Taj *drugi* je zapravo junakov alter ego koji otvara novi prostor do tada nedovoljno istraženog, vlastitog „kreativnog“ delovanja.

S tim u vezi, a možda i kao zaključak poglavlja o Kjubrikovim ranim noar ostvarenjima u kojima su anticipirani brojni elementi njegovog budućeg filmskog i likovnog rukopisa, trebalo bi skrenuti pažnju na važnu upotrebu maske u *Uzaludnoj pljački* koja omogućava antiheroju i gubitniku Džoniju Kleju da se odvaži na odlučujući korak i za trenutak poveruje u mogućnost srećnog ishoda dobro zamišljenog, ali loše realizovanog plana. Zasnivajući ga na detektivskoj priči Lajonela Vajta *Clean Break* (1955), Kjubrik je *Uzaludnu pljačku* izdvojio kao svoje prvo pravo profesionalno filmsko delo.<sup>65</sup> U knjizi, Džoni koristi jednostavnu maramicu da pokrije lice. Obučen je u žutu jaknu i ima mekani sivi šešir navučen na oči. Kjubrik, međutim, prurušava svog heroja u klovna, dozvoljavajući mu da dospe u sobu s novcem prikupljenim od opklada. Groteskna bela gumena maska s velikim osmehom, koja se „ruga“ zakonu, sakriva Džonijev pravi identitet, ali ne može da promeni njegovu sudbinu. Ona zapravo najavljuje poraz glavnog junaka, očekivan u tipičnom krimi-filmu s „obrascem koji predviđa da zločinac jednostavno neće uspeti“.<sup>66</sup> Pozivajući se na poznato lice umornog Vilija, američkog voljenog klovna koga je otelotvorio Emet Leo Keli, Kjubrik ukazuje na nesrećnu, bednu sudbinu glavnog junaka, nagoveštenu

<sup>65</sup> Naremore, *On Kubrick*, 67. Naime, Kjubrik je npr. *Strah i žudnju* loše ocenjavao, smatrajući da ne zaslužuje javnu distribuciju i bioskopsko prikazivanje.

<sup>66</sup> David Hughes, *The Complete Kubrick*, Virgin, London 2000, 50.



već u šahovskom klubu, kada ruski emigrant i rvač Moris objašnjava Džoniju: „Oduvek sam mislio da su gangster i umetnik isti u očima masa. Divo im se i obožavaju ih kao heroje, ali istovremeno žele da ih vide uništene na vrhuncu njihove slave.“<sup>67</sup> Tako ni Kjubrik ne pruža nadu Džoniju Kleju: bez klovnovske maske, koja mu je na sekund omogućila da veruje u „budućnost snova“, on se suočava s krajem svog „savršenog“ plana. Postajući tragična figura, on potvrđuje ono što će iznova dokazati brojni Kjubrikovi junaci: uprkos pokušajima „iskakanja“ iz društvenog mehanizma, pojedinac ne može da pobedi sistem, već naprotiv, omogućava njegovo neometano funkcionisanje.

---

<sup>67</sup> Citirano prema filmu.



## Elementi Kjubrikovog filmskog rukopisa

### Narativni obrasci: Forma ili sadržaj – forma i sadržaj

Čak deset od ukupno trinaest filmova Kjubrik je snimio prema književnim delima, među kojima se posebno ističu: prva filmska adaptacija *Lolite* Vladimira Nabokova 1962. godine; *2001: Odiseja u svemiru* prema priči *Čuvar* Artura Klarka; *Paklena pomorandža* Entonija Bardžisa napisana 1962; *Bari Lindon* po pikarskom romanu Vilijema Tekerija iz 1844. godine, i *Širom zatvorenih očiju*, zasnovan na *Noveli o snu* austrijskog pisca Artura Šniclera objavljenoj 1926. Iako mu je prilikom priprema novih projekata najteže bilo da nađe dobru priču, Kjubrik je shvatao film kao čisto vizuelno iskustvo izbegavajući nepotrebna verbalna pojašnjenja i suviše dijaloge.

Nakon snimanja *2001: Odiseje u svemiru* reditelj se i definitivno odrekao rane noarovske naracije ili „raspričanog“ sveta *Dr Strejndžlava*, započinjući novo filmsko putovanje u kojem je slika postala glavni nosilac značenja. Uprkos ovom zaokretu od verbalnog ka vizuelnom, Kjubrik nije zastupao umetnički larpurlartizam koji se zalaže za autonomiju likovnih umetnosti, potiskivanje priče u drugi plan ili njeno potpuno ukidanje. Vrlo rano reditelj je shvatio da je „cilj filma da ispriča priču (...) i da film, kao i bilo koja druga vizuelna forma, ne može biti sam sebi cilj.“<sup>68</sup> Istovremeno je smatrao da je preokupiranost formom necelishodna, pa se trudio da razvije individualni filmski stil razmišljajući o njoj u tradicionalnom smislu, unutar već uspostavljenih normi i obrazaca. Da bi

<sup>68</sup> Jay Varela, „Conversation with Stanley Kubrick“, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Köln 2016, 166–171.

ilustrovao svoju tezu o neophodnoj ravnoteži između forme i sadržaja, Kjubrik je najčešće poredio ruskog sineastu Sergeja Ejzenštejna i engleskog glumca i reditelja Čarlija Čaplina. Matematičar među rediteljima, Ejzenštejn je postao sinonim za autora posvećenog formi, za reditelja koji opsesivno analizira filmsku sintaksu, a svoj pristup filmu zasniva na montaži atrakciji koja, između ostalog, proizvodi značenje u filmu kroz asocijativni „sudar“ dve susedne slike. S druge strane, Čaplina je prevashodno zanimao sadržaj i kvalitetna priča kojom je osiguravao pristupačnost svojih filmova gledaocima i jednostavnu komunikaciju s najširoom publikom. Na pitanje za koga od dvojice autora bi se opredelio, Kjubrik je birao Čaplina, iako je zapravo zagovarao središnju poziciju: „Jasno je da ćete, ako možete da kombinujete formu i sadržaj, imati najbolji mogući film.“<sup>69</sup> Zanimljivo je da se – uprkos Kjubrikovim stavovima o podjednakoj važnosti priče i načina njenog uobličavanja – iz njegovih filmova najviše pamte slike, tj. izdvojeni ikonični kadrovi koji su postupno postali nerazdvojni deo istorije vizuelnih umetnosti. Reditelj je, međutim, retko pominjao imena svojih najdražih slikara ili skulptora, iako je gotovo svaki njegov film u vezi s određenom umetničkom epohom ili pravcem. Na taj način on je samo pružao nagoveštaje o sopstvenom umetničkom ukusu i afinitetima, zalažući se za kinematografiju koja će „prosvetliti“ gledaoca i naterati ga da razmišlja, prenoseći mu složene koncepte i ideje bez uobičajenog oslanjanja na reči. Uprkos činjenici da se najčešće smatra „kompletnim“ autorom svojih filmova, Kjubrik je zastupao stav o filmu kao kolektivnoj umetnosti, ističući: „Svaka umetnička forma koja se pravilno praktikuje predstavlja niz kompromisa između koncepcije i izvođenja, a prvobitna ideja se konstantno menja na putu njene realizacije. Prilikom slikanja, ovaj proces se razvija u dijalogu između slikara i platna; tokom snimanja filma ovaj proces se odvija među ljudima.“<sup>70</sup>

U studiji o Stenliju Kjubriku, Mario Falseto uočava tri osnovna narativna obrasca u njegovim filmovima: nelinearno vreme, narativne praznine i narativne inverzije.<sup>71</sup> Nelinearno vreme primenjeno je u filmovima *Poljubac ubice*

<sup>69</sup> Philip Strick and Penelope Houston, „Modern times: An Interview with Stanley Kubrick“, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*, 135.

<sup>70</sup> Stanley Kubrick, „Words and Movies“, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 275.

<sup>71</sup> Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Praeger Publishers, Westport, 2003. O svim oblicima narativne organizacije biće reči u narednim poglavljima.

(poslednja sekvenca filma zapravo se nalazi na početku, pa je film ispričan u formi flešbeka) i *Uzaludna pljačka*, koji je najdosledniji primer primene ovog tipa dramaturške organizacije. U *Uzaludnoj pljački* je prikazan niz situacija koje se paralelno odvijaju u različitim delovima grada: priča je fragmentarna, sastavljena od delova, poput slagalice. Iako se određeni elementi fabule dešavaju uporedo s nekim drugim koji se kasnije otkrivaju u vrsti povratka na staro (već pređeno) vreme, konfuzija je izbegnuta primenom postupka „glas naratora“. Pa čak i kada uvede namerni diskontinuitet glavnog narativnog toka, Kjubrik ne narušava celovitost filmske radnje (npr. Ajrisina baletska tačka u *Poljupcu ubice* ili Boumenovo astralno putovanje kroz zvezdanu kapiju u *2001: Odiseji u svemiru* mogli bi biti izostavljeni a da se time ne naruši zao-kruženost filma i ne oteža njegovo razumevanje).

Uočena privrženost tradicionalnoj dramaturgiji proističe iz nekoliko razloga. Jedan od osnovnih nalazi se u činjenici da je Kjubrik opsesivno tragao za „pravom“ pričom. Duge pauze između snimanja filmova bile su uzrokovane nedostatkom dobrih scenarija. Problem je bio rešen kada se reditelj opredelio za književnost i kada je počeo da nalazi inspiraciju u delima čuvenih pisaca: „(...) velika je muka da se snimi jedan film, to može biti veoma naporno. Ja ne radim mnogo filmova. Možda jedan na svake dve godine. Trošim svoj novac tako što kupujem filmska prava za knjige koje volim. Štedim zbog toga što želim da, kada naiđem na knjigu koja mi se dopadne, imam dovoljno novca da kupim prava za njenu filmsku adaptaciju.“<sup>72</sup>

Ovakav način rada omogućio mu je da se posveti vizuelnoj organizaciji kadrova i likovnoj strukturi slike. Dihotomija forme i sadržaja nikada za

---

<sup>72</sup> Izjava preuzeta iz intervjua s Ilean Dandi, 1963. godine. Citirano prema: Džin D. Filips, *Stanley Kjubrik*, 41. Treba primetiti da se vremenski razmaci između snimanja dva Kjubrikova filma tokom decenija povećavaju. Pedesetih je snimio tri kratkometražna (1951. i 1952) i četiri igrana filma (1953, 1955, 1956, 1957); šezdesetih je snimio četiri filma (1960, 1962, 1964, 1968), sedamdesetih dva filma (1971, 1975), osamdesetih dva filma (1980, 1987) i devedesetih, samo jedan, ujedno svoj poslednji film (1999). O razlozima pomenutih dispariteta u broju Kjubrikovih filmskih produkcija u opusu čiji raspon čini pola veka, videti: James Fenwick, *Stanley Kubrick Produces*, Rutgers University Press, New Brunswick 2020. Istina je, takođe, da je broj nesnimljenih projekata zavidno veliki i da ih je Kjubrik ostavljao na nivou ideje ili adaptacije scenarija (*Napoleon*, *Aryan Papers*, *AI*, itd.), te je opravdano zapitati se koliki bi ovaj opus bio da autor nije bio toliko temeljan u fazi priprema filmova. Istovremeno, postavlja se pitanje šta je Kjubrikovo u Kjubrikovim projektima čija realizacija nije ni započeta. Više o ovom složenom pitanju, videti: Filippo Olivieri, „Waiting for a miracle: a survey of Stanley Kubrick’s unrealized projects“, *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti* 6(12), December 2017: 95–115. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7349>.

ovog autora nije predstavljala suštinski problem jer se ne opredeljuje za jednu opciju. Bavljenje čisto formalnim problemima, po njegovom mišljenju, bio bi pogrešno izabran kurs, na izvestan način beskoristan i jalov posao. Dobro razrađena priča koju je prepoznavao u književnim delima a koju gotovo nikada nije mogao dobiti od pisaca originalnih scenarija, uticala je na mogućnost pažljive vizuelne organizacije slike s karakterističnim izražajnim elementima: dugi kadrovi uz upotrebu farova ili inverznih farova (*tracking shot / reverse tracking shot*), perspektivno organizovan, duboki prostor; jasan i naglašen kolorit simboličke vrednosti; iznenadni i jaki zvuci, ali i kreativna upotreba tišine; i konačno, primena klasične muzike u funkciji komentara slike ili kao njen kontrapunkt. U fokusu svakog filma nalazi se pojedinac koji u nekom trenutku doživljava narušavanje svoje psihičke stabilnosti, a reditelj pribegava primeni karakterističnog postupka kojim na nivou priče proizvodi vrhunac tenzije, stvara šok ili pojačava napetost neizdrživu kako za filmskog junaka tako i za gledaoce, dok s druge strane, vizuelno smiruje narativni udar zahvaljujući simetričnoj organizaciji kadra koja obezbeđuje predah i lakšu recepciju sadržaja. Kada govorim o simetriji mislim istovremeno na: 1) simetriju unutar slike (npr. Lambert između majke i ćerke u bioskopu u *Loliti*; isti broj ekrana s obe strane Halovog oka u *Odiseji u svemiru*; dvostruki nizovi stolova u formi ženskih tela u uvodnoj sekvenci *Paklene pomorandže* u baru *Korova*; dve lampe na noćnom stočiću u Halorejnovoj sobi ili dva lifta u hotelu u *Isijavanju*; dve devojke koje opkoljavaju Bila Harforda na Ziglerovoj zabavi na početku *Širom zatvorenih očiju* itd.); 2) na simetriju narativa (*Paklena pomorandža*, *Širom zatvorenih očiju*, *Bari Lindon*) koja podrazumeva ponavljanje izvesnih sekvenci na početku i na kraju filma kao da se radi o slikarskom triptihu; 3) i na simetriju, tj. udvajanje likova koji na neočekivani način premošćavaju prostorno-vremenske slojeve (dve devojčice koje se javljaju u Denijevim priviđenjima u *Isijavanju*; Aleks i pisac Aleksandar kao dvojnici u *Paklenoj pomorandži*; Pul i Boumen kao astronauti/blizanci u *Odiseji u svemiru*; Lambert i Kvilti kao dvojnici/suparnici u borbi oko Lolite).

## Kompozicija, svetlo, boja

Iako se pitanje uticaja i citata nameće u svakom pisanju o umetnosti, stiće se utisak da ih je u Kjubrikovom slučaju teško odrediti. U četvrtom tomu *Istorije filmske umetnosti*<sup>73</sup> Urih Gregor uočava da je Kjubrikov stil dekorativan i da reditelj posebnu pažnju posvećuje slici i njenim likovnim aspektima. Gregor ističe sociološku dimenziju *Paklene pomorandže*, filozofski karakter *Odiseje u svemiru*, slikarski kvalitet *Barija Lindona*. Rafiniranost kadra bazira se na likovnim elementima – boji, dubinskoj perspektivi, svetlosti. U *Bariju Lindonu* Kjubrik je bio inspirisan engleskim majstorima 18. veka, Hogartom, Gejnsbo-room, Rejnoldsom, ali i slikarima 19. veka, poput Francuza Kamija Koroa ili Nemca Adolfa Mencla. *Paklena pomorandža* nastaje pod uticajem britanskog pop-arta šezdesetih godina. Prema Gregorovom mišljenju, dekorativnost u Kjubrikovim ostvarenjima zauzima primarno mesto; tj. reditelj joj posvećuje više pažnje nego filmskoj sintaksi. On, međutim, kao da previđa jednu bitnu činjenicu: likovnost Kjubrikovih filmova nipošto nije samo komentar na odabrane umetničke epohe/pravce tj. nikada se ne primenjuje isključivo kao njihov doslovni „citat“. Filmska slika je u sopstvenu strukturu integrisala suštinsko pitanje o uticaju i značaju umetnosti na (pre)oblikovanje našeg perceptivnog iskustva.

Mišel Siman primećuje da se Kjubrikov pristup filmu fundamentalno razlikuje od filozofije moderne umetnosti koja „vrednuje nedovršenost platna, prazninu, padove u inspiraciji, diskontinuitet i manjkavosti u izvođenju.“<sup>74</sup> Težeći da stekne znanja u različitim oblastima tehnike, nauke, umetnosti, istorije, literature, Kjubrik se može, bez preterivanja, okarakterisati kao renesansni čovek (*uomo universale*), nesputan u svojoj želji za intelektualnim napredovanjem. Bio je istovremeno umetnik i tehničar, potpuno posvećen svojim filmovima. Ken Adam, scenograf *Dr Strejndžlava* i *Barija Lindona* smatrao je da je Kjubrik pronalazač i vizionar: „Za svaki svoj film imao je novi koncept i u svakom pojedinačnom slučaju izmislio bi novo revolucionarno sredstvo, bilo da je u pitanju centrifuga u *Odiseji*, snimanje pod svetlošću sveća u *Lindonu*, ili stedikem u *Isijavanju*.“<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*, Rowohlt Reinbek, Hamburg 1983, 519–522.

<sup>74</sup> Michel Ciment, *Kubrick: the Definitive Edition*, 153.

<sup>75</sup> Ken Adam, „For him, Everything Was Possible“, Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, 93.

Renesansna posvećenost redu i preciznosti presudno je uticala na Kjubrikov opus. Njegov kadar je bio pretežno zasnovan na linearnoj (matematičkoj, iluzionističkoj) perspektivi, dok su simetrično kadriranje i duboki fokus bili u osnovi njegove vizuelne geometrije. Poput italijanskog arhitekta i humaniste 15. veka, Filipa Brunelleskija koji je uveo linearnu perspektivu oko 1415. godine i težio klasičnoj ravnoteži između kvadrata i krugova, Kjubrik je odabrao krugove i kvadrate kao bitne elemente svojih vizuelnih struktura. Možemo se setiti kružnih scenografija ili cirkularnih šetnji i vožnji u *Spartaku*, *Strejndžlavu*, *Isijavanju* i *Širom zatvorenih očiju*, ili evocirati upotrebu šah-podova u *Po-ljupcu ubice*, *Stazama slave*, *Odiseji*, *Paklenoj pomorandži*, *Isijavanju* i *Širom zatvorenih očiju*, koji stvaraju dramatičniji osećaj dubine prostora. Balans Kjubrikove slike, paradoksalno, najavljuje opasnost i izaziva nelagodu, pojačavajući „emocionalni potencijal“ narativa. Umesto da sugerise harmoniju, kao u slučaju renesansnih remek-dela, Kjubrikovo simetrično kadriranje doprinosi osećaju zarobljenosti i egzistencijalne ugroženosti glavnih junaka.

Još jedan značajan renesansni umetnički metod – atmosferska (vazdušna) perspektiva, u kojoj izgled predmeta direktno zavisi od svetlosti, maestralno je primenjena u *Bariju Lindonu*. Radeći kao fotograf za časopis *Look*, Kjubrik je otkrio pravi potencijal svetla u stvaranju željene atmosfere. Više je voleo prirodno osvetljenje, jer „tako vidimo stvari“.<sup>76</sup> Nezaboravan zbog svojih predivno snimljenih sekvenci isključivo pod svetlošću sveća, *Bari Lindon* je istican kao „Kjubrikovo najlepše i verovatno najsavršenije kinematografsko iskustvo.“<sup>77</sup> To je potvrdilo njegovo uverenje da su „scene koje se najviše pamte u najboljim filmovima one koje su sastavljene pretežno od slika i muzike.“<sup>78</sup>

Kao i mnogi vizuelni umetnici (Vasilij Kandinski, Vilijam Turner, Filip Oto Runge, Paul Kle, Johanes Iten, Mark Rotko, itd.) Kjubrik je istraživao duhovne i simboličke vrednosti boje. Njegova paleta se pretežno sastoji od bele, crne, plave i crvene boje. U *Odiseji* crna označava ogromnu tišinu univerzuma i mistični sjaj Monolita, dok bela ukazuje na sterilnost svemirskih brodova i robotsku prirodu njihove posade. Crvena je boja HAL-ovog oka. Ista nijansa označava promenu u Boumenovoj psihologiji i pojačava anksioznost kako se

<sup>76</sup> Kjubrik u: *Ciment*, Nav. delo, 176.

<sup>77</sup> Rodney Hill, „Barry Lyndon“, u: Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 563.

<sup>78</sup> Kjubrik u: Hill, Isto, 156.



misija približava kraju. Psihološka ravnoteža je obnovljena nakon Boumenovog povratka u beli sklad Sobe sećanja, gde Kjubrik priprema gledaoca za sledeću fazu evolucije. U *Paklenoj pomorandži* Aleks i njegovi drugovi nose sablasne bele uniforme koje najavljuju opasnost. U *Isijavanju* crvena boja je metafora za pretnju i označava Džekovu demonsku prirodu. Misterija hotela Overluk otkriva se u toaletu s belim i crvenim pločicama. Krvave reke teku sa zidova hotela i transformišu ekran u crvenu monohromatsku sliku, koja podseća na Njumanovu monumentalnu kompoziciju *Vir Heroicus Sublimis* (1951). Konačno, u *Širom zatvorenih očiju* plava i crvena su simboli samokontrole i strasti. „Plavi film“ proganja Bila i postaje njegova opsesija. On ga primorava da istraži svoje fantazije i pronađe pravi put do kuće. Čester Iri iz Laboratorije Deluxe je primetila da je Kjubrik „uvek bio koncentrisan na to kako se određenom bojom sugerišu izvesna raspoloženja“.<sup>79</sup> Od *2001: Odiseje u svemiru* boja je postala neraskidivo vezana za Kjubrikov filmski senzibilitet: definisala je atmosferu scene i određivala psihologiju junaka.

## Odnos prema modernoj umetnosti

U nezaboravnoj sekvenci iz *Paklene pomorandže*, Aleks se suočava sa Ketlejadi u njenoj sali za vežbanje ispunjenoj erotikom slikama i provocira je dodirujući gigantski falus od fiberglasa, koji ona brani vičući: „Ne pipaj to, to je veoma važno umetničko delo!“ Različiti fajlovi u Kjubrikovom arhivu (SK/13/2/17/2) sadrže fotografije šokantnog džinovskog penisa poznatog pod nazivom *Mašina za klaćenje* (Rocking Machine, 1969) autora Kornelijusa Mekinka, kao i provokativne slike njegovog brata Hermana Mekinka sa ženama u nemogućim telesnim položajima koje podražavaju ciklus radova *Veliki američki aktovi* uticajnog američkog pop umetnika Toma Veselmana. Nekoliko ilustracija koje je moguće naći u Arhivu nikada nisu upotrebljene u filmu jer su eksplicitno kritikovale hipokriziju i perverznost establišmenta i crkve – glavne protivnike tadašnje seksualne revolucije. Ostali radovi ismevali su društvenu elitu koja je prihvatila popularno slikarstvo naglašeno erotikom sadržaja i „proglasila“ ga

<sup>79</sup> Rodney Hill, Isto, 771.

visokom/elitnom umetnošću. Na primer, kritičar Aleksandar Koen ističe da je „skulptura-falus (ritualizovana i depolitizovana) pretvorena u oružje, a scena njene (Kettlejdine) smrti je skoro subliminalna orgija moderne umetnosti.“<sup>80</sup>

Nakon njujorške premijere *Paklene pomorandže*, 19. decembra 1971. godine, Kjubrik je prokomentarisao: „Mislim da je skoro potpuna preokupacija moderne umetnosti subjektivizmom dovela do anarhije i sterilnosti u umetnosti. (...) Govorim o velikim inovacijama u formi (...) i u tom pogledu mislim da moji filmovi još nisu daleko od tradicionalne forme i strukture koja je krenula stranputicom od uvođenja zvuka.“<sup>81</sup> Očekujući od umetničkog dela da ga „preplavi“ utiscima, on je dalje objasnio: „Vrlo malo moderne umetnosti to uspeva – svakako ne u smislu u kome vas veliko umetničko delo može naterati da se zapitate kako ga je stvorio običan smrtnik.“<sup>82</sup> U *Loliti*, dok profesor Lambert luta kućom porodice Hejz, Šarlot primećuje njegovo interesovanje za likovnu umetnost i ponosno ga vodi u svoju spavaću sobu kako bi ga „zasenila“ reprodukcijama Difijsa, Van Goga i Monea. Ova kolekcija bi trebalo da ukaže na njen „sophisticirani“ umetnički ukus ili, kako je primetio Nejtan Abrams, da označi Kjubrikov napad na „kulturnu pretencioznost srednje klase, (...) reprodukcije likovne umetnosti, kulturnu neutemeljenost savremenog američkog društva, itd.“<sup>83</sup> Jedan neočekivano oštar komentar o modernoj umetnosti izgovara narednik Hartman u uvodnoj sekvenci s regrutima u ostvarenju *Ful metal džekit*. Suočavajući se s redovom Gomerom Pajlom, on mu viče u lice: „Tako si ružan da izgledaš kao remek-delo moderne umetnosti!“ Ova rečenica ili izražava Kjubrikov sarkastičan komentar o „novoj dimenziji lepote“ koju je uvela moderna umetnost ili ismeva Hartmana koji je uopšte ne razume.

Iako je sebe smatrao tradicionalistom, Kjubrik je neretko primenjivao stilska sredstva tipična za različite pravce moderne umetnosti narušavajući harmonične strukture svojih kadrova i prikazujući svet u konstantnom pokretu. U razgovoru sa Simanom je objasnio: „Nema ništa gore od proizvoljne upotrebe nekog vizuelnog sredstva ili umetničkog objekta u sceni kojoj stvarno ne

<sup>80</sup> Alexander Cohen, „A *Clockwork Orange* and the Aestheticization of Violence“, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0025.html>. Pristupljeno: 5. jula 2021.

<sup>81</sup> Kjubrik u: Ciment, *Kubrick: the Definitive Edition*, 149.

<sup>82</sup> Isto, 151.

<sup>83</sup> Nathan Abrams, „An Alternative New York Jewish Intellectual: Stanley Kubrick’s Cultural Critique“, u: T. Ljujić, P. Krämer, R. Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*, 70.

pripada.<sup>84</sup> Prisivajanje određenog estetskog principa ili tehnike bilo je zapravo motivisano njegovom željom da postigne čvrsto jedinstvo sadržaja i forme. U svojim ranim filmovima, kao što je već pomenuto, Kjubrik je istraživao ekspresionistički megalopolis i pokušao da razume njegov uticaj na čovekovu psihu. Srodna opresivna atmosfera proganja i „stanovnike“ hotela Overluk. Njegova arhitektura pravih linija – sa ogromnim cevastim lusterima, visokim stubovima, beskrajnim hodnicima i stepenicama, nalik Ešerovim nemogućim perspektivama – doprinosi jezivom realizmu u filmu. Klaustrofobični prostori kao što je tzv. podzemna „Ratna soba“ u *Strejndžlavu* ili odaje u čudesnoj mešavini mavarskog i venecijanskog stila u vili Somerton u *Širom zatvorenih očiju* „zarobljavaju“ Kjubrikove likove, vodeći ih do ludila ili nervnog sloma.

Fragmentisanom slikom, brzom montažom ili umetanjem kratkih snimaka ilustracija i crteža u svoje kadrove (najočiglednije u *Paklenoj pomorandži*), Kjubrik se približio avangardnoj tehnici kolaža koju su favorizovali kubisti, dadaisti i nadrealisti. Ako se zna da se devetnaestogodišnji Kjubrik pojavio u eksperimentalnom filmu Hansa Rihtera *Snovi koje novac može da kupi* kao anonimni statista, moglo bi se pretpostaviti da su njegova specifična interesovanja za podsvest, crni humor, apsurd, ili za istraživanje disfunkcionalnog odnosa između čoveka i mašine, inspirisani radovima Maksa Ernsta, Mana Reja, Marsela Dišana ili Fernana Ležea – tadašnjih vodećih njujorških avangardnih umetnika – autora pojedinačnih sekvenci snova u Rihterovom filmu.

U sceni „Stargejt“ iz *2001: Odiseje u svemiru*, ili upotrebom heksagonalnog tepiha Dejvida Hiksa iz *Isjavanja*, Kjubrik je ispitivao optičke iluzije i aluzije, zarobljavajući svoje heroje u pulsirajućem, hipnotičkom svetu op-arta. Često upoređivan s delom minimalističke umetnosti,<sup>85</sup> Monolit iz *2001* može se izjednačiti sa *Crnim kvadratom* (1915) Kazimira Maljeviča koji je označio odbacivanje objektivnog sveta i nadmoć nove, bespredmetne umetnosti. Isto tako, Monolit najavljuje završetak jednog oblika života i otvara novu fazu evolucije. Kjubrik je jednom rekao da je „početna tačka ili *sine qua non* bilo koje istorijske ili futurističke priče da vas natera da verujete u ono što vidite.“<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Ciment, Nav. delo, 38.

<sup>85</sup> Kjubrikova izjava u razgovoru s Joseph Gelmis, „The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick“, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*, 93.

<sup>86</sup> Kjubrikova izjava iz: Martha Duffy, Richard Schickel, „Kubrick's Grandest Gamble: *Barry Lyndon*“, u: Gene D. Phillips (ed.) *Stanley Kubrick: Interviews*, 165.

Njegov metod zasnovan na „verovanju u ono što gledate“ nije bio utemeljen u težnji za istorijskom „autentičnošću“, već u ubedljivoj kombinaciji različitih kulturnih referenci. Upotrebljavajući istoriju umetnosti na genijalan i mudar način, Kjubrik je uspeo da stvori prepoznatljiv kinematografski univerzum zasnovan na neočekivanim ukrštanjima audio-vizuelnih elemenata. U *Bariju Lindonu*, filmu o dešavanjima iz 18. veka, moguće je čuti Franca Šuberta (1827); sukob između Aleksove i Bilijeve bande u napuštenom baroknom kazinu praćena je zvucima Rosinijeve *Svrake kradljivice* (1817), umesto očekivanim agresivnim pank-rokom; Štrausov valcer *Na lepom plavom Dunavu* (1866) prati let svemirskih brodova u *Odiseji*. Pomenuti, kao i brojni drugi primeri, biće u fokusu istraživanja ove studije.

## Pudovkin i Kjubrik: Značaj montaže

Među teoretičarima koji su uticali na njegov rad, Kjubrik pominje Vsevoloda Pudovkina, Ejzenštejnovog savremenika i jednog od najznačajnijih sovjetskih reditelja treće i četvrte decenije prošlog veka. Poput Ejzenštejna, Pudovkin je u prvi plan stavljao montažu, dajući joj prvenstvo u odnosu na naraciju i psihološki razvoj karaktera. Ovu hipotezu preuzeo je i Kjubrik, smatrajući montažni postupak jedinim autentičnim elementom filmskog jezika. U tom smislu sledio je Pudovkinova pravila i hipoteze: „Scenarista mora biti u mogućnosti da napiše priču tačno onako kao što će se pojavljivati na platnu, opisujući sadržaj svakog kadra 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.“<sup>87</sup> U eseju „Filmska tehnika“ (Film Technique, 1926)<sup>88</sup> Pudovkin je istakao da je osnovni zadatak reditelja da sigurno vodi publiku kroz film, omogućiti joj lako razume-

<sup>87</sup> Vsevolod Pudovkin, „Methods of Treatment of Material“ iz članka „Film Technique“ u: Mast, Cohen, Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1992, 121.

<sup>88</sup> Pomenuti esej iz 1926. godine na engleski je neposredno posle objavljivanja preveo Ajvor Montagju, objedinivši nekoliko kratkih Pudovkinovih pisanih uvida iz dvadesetih godina 20. veka. 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*, Nolit, Beograd 1978.

vanje fabule, izazove kod nje očekivana osećanja i impresionira je: „Suštinska odlika filma je usmeravanje gledaočeve pažnje na različite elemente radnje koja napreduje. (...) Zato je neophodno shvatiti da je montaža namerno usmeravanje gledaočevih misli i asocijacija. Kada bi montaža bila nekontrolisana kombinacija različitih delova celine, onda gledalac ne bi mogao ništa da razume. Ali ako je ona koordinisana prema definitivno određenom sledu dešavanja ili poštuje neku konceptualnu liniju, stresnu ili mirnu, izazvaće kod gledaoca ili uzbuđenje ili smiraj.“<sup>89</sup> Među najčešće pominjanim montažnim principima Pudovkin govori o kontrastu, paralelnoj, simboličkoj i simultanoj montaži, te o tzv. lajtmotivu – ponavljanju jedne teme kao komentara glavne radnje.

Kjubrikov posao, kao što je već istaknuto, obično je počinjao traženjem priče, koja bi, jednom prihvaćena, bila podeljena u niz dramskih celina. Sledeći korak činilo je razmišljanje o psihologiji junaka, kao i razrada vizuelnih i narativnih sklopova. Ukoliko je dijalog nedovoljan ili pak suviše eksplicitan, primenjuje se subjektivna organizacija fabule pomoću glasa naratora u prvom ili trećem licu jednine. Poslednja faza, prema Pudovkinu, bila bi stvaranje filmske celine kao totalnog vizuelno-zvučnog jedinstva, s vrhuncem na kraju. „Scenaristu treba podsećati na sledeće: u razvoju scenarija uvek postoji trenutak najveće tenzije, koji je obično na kraju filma. Pripremiti ili, tačnije, sačuvati gledaočevu pažnju 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.“<sup>90</sup>

U središtu Kjubrikovog interesovanja jeste metod kojim se određene ideje gledaocima prenose posredstvom slika. Ako bi ideja bila vidljiva i jasna odmah, bez tzv. kjubrikovske dvosmislenosti (ambivalentnosti) koja ga je privlačila, onda ne bi postojala potreba za ponovnim gledanjem filma i traženjem skrivenih značenja u njegovim narativnim i vizuelnim slojevima. Film je jedna od retkih umetnosti koja je nastala kao zabava za mase, da bi se tek kasnije oblikovala kao umetnička forma (zahvaljujući, između ostalog, američkom sineasti Dejvidu Vorku Griffitu koji je uveo specifične elemente filmskog jezika: mizanscen, montažu, lajtmotiv, podelu na sekvence, itd.). Gledanje filma

<sup>89</sup> Vsevolod Pudovkin, Nav. delo, 123.

<sup>90</sup> Vsevolod Pudovkin, Nav. delo, 125. Treba imati u vidu da Pudovkin govori o nemom filmu.

obično podrazumeva tzv. „jednokratnost“ upotrebe. Postoji gotovo 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 celini ili fragmentarno može iznova čitati, ili muzičkog komada koji se u životu sluša bezbroj puta. Realistički film – kako se na prvi pogled mogu klasifikovati Kjubrikova ostvarenja – podvrgnut je specifičnom formalističkom eksperimentu. Upravo ovakva kombinacija stvorila je paradoksalnu situaciju iz koje je teško izaći. Njegovi filmovi prikazuju priču baziranu na realnim životnim događajima, 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 ka konačnom dešifrovanju ponuđenih slika.

## Ofils i Kjubrik: Ka subjektivnoj slici

Među uzorima ili preciznije, autorima koje je voleo, a koje pominje u razgovorima vođenim s kritičarima i istoričarima filma, uz Bergmana<sup>91</sup> i Felinija, Kjubrik izdvaja ime nemačkog reditelja Maksa Ofilsa, rođenog Openhajmer, koji je samoinicijativno uzeo prezime čuvene aristokratske porodice, da bi ga ona kasnije praktično i prihvatila kao svog člana.<sup>92</sup> Ofilsov rad na filmu odvijao se u Nemačkoj, Francuskoj i Sjedinjenim Američkim Državama, gde je boravio između 1940. i 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

<sup>91</sup> U prilog ovome govori i pismo od 9. februara 1960. godine koje se čuva u Fondaciji Ingmara Bergmana, a koje je Kjubrik, još nedovoljno afirmisan i poznat reditelj, poslao švedskom autoru. Ističući da ga je posebno „ganula“ njegova vizija života, neprevaziđen osećaj za stvaranje atmosfere i raspoloženja, prefinjenost glume, izbegavanje „očiglednosti“, istinitost i celovitost karakterizacije, Kjubrik naziva Bergmana „najvećim filmskim stvaraoцем sadašnjice“. Ne zaboravlja da doda da je Bergmanova filmska postava neprevaziđena, a da Maks fon Sidou i Ingrid Tulin ostaju toliko živo urezani u njegovo sećanje. Videti: <https://www.ingmarbergman.se/en/image/kubrick-letter-22041>. Pristupljeno: 3. januara 2022.

<sup>92</sup> Kada je Ofils postao poznat reditelj, naslednici ove porodice su ga zvali i pitali o njegovom poreklu, jer nisu mogli da pronađu kojoj genealoškoj grani pripada. Pošto im je priznao da je samovoljno preinačio svoje prezime Openhajmer u Ofils, porodica je ipak odlučila da ga prihvati, zbog priznatih umetničkih dela koje je stvorio tokom prethodne decenije.

Moment, 1949); glavnu ulogu u drugom filmu tumači Džejms Mejson, koji će kasnije igrati profesora Hamberta u *Loliti*. Ovi filmovi bili su dostupni mladom reditelju i poslužili su mu kao 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) – razvijen je složeni mizanscen dugih kadrova. „Preuzimajući“ Ofilsovu kameru koja se lagano kreće kroz sobe, prolazi kroz zidove ili prelazi preko njih, obuhvata i grli likove, ili se spušta s njima niz stepenice, Kjubrik je u svojim ostvarenjima stvorio komplikovano filmsko kretanje: ono je uočljivo već u filmu *Uzaludna pljačka*, a zatim je razvijeno u *Odiseji u svemiru*, *Bariju Lindonu* i *Isijavanju*, da bi do savršenstva bilo dovedeno u *Širom zatvorenih očiju*. Upravo je Ofilsov uticaj najuočljiviji u poslednjem Kjubrikovom filmu, gde višeslojne reference na kulturu Srednje Evrope (Mitteleurope) iz koje su poticali Kjubrikovi roditelji, neće promaći gledaocu „osetljivog“ oka. Može se nesumnjivo tvrditi da je Kjubrik od Maksa Ofilsa, pre svega, usvojio fluidnu / nezaustavljivu kameru, koja mu je omogućila da statičnost kadrova i fiksiranost aparature, samouvereno, i u korist izgradnje vlastitog stila, zameni kamerom koja zauzima položaj glavnog junaka, kreće se sa njim, diše umesto njega, korača ili pleše u njegovom ritmu, pada na zemlju i najavljuje junakovu smrt. Time je Kjubrik obezbedio put specifičnim postupcima naracije – pre svega subjektivnoj slici sveta koja odgovara pogledima njegovih junaka, a koja se gradi pomoću postupaka: *tačka gledanja* (POV), *glas naratora* (VO) i *mentalni ekran* (mind screen).<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> POV je skraćenica za termin *point of view*, a VO označava *voice over* ili glas naratora, dok je termin *mind screen* upotrebio Brus Kavin u studiji o Bergmanu, Godaru i filmu u prvom licu jednine. Videti: Bruce F. Kavin, *Mindscreen: Bergman, Godard and the First-Person Film*, Dalkey Archive Press, Rochester, London 2006.





## Ka „vremenskoj“ slici: Objektivna i subjektivna filmska naracija

Film ima dva preovlađujuća vida izlaganja priče: objektivnu i subjektivnu naraciju. Podela se odnosi na tzv. narativni film, a iz ove kategorije najčešće se izuzimaju avangardni i eksperimentalni film. 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 prvom ili trećem licu jednine, komentariše događaje i objašnjava situacije u kojima se junak nalazi.

Francuski filozof Žil Delez, u prvom tomu studije o filmskoj umetnosti *Pokretne slike* (1983), predložio je 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 objekat, situaciju ili celinu onoga koji ostaje izvan te celine; subjektivna slika po pravilu predstavlja pogled na predmet, događaj ili celinu nekog „kvalifikovanog“ pojedinca, tj. onog koji pripada određenoj celini. Suštinski, razlika se odnosi na položaj kamere i način predstavljanja sadržaja. Teško je, međutim, uvek odrediti koja je vrsta perceptivne slike posredi: „Nije li takođe konstantna sudbina opažajne slike u kinematografiji da nas odbacuje s jednog na drugi kraj ovih polova, tj. od objektivne ka subjektivnoj percepciji i obrnuto?“<sup>94</sup>

Žan Mitri, francuski filmski teoretičar, kritičar i sineasta, razrešio je ovu distinkciju uvođenjem komplementarnosti posmatranja, tj. sukobljavanjem po-

<sup>94</sup> Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1998, 89.

lja i protiv-polja. Mitri ističe da se u filmu koji prikazuje subjektivno viđen prizor uvek prvo pokazuje onaj koji gleda, a zatim sadržaj njegovog pogleda. To su tzv. polu-subjektivne slike. U ovim se slikama ličnost i kamera nikada u potpunosti ne poklapaju, ali kamera nikada ne napušta junaka. Ona ga prati, ona je uz njega. Mitri govori i o subjektivnim, analitičkim i mentalnim slikama (čija su podvrsta slike-sećanja), međutim, ni on ne daje konačan odgovor na pitanje o mogućnostima definitivnog razgraničenja subjektivnih i objektivnih slika.

Italijanski reditelj i književnik Pjer Paolo Pazolini pokušao je da kombinuje teoriju filma i književnosti, pa je subjektivne i objektivne slike poredio s 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.“<sup>95</sup> Pazolini, zapravo, postepeno 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 prizori koji ne pripadaju nijednom subjektu, već „samo“ kameri. To je trenutak osveščivanja medijuma, tj. momenat autorefleksije, karakteristične za modernističku estetiku. Pazolini ovo naziva „upornim ili opsesivnim kadriranjem“ i da bi razjasnio 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.“<sup>96</sup> Upravo taj prazni prostor više ne pripada subjektu, već je u posedu nevidljivog oka koje ga posmatra: oka kamere.

Kada govori o ovakvom tipu slika, Pazolini pominje tzv. poetski film u kome postoji jasna težnja da kamera postane zapažena. Kao glavne predstavnike opsesivnog kadriranja navodi Antonionija i Godara. U Godarovim filmovima ličnosti govore u kameru ili izgovaraju tekst u trećem lice jednine, osveščujući na taj način 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.“<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Žil Delez, Nav. delo, 91.

<sup>96</sup> Pjer Paolo Pazolini, citirano prema Žil Delez, Nav. delo, 92.

<sup>97</sup> Žil Delez, Nav. delo, 94.

Na isti način na koji su moderni umetnici osetili potrebu da se oslobode „realizma prirode“ i okrenu se „realizmu slikarstva“ – suštinskim komponentama sopstvenog jezika kao što su boja, faktura, tekstura, podloga, pomeraj – tako su i pojedini filmski autori pokušali da uosećavanju i psihološkom vođenju posmatrača kroz film suprotstave tzv. stvarnost filma. Termin „stvarnost filma“ ukazuje prvenstveno na onaj trenutak kada posmatrač postaje svestan procesa gledanja filma, kada shvati da ne postoji nikakva paralelna realnost koju mu reditelj predočava ili odslikava, a s kojom on treba da se identifikuje. Identifikacija s junacima u Godarovim filmovima namerno je narušena kako bi se osvestio medijum i skrenula pažnja na proces „gledanja umetničkog dela“. Verovatno nijedan reditelj pre Godara nije do te mere insistirao na procesu gledanja kao na procesu suočavanja s vremenom provedenim u bioskopskoj tami.

Izjednačavanje položaja posmatrača i aparature (kamere) može podsetiti na postupak iz istorije likovnih umetnosti. U radovima starih majstora, poput flamanskog slikara kvatročenta Jana Van Ajka ili španskog baroknog umetnika Dijega Velaskeza u vidljivom prostoru slike pojavljuju se rekviziti ili ličnosti koje ne bi mogle biti opažene da se u zadnjem planu kompozicije ne nalazi ogledalo. Najznačajniji primer tzv. proširenja vidljivog prostora pruža Van Ajkova slika *Bračni par Arnolfini* iz 1434. godine. U gornjoj polovini predstave, u ogledalu smeštenom između budućih supružnika, neposredno ispod lusteru, vide se s leđa Arnolfini i Đovana, ali i slikar koji je svoje prisustvo potvrdio, između ostalog i potpisom. Nešto složeniju strukturu imaju Velaskezove *Mlade plemkinje* (*Les Meninas*, 1656). Ova kompozicija i danas zbunjuje publiku i zbog nestalnosti pogleda i izmene pozicija posmatrača i posmatranog, svrstava se u red izrazito „postmodernih“ ostvarenja barokne epohe. Naime, umetnik se vidi u „realnom“ prostoru slike, u čijem se zadnjem planu, blago pomerenom ulevo, nalazi ogledalo, koje razotkriva prisustvo nevidljivih „posmatrača“ čijim pogledima odgovara predstavljeni prizor. U pitanju su kralj Filip IV i kraljica Marijana Austrijska (druga supruga kralja, kojom se oženio 1649, nekoliko godina nakon smrti Elizabete Francuske, preminule 1644. godine), koje Velaskez portretiše i čiji su odrazi u pozadinskom ogledalu zapravo odraz Velaskezove slike na kojoj upravo radi, ali čiji je sadržaj nedostupan našem pogledu. Kraljevski par posmatra mladu infantu Margaretu sa svojom

dvorskom svitom dok se igraju pored umetnika. Međutim, zašto bi se onda čitav prizor zvao *Mlade plemkinje* i bio posvećen Velaskezovoj zlatokosoj, tada petogodišnjoj miljenici, koju je slikao u različitim dobima života, sve do svoje smrti 1660. godine? Da li su kralj i kraljica ispred svih protagonista ovog paradnog portreta upravo ušetalu u dvoranu? Da li su njihovi likovi viđeni u pozadinskom ogledalu odraz s platna ili odraz iz realnog prostora u kome stoje?

Jasno je da rasprava prevazilazi okvire studije o Kjubriku, ali ona priziva u sećanje reči Mišela Fukoa o složenoj prirodi ogledala, vezi između posmatranja i formiranja identiteta, razmeni pogleda, kao i poistovećivanja pozicije posmatrača i nevidljive, a ipak prisutne aparature. „Ogledalo je, na koncu, isto tako utopija, budući da je mesto bez mesta. (...) U ogledalu vidim sebe tamo gde nisam, u jednom nestvarnom prostoru koji se virtualno otvara iza površine; ja sam tamo, tamo gde me nema, kao kakva senka koja daje meni samom moju vlastitu vidljivost, koja mi dopušta da se gledam tamo gde sam odsutan. (...) Ali je jednako heterotipija, u meri u kojoj ogledalo zaista postoji, i u kojoj ima, spram mesta koje zauzمام, neku vrstu povratnog dejstva; krenuvši ka njemu ja otkrivam svoje odsustvo na mestu na kojem sam, zato što se vidim tamo.“<sup>98</sup> Upravo ovu situaciju Kjubrik problematizuje u *Paklenoj pomorandži*, u sekvenci bolničkog bioskopa. Introspekcija glavnog junaka se obavlja u prostoru namenjenom gledanju filmova i to je ujedno jedini prostor u kome se subjekat neposredno suočava sa svojim ultranasiljem osvešćujući ga zahvaljujući filmskoj projekciji gotovo identičnih akcija na platnu, posmatrajući „ogledalo“ u kome ga nema, ali u kome prepoznaje svoj odraz.

Drugi tom Delezove studije, pod nazivom *Film 2: Slika-vreme* (1985), u potpunosti je posvećen izgradnji novog vizuelnog sistema nastalog „na ruševinama“ pokretne slike, koja je prema njegovom mišljenju bila dominantni vid filmskog izražavanja do pojave italijanskog neorealizma. Delez smatra da do prekida u kontinuitetu dolazi kada se u fokusu radnje pojavi junak koji je nemoćan da odgovori na određenu situaciju, tj. kada iz nekog razloga izostane njegova reakcija. Tada celokupni filmski kontinuum nestaje i zamenjuje ga niz slika narušenog vremenskog sleda; ta nova slika-vreme podjednako govori o junaku iz pozicija sadašnjosti, prošlosti i budućnosti. Tako sudari i alogični

---

<sup>98</sup> Mišel Fuko, „Druga mesta“ u: P. Milenković (ur.), *Mišel Fuko: hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad 2005, 29-37.

spojevi različitih filmskih tokova razaraju prihvatljivu logiku prostorno-vremenskih odnosa na koju je posmatrač navikao. Međutim, ta logika narušena je već i destabilizacijom procesa posmatranja, tj. njegovim osveščivanjem: „Ukratko, perceptivna slika ostvaruje status posredne i subjektivno slobodne slike čim reflektuje svoj sadržaj unutar svesti-kamere koja je postala samostalna.“<sup>99</sup> Problem smenjivanja subjektivnih i objektivnih slika nije razrešen ni u Kjubrikovom opusu: njegovi filmovi još jedna su potvrda nemogućnosti konačnog razgraničenja dva vida percepcije. Narativni tokovi se prepliću, tako da su izvesne scene ispričane 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 vida prikazivanja sadržaja kao subjektivne slike. To su *tačka gledanja* i *glas naratora*.

Postupak *glas naratora* prisutan je kao komentar u prvom licu jednine u ranom filmu *Poljubac ubice*, zatim u *Loliti* (u nekoliko sekvenci, kada profesor Lambert preuzima ulogu pripovedača), a kao komentar u trećem licu u *Uzaludnoj 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 flešbeka. Uvođenje internog narativnog toka u vezi je s glasom u *ofu* koji pripada pripovedaču.<sup>100</sup> U ranim filmovima Kjubrik još ne koristi sav potencijal *glasa naratora*. Naime, njegova uloga u filmovima *Poljubac ubice* i *Uzaludna pljačka* koncipirana je po uzoru na spikera s radija ili komentatora filmskih žurnala čime se nadovezuju na *Dan borbe* ili *Letećeg sveštenika*. Tek od *Lolite* počinje promišljenija upotreba ovog postupka, pa Lambert postaje ironični narator dešavanja u kojima učestvuje, dok je Aleks Dilarč iz *Paklene pomorandže* i danas jedan od najharizmatičnijih pripovedača u istoriji sedme umetnosti. Njegova zavodljivost proizlazi iz načina obraćanja gledaocima posredstvom specifičnog žargona, tzv. *nadsata*, kombinacije elizabetanskog engleskog, koknija i reči slovenskog porekla, koji se prihvata kao karakteristična crta junakove ličnosti. Suprotno tome, neutralni narator u *Bariju Lindonu* pomaže posmatraču da ostane distanciran, da bude u ulozi

<sup>99</sup> Žil Delez, *Film 2: Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010.

<sup>100</sup> Postupak je poznat iz niza noar filmova kao npr. *Bulevar sumraka* (Sunset Boulevard, 1950) ili *Izgubljeni vikend* (The Lost Weekend, 1945) Bilija Vajdera, *Lora* (Laura, 1944) Ota Premindžera, *Noć i grad* Žila Dasena itd.

posmatrača, a ne učesnika radnje. Zahvaljujući glasu koji najavljuje buduća dešavanja, izostaje identifikacija s glavnim junakom. Za razliku od *Paklene pomorandže* u kojoj je zahvaljujući nizu primenjenih strategija izazvano izjednačavanje publike s anti-herojem koji u jednom trenutku postaje žrtva represivnog sistema, u *Bariju Lindonu* pripovedač održava odstojanje, baš kao što nalažu aristokratska pravila ponašanja koja Kjubrik odslikava.

Subjektivna perceptivna slika gradi se i 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 *Uzaludne pljačke*, gde je ovaj postupak primenjen u završnoj sekvenci u kojoj ranjeni Džordž Piti hoda kroz apartman, dok je kamera izjednačena s njegovim telom. Ovako snimljen hod pretvara direktnu naraciju u indirektnu u trenutku narušavanja fizičke i psihološke celovitosti junaka. Dezintegracija ličnog sveta glavnog junaka najčešći je motiv za primenu ovog postupka, uz ubrzan ili usporen snimak (*slowmotion*, *fastmotion*), upotrebu širokougaonih objektivna koji stvaraju distorziju prostora odgovarajuću psihološkom stanju glavnog junaka, kao i pojavu ekstremnih rakursa.

Na sličan način postupak je primenjen u *2001: Odiseji u svemiru* i *Paklenoj pomorandži*. U drugom filmu *tačka gledanja* primenjena je u sledećim sekvencama: klimaks ubistva Kettlejdi, pokušaj samoubistva glavnog junaka i Ludovikov tretman. U svakoj od ovih sekvenci umnožava se broj slika i ekrana, a samim tim i uglova i načina posmatranja događaja, uz dominantni glas naratora. Subjektivne slike prikazane su ili uz Aleksovo prisustvo u kadru, a nekada je aparatura 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 virtuelna, tj. prikazivati misaone sadržaje: ovakva slika poznata je kao *mentalni ekran* (mind screen). 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 ulozu centuriona koji šiba Hrista, zatim kao Nerona koji uživa u društvu zanosnih lepotica ili u poslednjoj sekvenci, u kojoj izlečeni Aleks ponovo „vidi“ sebe u orgijastičkom uživanju s devojkom u bazenu prepunom pene.

Još jedna važna primena *mentalnog ekrana* zabeležena je u filmu *Širom zatvorenih očiju*. Kada Bil shvati da je supruga Alisa želela da ga napusti zbog mornaričkog oficira, počinju da ga proganjaju razmišljanja o njenim tajnim susretima s nepoznatim muškarcem. Sadržaj misli stilski je izdvojen od ostatka filma i akcentovan je plavom bojom koja utiče na pojačani osećaj Bilove izopštenosti i opsednutosti Alisinom nerealizovanom prevarom. Za razliku od Aleksa, čiji *mentalni ekran* odgovara estetici holivudskih istorijskih filmova, te se gotovo prihvata kao Kjubrikov ironični komentar na spektakle Sesila B. de Mila, Bil Harford muči sebe tajnim erotskim željama supruge, polako se uvlačeći u mračni svet seksualnih nastranosti visokog društva za koje kasnije mora da preispituje da li su bile nešto više od njegovog fantazma.

Jedan od najsloženijih filmova s primenom subjektivnih slika je *2001: Odiseja u svemiru*. Upravo ovo ostvarenje bilo je značajno za pojavu osobenog vizuelnog stila Stenlija Kjubrika, koji počinje da se razvija 1968. godine i čiji se sistem usložnjava sve do poslednjeg filma iz 1999. godine. Prvi razlog nalazi se u upotrebi novog likovnog elementa karakterističnog za slikarstvo – boje, koja od *Odiseje* dobija simboličku vrednost. Drugi razlog je složenija organizacija sekvenci postupkom subjektivne slike, i konstantnom izmenom *tačke gledanja*. Među takvim sekvencama završno poglavlje, kada Boumen stupi u Sobu sećanja može se ujedno posmatrati i kao vrhunac celokupnog Kjubrikovog filmskog opusa.

## **Bordvel i umetnički film: Primena na Kjubrika**

Studija Dejvida Bordvela *Naracija u igranom filmu* (1985) problematizuje različite aspekte naracije i prostorno-vremenskih odnosa kako bi se odredile osnovne karakteristike tzv. umetničkog filma (*art film*): 1) izgubljeni glavni junak, bez životne motivacije i cilja; 2) epizodijski karakter fabule; 3) postojanje granične situacije; 4) ekspresivni prostorno-vremenski odnosi i 5) samoreferencijalnost. Prema Bordvelovoj klasifikaciji, najuticajniji autori umetničkog fil-

ma su: Felini, Antonioni i Trifo. Gde se onda nalazi Kjubrik? Da li je u pitanju komercijalni autor? Da li je reč o reditelju umetničkih filmova? Koliko bi se i koje bi se od svih pomenutih karakteristika umetničkog filma mogle naći u Kjubrikovim ostvarenjima?

Kada govori o izgubljenom, besciljnom junaku, Bordvel pre svega misli na ličnosti iz filmova *Avantura* (L'Avventura, 1960), *Sladak život* (La dolce vita, 1960), *Žil i Džim* (Jules et Jim, 1962) i *Profesija: reporter* (The Passenger, 1975). Prostor i vreme su „progutali“ junake, oni se ne snalaze u zadatim situacijama, a način izlaganja priče pojačava utisak njihove izolovanosti i odbačenosti (posebno u slučaju *Avanture* i *Profesije: reporter*). Kjubrikovi junaci su, na sličan način, u potrazi za sopstvenim identitetom (Bari Lindon u istoimenom filmu; Džek Torens u *Isijavanju*, Bil Harford u *Širom zatvorenih očiju*); oni pokušavaju da se suprotstave represivnom sistemu (Aleks Dilarč u *Paklenoj pomorandži*) ili stradaju u nemogućnosti da ostvare želje i ciljeve (Džoni Klej u *Uzaludnoj pljački*, Lambert u *Loliti* ili Bari u *Bariju Lindonu*). Njegovi junaci ne bi se mogli očigledno definisati kao izgubljeni ili lišeni cilja; međutim, podležući društvenim pritiscima i zahtevima okruženja, oni zapadaju u situacije u kojima je narušena njihova psihološka celovitost što ih tera na promenu, čijim ishodom najčešće nisu zadovoljni.

Ranije navedeni oblici narativne organizacije, poput nelinearnog vremena upotrebljenog u filmu *Uzaludna pljačka*, narativnih praznina u *Loliti* ili najčešće primenjenih narativnih inverzija u *Paklenoj pomorandži*, *Bariju Lindonu* i *Širom zatvorenih očiju*, čine dominantne oblike izlaganja fabule u Kjubrikovim ostvarenjima. Epizodijski karakter priče, međutim, primetan je u *2001: Odiseji u svemiru*, *Bariju Lindonu* i *Paklenoj pomorandži*. Prvi film čini nekoliko celina međusobno spojenih „spoljašnjom“ vezom: u pitanju je crni Monolit koji se pojavljuje u različitim evolutivnim fazama. *Lolita*, *Bari Lindon* i *Paklena pomorandža* takođe bi mogle odgovarati epizodijskoj formi izlaganja fabule, pre svega zbog niza situacija kroz koje prolaze njihovi junaci, a koje su „preuzele“ obrazac „epizode iz života glavne ličnosti“. Junak je spona među događajima koji formiraju labavo povezan vremenski tok. Celovitiju prostorno-vremensku strukturu pokazuju filmovi *Uzaludna pljačka*, *Isijavanje*, *Širom zatvorenih očiju*, pa čak i *Ful metal džekit*, naročito posle uvodnog dela filma u kojem je upečatljivo prikazana priprema vojnika za Vijetnam. Radnja ovih



filmova odvija se u zatvorenom prostornom okviru (posebno hotel Overluk) ili u limitiranom vremenskom intervalu (jedan dan u pripremi pljačke ili dva dana i dve noći u životu njujorškog lekara).

Pod *graničnom situacijom* Bordvel podrazumeva postojanje kritičnog događaja u filmu, tj. momenta najveće telesne i intelektualne ugroženosti glavnog junaka. Ona označava vrhunac filmske radnje, uslovljavajući prekid ili „prelom“ glavnog dramaturškog toka. *Granična situacija* jasno postoji u filmovima: *Lolita*, *Paklena pomorandža*, *Odiseja u svemiru*, *Bari Lindon*, *Isijavanje* i *Širom zatvorenih očiju*. U svakom od njih pojavljuju se izdvojene sekvence u kojima je život junaka nedvosmisleno ugrožen. Tada dolazi do njegovog psihičkog sloma ili čak, smrti.

U *Loliti* Humbert kreće po devojčicu koju je zbog prehlade ostavio u bolnici. Kada saznaje da je ona već otišla s nepoznatim muškarcem, profesor u neverici uleće u bolnički hodnik i pokušava da dođe do Lolitine sobe. Osećanje njegove izolovanosti i gubitak samokontrole posebno su naglašeni dugačkim, mračnim hodnikom. U nemogućnosti da prihvati izdaju, on doživljava nervni slom. Nakon varljivog oporavka, psihički rastrojen, nekoliko narednih godina posvećuje traganju za Lolitom i planiranju osвете. U *Paklenoj pomorandži*, Aleks doživljava preobražaj neposredno posle izlaska iz bolnice, nakon namerne i ciljane izmene njegovog karaktera u procesu reprogramiranja. U nemogućnosti da živi u društvu koje mu ne odgovara, on se odlučuje za samoubistvo. Skok kroz prozor označava gubitak kontrole nad situacijom i suočavanje s nepodnošljivom svakodnevicom koja mora biti prekinuta. Sličan splet okolnosti pojavljuje se i u *Odiseji u svemiru* kada se „pokvari“ letelica, o čemu računar HAL obaveštava Boumena i Pula. Kada shvate da je HAL pogrešio, astronauti odlučuju da ga isključe i time žrtvuju opstanak misije. Trenutak u kome mašina postaje „svesna“ svoje sudbine (subjektivna kamera ukazuje na sposobnost čitanja s usana) odrediće dalji tok radnje.

U *Bariju Lindonu* preokret u životu glavnog junaka i njegove porodice izazvan je smrću sina Brajana. 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 Barijevih nagomilanih dugova. *Isijavanje* je film o umetniku u krizi i potrazi za inspiracijom. Džek Torens traumatično proživljava „nedostatak“ kreativnog potencijala, ugrožavajući živote

supruga i sina. Konačna trka u lavirintu omogućava Džeku da se „oslobodi“ tereta po cenu sopstvenog života i iznova preuzme na sebe ulogu čuvara hotela. *Širom zatvorenih očiju* priča je o sakrivenim željama i neostvarenim snovima mladog bračnog para Bila i Alise Harford. Pošto nije u stanju da prihvati supruginu ispovest o nerealizovanoj seksualnoj vezi s drugim muškarcem, Bil polazi na neizvesno putovanje tokom kojeg narušava svoj psihološki integritet i ozbiljno ugrožava profesionalni ugled. *Granična situacija* u kojoj će se Bil zateći u dvorcu Somerton, tokom nesvakidašnjeg bala pod maskama, izazvaće preokret u njegovoj psihi, uslovljavajući prihvatanje novog sistema bračnih vrednosti.

Kada govori o ekspresivnim prostorno-vremenskim vezama, Bordvel pokušava da odredi one karakteristike umetničkog filma kojima bi se prevazišli okviri tzv. realističkog filma baziranog na aristotelovskom jedinstvu prostora i vremena. Čini se da se o ekspresivnom karakteru prostorno-vremenskih odnosa može posebno govoriti kada je reč o *Odiseji u svemiru*, u kome je prostor apstraktan, dok primat preuzima vremenska dimenzija. „Rastegnuto“ vreme – od praistorije do neizvesne budućnosti u 2001. godini – proizvodi utisak lebdenja u neidentifikovanom crnom prostoru kosmosa u kome svaki korak traje neograničeno dugo, a vremenske odrednice gube značaj. Ovo je posebno uočljivo u sekvenci Boumenovog astralnog putovanja iz kosmosa prema Zemlji kroz tzv. misaono vreme, do „realne“ Sobe sećanja koja je zaključana u temporalnoj kapsuli iz 18. veka. Utisak usporenog proticanja vremena, ali i njegovog sve izrazitijeg zgušnjavanja, prisutan je i u *Isijavanju*: klaustrofobično vreme u hotelu prikazano je Denijevim opsesivnim kružnim vožnjama biciklom i Džekovim bezuspešnim pokušajima pisanja. Utisku zaustavljenosti sadašnjeg vremena u koje prodiru prizori iz prošlosti zarobljeni u hotelu, doprinose umetnute sekvence Denijevih „isijavanja“ s Grejdijevim bliznakinjama, neprobojnim vratima demonske sobe 237 ili krvavim rekama što naviru kroz hodnike. Konačno, *Širom zatvorenih očiju* prikazuje vreme koje je potrebno čoveku da stigne do suštine bračne „vernosti“. Ovo vreme Bil krade od porodičnog života, gubeći ga u dugim šetnjama njujorškim ulicama i lutanjima po sobama nepoznatog zamka. Ono je zapravo neophodno Bilu da bi savladao splet provokativnih hodnika i uznemirujućih staza unutar bračnog lavirinta.

Kjubrik na neočekivan način uspostavlja kontinuitet s filmskom tradicijom, referirajući na remek-dela sedme umetnosti, od kojih je svakako naju-

pečatljivija upotreba teme iz mjuzikla Džina Kelija *Pevajmo na kiši*, u novom, izuzetno mučnom aranžmanu. Ova tema postaje „sinonim“ za Aleksove nastrojene sklonosti – ona se pretvara u antipod vesele, bezbrižne holivudske pesme koju zaljubljeni glumac izvodi u najromantičnijem trenutku filma. Ukažući na to da više nema romantike u savremenom mehanizovanom svetu, stih *Spreman sam za ljubav* (I'm ready for love) otpevan je za vreme brutalnog silovanja žene i mučenja pisca. Citiranjem jedne od omiljenih američkih filmskih melodija razbijena je lažna slika o mogućnosti očuvanja harmoničnog doma u klasno polarizovanom društvu u kome su siromašni sve siromašniji, dok bogati pokušavaju da se zaštite od njihovog besa višestrukim bravama i visokim zidovima.

Na nekoliko mesta u svom opusu Kjubrik primenjuje autocitatnost: u sekvenci *Paklene pomorandže* u kojoj Aleks dolazi u prodavnicu ploča gde odlučuje da kupi Betovenovu *Devetu simfoniju*, na polici se može videti izdanje sa muzikom iz *Odiseje u svemiru*. Aleksova poslednja misao: „I was cured all right“<sup>101</sup> odjek je rečenice kojom se završava film *Dr Strejndžlav*: „Mein Führer, I can walk.“<sup>102</sup> Broj komunikacijskog sredstva bombardera u *Strejndžlavu*, CRM 114, kasnije je ponovljen u Ludovikovom eksperimentalnom serumu s identičnom oznakom. Kjubrik takođe uspostavlja kontinuitet između svojih filmova: na početku *Lolite*, obučen u togu, Kvilti izjavljuje da je Spartak; kosmička eksplozija na kraju *Strejndžlava* kao da čini prolog 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 Lodovika Kardija, a slično se zove i tretman reprogramiranja kome je podvrgnut Aleks Dilarč; lozinka za ulazak u kuću u *Širom zatvorenih očiju* glasi *Fidelio* i upućuje na Betovenovu jedinu operu istog naziva u kojoj se obrađuje tema bračne vernosti; prodavac u kiosku za prodaju štampe pored koga se u jednom trenutku zaustavlja Bil Harford sumnjajući da ga neko prati, referira na lice s Kjubrikove fotografije, *F. D. R. DEAD* iz 1945. godine; ogromne oči novonastalog fetusa iz *Odiseje* najavljuju veliko, veštačkom trepavicom markirano oko Aleksa Dilarča, koje će se kasnije preobraziti u zaleđeni pogled poraženog Džeka Torensa u *Isijavanju*.

<sup>101</sup> „Konačno sam ozdravio!“

<sup>102</sup> „Moj Fireru, prohodao sam!“



## *Lolita*: Nabokov, Kjubrik i Bert Stern

### Vladimir Nabokov: U borbi za *Lolitu*<sup>103</sup>

Stenli Kjubrik krajem pedesetih godina zainteresovao se za književnost Vladimira Nabokova (1899–1977) i njegov provokativni roman *Lolita*, koji će nakon višestrukog odbijanja različitih izdavačkih kuća<sup>104</sup> u Sjedinjenim Državama ugledati svetlost dana 18. avgusta 1958, kada ga je objavio Valter Milton i kompanija „George Palmer Putnam“. Pre toga *Lolita* je izazvala međunarodni skandal: rukopis je zvanično odbio Britanski parlament, knjiga je bila zabranjena u Austriji, Belgiji, Australiji i čak dva puta u Francuskoj,<sup>105</sup> iako ju je septembra 1955, upravo u Parizu prvi put štampala Olympia Press, izdavač pornografske literature, „specijalizovan za objavljivanje književne avangarde i erotske fikcije“.<sup>106</sup> Prema izjavi reditelja Bilija Vajldera, u njegovom sarkastičnom maniru, Olympia Press bila je distributer čije knjige čitate držeći ih u jednoj ruci.<sup>107</sup> Krajem decembra 1955, spremajući se da traži izdavača za svoje naredno delo *Pnin* i strahujući od mogućih posledica loše recepcije *Lolite*,

<sup>103</sup> Najveći deo ovog poglavlja objavljen je u časopisu *Etnoantropološki problemi*, 14(2), 2019. godine, pod nazivom „Nabokov, Kjubrik i Stern: ko je oblikovao *Lolitu*?“. Za potrebe ovog izdanja knjige, tekst je prilagođen i dopunjen novim uvidima u vezi s reprezentacijom dece i dečje seksualnosti u likovnim umetnostima.

<sup>104</sup> U pitanju su izdavači: „Viking, Simon and Schuster“, New Directions, „Farrar“, „Straus i Doubleday“. Kako je prenela tadašnja dnevna štampa, prva kuća odbila je rukopis, jer je gospođa Šuster izjavila da ne želi da ima bilo šta s tom „prljavom knjigom“, dok je Džejms Laflin iz New Directionsa izrazio bojazan da bi objavljivanje knjige moglo imati neočekivane posledice po piščevu suprugu i sina. Videti: Naremore, *On Kubrick*, 97.

<sup>105</sup> Francuski ministar unutrašnjih poslova zabranio je knjigu 1956. godine, rukovodeći se postupcima britanske vlade, i to godinu dana od njenog premijernog pojavljivanja, upravo u Parizu. Zabrana je trajala dve godine i bila je motivisana tzv. zaštitom morala britanskih i američkih turista koji su mogli čitati knjige na engleskom objavljene u Francuskoj.

<sup>106</sup> Daniel Biltreyest, „A Constructive Form of Censorship: Disciplining Kubrick’s *Lolita*“, u: Ljujić, Krämer, Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*, 140.

<sup>107</sup> Naremore, *On Kubrick*, 97.

Nabokov je dobio iznenađujuće pozitivan komentar uglednog pisca Grejema Grina, koji je u anketi britanskog *Sunday Timesa* preporučio *Lolitu* kao jednu od tri najbolje knjige te godine. Reagujući na Grinov izbor, Džon Gordon, urednik britanskog *Sunday Expressa*, naručio je roman iz Pariza i nakon čitanja okarakterisao ga je kao „najprljiviju knjigu koju je ikada pročitao“, dodajući da „će svako ko pokuša da je štampa ili prodaje u Britaniji bez sumnje otići u zatvor“.<sup>108</sup> Polemika između Grina i Gordona trajala je narednih nekoliko meseci i objavljena je u njujorškom *Sunday Book Review*, čime je Nabokov „preko noći“ stekao neočekivani publicitet i započeo prve pregovore o objavljivanju *Lolite* u Americi, gde će se knjiga konačno pojaviti u knjižarama dve godine kasnije. Paradoksalno, pisac je prvobitno nameravao da objavi knjigu anonimno o čemu piše u pogovoru prvom američkom izdanju, 1958. godine: „Iz početka, smerno slušajući savet jednog svog opreznog prijatelja, bio sam odlučio da objavim roman anonimno. Anagram mog imena i prezimena u imenu i prezimenu jednog mog lika, spomen je na to moje zatajeno autorstvo. Teško da ću ikada zažaliti što sam (...) odlučio da potpišem *Lolitu* pravim imenom i prezimenom.“<sup>109</sup>

Pisanje je išlo sporo i uz česte prekide, a proces je tekao paralelno s radom na drugim rukopisima. U jednom trenutku Nabokov je bio toliko blizu da spali nedovršeni koncept, ali ga je „zadržala pomisao da će (mu) duh izgubljene knjige lutati po kartoteci do kraja života“.<sup>110</sup> On je zapravo razradio temu ranije novele pod nazivom *Čarobnjak* (Volšebnik) iz 1939. godine, priču o četrdesetogodišnjem draguljaru omađijanom lepotom devojčice na rošulama koju po svaku cenu želi da zavede. Pomenuta priča objavljena je 1986, jer je pisac smatrao izgubljenom i tek je u naknadnim sređivanjima lične dokumentacije koju je želeo da preda Kongresnoj biblioteci u Vašingtonu, naišao na zaboravljeni rukopis.

Zaplet je, u slučaju *Lolite*, znatno razvijen i dešava se u Americi krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina. U drugom delu, knjiga prerasta u

---

<sup>108</sup> Graham Vickers, *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*, Chicago Review Press, Chicago 2008, 50.

<sup>109</sup> Vladimir Nabokov, „O knjizi *Lolita*: predgovor američkom izdanju iz 1958“, u: Vladimir Nabokov, *Lolita*, Otokar Krešovani, Rijeka 1971, 372. Pretpostavka je da, kada pominje anagram, upućuje na Vivian Darkbloom.

<sup>110</sup> Isto, 372.

svojevrsan „road movie“ koji se dešava na pozadini provincijskih američkih gradova i života (malo)građanskih porodica koje se (s)nalaze u vrtlogu tehnološkog razvoja i potrošački orijentisanog društva. Amerika je u godinama nakon Drugog svetskog rata postepeno izrasla u moćnu državu razgranate industrije. Od sredine pedesetih do 1961, Ajzenhauer je izgradio saobraćajnice koje su povezivale različite delove zemlje, utičući na urbanizaciju i lakši prenos robe. Uspon televizije, jačanje reklamne industrije, izgradnja tržišnih centara odrazile su se na svakodnevicu stanovnika SAD-a. Upravo u toj novoj sredini koja nije odgovarala njegovom prefinjenom evropskom ukusu, profesor književnosti Lambert Lambert, sklon opsesivnom traganju za mladim devojčicama, bolesno se zaljubljuje u Dolores Hejz, o kojoj piše: „Svetlo mog života, oganj mojih prepona. Greh moj, moja duša.“<sup>111</sup> „Skandalozna veza“ između dvanaestogodišnje devojčice i zrelog muškarca koji je i protiv njene volje zadržava uz sebe, sve dok mu ona veštim planom ne pobegne, sasvim prozaično, u ruke Lambertovog suparnika, producenta Klera Kviltija, slične starosne dobi, može se razumeti kao sukob iskusnog i neiskusnog (Lambert i Lolita), ili starog i novog (Evropa i Amerika). Prema rečima Džejmsa Nermora, Nabokovljeva inteligentna vizija Amerike (koju sam opisuje kao pozorišnu scenografiju), zasniva se na detaljima njenog prigradskog života predstavljeno kroz prizmu evropskog senzibiliteta.<sup>112</sup>

Obrazovan na Kembridžu, nema sumnje da je nakon emigracije u Ameriku početkom četrdesetih godina, gde je predavao evropsku književnost na Harvardu, Vesli koledžu, a zatim jedanaest godina na Kornelu, Nabokov upoznao čudi, navike i potrebe Amerike, spram koje je sebe doživljavao kao superiornog predstavnika evropske kulturne elite. I sam Lambert je evropski intelektualac sofisticiranog književnog ukusa (na šta upućuju brojne literarne reference<sup>113</sup>), a ironičan ton kojim se obraća Lolitinoj majci (kratkotrajno

---

<sup>111</sup> Nabokov, *Lolita*, 7.

<sup>112</sup> Naremore, *On Kubrick*, 104.

<sup>113</sup> Na nekoliko mesta u knjizi Nabokov upućuje na Lambertovo divljenje prema Edgaru Alanu Pou, a njegovo prvo sećanje na opsesivnu vezanost za devojčicu vraća ga u detinjstvo, kada upoznaje Anabel koju jednog leta sasvim nevino voli na plaži. Uz paralelu s Poovom junakinjom Anabel Li, još bitnija je Lambertova veza s Lolitom, koja je neposredni odjek Poovog braka sa četrnaestogodišnjom Virdžinijom Klem. Na složenost književnih referenci Vladimira Nabokova u *Loliti* upućuje Zoran Paunović u najnovijem, kritičkom izdanju romana, objavljenom kod izdavačke kuće Dereta, 2020. godine.

i svojoj supruzi), kao i njenim prijateljima, ukazuje na prezir koji oseća prema lakomisenosti i kulturnoj neutemeljenosti američkih domaćina. Za njega je Amerika „čudnovata zemlja“ prepuna „znamenitosti“ i restorana „otmene atmosfere“, ili hotela-dvoraca koji su obećavali silu čudesa „što je u mom duhu budilo samo mrske predodžbe o smrdljivim gimnazijalcima u majicama“. <sup>114</sup> Lambert se dugo vozi kroz tako doživljenu Ameriku, u kojoj je Lolita „bila idealni potrošač, subjekat i objekat svakog nepoštenog plakata.“ <sup>115</sup> Književnik je očekivao optužbe zbog nemoralna, ali su njega (naizgled) mnogo više pogađali komentari o animozitetu prema Americi. Izjavljujući da on nije poznavao nijednu dvanaestogodišnju Amerikanku, niti je poznavao njenu zemlju, već je morao da ih izmisli <sup>116</sup> Nabokov je isticao da su svi njegovi dosadašnji trgovci i balkoni isto toliko fantastični i subjektivni koliko i njegova nova make-ta. <sup>117</sup> Svestan činjenice da je *Lolita*, koju je smatrao svojim najprefinjenijim delom na engleskom jeziku do tada, prvobitno objavila francuska izdavačka kuća „sumnjivog“ ugleda, književnik je osećao opravdan strah od mogućeg nerazumevanja i oštarih kritika. O tome je pisao i svom prijatelju Edmundu Vilsonu, američkom književniku i kritičaru koji je pomogao afirmaciji Ernesta Hemingveja, Viliijama Foknera i Skota Ficdžeralda: „Strašno se ražalostim kad pomislim da bi kakav lakomisljeni kritičar mogao da ovo čisto i asketsko delo posmatra kao pornografsku egzibiciju. Ta mi se opasnost čini još realnijom otkako sam shvatio da čak ni ti ne razumeš niti želiš da razumeš suštinu tog složenog i neobičnog ostvarenja.“ <sup>118</sup>

Pojašnjavajući svoj strah i razmišljajući o mogućim posledicama, Nabokov je kasnije dodao da je „*Lolita* tragedija (...) i dalje, u suštini to je priča o spasenju. U pitanju je požuda koja postepeno sazreva i ispod plamena strasti preobražava se u ljubav.“ <sup>119</sup> Iako je s vremenom stekla epitet istaknutog dela lepe književnosti, u trenutku kada je za njenu adaptaciju postao zainteresovan

---

<sup>114</sup> Nabokov, *Lolita*, 171.

<sup>115</sup> Nav. delo, 173.

<sup>116</sup> Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, McGraw-Hill, New York 1973, 26.

<sup>117</sup> Nabokov, „O knjizi *Lolita*: predgovor američkom izdanju iz 1958“, 374.

<sup>118</sup> Sajmon Karlinski, *Nabokov – Vilson, Pisma 1940–1971*, CID, Podgorica 2005, 379.

<sup>119</sup> Gene D. Phillips, Rodney Hill (eds.), *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*. Facts on File, New York 2002, 260.



Stenli Kjubrik, *Lolita* je važila za skandalozno ostvarenje u Holivudu gde su vladali strogi zakoni filmske cenzure. Kada je, s druge strane, bila u pitanju američka književna kritika, osim *New York Timesa*, koji je roman okarakterisao kao prefinjenu pornografiju, ostali komentari su išli u prilog Nabokovu. Gotovo svi prikazi bili su umereni ili čak afirmativni, tvrdeći da je u pitanju dobra, istaknuta, pa i izuzetna knjiga. U tom nizu osvrtu izdvojilo se mišljenje Lajonela Trilinga u *Encounteru* od oktobra 1958, u eseju „The Last Lover: Vladimir Nabokov's *Lolita*“, izloženo na čak devet strana. Autor smatra da je *Lolita* ponela epitet „šokantnog“ romana pre svega zbog opšteprihvaćenih uverenja o seksualnoj nepovredivosti devojčica u određenom uzrastu, uprkos činjenici da su se vremena promenila. Ljubav sredovečnog Hamberta prema mladoj Loliti razume kao njegov ambivalentan odnos prema Americi, ispunjen prezirom i nipodaštavanjem, podjednako kao i nežnošću i naklonošću.<sup>120</sup> Istovremeno, Triling ustaje u odbranu Nabokova i ističe da „Hambertovu izopačenost lakše prihvatamo kada shvatimo da Lolita nije nevina, kao i da uopšte nije saosećajna.“<sup>121</sup> Moguće je da je odsustvo osećanja na koje ukazuje kritičar uzrokovano njenim uzrastom ili njenim karakterom. U svakom slučaju, Nabokov je napisao priču o opsesivnoj ljubavi koja ne poznaje ograničenja niti vodi računa o kategorijama porodice i braka, a ljubavnici posmatraju jedno drugo, baš kao i svet oko sebe, sa zapovedničkim apsolutizmom dece koja ne prihvataju pravila odraslih. Držeći čitaoca na moralističkoj klackalici i suočavajući ga s ispovešću glavnog junaka, prema kome naizmenično gaji osećanja naklonosti, gađenja, sažaljenja i prezira, Nabokov uspeva da stvori modernu priču o toksičnoj ljubavi u kojoj su analizirani važni aspekti američkog života.<sup>122</sup>

Nakon svega, ne čini se preteranom ni konstatacija Džona Gala da je *Lolita* više od knjige: ona je kulturni kamen međaš i na sebi nosi veliki teret.<sup>123</sup> Jula 1962. godine u magazinu za umetnost *Show* Artur Slezindžer je primetio da je prava tema knjige histerija koju je Nabokov osetio ispod privida lagodne američke svakodnevice, kao i uticaj koji ona ima na umornog i dekadentnog

<sup>120</sup> Lionel Thrilling, „The Last Lover: Vladimir Nabokov's *Lolita*“, *Encounter* 11.4, Oktobar 1958, 12.

<sup>121</sup> Nav. delo, 14.

<sup>122</sup> Nav. delo, 19.

<sup>123</sup> John Bertram, Yuri Leving (eds.), *Lolita: The Story of a Cover Girl*, Print Books, Ohio 2014, 33.

Evropljanina. Zapravo, Nabokov kao da želi da sugerije da je američka nevinost dekadentnija od evropskog posrnuća, a konstantno prisustvo referentnih oznaka popularne kulture poput časopisa, svetlećih reklama, bioskopa i tržnih centara, definiše američki život i čini *Lolitu* opsesivno vezanom za masovne medije koji je od najranijeg detinjstva oblikuju.<sup>124</sup>

*Lolita* je, uprkos kontroverznoj temi, u Parizu izašla u jednostavnom, neprivačnom i nimalo zavodljivom dvotomnom izdanju zelenih korica, bez ikakve ilustracije na naslovnoj strani, s tipografskim ispisom imena autora, naslova romana i izdavača. To je zapravo i bilo dovoljno, jer se sva snaga knjige nalazi u magičnom literarnom stilu Nabokova koji je, prema sopstvenim rečima, *morao* da napiše delo na engleskom, našavši se, posle 1941. godine, u svojevrsnoj jezičkoj emigraciji. Ovu situaciju komentarisao je na sledeći način: „Moja je lična tragedija – koja se ne može i ne mora nikoga drugog ticati – u tome što sam se morao odreći svog prirodnog govora, svog nesputanog, bogatog i beskrajno poslušnog ruskog jezika radi drugorazredne vrste engleskog, koji kod mene nema sve one aparature (...) kojima se domaći iluzionista, lepršajući naborima, može tako čarobno služiti da bi nadmašio na svoj način baštinu predaka.“<sup>125</sup> Od tada, pa do kraja života pisao je na engleskom, dok je *Lolita* bila prevedena na ruski jezik kako bi postala dostupna čitaocima u državi u kojoj je književnik rođen. Neposredno po objavljivanju u Americi, roman je postao bestseler i za samo tri nedelje prodat je u preko 100.000 primeraka. I danas je, uz *Velikog Getsbija* Skota Ficdžeralda, *Na putu* Džeka Keruaka, ili Selindžerovog *Lovca u žitu*, jedan od najčitanijih romana, i svake godine proda se bar 50.000 kopija. Na ovu činjenicu, između ostalog, utiče i „problematična“ prošlost koju je knjiga imala, cenzure na koje je nailazila, baš kao i relativno mali broj adaptacija za pozorište i film<sup>126</sup> koje su, potencijalno,

<sup>124</sup> Više o značaju popularne kulture u romanu *Lolita* videti: Jelena Milinković, „Elementi američke popularne kulture u romanu *Lolita* Vladimira Nabakova“, u: Dragan Bošković, Marija Lojanica (ur.), *Amerika*, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac 2017, 165–187.

<sup>125</sup> Nabokov, „O knjizi *Lolita*: predgovor američkom izdanju iz 1958“, 375.

<sup>126</sup> S obzirom na enormnu popularnost koju je roman stekao u decenijama nakon objavljivanja koja ni do danas ne jenjava, može se reći da je *Lolita* imala relativno skroman broj adaptacija. Svega dva filma (1962. i 1997), mjuzikl (1971), četiri pozorišne predstave (1982, 2003, 2009, 2013), opera (1992) i dva baleta (2003, 2009). Gotovo nijedna od ovih adaptacija nije se pokazala uspešnom, a kritika je s negodovanjem pisala o svakom od pokušaja ekranizovanja ili postavljanja na pozorišnu scenu. Sasvim sigurno, razlozi se nalaze u stilskoj složenosti, jezičkoj razigranosti i prikrienoj erotskoj tenziji koje su učinile roman nezaboravnim umetničkim iskustvom.

mogle ugroziti roman, prebacujući fokus interesovanja publike na dostupnije i prijemčivije vizuelne forme.

Pa ipak, *Lolita* se i dalje čita, i srećom, nije doživela da je potisnu filmovi ili predstave, štaviše, decenijama je uspešno odolevala pritiscima i ugrožavajućim faktorima komercijalnijih medija. Međutim, raznorazne vizuelne reference s vremenom su postale neizbežan dodatak knjizi, sinonim za glavnu junakinju, ugrađujući se u njen identitet, bez volje i dopuštenja Lolitinog kreatora. Zapravo, moglo bi se reći da je *Lolita* postala sastavni deo popularne kulture, što potvrđuju brojne reklame za raznovrsne proizvode (najviše u sferi industrije lepote), muzičke pesme i spotovi, kao i lični stil pop-zvezda koje vešto kombinuju izgled nimfe i *femme fatale* (jedan od istaknutijih primera u drugoj deceniji 21. veka je Lana del Rey).<sup>127</sup> Upravo u Americi se, neposredno posle objavljivanja, desila (neočekivana) popularizacija romana koji je postao deo brojnih karikatura i novinskih stripova. Najviše šala došlo je na temu *Lolite* kao bezobrazne knjige, dok je Gručo Marks jednom prilikom izjavio da je odložio čitanje *Lolite* za narednih šest godina, dok ne postane punoletna.<sup>128</sup> O *Loliti* se u Americi, a posebno posle premijere Kjubrikovog filma, otvoreno govorilo, čime je izbegnuto njeno tabuiziranje, lažno moralisanje i negovanje puritanizma nesvojstvenog šezdesetim godinama. Rađanje mnogobrojnih pokreta za osvajanje individualnih i grupnih sloboda otvorilo je nove mogućnosti za preplitanje elitne i popularne kulture, za dekanonizaciju kanona, za rušenje stereotipa.<sup>129</sup>

Istini za volju, *Lolita* je postupno postala znatno provokativnija i izazovnija od „stvarne“ *Lolite* koja se u knjizi ni načinom oblačenja niti šminkom ili frizurom nije izdvajala od svojih školskih vršnjakinja. Bez preterivanja bi

---

<sup>127</sup> Ova problematika spada u domen istraživača popularne kulture druge polovine 20. veka. Segment knjige *The Story of a Cover Girl* Bertrama i Levinga obrađuje pomenutu temu, dok je tekst Morne Lang posvećen fiksaciji modne industrije za fenomene žensvene devojčice i infantilizovane žene. Videti: Morna Laing, „Rewriting *Lolita* in Fashion Photography: Candy, Consumption and Dying Flowers“, *Sexualities* 0(0), (2018): 1–22.

<sup>128</sup> Vickers, *Chasing Lolita*, 52.

<sup>129</sup> Oktobra 1960. godine Kjubrik je pisao glumici Šeli Vinters da pročita *Lolitu* jer je želeo da joj ponudi ulogu Šarlot Hejz, devojčicine majke. Uprkos mnogobrojnim obavezama oko kampanje senatora Džona Kenedija u koju je bila aktivno uključena, nalazila je vremena da čita knjigu. Kada je video *Lolitu*, Kenedi se našalio i tražio od svoje sekretarke za štampu da zamoli Vinters da knjigu umota u smeđi papir, ukoliko već mora da je čita u javnosti. LoBrutto, *Stanley Kubrick: A Biography*, 205.

se, na prvi pogled, moglo reći da je ona „tipična“ američka tinejdžerka koja voli pop-muziku i bioskop, obožava koka-kolu i žvakaće gume, a soba joj je puna postera. Pa ipak, u decenijama koje su usledile, Lolita je nadrasla svoj književni identitet i prerasla u nešto drugo. Da li je Nabokov mogao predvideti ovaj preobražaj, s obzirom na to da je neposredno pre premijere Kjubrikovog filma u Americi, u majskom izdanju časopisa *Life* 1962, priznao da se dugo opirao ekranizaciji knjige: „Za mene je bilo savršeno opravdano da zamislim dvanaestogodišnju Lolitu. Ona je postojala u mojoj svesti. Dopustiti, međutim, da prava dvanaestogodišnjakinja igra takvu ulogu bilo bi nemoralno i grešno, i ja nikada neću na tako nešto pristati.“ Nije nebitno primetiti da je veza između starijeg muškarca i znatno mlađe žene (zapravo devojčice koja tek ulazi u pubertet) tematizovana u nizu književnih i filmskih dela i pre *Lolite*, kao i da su se potvrde sličnih veza mogle naći u životu van fikcije, od davnina.<sup>130</sup> Ova kompleksna tema prevazilazi okvire ponuđenog poglavlja, ali nameće pitanje zašto je baš roman *Lolita* postao sinonim za „bolesnu i opsesivnu ljubavnu vezu“, a ime Lolita, gotovo po pravilu, određuje tip mlade devojke koja vešto koketira sa seksepilom nevinašceta.

U fokusu ovog poglavlja, između ostalog, nalaze se umetničke tvorevine dvojice autora: Kjubrikov film i reklamna kampanja fotografa Berta Sterna rađena pre premijere u SAD-u, s ciljem da se istraži do koje mere je njihova Lolita, kreirana 1962. godine, svesno ili ne, predodredila vizuelni doživljaj književne heroine Dolores Hejz i njenu percepciju u javnosti. Koliko u tome ima udela glavna glumica Sju Lajon, koja je nakon iscrpljujućeg kastinga konačno odabrana da igra Lolitu? Da li su oblikujući njenu spoljašnjost, ali i njen karakter, Kjubrik i Stern zauvek „odredili“ Lolitu i proizveli tip seksualno provokativne devojčice s kojom će se identifikovati brojne buduće tinejdžerke, izazivajući „nenadoknativ gubitak“ misterioznom originalu Vladimira Nabokova, junakinji koju čitalac „vidi“ samo zahvaljujući opisima bespomoćnog i opsednutog muškarca, Hamberta Hamberta? Tačno je da ni kod Nabokova ona nije sasvim *nevina*, međutim, ono što otežava čitaočev neposredni susret s

<sup>130</sup> Na pomenutu temu nedavno je napisana zanimljiva studija koja navodi niz primera iz književnosti, filma i života slavnih ličnosti, govoreći u prilog tezi o večnoj opsesivnosti sredovečnih muškaraca vrlo mladim devojkama. Autor pominje Elvisa Preslija, Frenka Sinatru, Čarlija Čaplina, Erola Flina, Vudija Alena itd. Videti: Mohamed Ibrahim, *The Allure of Nymphet: From Emperor Augustus to Woody Allen, A Study of Man's Fascination with Very Young Women*, Lad Literature, New York 2017.

Lolito jest nepouzdan narator u prvom licu jednine koji je, u zavisnosti od situacije i vlastitih konfuznih osećanja, jednom vidi kao čednu, a drugi put kao vulgarnu lepoticu. Pomenuti opisi, rasuti po čitavom romanu, fragmentarni su i ne pružaju definitivnu sliku Lolite, što je ujedno i čini „čarobnicom“. Čitalac je zarobljen u mreži detalja koje mu Lambert prenosi posmatrajući objekat koji želi, ali nikako ne uspeva da poseduje. Ovi segmenti Lolitinog tela i lica, delovi njene odeće, zapravo postaju predmeti obožavanja, oni su sinegdoha želje, sveti predmeti koji junaku donose uživanje i patnju, pretvarajući ga u „ranjenog pauka Hamberta“: „Pruga zlaćane kože, kosa tamnosmeđa (...) dražesno nimfičansko bedro (...) vlažna i blistava donja usna (...) usne rumene kao obližani bombon (...) krasna pamučna haljinica s tamnoružičastim kockama (...) visina jedan metar i 45 centimetara; težina 35 kilograma; građa izdužena (...) guste pege, topla smeđa glavica (...) bila je sva od ruža i meda.“<sup>131</sup> Nazivajući sebe nimfoleptom, Lambert ne skriva svoju opsesiju: „Ima devojčica u dobi između devete i četrnaeste godine koje nekim očaranim putnicima, što su dvaput ili višeput stariji od njih, pokazuju svoju pravu narav koja nije ljudska nego nimfinska (to jest demonska); predlažem da se takva mala izabrana stvorenja zovu nimfice.“<sup>132</sup>

Svestan opasnosti od Lolitine „vidljivosti“ a samim tim i mogućeg nestajanja njene auratičnosti, pisac je neposredno pre prvog pojavljivanja knjige u Americi, zahtevao od izdavača da dizajnira jednostavnu naslovnu stranu: „Postoji jedna stvar kojoj se oštro protivim: bilo kakvoj predstavi male devojčice.“<sup>133</sup> Sledeći njegovu želju, izdavač „Putnam“ je napravio svedenu naslovnu korice na kojoj se nalazio samo tekst bez vizuelnih dodataka koji bi unapred odredili reakciju čitalaca ili formirali njihovo mišljenje o knjizi. Međutim, kako je *Lolita* s vremenom postala bestseller preveden u približno pedeset zemalja s preko petsto izdanja, zahtevi tržišta nalagali su drugačija rešenja. Neka od njih su za Nabokova bila prihvatljivija od drugih jer su se oslanjala na širok repertoar umetničkih dela iz istorije slikarstva, poput ostvarenja Baltusa, Bekmana, Pehštajna, Botičelija, Klimta, Rokvela. Sam Nabokov je u razgovoru za *Deutsche Worte* 1970. godine izjavio da, među slikarima najviše ceni Baltusa,

---

<sup>131</sup> Nabokov, *Lolita*.

<sup>132</sup> Nav. delo, 17.

<sup>133</sup> Bertram, Leving, *Lolita: The Story of...*, 31.

i to ne samo zato što je slikao stvorenja nalik Loliti. Baltusove provokativne devojčice, raširenih nogu i zadignutih suknjica ispod kojih proviruje donji veš, zaista su uznemirujuće. Devojkicu na naslovnoj strani jednog švedskog izdanja iz šezdesetih, Nabokov je, međutim, okarakterisao kao „užasnu mladu prostitutku, umesto (njegove) nimfe.“<sup>134</sup>

Brojna rešenja sasvim izvesno su se oslanjala na reklamnu kampanju za Kjubrikov film, dodatno vulgarizujući i trivijalizujući Sternov poster, brutalno se udaljavajući od Nabokovljevih želja ali i njegovih opisa Lolite. Još zanimljivije je npr. da se gotovo identično rešenje plakata za film upotrebljava i danas na naslovnim stranama monografija koje su u celosti posvećene književnosti i s filmskom umetnošću nemaju dodirnih tačaka. Takav je slučaj sa izdanjem *The Little Black Books: Books* iz 2017. koje pruža pregled najznačajnijih literarnih dela 20. veka, a na čijoj se naslovnici nalazi Sternova Lolita s naočarima u obliku srca i crvenom lizalicom u ustima. Junakinja s filmskog plakata postala je sinonim za Dolores Hejz iz književnog dela. Ako je Nabokov pokušao da spreči vizualizaciju Lolite, Stern je ponudio jedan od mogućih odgovora na pitanje „Kako bi Lolita trebalo da izgleda?“. Bez obzira na brojna negodovanja i optužbe da se radi o nesumnjivo pogrešnoj interpretaciji Nabokovljevog dela i njegove heroine prikazane poput iskusne porno-zvezde,<sup>135</sup> ova slika je postala ikona. Zapravo ta slika jeste Lolita – prerano seksualno aktivna devojčica.<sup>136</sup>

## Kjubrik, Nabokov i Džejms Haris: Od scenarija do filma

Stenli Kjubrik je u toku 1958. i 1959. godine radio paralelno na dva projekta. Jedan je bio *Jednooki Džek* (*One-Eyed Jacks*, 1961), film koji je trebalo da snima s Marlonom Brandom, ali se zbog nesuglasica desio prekid saradnje, a film je na kraju režirao sâm glumac. U to doba mu je na roman *Lolita* skrenuo

<sup>134</sup> Nav. delo, 284.

<sup>135</sup> Elen Piffer, „Uncovering Lolita“ u: Bertram, Leving, *Lolita: The Story of ...*, 184.

<sup>136</sup> Definicija Oksfordskog rečnika engleskog jezika. Vidi: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/lolita>.

pažnju koscenarista *Staza slave*, Kalder Vilingam, koji će i napisati prvu verziju scenarija za *Lolitu*. Iako se zainteresovao za roman i paralelno ga čitao s Džejmsonom Harisom,<sup>137</sup> njegovim kolegom i producentom, reditelj nije odmah počeo s pripremama *Lolite*, jer je dobio ponudu iz Holivuda da završi snimanje epskog spektakla *Spartak*, nasleđujući posao od Antonija Mana. Kasnije će izjaviti da mu rad u Holivudu nije prijao, između ostalog i zbog činjenice da je „to jedini film u kome nije imao apsolutnu kontrolu“.<sup>138</sup>

Već 1958. godine Kjubrik plaća prava za snimanje *Lolite* 150.000 dolara. Istovremeno, kupuje i Nabokovljev roman *Smeh u tami* (1932), sličnog zapleta, kako bi izbegao mogućnost da se u kratkom roku pojave dva filma srodnih tema. Od tog trenutka vodiće iscrpljujuću borbu za *Lolitu*, koja će se završiti premijerom filma 13. juna 1962. u Americi i nešto kasnije, septembra iste godine na Venecijanskom filmskom festivalu u Evropi, i odmah potom u Londonu. Kritičari su *Lolitu* gotovo jednoglasno (i možda nepravedno) okarakterisali kao najmanje kjubrikovski film koji je u želji da izađe u susret zahtevima komercijalne filmske industrije i vodeći računa o reakcijama publike, lišio književni predložak snažnog erotskog naboja i time, na neki način, postao „konvencionalno“ delo sedme umetnosti. Istini za volju, on nosi odlike Kjubrikovog filmskog jezika: trodelnu strukturu, linearni tok s elementima narativnih praznina, kombinaciju subjektivne i objektivne naracije, pročišćeni stilski izraz zasnovan na simetričnoj dubinskoj slici, dugim kadrovima i fluidnim pokretima kamere nasleđenim od filmskog stiliste Austrijanca Maksa Ofilsa, i konačno dozu groteske i crnog humora sadržanog u sarkastičnim replikama profesora Hamberta. Upravo tu Kjubrik pruža najbolje delove filma: s jedne strane, Lambert često zvuči kao ogorčeni intelektualac među intelektualno inferiornima, dok, s druge strane, ne uspevajući da racionalno kontroliše svoju strast i opsesiju, na kolenima kleči ispred Lolite, trči da joj spremi obrok, s bolnim uživanjem lakira joj nokte i ispunjava njene želje dok se voze pustim putevima, između hotela i motela u kojima nalaze privremena utočišta. Izbegavajući zamku u koju bi upao naglašavajući erotsku prirodu veze, na posredan način i suptilno, reditelj daje tek nagoveštaj Lambertove opčinjenosti Lolitom.

<sup>137</sup> Priča se čak da su imali samo jedan primerak knjige pa bi Haris pošto pročitao određeni broj strana, cepao te strane i davao ih Kjubriku. Videti: Hughes, *The Complete Kubrick*, 88.

<sup>138</sup> Gene D. Phillips, „Lolita“, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 186.

Konačno, izlazeći u susret tzv. konstruktivnoj cenzuri,<sup>139</sup> Kjubrik je možda i namerno lišio svoje delo nepotrebne i suviše lascivnosti, tj. jeftinog pornografskog efekta do koga se na filmu mnogo lakše stiže nego u književnosti. „Upravo zato što se Nabokov služio rečima, on je mogao da opiše požudu ne proizvodeći pornografski efekat koji fotografija neizbežno stvara.“<sup>140</sup> Prihvatajući od Nabokova da stil, struktura i slika nikada ne treba da „ometaju“ požudu čitaoca, Kjubrik i Haris izjavljivali su da nisu ni nameravali da budu eksplicitni. U krajnjoj liniji, slažući se s Trilingovim stanovištem i Kjubrik je doživljavao *Lolitu* kao tužnu ljubavnu priču, poredeći je s *Anom Karenjinom*, *Romeom* i *Julijom* ili *Crvenim* i *crnim*. Povodom toga izjavio je: „Jedna od izuzetnih stvari kod *Lolite* jeste to što element šoka leži u vezi. Sprečeni ste da donesete preuranjene i previše saosećajne zaključke u vezi s Hambertovim položajem, zbog šoka koji knjiga izaziva. I konačno, kada prođete kroz ceo roman i stignete do poslednje scene – susret Hamberta i Lolite koja ima šesnaest godina, trudna je i, prema njegovim rečima, neprivačna, shvatate, bez sumnje i bez ikakve emotivne uzdržanosti, da je on sebično i iskreno voli i da mu je srce slomljeno.“<sup>141</sup>

Pripreme za snimanje filma, potragu za glumicom koja će igrati Lolitu, produkciju i premijeru iscrpno su pratili mediji, s obzirom na probleme koji su obeležili objavljivanje romana u Americi. U dnevnoj štampi su se od 1960, pa sve do premijere pojavljivali kraći ili duži članci podgrevajući atmosferu u vezi s filmom koji se, prema rečima Pitera Banzela iz časopisa *Life* od 25. maja 1962, „jednostavno ne može snimiti“.<sup>142</sup> Izvesno je da je zbog pojačanog publiciteta i medijske provokacije, publika očekivala od filma ono što joj on, posle svega, nije pružio. Kjubrik se istovremeno suočio s nekoliko problema: prvi je bio Nabokovljevo odbijanje da piše adaptirani scenario; druga poteško-

<sup>139</sup> Biltereyst, „A Constructive Form of Censorship...“, u: Ljujić, Krämer, Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*, 142.

<sup>140</sup> Nermor navodi primer druge ekranizacije *Lolite* iz 1997. godine, reditelja Adrijana Lejna u kojoj je Lolita identična modelima koji reklamiraju donji veš marke *Victoria Secret*. Naremore, *On Kubrick*, 104.

<sup>141</sup> Robert EmmettGinna, „The Artist Speaks for Himself“, 1999. <http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1960ginna.html/> Pristupljeno: 06. 04. 2021.

<sup>142</sup> Kjubrikov arhiv čuva opsežnu dokumentaciju u vezi s medijskim praćenjem snimanja filma, kao i brojne isečke iz novina i časopisa u kojima se pisalo o *Loliti* i protagonistima filma. Na delu te dokumentacije zasnovano je i ovo poglavlje. Videti: SK/10/6, SK/10/6/4, SK/10/6/6.



ća činila je pronalaženje adekvatne mlade glumice koja će biti usaglašena s piščevim viđenjem *Lolite*, dok je možda najveća prepreka bila obezbediti put do filma, s obzirom na stroge standarde cenzure u filmskoj industriji usled primene Hejsovog kodeksa. Regulišući prava i obaveze filmskih producenata od 1930. do 1968, zahvaljujući bivšem republikanskom političaru, generalu Vilu Hejsu, prvom predsedavajućem Američke asocijacije filmskih producenata (u daljem tekstu MPAA), ovaj kodeks bio je rigorozan i zabranjivao je prikazivanje seksualnih perverzija, telesnog odnosa između pripadnika različitih rasa, baš kao i bilo kakvo uključivanje dece u provokativne radnje. „Producenti znaju da film, u okviru industrije zabave, može neposredno uticati na duhovni i moralni progres, biti odgovoran za više sfere socijalnog života, i za ispravno razmišljanje. (...) Knjiga opisuje, film živo predstavlja. Knjiga prenosi sadržaj na mrtvim stranama, a film neposredno živim ljudima.“<sup>143</sup>

Predviđajući sve prepreke na koje bi mogli naići, Kjubrik i Haris su od septembra 1958. započeli pregovore s predsednikom MPAA Džefrijem Šurlokom, baš kao i Džonom Trevelianom iz Britanskog borda za filmsku cenzuru (BBCF). Naime, saradnja između dva ključna tela za dodeljivanje zvaničnog prikazivačkog sertifikata u slučaju *Lolite* bila je neophodna, s obzirom na to da je početkom šezdesetih godina u Kjubriku polako sazrela misao o preseljenju u Evropu. Nije se radilo samo o restriktivnim uslovima snimanja u sistemu velikih studija koje nije voleo, kao i ekonomskoj krizi kroz koju je Holivud prolazio zbog uspona televizije, već i o činjenici da je Džejms Haris, nakon neprihvatljivih uslova kompanije Warner Brothers da potpuno kontroliše završnu montažu *Lolite* kao i izbor muzike (što se Kjubriku nije dopadalo), uspeo da obezbedi novac za snimanje kod Seven Arts UK, i na njihov predlog uključi Pitera Selersa u projekat (u filmu igra Klera Kviltija, policajca i Doktora Zempfa). Tako se avgusta 1960. čitava produkcija iz Amerike preselila u Veliku Britaniju, a sam Kjubrik, neposredno nakon toga, postao je dobrovoljni emigrant koji će se u domovinu vraćati samo ako to bude morao i samo radi ugovaranja novih poslova. Uprkos činjenici da je snimljena za 88 dana i to u Velikoj Britaniji, *Lolita* je u suštini američki film, kako zbog atmosfere i priče tako i zbog Kjubrikove težnje da kreira univerzalnu sliku Amerike, najrodniju Nabokovljevoj, o kojoj Bodrijar piše: „Pogledajte i najmanju pustinjsku postaju, ma koju ulicu

<sup>143</sup> Vickers, *Chasing Lolita...*, 42.

u nekom gradu na Srednjem zapadu, neki parking, neku kalifornijsku kuću, neki Burgerking ili Stadbejker, i eto vam cele Amerike, kako na jugu tako i na severu, na istoku ili na zapadu.<sup>144</sup>

Pregovori s cenzorima za prihvatljivu formu filma bili su očekivano komplikovani, ali je Kjubrik želeo da istraje na svom putu do *Lolite* jer ga je „knjiga odmah privukla, zbog izuzetnog osećanja životnosti, istinitosti priče, kao i unutrašnje drame situacija koje su izgledale ubedljivo.“<sup>145</sup> U ovoj pregovaračkoj misiji vođenoj između Kjubrika i Harisa, s jedne strane, i MPAA, BBFC kao i grupe Katolička akcija u Britaniji, koju je predvodio prečasní Džon Kolins,<sup>146</sup> s druge strane, a koja je trajala do 31. avgusta 1961. godine kada je film dobio dozvolu za prikazivanje (u Americi „samo za starije od 18“, u Britaniji „za starije od 16“), znatan deo knjige je modifikovan, naročito kada je u pitanju odnos između Hamberta i Lolite koji je na filmu, po rečima kritike, ostao neubedljiv i nerazvijen, gubeći primarni opsesivni karakter zabranjene veze kako ju je Nabokov zamislilo. Vodeći računa o replikama, načinu odevanja, zavodljivim pogledima koji su morali biti izostavljeni, dodirima koji se nisu smeli videti, jezičkim aluzijama koje su ublažene, Kjubrik je bio ograničen u mogućnostima, a vezu Hamberta i Lolite sveo je na nagoveštaje zavođenja i ljubavnog odnosa u kome je junakinja uvek korak ispred svog vernog pratioca, zaljubljenog sredovečnog muškarca koji se, kao i u svim pričama o opsesivnoj ljubavi, pretvara u njenog roba.

Podizanje starosne dobi Lolite (s dvanaest na petnaest godina, po nalogu MPAA<sup>147</sup>), odbacivanje Lambertove celokupne prošlosti (koja u romanu

<sup>144</sup> Žan Bodrijar, *Amerika*, Buddy Books, Kontekst, Beograd 1993, 31.

<sup>145</sup> Kjubrik u razgovoru sa EmmettGinna, 1999.

<sup>146</sup> Devetog maja 1961. godine, prečasní Džon Kolins, ultrakatolik i predsedavajući udruženja *The Catholic Action* piše Kjubriku da je svaka verzija filma bazirana na knjizi neprihvatljiva, osim ukoliko film ne odstupa od knjige do neraspoznavanja. „Seksualni odnos s devojkicama mogao bi isprovocirati one koji su mu skloni, na silovanje ili čak ubistvo.“ Kjubrik je na ovakva pisma odgovarao staloženo, uveravajući Kolinsa da je svaka provokacija izbegnuta i da je neodgovorno napred osuđivati film koji nije imao premijeru. Pored Britanije, i u Americi se filmu suprotstavila tzv. Liga za pristojnost, verska grupa koja je bila oštra prema Kjubrikovom ostvarenju, bazirajući svoje mišljenje na Nabokovljevom „grešnom“ romanu. MPAA je na kraju pregovarala s ovim udruženjima, tražeći od reditelja da skрати scene zavođenja. Čak i kada je film dobio sertifikat za starije od 18 godina, katolička udruženja su nastavila da negoduju protiv „moralno izopačenog dela“. Pogledati prepisku između Kolinsa i Kjubrika u: SK/10/8/7.

<sup>147</sup> Na jednom mestu u romanu piše: „A petnaestogodišnjim devojkicama dopušta svugde zakon da stupe u brak. (...) U stimulativnim podnebljima umerenog pojasa kao što su krajevi oko St. Luisa, Čikaga i Sinsinatija devojkice polno sazrevaju potkraj dvanaeste godine života. Dolores Hejz rodila se najviše petsto kilometara od stimulativnog Sinsinatija.“ (Nabokov, *Lolita*, 160).

ukazuje na njegovu izopačenu naklonost ka devojkicama), izostavljanje karakterističnog izraza nimfa, osim na jednom mestu kada Lambert čita delove svog dnevnika, estetizacija uvodne scene ubistva Kviltija i prikazivanje nasilja na crnohumoran način, toliko su zadovoljili cenzore da je na pitanje policije o potencijalnim problemima nakon premijere filma Džon Trevelian bio siguran da ničeg sličnog neće biti, jer *Lolita* „ima vrlo malo srodnosti s knjigom.“<sup>148</sup> Pa iako je Kjubrik sebi uvek bio najoštrij sudija, izjavljujući za *Spiegel* 1987. godine, „da je knjigu napisao manje vešt autor, možda bih i napravio bolji film“, ne treba zaboraviti da je uz njegovu ekranizaciju *Lolite* realizovana još samo jedna i to krajem 20. veka, što jasno potvrđuje da se neka dela ne mogu lako prebaciti iz jednog medija u drugi, ili da je „*Lolita* pravi primer kako od velikih knjiga ne nastaju veliki filmovi.“<sup>149</sup> Konačno, ni kritika nije bila blagonaklona. *New York Times* je u broju od 14. juna 1962, dan nakon premijere u Americi, na retoričko pitanje postavljeno na filmskom plakatu: „Kako su napravili film od *Lolite*?“, dao jednostavan odgovor: „Pa i nisu“, dok je kritičar *Varietya*, istog dana konstatovao kako se filmska verzija Nabokovljevog grotesknog, duhovitog romana može porediti s pčelom iz koje je izvučena žaoka, dodajući „da je romanu oduzeta njegova živa sintaksa, grafička iskrenost i neposredni pogledi na ljude i mesta u zemlji prepunoj klišea.“

Uz probleme s cenzurom, reditelj je od početka nailazio na prepreke u saradnji s Nabokovim, koji je prvobitno, 12. avgusta 1959. godine, odbio da piše adaptirani scenario, između ostalog, kako u pismu Harisu prenosi piščeva supruga Vera, „zbog neprihvatljive činjenice da se dvoje glavnih junaka na kraju venčavaju uz blagoslov odraslih“.<sup>150</sup> Prevazilazeći pomenute nesuglasice, nakon što je sanjao da piše sopstveni scenario, Nabokov je 31. decembra

---

<sup>148</sup> Problematika u vezi s cenzurom filma, prepiska između Kjubrika, Harisa, kao i predstavnika raznih odbora uključenih u priču, dostupna je u Kjubrikovom arhivu u Londonu. U pitanju je veliki broj dokumenata, pisama i ugovora u kojima se detaljno analizira scenario i ukazuje na one segmente koji bi mogli biti provokativni i koji, upravo zbog toga moraju biti uklonjeni ili izmenjeni. Kjubrik i Haris su gotovo svakom od ovih prohteva izašli u susret, te je i sam reditelj na kraju izjavio da nikada ne bi započeo snimanje filma da je znao da ga čekaju ovako restriktivni uslovi. Videti: SK/10/3/8.

<sup>149</sup> Kjubrik u: Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archive*, 278.

<sup>150</sup> Dmitri Nabokov, Matthew J. Bruccoli (eds.), *Vladimir Nabokov: Selected Letters*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1989, 256.

konačno pristao da saraduje s Kjubrikom.<sup>151</sup> Zna se, iz razmenjenih pisama, kao i na osnovu potpisanih ugovora s piščevim agentom Irvinom Lazarom, da je Nabokovu bila ponuđena suma od 40.000 dolara, uz zahtevanih dodatnih 35.000 ukoliko bude potpisan kao autor scenarija na špici.<sup>152</sup> To se, na kraju i dogodilo, a na narednoj svečanoj dodeli Oskara jedina nominacija koju je *Lolita* dobila bila je za Nabokova u kategoriji najboljeg adaptiranog scenarija. Kada je septembra 1960. Kjubrik primio završnu varijantu teksta – koja je u tom trenutku već bila prerađena i skraćena u odnosu na prvobitnu, pisanu za sedmočasovni film – shvatio je da će ga koristiti tek kao predložak. To dokazuju brojne korigovane verzije koje se čuvaju u Kjubrikovom arhivu (SK/10/1). Unutar ovog dela arhiva sačuvane su sve naknadne izmene prvobitnog scenarija, s komentarima reditelja na marginama teksta ili pored replika za glumce. Daleko od toga da je Nabokov bio pisac originalnog scenarija, jer je *Lolita* od početka do kraja bila Kjubrikov film. To potvrđuje i scenario koji je Nabokov objavio desetak godina kasnije, 1974. godine (verovatno da bi pokazao šta je urađeno njegovom delu!), u čijem je predgovoru istakao da je Kjubrik nesumnjivo veliki reditelj, da je *Lolita* ostvarenje sa sjajnim glumcima, ali da on primećuje da su od njegovog teksta ostali samo „repovi“. Poredeći film s američkim prevodima Remboa ili Pasternaka, Nabokov je napisao „Moja prva reakcija bila je mešavina negativnog utiska, žaljenja i nevoljnog zadovoljstva. Nekoliko intervencija (poput ping-ponga u početnoj makabrističkoj sekvenci ili zaneseno ispijanje viskija u kadi) činilo mi se prikladnim i dobrim. Druge (poput kreveta koji se urušava ili plisirane spavačice gospođice Sju Lajon) bile su bolne. Mnogobrojne sekvence nisu bile ništa bolje od onih koje sam pažljivo razradio za Kjubrika, i ja žalim na velikodušno protraćenom vremenu, istovremeno se diveći Kjubrikovom šestomesečnom trudu da unapredi bezvredni proizvod. (...) Rekao sam sebi da ipak ništa nije uzaludno, da je moj

---

<sup>151</sup> Nav. delo, 262.

<sup>152</sup> Spekuliše se zašto bi Kjubriku bilo u interesu da potpiše Nabokova kao jedinog scenaristu, s obzirom na to da je dosta intervenisao na prihvaćenom rukopisu. S jedne strane, iz dokumentacije u Arhivu, zna se da mu je Lorens Olivije, koji je u pismu od 15. decembra 1959. odbio da igra Hamberta, savetovao da scenario obavezno piše Nabokov, s obzirom na to da je ovu knjigu gotovo nemoguće „filmovati“. Moguće je da Olivijeov savet došao zbog opreznosti. Ukoliko nešto pođe naopako, deo odgovornosti uvek bi se mogao prebaciti na književnika. Konačno, osim Olivijea, Kjubrik je za ulogu Hamberta pozvao i Pitera Justinova 20. maja 1960, koju je ovaj odbio. Na kraju je uloga pripala prvobitno traženom Džejsmu Mejsonu koji se predomislio, prihvatajući saradnju s rediteljem.

scenario ostao netaknut u fascikli, i da ću ga jednog dana objaviti – ne s ciljem da opovrgnem veliki film, već čisto kao živahnu varijantu starog romana.<sup>153</sup>

## Sju Lajon i recepcija u štampi šezdesetih godina 20. veka: Nimfa je pronađena!

Desetog oktobra 1960. godine, u časopisu *Time* osvanuo je naslov „Nimfa je pronađena“, kojim je stavljena tačka na period očajničke potrage za devojčicom koja će igrati Lolitu, dug godinu dana. Nakon prvobitnih pregovora sa sedamnaestogodišnjom Tjusdej Veld koju je Nabokov smatrao prirodnim talentom, ali ne i njegovom nimfom,<sup>154</sup> Kjubrik i Haris započeli su kastinge koji su se neočekivano odužili i tokom kojih su susreli preko osamsto devojčica i tinejdžerki. Na pitanje časopisa *Look* u kome je nekada i sam radio kao fotograf, da li su majke zabranjivale ćerkama da dođu na audiciju zbog provokativnosti uloge, reditelj je primetio, da je naprotiv, većina njih izjavljivala da su njihove devojčice rođene Lolite.<sup>155</sup> Ovo zvuči paradoksalno, ali je razumljivo: magnetska privlačnost velikog ekrana motivisala je roditelje da, preko svoje dece, ostvare neispunjene lične ambicije ili, kako je Kjubrik to tumačio, „ukus publike je prefinjeniji i teže ju je šokirati nego što to pretpostavljaju razni kritičari“ (*Look*, 1962). Na kraju je odlučeno da Lolitu glumi Sju Lajon, koju je i Nabokov

<sup>153</sup> Vladimir Nabokov, *Lolita: A Screenplay*, McGraw-Hill, New York 1974, x–xii.

<sup>154</sup> Tjusdej Veld je rođena 1943. u Njujorku. Rano je ostala bez majke i već s osam godina započela je da radi kao dečji model. S devet je doživela prvi nervni slom, sa deset je počela da puši i pije, da bi godinu dana kasnije imala prvo seksualno iskustvo. Sa trinaest je glumila na televiziji, pa čak i u jednoj maloj ulozi u Hičkokovom *Krivo optužen(om)* (*The Wrong Man*, 1957). Nakon toga, ušla je u vezu s mnogo starijim Frenkom Sinatrom koji je imao 44 godine. Sa sedamnaest, kada je Kjubrik pomislio da bi bila idealna Nabokovljeva nimfa, književnik je odbio pomenuti izbor. Tjusdej Veld je zaključila da ona i ne treba da igra Lolitu, zato što ona jeste Lolita. Iako je kasnije ostvarila niz glumačkih ostvarenja, pa čak i jednu epizodu u *Bilo jednom u Americi* Serđa Leonea (*Once Upon a Time in America*, 1984), Veldova je zapravo oduvek bila „seksi mačkica“ šezdesetih i „živa preteča popularnog Lolita stereotipa“. Videti: Vickers, *Chasing Lolita*, 112. Ostaje otvoreno pitanje da li bi sopstvenim životnim iskustvom ona doprinela stvaranju autentičnije Lolite, od drske tinejdžerke koju je, vođena Kjubrikovim uputstvima, kreirala Sju Lajon.

<sup>155</sup> Hughes, *The Complete Kubrick*, 93.

okarakterisao kao „savršenu nimfu“.<sup>156</sup> U pitanju je bila četrnaestogodišnjakinja iz Los Anđelesa, čiji su ozbiljnost i zreliji izgled sigurno bili presudan faktor da film dobije dozvolu za prikazivanje.

Odmah pošto je *Time* obelodanio ime odabrane tinejdžerke, Kjubrik je izjavio da je Sju Lajon prirodni talenat, da bi neposredno pre premijere još jednom potvrdio nepogrešivost svog izbora: „Niko drugi nije joj bio ni blizu. Sju ima dubinu karaktera koji se ispoljava na izuzetno ekspresivnom licu. Ona je izvanredan glumački potencijal.“<sup>157</sup> U članku iz *Timea*, u kome su preneti biografski detalji, oglasio se i direktor njene osnovne škole izjavljujući da Sju ne smatra bizarnom devojčicom, ali da će sada svakako morati da kreira mešavinu nežne, snoliklike detinjastosti i jezive vulgarnosti. Rođena u Davenportu 1946, Lajon je ostala bez oca s godinu dana, a odgajana je u Los Anđelesu. S trinaest uzima prve časove glume i već posle nekoliko nedelja počinje da igra na televiziji, u serijalima *Denis napast* (Dennis the Menace) i *Loreta, zabava za mlade* (The Loretta Young Show, 1953). Radila je kao dečji model, reklamirajući haljine i kupaće kostime. Pobedila je na takmičenju „Osmeš godine“ koje je upriličilo Udruženje stomatologa LA-a. Nakon što ju je primetio u jednoj od epizoda *Lorete*, Kjubrik je pozvao na skrin test, snimajući scenu u kojoj joj Lambert lakira nokte (po mnogima jedina erotična scena u čitavom filmu). Odlučujući da joj poveri ulogu kontroverzne junakinje, Kjubrik preseljava Lajon novembra 1960. iz Amerike u London, gde je živela u tajnosti s majkom, nedostupna za bilo koga iz spoljašnjeg sveta, osim za tehničare i glumce. Spremajuci se za ekranizaciju knjige koju ni do premijere filma nije pročitala, Sju je priznala: „Određeni delovi romana su mi teški. Ali probaću ponovo za nekoliko godina, pošto čujem da je u pitanju značajno literarno delo.“<sup>158</sup> Da li je ovom izjavom buduća glumica zapravo potvrdila psihičku nespremnost za ulogu koja joj je namenjena, nesvesna problema s kojima se kasnije deca-glumci nose u životu? O mukotrpnom radu koji je podrazumevao stalno prisustvo u javnosti govorila je u naknadnim intervjuima, naglašavajući da nije bila svesna da se od nje očekuje višegodišnje promovisanje *Lolite* na putovanjima koja su je odvajala od porodice i škole.

---

<sup>156</sup> *Life*, 25. maj 1962.

<sup>157</sup> *New York Mirror*, 6. jun 1962.

<sup>158</sup> *Newsweek*, 25. jun 1962, 52.

Ono što je na sebe preuzela Sju Lajon bilo je mnogo više nego „samo uloga“ Lolite. Ona je, pojavljujući se u sfumatu jutarnjeg sunca u dvodelnom kupaćem kostimu, sa svojim besprekorno dugim nogama, prekrasnim šeširrom na glavi i provokativnog pogleda upućenog Lambertu preko crnog rama naočara za sunce, postala otelotvorenje Nabokovljeve junakinje koja se u tom trenutku prvi put zaista pojavila pred gledaocima. Suštinski, bio je to prvi stepen njene identifikacije s Lolitom koju je stvorila zajedno s Kjubrikom na filmu. Drugi, koji će daleko više uticati na njen publicitet i (trajno) vezivanje za Lolitu kao „provokativnu lepoticu“, obezbediće joj fotograf Bert Stern u Seg Harboru, nedaleko od Njujorka, radeći reklamnu kampanju za film. Bez obzira na činjenicu da je nakon ovog ostvarenja, Lajonova igrala u filmovima Džona Forda i Frenka Sinatre, uz mučne pokušaje održavanja glumačke karijere do kasnih sedamdesetih, njen privatni život bio je ispunjen brakovima i razvodima, od kojih je prvi, ironijom sudbine, sklopila, baš kao i Lolita, sa svega 17 godina. Da li joj je Lolita osim trenutne slave i činjenice da je u narednim decenijama upravo ovaj tip zavodnice postao uzorni model za seksualnu provokaciju koju je prihvatila i eksploatisala popularna kultura, donela nešto više od „uništenja vlastite ličnosti“?<sup>159</sup> Odgovor, kao da se sam nameće. Međutim, ni on, ako je verovati glumici, nije jednoznačan. Suštinski, menjao se i zavisio je od njenih životnih okolnosti, uz nepoljuljano poštovanje autora filma. Pišući mu 1994. godine dok je još bila u skladnom braku s inženjerom Ričardom Radmanom, Lajonova je u ispovednom tonu rekla da veruje da je jedini uspeh koji je imala u životu postigla zahvaljujući Kjubriku i da mu je u to vreme bila veoma zahvalna.<sup>160</sup> Osećanje naklonosti primetno i u načinu obraćanja („Moj najdraži Stenli“), Lajon je izrazila i posle premijere: „Gospodin Kjubrik nikada ne sramoti, niti ismeva glumce. *Lolita* je mogla biti ponižavajući film za mnoge, ali se on postarao da se to ne desi.“<sup>161</sup>

Da mu se ne bi ponovila sudbina provokativnog dela Elije Kazana *Bebi Dol* (Baby Doll, 1956), zasnovanog na tekstu Tenesija Vilijamsa, u kojem ulogu devojčice zarobljene u telu devetnaestogodišnjakinje maestralno igra Kerol Bejker, a koji je Warner povukao iz distribucije pred Božić 1956, Kjubrik je

<sup>159</sup> Lajon za agenciju Reuters, 1998.

<sup>160</sup> Pismo se čuva u Kjubrikovom arhivu i deo je putujuće izložbe.

<sup>161</sup> LoBrutto, *Stanley Kubrick*, 209.

maksimalno pročistio film od eksplicitnih nagoveštaja Lambertove devijantnosti i zapravo, sterilisao Nabokovljev tekst, odlučujući se za sopstvenu viziju Lolite, pre kao drske tinejdžerke koja se poigrava sa zaljubljenim profesorom, nego kao seksualizovanog subjekta koji već u četrnaestoj godini dobrovoljno izaziva doživljaj sebe kao „tog mračnog predmeta želje“. Zapravo, Kjubrikova namera je jasna: doći do filma ali sačuvati debitantkinju medijske pompe koja bi je neminovno odvela na klizav teren. Zato njegova Sju Lajon nije samo zgodno telo bez mozga, ona „zna da bude zabavna adolescentkinja, ali i zla i okrutna nimfa. Ona je nevinašce i furiozni, razbesneli tigar; ona je mudra ljubavnica, zbunjena i nerazumna mlada, ali i racionalna devojka koja se očajnički trudi da živi srećno s mužem u oronuloj kući, opterećena dugovima“.<sup>162</sup> Jedno je sigurno: u Kjubrikovom filmu je izostao svaki, pa i najmanji nagoveštaj seksa. Ko je onda uzrokovao eksploataciju Lolite u komercijalnom svetu, od fotografije do mode, od reklama do industrije igračaka? Sudeći prema svemu, to svakako nije mogla biti Kjubrikova devojčica koja s očuhom luta Amerikom, spavajući u odvojenoj postelji i zadirkujući ga šapućući mu na uho.

Mediji su na dva različita načina prilazili fenomenu Lolite šezdesetih godina. Jedna grupa članaka i filmskih prikaza ukazivala je na provokativnu prirodu književnog predloška, a samim tim i na karakter koji Sju Lajon treba da odslika: devojčice nesvesne u šta se upušta, nezaštićenog nevinašceta u čeljustima strašnog muškarca ili bezobzirne i drske tinejdžerke koja, nakon prvog seksualnog čina u Kampu Klimaks, počinje da manipulira opsednutim muškarcem kog će polako dovesti do ludila i propasti. Moglo bi se reći da su oni koji su Lolitu doživeli kao demonsku zavodnicu zapravo prihvatili pogled na ženu kao uništiteljku, model zastupljen u filmovima šezdesetih i sedamdesetih godina. Prema rečima Moli Haskell, muškarci su viđeni kao žrtve mladih, neodoljivih zavodnica.<sup>163</sup> Nije li, s tim u vezi, Kjubrik i postavio *Lolitu* kao film o seksualnom potčinjavanju čoveka koji ne može da se izbori sa svojom devijantnom strašću za malom nimfom? On postaje „žrtva“ Lolite koja ga do propasti ne vodi „agresivno i nasilno, već pasivno i neprimetno“.<sup>164</sup>

<sup>162</sup> Videti rukopis koji je potpisan imenom Calamandrei i nalazi se u Arhivu, u kutiji sa oznakom SK/10/6/8/1.

<sup>163</sup> Molly Haskell, *The reverence to rape: The treatment of women in the movies*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1973, 346.

<sup>164</sup> Isto.



Njena dominacija u filmu je suptilno naznačena kroz seksualnu tenziju u sceni sa hula-hopom,<sup>165</sup> ispijanjem koka-kole uz bučno srkutanje kroz slamku; hranjenjem profesora perverznom pokušajem ubacivanja celog prženog jajeta u njegova usta; lakiranjem noktiju ili trčanjem uza stepenice u njegov zagrljaj, praćeno zvucima srceparajuće muzike u neprimetno usporenom snimku. Maestralno odabranim sitnim znacima u kojima se oseća Hambertovo izgaranje za devojčicom koja drsko okreće glavu ili mu se ljubazno ulaguje kako bi došla do cilja, reditelj sugerše da „pokušavajući da uhvati svoju leptiricu, profesor upada u sopstvenu zamku i ne može da poseduje objekat svoje trajne opsesije.“<sup>166</sup> Upravo ovakav doživljaj *Lolite* uslovio je da Sju Lajon u pisanim medijima nazivaju: „Sirenom sa žvakaćom gumom i neodgovarajućim objektom ljubavi“<sup>167</sup>; glumicom koja naglašava „Lolitinu nežnu, slatku, očaravajuću privlačnost“<sup>168</sup>, da bi naknadno, i zahvaljujući Sternovom posteru, dobila epitet seks-simbola *space agea*, a njegova Lolita okarakterisana je kao mešovina prostitutke i nevinašceta koje liže lizalicu.<sup>169</sup>

S druge strane, vodeći računa da se ipak radi o devojčici na pragu seksualne zrelosti, koja, nesvesna posledica, upada u zamku filmske industrije, druga i malobrojnija grupa novinskih kolumnista bila je opreznija, okrećući se ličnosti same glumice i njenom svakodnevnom životu. Na novinskim snimcima Sju Lajon je predstavljena u spontanijama, u ambijentu koji ne podrazumeva filmski studio. Izbegavajući opasnosti koje mogu proizaći iz poistovećivanja devojčice sa seks simbolom radi senzacionalizma, časopisi poput *Washington Star*, *Spokesman Review*, *Evening Globe* prikazuju je dok čita, uzima časove jahanja, ili je viđena u jednostavnoj odevnoj kombinaciji u džinsu i džemperu. I dok su tinejdž-magazini poput *Seventeen* bili uzdržani, ne želeći da preporuča Lajon svojoj ciljnoj grupi do izlaska njenog sledećeg filma, dotle je *Worcester Gazette* (19. jun 1962) bio zaokupljen njenim modnim ukusom: bez šminke, bledeg ruža za usne, plave kose, ona voli ravne italijan-

<sup>165</sup> Hula-hop posredno definiše početnu tačku vremenskog okvira Kjubrikove priče na kraj pedesetih godina, s obzirom na to da se hula-hop groznica desila oko 1957. godine.

<sup>166</sup> Gene D. Phillips, „Lolita“, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 233.

<sup>167</sup> *Saturday Review*, 23. jun 1962.

<sup>168</sup> *Life*, 25. maj 1962.

<sup>169</sup> *Honey*, jul 1961.

ske cipele i ne voli crnu boju. Konačno, možda najinteresantnije preplitanje mode i Lolitamanije već 28. jula 1961. godine primetila je Felisiti Grin koja je u tekstu naslovljenom „The Lolita Look“ prokomentarisala novu Diorovu kolekciju: „Ako imate oko 12 godina, ravni ste kao daska spreda i pozadi, i ličite na Lolitu, onda ćete voleti novu Diorovu kolekciju. Ali, ako ste žena od krvi i mesa, imaćete velike probleme. Sve je dizajnirano prema meri gospođice juniorke. Iako je kuća Dior kolekciju nazvala Šarm 62, prigodnije ime bi bilo *Diorova kći*.“<sup>170</sup> Tako je Lolita, postepeno, postala neizostavni deo popularne kulture, inspirišući brojne polemike, naročito na polju feminizma. S jedne strane, tradicionalnije feministkinje i dalje su zagovarale tezu po kojoj žene neće steći moć dok ne postignu izjednačavanje s muškarcima u načinu njihovog prikazivanja na filmu, dok su, s druge strane, postfeministkinje smelo izjavile da vas „seksualna energija za široku konzumaciju više ne čini glupačom. Ona vas čini pametnom.“<sup>171</sup>

## Sternovo čitanje Nabokova: Tako usamljena Lolita

Kada je nastala provokacija zvana *Lolita*? Mnogi umetnici prve polovine 20. veka slikali su oskudno odevene ili nage mlade devojkice, ali niko se nije ni približio poljsko-francuskom autoru Baltusu čije su erotizovane slike maloletnih devojkica izazvale negodovanje javnosti i pokrenule brojne kontroverze. Norveški slikar Edvard Munk, koji je svoju umetnost posvetio ženama, naslikao je *Pubertet* 1894. godine. Nevina mlada devojkica sedi spojenih nogu i u strahu svedoči o promenama svog tela na pragu seksualne zrelosti. Nemački ekspresionista Oto Diks je 1912. godine, na primer, postao poznat po provokativnim predstavama tinejdžerki sa istaknutim intimnim delovima, ukletim izrazima lica i smrtonosno bledom kožom. Ernst Ludvig Kirchner i njegove kolege iz umetničke grupe *Most*, osnovane u Drezdenu, proučavali su proces transformacije

<sup>170</sup> Konsultovati pres materijal u kutiji SK/10/6/8/2.

<sup>171</sup> James Coleman, „An Introduction to Feminisms in the Postfeminist Age“, *Women's Studies Journal* 23(2): 8.

deteta u ženu. Njihovi omiljeni modeli bile su dve dvanaestogodišnje devojčice Frenzi i Marčela, koje su umetnici smatrali „decom“. Ipak, njihove slike su istraživale tinejdžersku seksualnost. Nage, sa teškom šminkom nalik onoj koju nose prostitutke, ove devojčice izazivaju gledaoca. Njihova androginitet fascinirala je umetnike koji su uspeli da stvore erotsku provokaciju u bespolnoj slici mlade žene. Egon Šile, proslavljeni austrijski slikar koji je tragično preminuo 1918. od španske groznice, izazvao je polemiku svojim skandaloznim crtežima i slikama devojaka u pubertetu koje su mu nage pozirale u ateljeu. Optužen za seksualnu zloupotrebu nekih od njih, proveo je izvesno vreme u zatvoru. Šileova umetnost je najavila novi pristup telu mladih žena, prikazujući ih u intimnim trenucima masturbacije ili vođenja ljubavi. Slikar ih je učinio ranjivim izlažući njihovu krhku ženstvenost neželjenim pogledima. Zajedno sa Oskarom Kokoškom, Šile je uklonio „paravan kako bi otkrio moderno telo koje se nalazilo sakriveno iza njega, u svojoj šokantnoj fizičkoj pojavnosti“.<sup>172</sup>

Po sopstvenom priznanju, Nabokov je osećao posebnu vezu s Baltusom, navodno zato što su njegove slike mladih devojaka predstavljale neobičnu kombinaciju dečje nevinosti i eksplicitne erotske želje. Fokusirajući se na nelagodnost koju proizvodi dečja seksualnost, Baltus je privukao pažnju javnosti svojim provokativnim ciklusom slika dvanaestogodišnje Tereze Blanšar koju je portretisao više od deset puta. *Tereza koja sanja* iz 1938. godine prikazuje prelepu devojčicu zatvorenih očiju, lica okrenutog tako da nagoveštava samo njen profil, suknje podignute, raširenih nogu, tako da nam slikar otkriva njene snežnobebe gaćice. Nema sumnje da je Blanšar najavila Nabokovljevu Lolitu i oblikovala Sternovu viziju male nimfe. Fasciniran čudnim detinjstvom Ket i Hitklifa iz romana Emili Bronte *Orkanski visovi* iz 1848. godine, Baltus je realizovao neobjavljeni album ilustracija posvećen adolescentima u izolovanim, mračnim sobama, zatvorenim za spoljašnji svet. Vizuelna inspiracija za mnoge neprijatne poze viđene u seriji Terezinih portreta potekla je od umetničkih dela izabranih autora 19. veka, kao što su Džon Karlin ili Gustav Kurbe, kao i Baltusovog kolege nadrealiste, slikara, fotografa i avangardnog filmskog reditelja Mana Reja, čiji je *Fotokolaž* reprodukovano u časopisu *Minotaure* 3, 1935. godine. Baltusove slike privlačne, ali u isto vreme stroge i samozado-

---

<sup>172</sup> Gemma Blackshaw, „On Stage: The New Viennese“, u: G. Blackshaw (ed.), *Facing the Modern: The Portrait in Vienna 1900*, National Gallery, London 2013, 30.

voljne Tereze Blanšar predstavljaju „sablansko viđenje jedne faze u životu koja se nalazi između umora i bujnosti, nevinosti i seksualnih fantazija, stvarnosti i sna.“<sup>173</sup> Na drugoj slici pod nazivom *Tereza* (1938), ona gleda iznad posmatrača / voajera i gotovo ravnodušno demonstrira svoju seksualnost.

Svestan složenosti Terezine telesne moći, Baltus odlučuje da je iskoristi: on namerno provocira gledaoca, dovodi u pitanje njegovo licemerje i uvlači ga u zabranjenu erotsku vezu s detetom koje bi zapravo trebalo da zaštiti od sebe i svojih „prljavih“ želja. Stvarajući tenziju između njenog mirnog lica i nedovoljno osveščene seksualne želje, između nevinosti i flagrantne drskosti, umetnik je motivisao francuske književnike i kritičare da o ovoj slici govore kao o „silovanju u najavi“.<sup>174</sup> Tereza Blanšar, Baltusova muza, umrla je već 1950, pošto je napunila dvadeset pet godina. Iako je ovo poziranje odobrila njena majka (što je bio slučaj i sa Sternovim fotografisanjem Sju Lajon), ono je sasvim sigurno za Terezu predstavljalo strašan stres i traumau. Poznati slikar i istovremeno stariji muškarac, iznenada je prekinuo njenu mladost: po sopstvenoj želji, javno je razotkrio i komodifikovao njeno telo bez njenog pristanka. Tokom dugih, iscrpljujućih seansi u slikarevom ateljeu, nevina malena Blanšar je „iskorišćena“ kako bi ispunila najgore Baltusove pritajene ciljeve i zabranjene snove. Serijal Terezinih slika svakako je predstavljao prolog za Sternovu viziju Lolite, posebno za niz neobjavljenih fotografija (dostupnih u Arhivu Stenlija Kjubrika u Londonu) na kojima se vidi Sju Lajon dok „prazno“ gleda u njegovu kameru, identično svojoj prethodnici i vršnjakinji Terezi. Ni Baltus ni Stern ne predstavljaju svoje modele razodevene: oni provociraju erotsku napetost kroz čin prikriivanja. Svojom reprezentacijom devojiće koja gleda tik van centra slike u gotovo sanjivom stanju, Baltus je uspeo da izazove ambivalentne reakcije. Da li treba da se osećamo neprijatno jer prekidamo intimni trenutak, ili provokativna poza devojke ukazuje na to da je ona „namenjena“ gledanju? Za razliku od Baltusovih dvosmislenih, uznemirujućih slika, Sternova slika Lolite otvoreno poziva gledaoca da se uključi u erotsku igru.

Prihvatajući Kjubrikov poziv da uradi rešenje filmskog plakatu za *Lolitu* kao i određeni broj fotografija koje bi služile kao najava za film ili, kasnije, u svrhu njegove promocije, američki fotograf Bert Stern kreirao je sopstvenu

<sup>173</sup> Sabine Rewald, „Balthus's Thérèses“, *Metropolitan Museum Journal* vol. 33, 1998, 305.

<sup>174</sup> Isto, 307.

verziju Nabokovljeve junakinje i time odredio pojam Lolite.<sup>175</sup> Neopterećen Kjubrikovom adaptacijom romana, s obzirom na to da je film bio u završnoj fazi, Stern je u leto 1961. godine odvezao Sju Lajon i njenu majku u Seg Harbor, nedaleko od Njujorka, gde je u narednih sedam dana napravio blizu dve hiljade fotografija, od kojih je javnost videla samo nekoliko desetina odabranih.<sup>176</sup> U pitanju je bilo Sternovo lično „čitanje“ Nabokova, a fotografije u boji mogu se razumeti kao svojevrsni nastavak filma, i to drugog dela romana koji obuhvata 105 dana putovanja i 200 noći u raznim američkim motelima, sažeto prikazanih u Kjubrikovom ostvarenju. „Tada, u avgustu 1947, počela su naša duga putovanja po Sjedinjenim Državama. Uskoro sam više od svih drugih turističkih prenoćišta zavoleo motele – čista, uredna, pouzdana utočišta što se sastoje od zasebnih kućica ili od soba pod istim krovom, idealna mesta za spavanje, svađu, pomirenje i nezasitu nedopuštenu ljubav.“<sup>177</sup>

Rukovođen tekstom i brojnim detaljima koji omogućavaju čitaocu da se približi Loliti, Stern se opredelio za jednostavni enterijer motelske sobe u Seg Harboru, kako bi evocirao grozničave dane i noći koje Lambert i Lolita provode u ovim skrovitim mestima, baš kao i eksterijere, ispred hotela i škole, na obližnjim putevima i u okolnoj prirodi, nudeći kompleksnu sliku devojčice dvojne naravi koja se kod nje ispoljavala kroz spoj „nežne sanjarske detinjastosti i nekakve jezive vulgarnosti“.<sup>178</sup> Oblačeći Lolitu u jednostavnu onovremenu kombinaciju džinsa i žutog, oranž ili plavog pulovera, žutu haljinu ravnog kroja, plavi kupaći kostim, i stavljajući joj slamni šešir na glavu, Stern ne stvara

<sup>175</sup> S obzirom na životnu priču fotografa Berta Sterna, danas ne deluje nimalo slučajno što je baš on bio odabran da radi reklamnu kampanju za *Lolitu*. Prvo, Kjubrik i Stern su se poznavali iz časopisa *Look* u kome su obojica radili, a kako je raspolagao skromnim budžetom za promociju filma, reditelj je odlučio da pozove u pomoć prijatelja iz mladosti. Drugo, Sternu će se dogoditi Lambertova priča, istina sa srećnim krajem. Početkom osamdesetih godina u njujorškom parku upoznao je svoju buduću suprugu Šanu Laumajster dok je vozila rolere. I ova scena neobično koincidira s Nabokovljevim opisima Lolitinih vožnji na rolšuama. Šani je tada samo 13 godina, dok je Stern zašao u šestu deceniju života. Počeli su da žive zajedno kada je ona napunila 17, venčali se znatno kasnije, nekoliko godina pre Sternove smrti, 2013. U znak sećanja na supruga, Šana Laumajster je režirala dokumentarni film pod nazivom *Bert Stern: Original Madman* (2011).

<sup>176</sup> Neposredno nakon premijere, izabrane fotografije pojavile su se u časopisima *Look* i *Life*. Kjubrik ih je pažljivo birao kako ne bi izneverio poverenje cenzorskih bordova koji su mu dali dozvolu za prikazivanje filma. Deo fotografskog reklamnog serijala za film *Lolita* prvi put je predstavljen javnosti tek 2017. godine u Umetničkom centru Kristi, u Njujorku. Najveći broj negativa danas je dostupan istraživačima u Kjubrikovom arhivu u Londonu i Sternovoj fondaciji u Njujorku. Videti: SK/10/9/7/2.

<sup>177</sup> Nabokov, *Lolita*, 169.

<sup>178</sup> Nav. delo, 50.

seksualizovano telo, jer ničeg provokativnog i nema u toj i takvoj slici Lolite. Njegova junakinja ne treba da izaziva pokazujući ono što je tako očigledno u pornografskoj fotografiji. Stern traga za mentalnim izazovom, nastojeći da intrigira kroz suptilnu subverziju. Minimalnim intervencijama i dodacima, poput naočara za sunce s crvenim scrolikim ramom, crvenim lilihipom i zelenom lizalicom, ili pak čokoladno-karamelizovanim sladoledom, Stern se nalazi na samoj granici erotske fotografije pervertirajući kontekst reprezentacije, postižući napetu atmosferu i seksualnu tenziju. Skromno plaćenim aksesuarom kupljenim u obližnjoj radnji, on pravi originalnu nadgradnju Lolitinog literarnog izgleda predmetima koji se ne pominju kod Nabokova, niti se pojavljuju u Kjubrikovom filmu. U pitanju su čuveni par naočara s crvenim okvirom u obliku srca,<sup>179</sup> i još provokativniji lilihip koji je kao simbol nevinosti, detinjstva, ali i neodoljive medenosti devojčica Sternu verovatno bio poznat iz filma *Svetle oči* (Bright Eyes, 1930) u kome se, s predimenzioniranim slatkišem u ustima, pojavila Širli Templ. U Lolitinim rukama, međutim, ovaj crveni lilihip dobija novo hiperseksualizovano (falusno) značenje i prerasta u svojevrsni simbol kojim se preoblikuje shvatanje Frojdove skopofilije i preispituje kolektivno nesvesno, s obzirom na kategorije seksa i moći. Suočavajući posmatrača s pogledom zagonetne devojke čije se oči naziru iza naočara, Stern šalje jasnu poruku, kojom zapravo otvara dekadu seksualnih provokacija i postavlja pitanje o seksualnim slobodama, sviđalo se to nekome ili ne. „Pazi se devojke sa slatkim zubima“<sup>180</sup> nedvosmislena je poruka, ali je skandaloznija tim pre što je prenosi devojčica na pragu seksualnog sazrevanja, spremna za „konzumaciju“. Lilihip na jednostavan način određuje oralni i, posredno, erotski užitak, prebacujući pažnju posmatrača na Lolitu, koju neminovno objektifikuje.

<sup>179</sup> Zanimljivo je da se na jednoj od fotografija snimljenih u Montreu, gde je Nabokov živeo posle preseljenja iz Amerike, vidi njegova supruga Vera sa scrolikim naočarima u belom ramu. Ovaj par naočara našao se i na izložbi posvećenoj Nabokovu u Njujorku (početkom dvehiljaditih), gde su se sasvim neočekivano pojavile, uz relevantne knjige, njegove rukopise i karakteristične za-beleške pisca na malim kartonima. Ironično ili ne, Sternova intervencija u polju Lolitinog izgleda, uprkos svim Nabokovljevim protivljenjima, uticala je, na kraju, i na njegov profesionalni i privatni život. Kao i kod Sterna, i u Nabokovljevom slučaju, život je imitirao umetnost.

<sup>180</sup> Ovde konkretno referiram na tekst koji ukazuje na izmene u shvatanju bombone/lizalice kao amblema ženske umiljatosti, a koji se dogodio u poslednjih petnaestak godina. Lilihip (na engleskom *lolipop* neobično koincidira s imenom Lolita) ili bilo koji svilenkasti slatkiš postepeno je od seksističkog simbola postao oružje po izboru. Videti: Meghan Gilbride, „Lolita’s Impact on Pop Culture and Feminism“, 2018. <https://www.popsugar.com/news/Lolita-Impact-Pop-Culture-Feminism-45432641/> Pristupljeno: 10. 03. 2022.

Stern se, istovremeno, znalački poigrava s određenim modelima elitne i popularne kulture, gradeći sliku Lolite kao „fantaziju na potisnutim osnovama društvene stvarnosti“.<sup>181</sup> Od obične devojčice, ona postaje „zločesta, zločesta curica. Maloletna prestupnica, ali otvorena i simpatična.“<sup>182</sup> Zapravo, uz sav taj aksesuar, do najsitnijih detalja pobrojan kod Nabokova (koka-kola, teniski reket, tranzistor, gume za žvakanje, rolšue, tamne naočare, i još mnogo odevnih predmeta – modernih džempera, pantalonica i letnjih haljinica), Lolita je zapravo subjekat kojim manipulišu reklame i časopisi, prava predstavница potrošačkog društva, i istovremeno pripadnica te „obesne dečurlije koja se neočekivano rano predaje bludu.“<sup>183</sup> Pokazujući je na tremu ispred hotela „nesnosno poželjnu, izvaljenu u purpurni elastični naslonjač ili u vrtu na zelenoj ležaljci, ili na stolici za njihanje“,<sup>184</sup> Stern zapravo sledi Nabokovljeve opise, sprovodeći doslovnu translaciju teksta u sliku, proizvodeći tenziju koja rezultira iz latentne erotike tabuiziranog sadržaja – devojčice viđene i doživljene kao objekta požude. Povremeno, napetost popušta, te je Sju Lajon predstavljena dok se igra s mačkom (ambivalentan simbol nevinosti i seksualne provokacije), hoda pustim auto-putevim ili uživa u restoranu brze hrane. Opređeljujući se da je predstavi uz šejkove, hamburgere i gazirane napitke, Stern upućuje na amblematske tačke konzumerske Amerike, na stvarnost šezdesetih godina viđenu iz ugla prosečne tinejdžerke. Prema Lambertovim rečima koje Stern zapravo samo pretvara u fotografiju, „moja je ludica više volela najbanalniji film i najbljutaviji sirup nego čudesnu zemlju koju sam joj nudio. Kad samo pomislim da je, birajući između hamburgera i Humbergera, redovno i neumoljivo uzimala u usta ono prvo!“<sup>185</sup> Viđena kroz Sternove mrežaste gvozdene ograde Lolita ostaje nedokučiva, nedostupna i daleka za Lamberta, ali podjednako zarobljena između njegovih prohteva i vlastitih želja. Stvarajući od nje slatki privid, fotograf neretko posmatra Sju Lajon kroz dvostruka stakla – objektiv svoje kamere i prozore automobila – kako bi „proizveo utisak spontanosti koji

---

<sup>181</sup> Katarina Mitrović, „Erotska fotografija“, u: *Helmut Newton i erotska fotografija, New Moment*, Beograd 2014, 2–12.

<sup>182</sup> Nabokov, *Lolita*, 135.

<sup>183</sup> Nav. delo, 147.

<sup>184</sup> Nav. delo, 172.

<sup>185</sup> Nav. delo, 194.

nastaje u toku vožnje. Pogledaš sa strane i kao u romantičnom i nežnom snu, vidiš devojku. Nakon treptaja, ona nestaje. Čudesno lagan osećaj, baš kao odblesak sećanja na prvi poljubac.<sup>186</sup>

Nabokovljeva junakinja, međutim, ipak nije sasvim praznoglava tinejdžerka bezuslovno zarobljena u svetu bleštavih reklama. Izgovarajući na jednom mestu: „Dužnost mi je da budem koristan član društva. Prijatelj sam svih životinja muškog pola. Udoboljavam njihovim prohtevima“,<sup>187</sup> Lolita bespoštedno razotkriva mehanizme funkcionisanja savremenog sveta koji je odbacio koncept romantične ljubavi, a sebe, sarkastičnim tonom, definiše kao seksualni objekat, tj. sredstvo koje služi za muško uzbuđenje i zadovoljstvo. Rukovođen ovim piščevim rečenicama, koje s dozom neskrivene ironije opisuju Ameriku u kojoj su osvojene „nove“ slobode i definitivno pomerene granice „dobrog ukusa“, na kultnom plakatu, Stern namerno vizualizuje Lolitu dok zagonetno i bludno zuri u (muškog) posmatrača. Potičući iz polja advertajzinga gde se istakao čuvenom reklamom za votku ispred Keopsove piramide u Egiptu, Stern je znao da je cilj filmskog postera da provocira i da proda ono što nudi. Verujući u moć reklame koja zavodi potrošača, on pušta Lolitu da ga pogledom pokori i na taj način ga učini „predmetom želje“. Uzrokujući dijalektički obrt u igri dominacije, Stern zahteva suočavanje i ne dozvoljava da njegova Lolita bude olako potčinjena s muške strane. Novo vreme donosi nove ikografske modele, rastajući se od romantizovane reprezentacije smerne žene viđene s leđa ili pokorno spuštene glave. Iako je u tom trenutku publici delovala šokantno, slika Lolite zapravo je odgovarala Nabokovljevoj junakinji u kojoj posmatrač „nije mogao otkriti ni traga čednosti u toj lepoj, još nerazvijenoj devojčici koju su do srži bile pokvarile navike savremene dece.“<sup>188</sup> Uz prisustvo američkih zastavica koje drži u rukama, neretko prikazana u retrovizoru automobila, ili na prednjem sedištu spremna za putovanje na koje provokativnim pogledom poziva publiku, Sternova Lolita nedvosmisleno definiše geografske okvire fotografske priče, u kojoj su prisutne naznake svega, ali se ništa jasno ne vidi: „I danas se katkad ulovim kako mislim da je naše dugo putovanje

<sup>186</sup> Izjava Berta Sterna iz: Annette Hinkle, „The Search for Love and Lolita in Sag Harbour“, 2017. <https://sagharborexpress.com/search-love-lolita-sag-harbor/> Pristupljeno: 20. 2. 2021.

<sup>187</sup> Nabokov, *Lolita*, 136.

<sup>188</sup> Nav. delo, 158.



samo uprljalo vijugavim tragom služi prekrasnu, poverljivu, sanjarsku i golemu zemlju koja se na kraju kod nas svela na zbirku otrcanih automobilskih karata, raskupusanih vodiča, starih automobilskih guma i na njene jecaje u noći – svake, svake Božje noći – čim bih se ja napravio da spavam.“<sup>189</sup>

Jer, u dugim vožnjama, osuđena na dane provedene isključivo s Humbertom koga čak nije ni volela, Lolita je morala biti beskrajno usamljena devojčica. Začudan paralelizam s drugim važnim ciklusom koji je Stern radio s Merilin Monro za *Vogue* već naredne, 1962. godine, postignut je u ciklusu fotografija u enterijeru hotelske sobe, gde je Sju Lajon najčešće snimana iz ekstremno gornjeg rakursa (kojim se sugerije Lolitina potčinjenost), dok obučena u belu spavačicu nevinosti ili uvijena u čaršave, čita stripove, spava ili jednostavno gleda u objektiv kamere. Ovaj segment fotografskog serijala, na žalost, ostao je nedovoljno vidljiv, skrivajući od javnosti drugu stranu medalje, koje je Stern bio svestan. Nalik ranjivosti Monro, na pomenutim fotografijama Lolita/Sju Lajon ima izgubljeni pogled preuranjeno odrasle devojčice kojoj su časopisi i televizija servirali oblik života koji je ona žurno prihvatila, odričući se šarma neopterećene mladosti i sazrevanja „u izabranom trenutku“. Te bojažljive oči, međutim, ostale su u senci njenog kontroverznog pogleda s plakata koji je presudno uticao na recepciju Lolite i na sve njene naknadne eksploatacije. I dok je Merilin Monro, holivudski seks-simbol pedesetih, plasirala model infantilizovane zavodnice koji je početkom šezdesetih već pripadao prošlosti, dotle je Sternova Lolita ponudila seksualnu provokaciju iz prostora brutalno povređene čednosti, čega je i sama (kasno) postala svesna: „Bila sam pupoljak, a gledaj šta si napravio od mene.“<sup>190</sup>

Konačno, jedno pitanje ostaje otvoreno: da li su Kjubrik i Stern razbili tabue ili uništili nevinost Sju Lajon? U svom istraživanju „Otkrivanje Lolite“, profesorka emerita Elen Pifer brani Lolitu kao nevinu devojčicu kojoj je oduzeto pravo na detinjstvo i slobodu izbora. Humbert joj je sve to oduzeo. Postala je njegova žrtva i zatvorenica, pokušavajući da se reši čudovišta po svaku cenu. Potkrepljujući svoju tezu Humbertovim izjavama da mu Lolita nikada nije drhtala u naručju, da je vođenje ljubavi za nju bio mehanički čin, a da je seks smatrala odbojnim i dosadnim, Pifer je naglasila nasilnu prirodu Humbertovog

---

<sup>189</sup> Nav. delo, 204.

<sup>190</sup> Nav. delo, 167.

odnosa prema Loliti, te ga je stoga oštro osudila. „Kada je Nabokov stvorio frazu *Homo Americus*, uzdizao je ideale američke demokratije - jednakost, pravdu i slobodu - sve što je Lambert oduzeo Loliti, koja je prerano umrla u sedamnaestoj godini.“<sup>191</sup> Nije lako suditi o načinjenim izborima i o „zločinima umetnosti“, naročito ne šest decenija posle premijere filma, jer skoro niko nije mogao predvideti dalekosežne posledice pojave Kjubrikove i Sternove Lolite. Međutim, vredni napomenuti da se deca (zlo)upotrebljena u umetnosti gotovo po pravilu, pre ili kasnije u životu, suočavaju s brojnim psihičkim problemima.

Još jedan poznati slučaj eksploatacije dece povezan je s dokumentarcem *Odrastanje* (Growing, 1976–1981) priznatog konceptualnog umetnika Larija Riversa, koji je sedamdesetih godina snimao svoje dve ćerke adolescentkinje, nage pod tušem, ili u toplesu dok leže na crnim satenskim čaršavima na krevetu. Devojke (Gvin i Ema) bile su prinuđene da odgovaraju na pitanja o svom seksualnom sazrevanju ili kako se osećaju u vezi s rastom grudi dok su se obnažene „pokazivale“ pred očevom kamerom. Snimci praćeni Riversovim komentarima o telesnim promenama devojčica imaju neskrivene seksualne konotacije, a uključuju i krupne planove genitalija jedne od kćerki. Riversove devojčice su bile otprilike istih godina, ili čak mlađe od Nabokovljeve Lolite, tj. Sju Lajon u vreme saradnje s Kjubrikom, Harisom i Sternom.<sup>192</sup> Možemo li Riversove video-zapise napravljene davnih sedamdesetih godina 20. veka uopšte označiti kao umetnička dela? Ili bi možda trebalo da ipak podržimo 44-godišnju Emu Rivers Tamburlini koja je posle više od tri decenije konačno skupila hrabrost da svog oca proglasi krivim ako ni za šta drugo a ono za dečju pornografiju, dok je njena starija sestra odbila da govori. Bilo je predvidivo da će Ema zahtevati od MoMA-e u Njujorku da uništi pomenute video-radove ili da bar prestane da ih prikazuje do njene smrti. Ali teško je razumeti da bi neko poput Dejvida Levija, Riversovog dugogodišnjeg prijatelja, bivšeg direktora Parsonsove škole za dizajn i nekadašnjeg direktora Galerije Corcoran u Vašingtonu, okarakterisao Emu izuzetno neurotičnom zbog

<sup>191</sup> Videti: Elen Piffer, „Uncovering Lolita“, u: Bertran, Leving (eds.), *Lolita: The Story of a Cover Girl*, 183–194.

<sup>192</sup> Novo istraživanje o odnosu Sju Lajon i Harisa otkriva gotovo šokantne detalje o Harisovom seksualnom zlostavljanju maloletne glumice. Videti: James Fenwick, „The exploitation of Sue Lyon: *Lolita* (1962), Archival Research, and Questions for Film History“, *Feminist Media Studies* vol. 21 issue 5. DOI:10.1080/14680777.2021.1996422. Pristupljeno: 20. decembra 2021.

njene želje da je milioni posetilaca MoMA-e ne vide nagu u javnosti! Levi je čak imao smelosti da kaže: „Razmislite dvaput pre nego što uništite bilo koje delo poznatog umetnika – čak i više od dva puta.“<sup>193</sup> Da li nas on motiviše da razmišljamo na krajnje pogrešan način i da se zapravo zapitamo ko bi uopšte znao za Sju Lajon da nije glumila u Kjubrikovoj *Loliti*?

Čini se da su svi spremni da brane (muške) umetnike i njihova dela nastala u ime stvaralaštva. Pitanje je ko će zaštititi decu koja su omogućila takvu umetnost. Nažalost, industrija zabave je prisvojila Sternov poster, prigrabila i eksploatisala njegovu viziju Lolite, a Sju Lajon prepustila zaboravu.<sup>194</sup>

## Nekoliko opservacija o odnosu reči i slike u *Loliti*

Kjubrikova *Lolita* je izložena u kombinaciji objektivne i subjektivne naracije. Mario Falseto smatra da je u ovom filmu najočiglednije primenjen obrazac tzv. *narativnih praznina*. Pod njim se podrazumeva oblik naracije u kome određene informacije nedostaju u jednom delu filmskog toka, da bi se kasnije pojavile i razjasnile ga. Neki od najočiglednijih primera su sledeći: kada gospođa Hejz saznaje da je Lambert ne voli i da je u svom dnevniku opisuje na neočekivano vulgaran način, ona u afektu izleće na ulicu, po kiši, posle čega se čuje zvuk telefona na koji se javlja Lambert. Od nepoznatog glasa saznaje da je Hejzovu udario auto. U neverici profesor je zove i podsmešljivo joj dovikuje da je primio čudan telefonski poziv od anonimne osobe koja mu je objavila njenu smrt. Naravno, gledalac će ubrzo primiti slikovnu informaciju koja je verbalno uobličena u telefonskom razgovoru u prethodnoj sceni. Drugi, još očigledniji primer bio bi nedostatak eksplicitnih scena intimnih odnosa između profesora i Lolite, te će o njima gledalac biti obavešten naknadnim komentarima koje izgovara devojčica („možda bi trebalo da kažemo mami“ ili „komšije počinju

<sup>193</sup> Michael Shnayerson, „Crimes of the Art?“, *Vanity Fair*, 3 novembar 2010. <https://www.vanity-fair.com/culture/2010/12/larry-rivers-201012>. Pristupljeno: 2. januara 2022.

<sup>194</sup> Na svečanoj dodeli Oskara 2020. godine u tzv. „in memoriam“ delu svečanosti posvećenom preminulim filmskim radnicima u prethodnoj godini, ime Sju Lajon nije ni pomenuto.

da ogovaraju“). Konačno, najveću napetost stvara tajanstveno pojavljivanje Klera Kviltija koji je konstantno prisutan u filmu, ali je njegov dolazak uvek „odložen“ ili „zamenjen“ nekim drugim likom koga tumači isti glumac, Piter Selers (u pitanju su likovi dr Zempfa ili policajca u hotelu). Na taj način ispletena je enigma oko ličnosti višestrukog identiteta s kojom Lambert mora da se suoči kako bi otkrio šta ga sprečava da ostvari harmoničan odnos s malom Lolitom. Ako zbog upotrebe narativnih praznina film izaziva napetost koja izostaje zbog mlakog i neodređenog seksualnog odnosa između profesora i Lolite, onda je njegov poseban doprinos u jasno definisanom odnosu između slike i reči. Iz međusobne veze vizuelnih simbola i verbalnih znakova realizovana je složena mreža značenja koja olakšava upoznavanje s likovima i njihovim namerama. Likovnošću i strukturom kadrova postignuto je da *Lolita* prekorači granicu puke adaptacije književnog dela i najavi primarnu komponentu budućih Kjubrikovih filmova – sliku kao suštinski element izražavanja.

Uvodna sekvenca prikazuje susret između Lamberta i Kviltija; međutim, to nije prva slika s kojom se gledalac suočava. Pre nego što film počne, Kjubrik u dužem kadru prikazuje nežno dečje stopalo preko koga prelaze slova najavne špice. Ono stvara dvostruku tenziju: s jedne strane, stopalo ima naglašen erotski karakter, dok s druge strane, gledalac ne zna kome ono pripada. Ova enigma biće razrešena kasnije, u sceni u kojoj Lambert lakira nokte svojoj muzi. Noarovska atmosfera prologa zadržana je podjednako u osvetljenju (predeo u magli kojim prolazi automobil), kao i u načinu kadriranja (dugi kadrovi naglašene napetosti kojima reditelj najavljuje zločin). Njome se čak evocira književnost Edgara Alana Poa, koga će kasnije profesor i sam pomenuti. Lambert se približava nepoznatom zamku (anticipacija hotela Overluka iz *Isijavanja* ili Somertona iz *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 tenzija zbog sukoba pozitivnog i negativnog (Lambert i Kvilti), mladog i starog ili nagonškog i racionalnog (Aleks i Aleksandar u *Paklenoj pomorandži*), oca i sina (Džek Torens i Deni; Bari Lindon i lord Bulingdon). Kvilti jeste fizički „odvojena“ ličnost, ali se može posmatrati kao personifikacija divlje, (ne)oslobođene strane Lambertovog karaktera, koji je inhibiran i u javnosti se predstavlja kao uglađen i učitiv engleski džentlmen, dok je zapravo

pedofil. Unutar Kviltijevog zamka (koji se simbolički može poistovetiti s mračnom podsvešću njenog vlasnika) brojni rekviziti imaju istaknuti značaj za dalji tok radnje. Kuća se, naime, doživljava kao napušteni muzej u kome se čuvaju probrana umetnička dela, ukazujući na dobrostojeći status i sofisticirani ukus njenog vlasnika. Vizuelnim elementima Kjubrik određuje Kviltijevu ličnost pre nego što ga suoči s posmatračem. Bronzane ženske figure, velika harfa, portret devojke spušten na pod, teške brokatne zavese i barokni ramovi na ogledalima, ukazuju na eklektični ukus osobe za kojom Lambert traga. Ne samo da je zamak pretrpan, već deluje kao da je u njemu upravo završena zabava i da niko nije došao da ga provetri od zagušljivog vazduha bahanalija (Kvilti u jednom trenutku kaže Lambertu: „Ovo je paganska kuća“).

Profesor će ubrzo naići na producenta sakrivenog ispod čaršava koji objavljuje da je Spartak (jedan od ranih Kjubrikovih autocitata, ali i pokazatelj ruspunih rimskih orgija koje odgovaraju zatečenom stanju). Od prvobitne partije stonog tenisa između dvojice muškaraca (u kojoj Kvilti vodi, zahvaljujući Lambertovoj nezainteresovanosti), preko boks meča brutalno prekinutog pucnjem iz pištolja (boks opet upućuje na rana Kjubrikova filmska interesovanja), sve do melodije koju Kvilti pokušava da izvede na klaviru okrenuvši leđa naoružanom Lambertu s nadom da mu njegovo dobro englesko vaspitanje neće dozvoliti da puca u „slabijeg“ protivnika, reditelj odabranim slikovnim znacima razotkriva da se u osnovi sukoba između dvojice muškaraca nalazi žena. Kvilti staje pored antičkog torza nalik Miloskoj Veneri, ukazujući da jedna žena sve vreme razdvaja dvojicu muškaraca. Psihički nestabilni Lambert ipak puca u Kviltija koji se iznova krije iza prelepe mlade devojke, aristokratkinje sa šeširovom iz 18. veka, idealne lepote, izbeljenog tena (slika buduće Lejdi Lindon, pre nego maloletne Lolite). Kada se oslobodi Kviltija, Lambert će se nenadano osloboditi i zavodnice (njih dvoje u toku filma stalno idu u nevidljivom paru). Reditelj konstruiše sliku-metaforu<sup>195</sup> kojom razrešava odnose unutar trougla: u planu–kontraplanu Kjubrik prikazuje usamljenog profesora koji u rukavicama (nema tragova zločina) drži pištolj pucajući u Kviltija. Međutim, kontraplan ne prikazuje više suparnika/dvojnika, već suparnicu/devojčicu, naslikanu „Gejnzboroovu“ lepoticu koja simbolizuje profesorov nedostižni san.

<sup>195</sup> Termin slika-metafora u knjizi treba da označi filmsku strukturu koja je sastavljena od elementa filmskog jezika i unutarlikovnih komponenti, poput različitih formi likovnog izražavanja koje određuju značenje i omogućavaju prevazilaženje granica tzv. realističkog filma.

Kvilti se, pokušavajući da izbegne smrt, obraća Hambertu 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 (dadaistički fonetski tekst ironična je protivteža ozbiljnosti scene u kojoj se priprema zločin), završavajući replikom o voajerskom aspektu profesorove ličnosti: „Znam da volite da gledate, kapetane!“, upućujući na uživanje u posmatranju zabranjenih sadržaja. U atmosferi zagušenoj ubrzanim, podrugljivim Kviltijevim jezikom, namerno je izostao realistički prikaz ubistva: zamenjen je slikom probušenog slikarskog platna s predstavom prelepe plemkinje, iza koje se krije upucani, nevidljivi Kler. Ovo je prvi put posle *Poljupca ubice* da Kjubrik pribegava estetizaciji nasilnog čina (ubistva) zamenjujući ga delom likovne umetnosti.

U nastavku filma kontinuirani narativni tok prikazuje dešavanja koja su prethodila ubistvu, četiri godine ranije, prateći dešavanja u životu Hamberta i Lolite, kroz smenu objektivne i subjektivne perceptivne slike. Iako upotreba *glasa naratora* nije naglašena kao u *Paklenoj pomorandži*, postavljanje Hamberta u ulogu pripovedača utiče na prisnost između publike i junaka, koji je prikazan kao distancirani, hladni profesor iz Engleske, suočen s novim svetom i neprihvatljivim američkim modelom života. Pored primene njegovog glasa za razjašnjenje radnje, postupak je u nekoliko navrata dopunjen upotrebom pisanih dokumenata koji upućuju gledaoca na junakove intimne misli. Dnevnici ili pisma neki su od uobičajenih načina subjektivnog izlaganja filmske fabule, a kod Kjubrika su primenjeni verovatno pod uticajem filma *Pismo nepoznate žene* Maksa Ofilsa.

Kuća u kojoj stanuju Šarlot i Dolores Hejz biće novo stanište za psihički devijantnog Britanca. Iako pokušava da se suprotstavi brbljivoj gazdarici, Lambert će prihvatiti da stanuje kod nje, zahvaljujući devojčici koja se kao nimfa pojavljuje u bašti, u difuznoj svetlosti jutarnjeg sunca. Ona je Hambertova strast i opsesija – to je utisak koji proističe iz neposredne razmene njihovih pogleda. Kuća je prikazana kao neka vrsta klopke za glavne ličnosti. Na zidovima u holu i hodnicima prvog sprata nalaze se tapete s vertikalnim prugama, koje ponavljaju oblike naslona stolica za ljuljanje u dnevnom boravku. Nizovi ovih linija doživljavaju se kao vrata zatvorskih ćelija, koja simbolično zarobljavaju Hamberta u povlašćenom prostoru Lolitinih čari. Pre nego što sretne gazdaričinu 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 izopačenost karaktera glavnog Nabokovljevog junaka). Pored toga, u spavaćoj sobi nalaze se omiljene reprodukcije gospođe Hejz, Difi, Van Gog i Mone, koje ukazuju na ukus vlasnice kuće ili na njenu potrebu da izlaganjem reprodukovanih dela moderne evropske umetnosti istakne sopstvenu rafiniranost.

Ironični ton kojim Lambert u prvoj polovini filma (sve do njene smrti) razgovara s njom, upućuje na očigledan prezir junaka starog kontinenta prema lakomislenosti i kulturnoj neutemeljenosti američkih domaćina. Štaviše, kada treba da zauzme mesto pokojnog gospodina Hejza, Lambert to ne može u potpunosti da ostvari zato što su gazdine oči uvek prisutne kao svedoci dešavanja u njegovoj nekadašnjoj spavaćoj sobi (slika na zidu ili pepeo u urni). Gospodin Hejz veoma podseća na Kviltija, čiji se poster nalazi u Lolitinoj sobi: u pitanju je još jedan od slikovnih označitelja tajnog prisustva ove nepoznate osobe u životu mlade nimfe, čega izgleda jedino Lambert nije svestan. Pored naglašene dekorativnosti enterijera kuće čiji elementi ne predstavljaju samo ukras već i vizuelnu dopunu karaktera glavnih junaka, Kjubrik često ističe ivice kadra, stvarajući utisak uramljene slike. Unutar kadra formiraju se novi okviri, koji sužavaju pogled i akcentuju izabrani sadržaj. Primer ovakvog postupka pruža scena školske zabave, u kojoj se prvi put pojavljuje Kler Kvilti. On pleše s tajanstvenom crnkom. Kada ga primeti, gospođa Hejz počinje da igra s njim, preuzimajući ulogu partnerke. Sledi indikativan razgovor, tokom kojeg je Kvilti smešten u sredinu slike, između crнке i plavuše. Međutim, njegova harizma ne samo da dolazi do izražaja zbog načina na koji mu se obraća gospođa Hejz, ili zbog arogancije koju prema njoj ispoljava nepoznata zgodna žena, već i zbog njegovog frontalnog položaja kome su suprotstavljena 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 neumesnim šapatom otkriti svoj identitet, koji će kod njega prizvati u sećanje isključivo zvonko ime kćerke Lolite. Kada se gospođa Hejz nađe u sličnom likovnom aranžmanu, kao središnja figura kadra, njoj je suprotstavljena Kviltijeva figura s leđa i anfas crnokose dame o kojoj ništa ne saznajemo do kraja filma. Ovakvom postavkom figura u prostoru

reditelj naglašava njihov značaj za dalji tok priče. Ne samo da je Kvilti muškarac kome Hejzova mora da se „nametne“, već je on izdvojena figura u nizu kadrova uokvirenih ženskim telima. Tako Kvilti postaje ključni faktor spoticanja žena – neodoljivi muškarac koji podjednako fatalno deluje kako na majku tako i na kćerku.

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 dezenom leoparda, 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 devojčica vlada scenom. Već je ples Hamberta i gospođe Hejz postavljen na improvizovanu pozornicu dnevnog boravka koja je s leve strane oivičena policom za knjige, a s desne scenskom zavesom. Tako je filmski prostor preoblikovan u pozorišni (isti postupak primenjen je i u nekoliko sekvenci *Paklene pomorandže*, *Barija Lindona* i *Širom zatvorenih očiju*), a junacima su dodeljene nove uloge unutar apsurdnog teatra zavođenja. Kada se konačno pojavi i Lolita, ona rastura pozorišnu scenu, produbljuje prostor i zauzima dominantnu poziciju u prednjem planu slike, na stolici za ljuljanje, na tronu s koga izriče svoje zapovesti. Lambert je između dva ženska tela, sedećeg i stojećeg, a razlika u njihovom visinskom položaju izaziva neočekivan efekat: majka stoji i viče ali umesto da dominira situacijom, postaje nebitna figura spram drske tinejđerke koja se bahato njiše i proždire sendvič koji joj je spremio budući oćuh.

Tomas Alen 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“ novih mogućnosti za svog junaka, Kjubrik ga prikazuje u kadi punoj vode, dok mu Šarlotini prijatelji izjavljuju saućešće. Ovo je jedan od prvih delikatnih primera upotrebe kupatilskog enterijera koji će na ironičan način autor koristiti gotovo u svim budućim filmovima. Kupatila postaju mesta najbitnijih obrta u psihologiji glavnih junaka. Tako i Lambert ritualnim pročišćenjem u vreloj vodi mora da se odmori od dešavanja koja su prethodila kupanju, da bi konačno krenuo ka svom cilju – Loliti. On je sve vreme „zarobljen“ u kadi, dok mu poznanici saosećajno prilaze izjavljujući mu saućešće. Kadar sadrži nekoliko slikovnih polja: zavesu



s nacrtanim ribama, otvorena vrata koja uokviruju duboki prostor hodnika iz koga prilaze skrušeni prijatelji i jednu malu sliku nemirnog mora, s leve strane, iznad Lambertove glave.

Kada se kamera nađe u položaju kupatilskih vrata, kadar se deli na polovine: u levoj se nalazi glavni junak, a u desnoj, ispred zavese, poput 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, te 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 ribama. Nelson je povukao vizuelnu paralelu između Lamberta i ranjenog Mara s istoimene slike Žak-Luja Davida iz 1793. godine, na kojoj je junak predstavljen u kadi u kojoj ga je nožem probola Šarlot Kordej, imenjakinja pokojne gospođe Hejz.<sup>196</sup>

Na sličan način Kjubrik više puta za vreme filma stvara zamku za junake uvlačeći ih u međusobne intrige. Primeri ovakve dominacije jedne ličnosti nad drugom vidljivi su 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 jako osvetljene šake. Postignut je efekat iznenađenja zbog prisustva neočekivanog gosta. Drugi susret se dešava nešto ranije na hotelskoj verandi, gde je neobična postavka ličnosti u dijalogu uslovlila napetost u sceni. Dok Lambert sedi licem okrenut gledaocu, na ogradu terase ispred njega naslanja se policajac, koji za Engleza kaže da skoro nije video tako normalno ljudsko biće (sarkastičan komentar na njegovu bolesnu naklonost ka devojčicama), nastavljajući da ga ispituje o odnosu s prelepom kćerkom. Tenzija scene uvećana je zbog izabranog položaja kamere: profesor ne vidi lice sagovornika koji mu je okrenut leđima, 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 samo on ne želi da prihvati realnost. U završnom razgovoru s odraslom i trudnom Lolitom, koja se opredeljuje za život sličiji modelu njene majke nego onom koji joj je namenio očuh, on će doživeti nervni slom shvatajući da je njegovoj ljubimici bio prolazna zabava u iščekivanju Kviltija.

<sup>196</sup> Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 75–76.

Mreža Lolitine dominacije ispletena je nizom znakova koji u prvom ili pozadinskim planovima razotkrivaju njen odnos prema Hambertu. Tako se u njegovoj sobi vide moderne zavese sa apstraktnim šarama i nizovima polukružnih linija. One se hipnotički ponavljaju, sugerišući uvlačenje Hamberta u opsesivni krug Lolitinih čari. U istoj sobi Lambert čita Loliti delove poezije 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 bespogovorno ih uvaži.

Posle smrti gospođe Hejz, Lambert i Lolita voze se ka nepoznatom odredištu, a duge i neizvesne vožnje u kojima se pojavljuje neidentifikovani pratilac stvaraju napetost koja vodi ka uvećanju Lambertove anksioznosti i paranoje. Lolita je čarobnica, uvek korak ispred profesora, utirući 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 Lolitini pokreti stekli su status slike-refrena, označavajući povratak na staro stanje stvari. Kjubrik ih primenjuje kada želi da ukaže na devojčicinu psihičku snagu i nepokolebljivost karaktera, te na njeno svesno korišćenje zavodničkih sposobnosti da bi srušila integritet zaljubljenog, opsednutog muškarca. Na taj način reditelj kao da posredno staje u odbranu svog i Nabokovljevog junaka: iako je jasno da je opsesivna seksualna veza između Hamberta i Lolite za svaku osudu i da bi morala da se završi (kada je već i počela!) zahvaljujući racionalnom promišljanju zrelijeg i znatno starijeg muškarca, to se nikako ne dešava. Lambert podleže svojim nastranim sklonostima, dok se Lolita, nesvesna posledica opasne igre u koju se upušta, sve više uvlači u manipulativnu mrežu dvojice muškaraca koji se „bore“ oko njenog tela: s jedne strane, psihički obolelog profesora Hamberta i, s druge strane, perverzno producenta Kviltija, kome je Lolita samo još jedna prolazna afera. Upravo ovaj aspekt Kjubrikovog filma - koji ukazuje na „harizmatičnu“ moć muškaraca iz filmske industrije (Kler Kvilti) i njihovu spremnost da tu moć (zlo)upotrebe nad maloletnim devojkama koje sanjaju da postanu zvezdice velikog ekrana (Dolores Hejz) - postaje aktuelan

danas, s obzirom na pokrete #Me Too, Times Up i dobrotvorne fondove koji su se formirali u poslednjih nekoliko godina kao „odgovor na istorijsko i savremeno sistematsko i institucionalizovano seksualno uznemiravanje i silovanje žena i dece u industriji zabave.“<sup>197</sup> Stoga bi se, prema rečima Džejmsa Fenwika, prilikom analize ovog filma u obzir morala uzeti strukturalna pitanja u vezi s muškarcima koji imaju moć i kontrolu nad ženama, „problematična konstrukcija filmske istorije iz perspektive tih muškaraca, ali i intelektualna odgovornost akademskih radnika u preispitivanju strukturalne rodne i seksualne nejednakosti, eksploatacije i zlostavljanja žena i dece.“<sup>198</sup>

U nizu duhovito i ironično iskorišćenih slikovnih referenci trebalo bi na kraju pomenuti i jedinu upotrebu bioskopskog ekrana u ovom filmu, koja se može definisati kao slika-metafora. Lambert samo jednom odlazi u auto-bioskop na otvorenom s Lolitom i njenom majkom. Profesor je ponovo zarobljen između dve žene/rivalke, postavljene jedna spram druge, u borbi za prisutnog muškarca. Rani suparnički odnos između majke i ćerke kasnije nestaje, jer majka uspeva da izbací Lolitu iz njihovog života, dovodeći Lamberta do ludila: šalje je u kamp da bi se osamostalila. U bioskopu se prikazuje jedna od verzija *Frankenštajna*, što nikako nije slučajnost. Frankenštajn je zastrašujuće čudovište, pa je jasna paralela koju Kjubrik nastoji da povuče između svog junaka i kreature na platnu. Istovremeno, izabrana je sekvenca u kojoj se nazire 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 spušta svoju šaku. Ova slika nagoveštava razvoj odnosa unutar nesvakidašnjeg ljubavnog trougla. Tako se karakter glavnog junaka demaskira na jednostavan način: dovoljno je da gledalac razume prizore iz *Frankenštajna*, pa će samim tim otkriti i Lambertovu pravu prirodu. Svaki verbalni komentar bio bi suvišan.

---

<sup>197</sup> James Fenwick, „The problems with *Lolita* (1962)“, u: K. Ritzenhoff, D. Metlič, J. Szaniawski (eds.), *Gender, Race and Identity in the Films of Stanley Kubrick*, Routledge, London, New York 2022 (u pripremi).

<sup>198</sup> Isto.



## *Dr Strejndžlav:* Umetnost nuklearne bombe

U pismu od 20. marta 1964, Kjubrikov obožavalac Legrejs Benson, tadašnji student istorije umetnosti na Univerzitetu Kornel u Njujorku, izneo je važno zapažanje o ostvarenju *Dr Strejndžlav*,<sup>199</sup> koje je u tom trenutku, nažalost, „moralo ostati deo lične prepiske“.<sup>200</sup> Skrenuo je pažnju na bitan odnos između savremenog američkog slikarstva pop-arta i stila i teme Kjubrikovog filma, inspirisanih turbulentnom političkom situacijom iniciranom Kubanskom raketnom krizom 1962. godine koja je nuklearno oružje iznenada učinila izuzetno „vidljivim“. Istovremeno, Benson se osvrnuo na postojanje raznih seksualnih konotacija u filmu koje kritičari nisu primetili ili na koje namerno nisu uputili publiku, u brojnim afirmativnim prikazima filma nakon premijere 29. januara 1964. Benson je zapravo uvideo metaforičnu vezu između seksa i politike, „sočan“ jezik Kjubrikovih junaka prepun skrivenih seksualnih aluzija koje su

---

<sup>199</sup> Ovo poglavlje, za razliku od ostalih u mojoj studiji o Kjubriku, neće detaljno analizirati temu, narativne obrasce, kao i sada već dobro proučenu saradnju između reditelja filma i njegovih brojnih saradnika podjednako važnih u kreiranju ove crnohumorne priče koju su kritičari označili kao jedan od najvažnijih filmskih događaja sedme decenije. O svemu ovome detaljno piše: Mick Broderick, *Reconstructing Strangelove: Inside Stanley Kubrick's „Nightmare Comedy“*, Columbia University Press 2017. Budući da se nikada nisam posebno interesovala za različite aspekte ratne problematike koja je, kako sam navela i u uvodu ove studije, od posebnog značaja za Kjubrikov opus, odlučila sam da se „odužim“ reditelju tako što ću bar na primeru *Dr Strejndžlava* ukazati na važnost koju za njega ima likovna umetnost nastala u vreme produkcije filma. Ostaje mi da se u bližoj ili daljoj budućnosti pozabavim *Strahom i žudnjom*, *Stazama slave*, *Ful metal džekitom*, kao i „ratnim“ problemima u *Strejndžlavu*, kako bih kompletirala i ovaj segment priče o Kjubriku.

<sup>200</sup> Videti pismo u fascikli pod oznakom: SK/11/9/37.

nesumnjivo ukazivale na vojnu i političku „onaniju“ u trci za naoružanjem, podjednako SAD-a i SSSR-a, dve najveće sile, u čijim se rukama nalazila budućnost ljudskog roda. Situacija nikako ne može biti aktuelnija od današnje.

O tome je, u razgovoru s Džozefom Dželmisom 1969. godine, reditelj govorio na sledeći način: „Počeo sam da radim na scenariju s jasnom namerom da film ozbiljno obradi problem slučajnog nuklearnog rata. Dok sam pokušavao da zamislim način na koji će se stvari zaista odvijati, na pamet su mi padale ideje koje bih odbacio jer su bile smešne. Stalno sam sebi govorio: *Ne mogu ja ovo. Ljudi će se smeјati*. Ali posle otprilike mesec dana počeo sam da shvatam da su sve stvari koje sam izbacivao bile upravo najistinitije. Uostalom, šta može biti apsurdnije od same ideje da su dve mega-sile spremne da zbrišu ljudski rod zbog slučajnosti začinjene političkim razmiricama, koje će se ljudima za sto godina činiti isto toliko besmislene kao što nam se danas čine teološki sukobi vođeni tokom srednjeg veka?“<sup>201</sup> Istovremeno, brojne seksualne metafore koje su se nenadano pojavljivale u razgovorima između Kjubrika i stručnih konsultanata o ratnim strategijama, navele su naučnika RAND-a Hermana Kana da jednom prilikom dobaci okupljenoj grupi oficira SAC-a, zaduženih za „masovnu odmazdu“: „Gospodo, vi nemate vojni plan. Vi imate (v)orgazam!“<sup>202</sup>

Kjubrikov film, zasnovan na kratkom romanu Pitera Džordža *Crvena uzbuna* (Red Alert) iz 1958. godine, i adaptiran uz njegovu asistenciju i pomoć Terija Sauterna, zapravo je satirična, košmarna priča o odnosu Zapada i Istoka, Sjedinjenih Američkih Država i Sovjetskog Saveza, o suludoj borbi za prevlast u nuklearnom naoružanju koja rezultira „slučajnim lansiranjem“ hidrogenske bombe na Sovjete s američkog bombardera B-52. Njime upravlja major T. J. „King“ Kong, do koga ne dopire naredba o hitnom obustavljanju napada radi kvara na njegovom radio-prijemniku. Pomenuta priča privukla je Kjubrika zbog činjenice da su vojska i političari postali zaslepljeni trkom u naoružanju toliko da ne razmišljaju o fatalnim posledicama po čovečanstvo.

<sup>201</sup> Joseph Gelmis, „Film director as Superstar: Interview with Stanley Kubrick“, Doubleday and Company: Garden City, New York 1969. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>. Pristupljeno: 20. januara 2022.

<sup>202</sup> Preuzeto iz: Fred Kaplan, *The Wizards of Armageddon*, Stanford University Press, Stanford, California 1991, 222–223. U pitanju je igra reči: wargasm, orgasm. Zanimljiv je detaljan popis raznorodnih seksualnih metafora i aluzija koje nudi Dejvid Hjuz. Videti: Hughes, *The Complete Kubrick*, 116–117.

U tom pogledu, uz čitav niz grotesknih likova krajnje aluzivnih imena, od kojih čak tri ključne uloge tumači Piter Selers (Kapetana Mandraka, Merkina Maflija – predsednika SAD-a, i stručnjaka u polju nuklearnog naoružanja – dr Strejndžlava, baziranog na ličnosti Vernera fon Brauna, bivšeg nacističkog raketnog naučnika koji je predvodio američki istraživački program nuklearnog naoružanja posle Drugog svetskog rata), film se izdvojio izuzetnom crno-belom fotografijom Gilberta Tejlora, kao i, danas kultnom, scenografijom podzemne sobe Pentagona (tzv. *war room*). Nju je, zajedno s rediteljem, kreirao i realizovao Ken Adam (pre toga poznat po scenografiji za film *Doktor No/Dr. No* iz 1963, kao i po čitavom nizu kasnijih scenografskih rešenja u serijalu o Džejsmu Bondu), Kjubrikov bliski saradnik kako na ovom filmu, tako i na jednom od najzahtevnijih filmskih projekata *Bariju Lindonu*, tokom čijeg je snimanja, zbog napornog danonoćnog rada, Adam doživeo ozbiljno psihičko oboljenje, dugo se oporavljajući nakon završetka rada.

Naglašeno ekspresivne atmosfere nalik setovima iz filmskih klasika *Kabinet doktora Kaligarija* (*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920) Roberta Vinea ili *Metropolis* (*Metropolis*, 1927) Frica Langa,<sup>203</sup> tzv. „ratna soba“ u kojoj se odlučuje sudbina sveta bila je zamišljena kao betonska podzemna trougaona prostorija (atomska sklonište dimenzija 40 x 30 x 11 m) sjajnog, uglačanog crnog poda od 1200 m<sup>2</sup> (inspirisanog filmovima Freda Astera), s jednim zidom prekrivenim geografskim mapama na kojima su lampicama bile označene strateški važne tačke. U samom centru sobe nalazio se čuveni okrugli sto površine 35 m<sup>2</sup> osvetljen monumentalnim cirkularnim lusterom sa nizom sijalica i prekriven zelenom čojom po Kjubrikovoj želji (bez obzira na to što se boja ne može videti u crno-belom filmu), kako bi, prema rečima Kena Adama, podsećala na kockarski sto „za kojim predsednik SAD-a, ambasador Rusije i generali igraju poker kladiвши se u sudbinu sveta.“<sup>204</sup> Kako je soba imala ogroman plafon s rasvetom koju je reditelj mogao uključivati, prigušiti i isključivati po potrebi i u skladu sa željenom atmosferom, očekivalo bi se da ona bar

<sup>203</sup> Možda bi trebalo napomenuti da je Kjubrik rekao Džinu Filipisu da je Dr Strejndžlav oblikovan po ličnosti dr Rotvanga iz Langovog *Metropolisa*, i da je njegova mehanizovana ruka i šaka u crnoj rukavici poslužila kao inspiracija za protezu Strejndžlava. Takođe, Selers je preuzeo karakteristični nemački akcent fotografu Vidžija koji je, kao što sam već pomenula, fotografisao snimanje filma. Videti: Gene D. Phillips, „Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb“, u: A. Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 334.

<sup>204</sup> Hughes, *The Complete Kubrick*, 111.

u jednom kadru bude kompletno vidljiva. Međutim, to se nikada ne dešava: „Stenli je ovo namerno uradio. Nije želeo ništa slično filmovima o Bondu gde se obično divite scenografiji. Bio sam vrlo uznemiren zbog toga, ali sam naknadno shvatio da je bio potpuno u pravu.“<sup>205</sup>

Od 1945. do 1963. godine, kada su nadzemne detonacije zvanično zabranjene „Ugovorom o ograničenoj dozvoli testiranja“, svet je već preživeo bar 550 nuklearnih proba (ne računajući stravične posledice Hirošime i Nagasakija). Tokom ovog perioda, novinske fotografije eksplozija u formi pečurkastih oblaka dima su se umnožavale, privikavajući ljude na mogući „smak sveta“. Kada su 1946. godine SAD započele nuklearne testove na ostrvu Bikini, i pošto su 1949. Rusi detonirali svoju prvu nuklearnu bombu, generacija posleratnih američkih apstraktnih slikara reagovala je na atomske eksplozije i neuroze koje su bile izazvane zlom stvarnošću. Dakle, ukoliko Benson, u već pomenutom pismu, skreće pažnju na očiglednu vezu između Kjubrikovog filma i tema i estetike pop-arta, onda nije sporedna činjenica da je ovu vezu moguće proširiti i na apstraktni ekspresionizam, tj. imenovati brojne američke umetnike koji su strahove i zabrinutost za čovečanstvo „upisali“ u slike pretežno bespredmetnog sadržaja. Čini se zapravo da su tematske preokupacije celokupne generacije američkih slikara tokom pedesetih i šezdesetih godina bile srodne, ali da su pristupi bili različiti. Dok se osećanja izgubljenosti, anksioznosti i opipljivog straha od smrti mogu dovesti u vezu s apstraktnim ekspresionistima, onda su ironija, satira pa čak i insistiranje na određenoj „indiferentnosti“ spram aktuelne političke situacije osobene za stvaraoce pop-arta. Kjubrika, s jedne strane, motiviše zabrinutost zbog ishoda koji je i u slučaju njegovog filma odlučno pesimističan, dok mu je, s druge strane, pristup priči o bombi i mogućem nestanku deset, dvadeset miliona života, crnohumoran i ironičan: „Strašno je i opasno, ali istovremeno apsurdno. (...) Ima nečeg toliko apsurdnog i nerealnog u tome o čemu govorite da je gotovo nemoguće bilo šta shvatiti ozbiljno.“<sup>206</sup>

Umetnik Adolf Gotlib je već 1947. godine izjavio: „Po mom mišljenju (...) moja apstrakcija uopšte nije apstrakcija (...) to je realizam našeg vremena.“<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Isto.

<sup>206</sup> „Stanley Kubrick and Joseph Heller: A Conversation“, u: Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archive*, 358.

<sup>207</sup> Erika Doss, *Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, New York 2009, 128.



Nekoliko godina kasnije, Barnett Njumen kompletirao je svoje ikonično, monumentalno platno *Vir Heroicus Sublimis* (1951), a zatim i dela *Cathedra* (1951) i *Uriel* (1955) u kojima je ponudio „još jedan pogled, istovremeno pohvalan i satiričan o ljudskoj herojskoj genijalnosti i ludosti.“<sup>208</sup> Američki slikar jevrejsko-litvanskog porekla, Mark Rotko izrazio je duboku zabrinutost za čovečanstvo u eri atomskih bombi. Slikao je *Kompoziciju broj 10* (1950) i *Narandžasto i žuto* (1956), simbolički upućujući na tragediju i propast. Iako je znatno ranije izjavio da „posle Holokausta i atomske bombe jednostavno ne možete slikati figure a da ih ne deformišete“,<sup>209</sup> Rotko nije napravio stilski iskorak ka potpunoj apstrakciji pre ruskih nuklearnih proba. Njegova dvostepena bojena polja iz pedesetih godina mogu se razumeti kao reakcija na vrele svetlucave gasove kojima su praćene nuklearne eksplozije.<sup>210</sup> Ako prihvatimo Abramsov argument o uticaju slikarstva Barneta Njumena i Kabale na Kjubrikov opus i setimo se da je reditelj još živio u Njujorku pedesetih godina, onda nema sumnje da je poznao apstraktne ekspresioniste i slikare pop-arta, kao i njihovu likovnu produkciju kojom su reagovali na atomsku bombu.

U Bensonovom pismu iz Kjubrikovog arhiva, ističe se da „i na slikama, ali i u filmu postoji znalačka upotreba razvijenog rečnika umetnosti, neskrivena primena komercijalnih tehnika i postupaka [...] i namerno oslanjanje na tzv. *prividnu temu* kojom se prikriva stvarno značenje teksta. Zanimljivo je videti da su i slike i film neki kritičari ocenili kao „napade“ na različite aspekte „Kolumbije, srećne zemlje“.<sup>211</sup> Iako je izbegavao da imenuje stvaraoce čiji cilj nije bio da „samo“ napadnu srećnu zemlju – SAD, već i da pruže sopstveni „distančiran ali promišljen pogled na nju“, Benson je neosporno mislio na američke pop-slikare čije je stvaralaštvo bilo inspirisano reklamama, masovnom kulturom i stripovima. Podsetiću zato da je Roj Lihtenštajn 1963. godine naslikao svoju dobro poznatu kompoziciju *Whaam!* na osnovu šablona iz stripa *All-American*

---

<sup>208</sup> Darrell D. Davisson, *Art after the Bomb: Iconographies of Trauma in Late Modern Art*, Author House, Bloomington 2009, 120.

<sup>209</sup> Doss, Nav. delo, 124.

<sup>210</sup> Davisson, Nav. delo, 124.

<sup>211</sup> Videti: SK/11/9/37. Kada govori o prikrivenim temama, jasno je da apstrakcija kod američkih umetnika nije „stvarno bespredmetno slikarstvo“, baš kao što ni Kjubrikova priča o američkim generalima nije samo o njima, već je sarkastični komentar na pojačanu trku u naoružanju, te i na njene neminovne posledice koje vode ka uništenju sveta.

*Men of War* #89 (februar 1962). Avion napada s leve strane panela, uz ispis koji doslovno najavljuje završnu akciju majora Konga u *Dr Strejndžlavu*: „Pritisnuo sam komandu za paljbu i ispred mene su nebom planule rakete“, dok su na desnom delu diptiha objedinjeni reprezentacija eksplozije i tekst koji treba da simulira njen zvučni efekat u inače „nečujnoj“ i statičnoj predstavi. U jednom od razgovora, Lihtenštajn je s naglašenim cinizmom rekao da je „manje važna namera [njegovih] ratnih slika da vojnu agresiju stave u apsurdno svetlo“.<sup>212</sup> Slično, Kjubrik je izjavio da su „cinizam, gubitak duhovnih vrednosti, dva svetska rata, razočaranje komunizmom i psihoanaliza naterali književnike 20. veka da stvore nezainteresovane, indiferentne junake preopterećene problemima svakodnevnog egzistencije. (...) Ako se savremeni svet može opisati jednom rečju, onda bi ona glasila *apsurd*. Jedini istinski kreativni odgovor na ovu situaciju jeste komična verzija života.“<sup>213</sup>

Brojni slogani istaknuti na zidovima soba u *Dr Strejndžlavu* („Mir je naša profesija“; „Civilna odbrana je vaš posao“) ili ispisani na jednoj od bombi („Hej, zdravo“ ili „Dragi Džone“), podsećaju na natpise s Lihtenštajnovih slika iz šezdesetih godina, koje je umetnik direktno pozajmljivao iz stripova. Sam Kjubrik je primetio da „najveći deo humora u njegovom filmu proističe iz prikaza svakodnevnog ljudskog ponašanja u košmarnim situacijama.“<sup>214</sup> Samo godinu dana nakon Lihtenštajnovog slike *Whaam!* Džejms Rozenkvist napravio je svoje legendarno platno *F-111* (1964/65) dugačko 26 metara – sastavljeno od pedeset devet delova i prvi put izloženo na četiri zida Galerije „Leo Castelli“ u Njujorku. Bilo je posvećeno bombarderu napadaču i „glorifikaciji“ vojne industrije SAD-a koja je s jedne strane, zapošljavala mlade Amerikance, a s druge strane, ukazivala na suludo ulaganje u ekonomiju naoružanja proizvođači osećanje straha i nesigurnosti u svetu. Inspirisan estetikom reklamnih bilborda, Rozenkvist realizuje delo na kojem je na gotovo apsurdan i nelogičan način suprotstavio intenzivno obojene panele s ispisom US FORCE, s porcijom špageta, reprezentacijom električne sijalice, cvetnim šablonima, nasmejanom devojčicom kojoj se kosa suši pod haubom u vidu metka i ogromnim sun-

<sup>212</sup> Nathan Dunne, *Lichtenstein: A Retrospective*. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/wow>. Pristupljeno: 25. juna 2020.

<sup>213</sup> Kjubrikova beleška iz 1962. preštampana u A. Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 357.

<sup>214</sup> Kjubrikova izjava preuzeta iz razgovora sa J. Gelmis.

cobranom kombinovanim s pečurkastim oblakom nuklearne eksplozije. Privučen banalnošću potrošačkog društva, slikar je preispitivao „saradnju između vijetnamske *mašine smrti*, konzumerizma, medija i reklama.“<sup>215</sup>

U jednoj od sekvenci Kjubrikovog filma, koka-kola – Vorholov sinonim američke demokratije i „jednakosti“ – dobija „presudnu ulogu u pokušaju da se spreči nuklearna katastrofa“.<sup>216</sup> Zanimljivo je naglasiti da je koka-kola kao simbol američkog života bila samo jedan u nizu Vorholovih „omiljenih motiva“ kojima je isticao dostižnost američkog sna o jednakosti. U *Filozofiji Endija Vorhola: od A do B i nazad* (1975) umetnik piše: „Možete da gledate televiziju i vidite koka-kolu, i znate da predsednik pije koka-kolu, Liz Tejlor pije koka-kolu, i samo pomislite, i vi možete da pijete kolu. Koka-kola je koka-kola i nijedna količina novca vam ne može doneti bolju kolu od one koju pije skitnica na uglu. Sve koka-kole su iste i sve su dobre. Liz Tejlor to zna, predsednik to zna, skitnica to zna, i vi to znate.“<sup>217</sup> Novo poglavlje u njegovom kreativnom razvoju nesumnjivo je bilo inspirisano fotografijom avionske nesreće na naslovnoj strani *New York Mirra* od 4. juna 1962, o čemu Vorhol naknadno svedoči: „Mislim da je bila avionska nesreća s naslovom '129 mrtvih'. U isto vreme radio sam *Merilin*. Shvatio sam da sve što radim ima veze sa smrću. Bio je Božić ili Praznik rada – na radiju bih uvek slušao četiri miliona ljudi će umreti. To je bio okidač.“<sup>218</sup> Njegove serije *Smrti* i *Katastrofa* naslikane između 1962. i 1965. godine bile su motivisane komentarom kustosa Henrija Geldcalera: „Dosta je bilo života. Vreme je za smrt.“<sup>219</sup> Fotografije velikih katastrofa, samoubistava, automobilskih i avionskih nesreća, električnih stolica, zajedno

<sup>215</sup> Cara Manes, „F-111, 1965“, [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/14/f-111-1965/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/14/f-111-1965/). Pristupljeno: 7. februara 2022.

<sup>216</sup> Nathan Abrams, „An Alternative New York Jewish Intellectual: Stanley Kubrick's Cultural Critique“, u: Ljujić, Krämer, Richardson (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*, 77.

<sup>217</sup> U prilog ironijskoj distanci prema američkoj stvarnosti govore i brojne Vorholove izjave koje stvaraju osećanje nelagodnosti zbog nemogućnosti pronicanja u suštinu njegovog odnosa prema Americi. Takve su, npr.: „Ono što je divno u ovoj zemlji jeste da je Amerika započela tradiciju u kojoj i najbogatiji i najsiromašniji u suštini kupuju iste proizvode“, ili „Ideja Amerike je tako lepa, jer što je nešto ravnopravnije, to je više u duhu Amerike“, ili „Tri stvari mi uvek dobro stoje: moje stare cipele koje ne žuljaju, moja spavaća soba i američka carina kada se vraćam kući.“ Videti: Klaus Honeff, *Warhol*, Taschen, Köln 1993, 26–58.

<sup>218</sup> Hal Foster, „Death in America“, u: Annette Michelson (ed.), *Andy Warhol*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001, 79.

<sup>219</sup> Arthur Danto, *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven, London 2009, 41.

s predstavama holivudskih zvezda i poznatih robnih marki, postale su preokupacija Vorholovog rada tokom šezdesetih. Smrt je bila sveprisutna tema u njegovoj umetnosti: istraživao ju je kao robu i banalnost. Ciklusi *Smrti* i *Katastrofe* kulminirali su crno-crvenim silk-skrinom, čuvenom *Atomskom bombom* iz 1965, s pečurkastim oblakom ponovljenim čak 28 puta. Sarkastičan komentar: „Kada iznova i iznova gledate jezivu sliku, ona zapravo više nema nikakvog efekta“,<sup>220</sup> odražava Vorholov stav o masovnom uništenju ljudi kao posledici tehnološkog napretka.<sup>221</sup>

Stenli Kjubrik je, za razliku od prvobitno planiranog kraja koji je predviđao borbu političara i generala pitama od jabuka,<sup>222</sup> završio *Strejndžlava* serijom eksplozija i slikama pečurkastih oblaka gasova i dima,<sup>223</sup> praćenih iznenađujućim stihovima Vere Lin „Srešćemo se ponovo / Ne znam gde / Ne znam kada“, ukazujući na apsurdnu stvarnost u kojoj je potencijalno uništenje cele planete postalo svakodnevni vizuelni spektakl, fiktivna situacija koja se, nadamo se, nikada neće ostvariti. Strašan kraj ljudske civilizacije izazvan neznanjem i ludilom političara i vladara sveta, postao je toliko apstraktan da su ljudi prestali da se plaše kobnih posledica. Ono što je Vorhol imenovao kao „varljiva razlika“ između stvarnog i nestvarnog („Ljudi ponekad kažu da je

<sup>220</sup> Gene Swenson, „What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I“, *ARTnews*, vol. 62, no. 7, Novembar 1963, 24–27, 60–64.

<sup>221</sup> Više o temi smrti i apsurdna kod Vorhola, videti: Dijana Metlič, „Vorholovi skrin testovi: od slikarstva do proširenog filma i nazad“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti*, br. 13 (Filozofski fakultet, Beograd 2017): 135–149.

<sup>222</sup> Prvobitni kraj koji je podrazumevao gotovo nadrealnu borbu s pitama od jabuka učinio se Kjubriku pre farsičan nego satiričan i odlučio je da ga ne upotrebi, uprkos činjenici da je scena bila snimljena. Naime, glumci su se toliko smejali da je crnohumorna priča o kraju sveta i simbolička upotreba pita koje poput projektila lete na sve strane poprimila razmere „dobre zabave“ a ne apsurdne komedije o nečemu „smrtno ozbiljnom“, što je nateralo Kjubrika da odustane od ovakve završnice. Istovremeno, kako je prva projekcija pred producentima bila zakazana za 22. novembar 1963. i poklopila se s atentatom na predsednika Džona F. Kenedija, spekuliše se da je planirani vrhunac filma isečen jer je u njemu postojala neodgovarajuća replika generala Turgidsona koja je glasila: „Gospodo! Naš galantni mladi predsednik je srušen u najboljim godinama!“ Zbog svega ovoga, reditelj se opredelio za drugačiji i prigodniji kraj koji je više odgovarao atmosferi i duhu snimljenog filma. Detaljno u vezi s prvobitnim završetkom filma, videti: Hughes, *The Complete Kubrick*, 125–128. Takođe konsultovati: Broderick, *Reconstructing Strangelove*.

<sup>223</sup> Prema saznanjima Mika Broderika, „ovaj snimak potiče od nuklearnih proba kao što su eksplozija Bejker iz operacije Raskršće na ostrvu Bikini; proba Triniti, proba iz operacije Peščanik i testova hidrogenske bombe iz Operacije Crveno krilo i Operacije Ivi. Na nekim snimcima jasno se vide stari ratni brodovi (kao što je nemačka krstarica Princ Eugen), koji su korišćeni kao mete.“ Videti više: Broderick, *Reconstructing Strangelove*.

način na koji se stvari dešavaju na filmovima nestvaran, ali zapravo je način na koji vam se stvari dešavaju u životu nestvaran“), Hal Foster je protumačio kao „istorijsku zbrku između privatnih fantazija i javnih strahova (...) stvaranje psihotične nacije zahvaljujući konstantnom medijskom praćenju katastrofa i smrti.“<sup>224</sup> Masovni mediji su primorali gledaoce da se naviknu na užase, a proliferacija slika neutralisala je njihove strašne efekte. U razgovoru iz 1966. Kjubrik je zaključio: „Do ovog trenutka, bomba ne poseduje nikakvu stvarnost i postala je totalna apstrakcija, predstavljena u nekoliko filmskih žurnala ili na fotografijama pečurkastih eksplozija. [...] Ona je postala apstraktna koliko i činjenica da ćemo svi umreti jednog dana, što umemo odlično da poričemo.“<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Hal Foster, „Death in America“, *October* 75 (1996): 58.

<sup>225</sup> Jeremy Bernstein, „Profile: Stanley Kubrick“, u: Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick Interviews*, 29.



## 2001: Odiseja u svemiru: Slika-vreme

Godine 1968. pojavio se film *2001: Odiseja u svemiru*<sup>226</sup> pripreman u saradnji sa književnikom Arturo Klarkom, s kojim je Kjubrik razrađivao scenario dve godine. U vreme kada mu je reditelj poslao pismo s predlogom o budućem filmskom projektu 1964, Klark je živeo na Cejlonu (Šri Lanka). Već 22. aprila iste godine susreće se s Kjubrikom u Njujorku i tako počinje zajednički rad na složenom i skupom filmu koji će premijeru imati tek četiri godine kasnije (u aprilu je pušten u distribuciju u Americi, a tokom maja u Velikoj Britaniji). Film pripada žanru naučne fantastike, ali je autor govorio o njemu kao o mitološkom dokumentarcu. Nastao je na osnovu Klarkove kratke priče „Čuvar“ (The Sentinel), napisane 1948, a zatim i objavljene pod punim nazivom „Čuvar beskraja“ (The Sentinel of Eternity) 1951. godine, koja je naknadno proširena i adaptirana u scenario, dok je plan bio da se knjiga pojavi paralelno s premijerom filma. Kako su se snimanje i montaža filma odužili, Klark je nenamerno dospao u neprijatnu situaciju kod izdavača zbog odlaganja najavljenog da-

---

<sup>226</sup> Najdetaljnija knjiga do sada posvećena filmu *2001: Odiseja u svemiru* objavljena je 2018. godine. Njen autor je Majkl Benson, kritičar, umetnik i filmski autor koji je obavio iscrpna istraživanja u Kjubrikovom i Klarkovom arhivu, a podržala ga je Kjubrikova udovica Kristijana, dok su mu brojne, do sada nepoznate podatke otkrili tada još živi saradnici koji su radili na produkciji filma. Bazirajući svoj pogled na svakom aspektu *Odiseje u svemiru*, od prvobitne ideje do realizacije, kao i na uticaje koje je film imao na potonju popularnu kulturu, knjiga otkriva mnoge do sad nepoznate detalje i neispričane priče. Ona je posvećena raznim tehničkim aspektima u izvođenju *Odiseje*, idejama koje su se ukrštale i sudbinama ljudi koji su više od tri godine bili ujedinjeni u kreativnom procesu rada na jednom od najzahtevnijih i istovremeno najznačajnijih filmskih projekata u istoriji sedme umetnosti. Videti: Michael Benson, *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece*, Simon and Schuster, New York, London 2018.

tuma izlaska romana iz štampe. Istovremeno, treba istaći da je Kjubrik imao ideju da zasnuje *Odiseju* na Klarkovoj priči „Childhood's End“ (1954) o ljudima koji shvataju da evoluciju kontrolišu vanzemaljska bića koja će se vratiti u 20. veku, kako bi ubrzala put čovečanstva ka zvezdama. Kako su prava za ovu priču bila prodana, Kjubrik je otkupio čak šest drugih Klarkovih novela kako bi bio siguran da „ima“ film. Na kraju je nađeno kompromisno rešenje: proširiti i adaptirati „Čuvara“ do filmskog scenarija na kome će Kjubrik i Klark raditi zajedno. Film problematizuje razvoj inteligencije od „praistorijskog čoveka“ do pojave nove forme ljudskog postojanja oličene u zvezdanom detetu. Zbog narativne strukture i specifičnog pristupa prostorno-vremenskim odnosima, Kjubrikovo ostvarenje postavlja nove standarde unutar žanra naučne fantastike i nameće se kao kamen temeljac za niz sledbenika.

*Odiseja u svemiru* donosi nekoliko bitnih novina u odnosu na Kjubrikove filmove koji mu prethode. To je prvi njegov film u boji u kome je ova komponenta slike dobila značenjsku i simboličku vrednost. Film prikazuje dešavanja u neuobičajeno dugom vremenskom rasponu od četiri miliona godina. Jedino u uvodnom delu na specifičan način rekonstruiše pojavu inteligentnog života na planeti, kroz razvoj kognitivnih sposobnosti čovekolikog majmuna. Rastegnut vremenski sklop i njegov spori protok usaglašen je s prostornom izolovanošću i skućenošću apstraktnog svemirskog pejzaža. Formirana celina sastoji se od tri poglavlja, a film ima naglašen epizodijski karakter sa simboličnom vezom između pojedinačnih priča. Nju čini tajanstveni totem, crni Monolit, koji se može razumeti na različite načine: kao božansko prisustvo, kao neidentifikovani objekat koji se iznenada pojavljuje u novoj fazi evolucije, ili možda kao apstraktna forma „inteligencije“. Monolitom se, između ostalog, najavljuje prelazak iz jednog stadijuma evolutivnog razvoja u naredni ili, skok iz jednog prostornog okvira u drugi (sa Zemlje na Mesec, s Meseca na Jupiter i, konačno, povratak na Zemlju). Tri filmska čina drže se na okupu uz pomoć jedinstvenog nenarativnog dodatka, vizuelnog simbola koji održava tenziju i utiče na neobičan karakter dešavanja.

Kako bi se shvatio pomak koji *Odiseja* pravi u odnosu na prethodne Kjubrikove filmove, trebalo bi reći da je to film u kome slika dominira i u kome je prva izgovorena reč odložena do tridesetog minuta. Reditelj je želeo da ovo njegovo delo bude manje narativno, a više slikarsko i muzičko iskustvo. Di-



jalozi su jezgroviti, jednostavni i bezlični: u razgovorima se prenose osnovne informacije, dok namerno izostaje izražavanje emocija ili bilo kakvo zblizavanje između ličnosti. Istovremeno, ljudi deluju depersonalizovano i robotizovano, tako da je otežana identifikacija s glavnim junacima. Odmerenost i distanciranost u komunikaciji doprinosi isticanju vizuelne komponente filma čije su slike postale ikonični prizori, ne samo u okviru filmske umetnosti već i šire – likovne umetnosti 20. veka. Ovde treba ukazati i na uspostavljanje jasne veze između futurističke stvarnosti *Odiseje u svemiru* i svakodnevnosti, tj. skrenuti pažnju na važnost ovog ostvarenja u prevazilaženju/brisanju granica između umetnosti i života. Na prvom mestu, ovaj film postao je čuven po tome što je pružio fascinantnu i krajnje „realističnu“ sliku kosmosa, pružajući uvid u to kako bi trebalo da izgleda kretanje astronauta u kosmosu koje će se zapravo dogoditi 475 dana nakon premijere, jula 1969, s „malim korakom za čoveka, ali velikim za čovečanstvo“, kako ga je okarakterisao Nil Armstrong stupivši na Mesec. Brojni motivi iz filma prerasli su u ikonografske obrasce u naučnoj fantastici, a originalno rešenje Svemirske stanice 5 koja lagano kruži uz zvuke Štrausovog valcera *Na lepom plavom Dunavu* (1866) do danas je neprevaziđeno. Ova ogromna bela „centrifuga“ konstruisana je prema Kjubrikovoj zamisli; reditelj se strogo protivio upotrebi starih scenografskih rešenja ili recikliranju već viđenih scenografija u filmovima srodne tematike snimljenim u deceniji pre *Odiseje*.

Čak i u domenu dizajna nameštaja, kostima, šminke ili frizura, *Odiseja* je postavila nove standarde. Sa zatalasanim crvenim „djinn“ stolicama koje, istina, nisu napravljene specijalno za film, već su projektovane 1965. godine, reditelj je kroz saradnju s primenjenim umetnikom Olivijeom Morgom smelo iskazao sopstveno, originalno viđenje nameštaja budućnosti. Pokazujući ime- na brendiranih proizvoda (IBM, Whirpool, Hamilton, Olivetti, Hewlett-Packard) i njihove logotipe u filmu, Kjubrik je dao legitimitet sopstvenoj (futurističkoj) viziji sveta, dok su, nasuprot tome, kompanije upotrebljavale materijal iz *Odiseje* kako bi promovisale svoje proizvode, reklamirajući na taj način i sâm film.<sup>227</sup> Iako su neki proizvodi korišćeni samo u filmu, mnogi od njih, poput video-telefona (*picturephone*), portabl računara (*notebooka*) ili ekrana smeštenog u na-

---

<sup>227</sup> Bernd Eichhorn, „Branding 2001: A Space Odyssey“, u: Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, 129.

slon stolice (preteča današnjeg tableta), postali su neizostavni deo budućnosti koju je Kjubrik sa svojim saradnicima anticipirao. Modni časopis *Vogue* komentarisao je garderobu, šminku i stil frizura<sup>228</sup> glavnih protagonista filma (tokom priprema za snimanje, 1965. godine), ističući revolucionarne uloge Meri Kvant i Andrea Kureža u osmišljavanju stajlinga stjuardesa, dok je istina, zapravo, da je reditelj angažovao jednog od najčuvenijih predstavnika britanske posleratne modne industrije Hardija Ejmisa, ličnog stilistu kraljice Elizabete II, da osmisi kostime stjuarda i stjuardesa za svoje futurističko ostvarenje. S druge strane, dvojica bivših radnika NASA-e Heri Lang i Frederik Ordvej pozvani da kreiraju svemirska odela za astronaute, stvorili su dva tipa kostima: srebrna odela s plavim uređajem za disanje koja nose astronauti prilikom iskrcavanja na Klavijus, kao i odela tri različite boje u letelici dr Boumena i dr Pula tokom misije Jupiter. U pitanju su kostimi plave, crvene i žute boje, sa oranž uređajima za disanje, dok zelena kaciga koju Boumen nosi prilikom misije „Otkriće“ sugeriše da je u svemirskom brodu postojalo bar još jedno odelo upravo ove nijanse.<sup>229</sup> Treba imati u vidu da 1965/66. godine ljudi još nisu „šetali“ kosmosom, tako da su i pomenuti kostimi bili izvedeni najpribližnije „realističkom“ rešenju astronautskih odela bliske budućnosti. Zanimljivo je da je Kjubrik u saradnji s ekipom za garderobu razmatrao do najsitnijih detalja čak i kako bi trebalo da izgleda donji veš u 21. veku. Tu im je pomogla kompanija Lyle and Scott koja je kao najmoderniju, univerzalnu varijantu predložila crnu usku majicu i jednostavne bele bokserice za kosmonaute, uz komentar da će jedini „staromodni detalj u filmu biti gravitacija“.<sup>230</sup> Stvaraoci *Odiseje u svemiru* „predložili“ su i izgled Zemlje i ostalih planeta u kosmosu, s obzirom na to da se prvi snimak tzv. Plave planete pojavio tek 1972. godine zahvaljujući misiji Apolo 17.

Časopis *Seventeen* je u tri uzastopna izdanja iz 1968. godine pisao o Kjubrikovom ostvarenju: u prvom ga je proglasio filmskim projektom godine, u narednom je na šest strana analizirao odevne kombinacije glavnog glumca Kira Dulee koji je tumačio ulogu Boumena, dok je u avgustovskom broju ured-

<sup>228</sup> Savete u vezi sa šminkom i izgledom frizura u 21. veku dala je prestižna dekorativna kuća Coty.

<sup>229</sup> Ovakve analize moguće su zahvaljujući velikoj Kjubrikovoj izložbi tokom koje su kustosi izdvojili brojne predmete (artefakte) koji su činili sastavni deo scenografija i kostima njegovih filmova.

<sup>230</sup> Videti: SK/12/5/2/4.

ništvo časopisa, većim brojem fotografija, ukazalo na revolucionarnu ulogu modnih dodataka upotrebljenih u filmu.<sup>231</sup> Opštoj pomami za minimalističkim stilom junaka u *Odiseji* priključio se i proizvođač nakita „Wells“ u čijoj je reklamnoj kampanji, uz Kjubrikove astronaute iskrcane na Jupiteru, učestvovala i dama koja plovi po svemiru, dok oko nje lete tzv. „monolit(ski) dragulji“. Po red toga što je predvidela čovekovo osvajanje kosmosa, *Odiseja u svemiru* obezbedila je sebi kulturni status zahvaljujući premijernoj upotrebi dizajniranih proizvoda popularnih robnih marki u dijegetičkom prostoru svemirskih letaća. Umesto „da izbegne primenu ikoničnih predmeta iz svakodnevnog života – u žanrovskom filmu – Kjubrik je, suprotno tome, uspeo da upravo od njih napravi uporišne tačke našeg sećanja“.<sup>232</sup>

Nedorečenost fabule (tzv. otvoreni tekst), predstavljajući uzdržanost i namerno odsustvo emotivnog sveta glavnih junaka (osim, paradoksalno, računara HAL-a koji u jednom trenutku izuzetno osećajno reaguje na mogućnost sopstvenog isključenja), doprinela je tome da se *Odiseja* najčešće tumači kao konceptualni film s naglašenim modernističkim obeležjima i postmodernističkim finalom. Film je organizovan prema principu linearne naracije. Prva dva čina mogu se tretirati kao dva odvojena filmska segmenta. Pravi tok putovanja u kosmos počinje pojavom svemirskog broda u kome se nalaze dr Dejvid Boumen, dr Frenk Pul, najsavremeniji računar HAL 9000 i tri naučnika u stanju hibernacije. Inteligentni život u kosmosu za kojim oni tragaju već je obeležio dve prethodne misije: prvu, u kojoj majmun postaje svestan svojih kognitivnih sposobnosti u trenutku prosvetljenja zahvaljujući Monolitu, i drugu, u kojoj dr Hejvud Flojd putuje ka stanici Klavijus na Mesecu. Deo filma s Boumenom i Pulom (drugi i treći čin pod nazivima „Misija Jupiter: posle 18 meseci“ i „Jupiter i iznad beskraj“) postaje središte dešavanja: s jedne strane, ova dva poglavlja najduže traju, a s druge strane, Boumen i HAL ulaze u konflikt koji će prouzrokovati smrt posade, kraj misije i Boumenov povratak „kući“. Boumen je ličnost s kojom bi gledalac trebalo da se identifikuje, što reditelj odlaze do samog kraja misije, pa čak i tada destabilizuje mogućnost prave identifikacije s glavnim junakom, zaokružujući film na krajnje neočekivani način. Prelazak s objektivne na subjektivnu naraciju dešava se u epizodi posvećenoj misiji na

---

<sup>231</sup> Bernd Eichhorn, „Branding 2001: A Space Odyssey“, 124.

<sup>232</sup> Isto.

Jupiteru. Gledaocima je tek tada omogućeno delimično psihološko zblizavanje s junacima ekspedicije. Boumenovi subjektivni kadrovi (kada on pokušava da nađe izlaz spasavajući se s kosmičkog broda na kome više nema preživelih) smanjuju distanciranost i dozvoljavaju da se pozicije posmatrača i junaka poklope u zajedničkom kretanju ka konačnom oslobođenju iz skučenosti svemira.

Filmski tok od potpuno crnog ekrana u uvodnim kadrovima, koji prethodi svakoj slikovnoj referenci, do rođenja zvezdanog deteta u Boumenovoj Sobi sećanja, simbolički predstavlja razvoj ljudskih kognitivnih sposobnosti, evoluciju ljudskog znanja i njegovu krhkost. Kao posledice kulturnog, tehnološkog i naučnog progressa što vode osvajanju novih duhovnih i geografskih teritorija, javljaju se automatizacija i robotizacija čoveka, gubljenje osnovnih ljudskih osobenosti poput humanosti, razumevanja, ljubavi i empatije, kao i zamena uloga mašine i čoveka. Razmišljajući o mogućoj saradnji i sukobu između njih, reditelj ipak veruje u pobedu čoveka koji uprkos svemu može doprineti napretku sveta i civilizacije. Iako tako ne izgleda na prvi pogled, *Odiseja u svemiru* je Kjubrikov film s najvećom dozom optimizma i altruizma, izraženim u konačnoj pobedi ljudske misli i želje za novim, savršениjim i boljim oblikom života.

„Deca, naravno počinju život s 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 s 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; ali ako možemo da se pomirimo s 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.“<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> Iz intervjua koji je Erik Nordern vodio sa Stenlijem Kjubrikom za *Playboy* 1968. godine, neposredno posle premijere *Odiseje u svemiru*. Citirano prema: Džin D. Filips, *Stenli Kjubrik*, 105.

Film se „otvara“ crnim kadrom u trajanju od tri minuta pre nego što se pojavi najavna špica. Praktično svi Kjubrikovi filmovi imaju sličan način organizacije uvodnih informacija. To su jednostavna bela slova (omiljenog rediteljevog fonta Helvetica) na crnoj ili monohromnoj pozadini (crvena, plava), na kojoj su ispisani naslov filma i glavni saradnici. Ovakva vrsta natpisa je nenametljiva i omogućava gledaocu da se prepusti delovanju slika. Kjubrik je često pominjao da voli spori start filma koji omogućava posmatraču da oseti trajanje i pripremi se za buduće vizuelno iskustvo. Na početku njegovih filmova pojavljuju se pejzaži koji prostorno lociraju film (*Lolita*, *Odiseja u svemiru*, *Isijavanje*, *Bari Lindon*) ili lica/tela glavnih junaka u krupnom planu, da bi se inverznim farom razotkrio prostor u kome se nalaze i koji ih simbolički definiše (*Paklena pomorandža*, *Širom zatvorenih očiju*).

Kada se u *Odiseji* rasvetli crni ozvučeni kadar, vidi se prepoznatljiv pejzaž, ogoljena priroda u svitanje, pustinski ambijent koji je za ovu priliku snimila tzv. druga snimateljska ekipa u Africi (Namibija), a koji je kao zadnja projekcija u studiju iskorišćen za postizanje željenog rezultata. Crni ekran, koji se u polju percepcije zadržava neočekivano dugo, najavljuje buduća misteriozna dešavanja. Crno kao odsustvo boje na početku filma, s jedne strane, može ukazivati na rediteljevo „oklevanje“ pre konačnog ulaska u fazu novog, bojenog vizuelnog iskustva dok, s druge strane, simbolizuje magično delovanje crnog Monolita koji će se tokom filma javiti nekoliko puta u prelomnim trenucima. Zatamnjeni ekran, pre pravog početka filma, ne mora se razumeti doslovno kao odsustvo svakog sadržaja, već se može shvatiti kao slika-predmet, crna tabla (neispisana knjiga na kamenu) koja se izjednačava s ivicama filmskog kadra, delujući na podsvest posmatrača, pre nego što će se „sakriti“ između drugih slika. Odsustvo predstavljačkog, referentnog sadržaja zadržava pažnju posmatrača na ozvučenoj tami, na praznoj tabli / neoslikanom ikonostasu na kome još nije upisan nijedan znak. Tek se s pojavom svetlosti, u konjukciji Sunca, Meseca i Zemlje, javljaju prve reprezentacije koje će povesti gledaoca na put ka nepoznatom životu, negde u svemiru.<sup>234</sup>

<sup>234</sup> U nizu intervjua koje je dao neposredno posle prikazivanja *Odiseje u svemiru* Kjubrik je isticao da je ovo film o Bogu, odnosno o postojanju večne kružne energije koja održava život i koja se ne bi mogla

Sekvencu „Osvit čoveka“, posvećenu životu čovekolikog majmuna, reditelj organizuje pomoću asocijativne montaže – mogući dug Pudovkinu i Ejzenštejnu iz perioda Kjubrikovog formiranja i izučavanja filmske gramatike i sintakse. Upotreba montaže atrakcije uočljiva je na dva mesta u prologu filma, posle čega će postupak biti primenjivan odmerenije i rafiniranije kao sredstvo za povezivanje slika u neprekinutu vizuelnu simfoniju. Na početku, majmuni su prikazani kao biljojedi koji strahuju od potencijalnog napada leoparda. Slikovnim znacima aludira se na „zakon jačeg“ i prirodnu ravnotežu koja se na taj način uspostavlja. Postepeno će, međutim, majmuni razviti svest o mogućnosti vlastitog „intelektualnog“ napretka. Monotoniju ispraznih dana, u kojima se vreme provodi od jednog do drugog obeda, uz povremenu igru ili sukobe, prekida pojava neidentifikovanog monumentalnog objekta.<sup>235</sup> Taj događaj izaziva uznemirenost. Monolit je kadriran iz pozicije životinja (subjektivni kadar, ekstremni donji rakurs), a kamera je zauzela mesto na zemlji, pokazujući moć nepoznatog crnog spomenika. Totem ima natprirodne dimenzije i dominira prostorom u kome se na neobjašnjiv način materijalizuje. Kao što umetničko delo magijski zrači na svoju okolinu i posmatrača, tako i Monolit privlači životinje koje mu prilaze i ispituju ga dodirima. Lajtmotiv filma postaje kompletno zvučno-vizuelno polje: Monolit se objavljuje uz Ligetijevu muziku kao kontrapunkt slike.

U narednoj sceni, posle zatamnjenja (ovaj znak interpunkcije u *Odiseji* Kjubrik često upotrebljava da označi kraj jedne celine i najavi novi vremenski period) prikazan je majmun Munvočer (Moonwatcher) koji prebira po kostima, pažljivo uzimajući u ruku jednu od njih. Prvi taktovi muzičkog komada Riharda Štrausa *Tako je govorio Zaratustra* (1896) označavaju trenutak kada Munvočer shvata da kost može biti funkcionalna. Jedna od ikoničnih scena u istoriji sedme umetnosti organizovana je upotrebom montaže atrakcije: majmun počinje da udara jednom od kostiju po skeletu nepoznate životinje, dok u dru-

---

dovesti u vezu s antropomorfnom slikom Boga. Tajanstven koliko i samo ljudsko biće, crni Monolit je jedan jungovski arhetip i prilično lep „primerak minimalističke umetnosti“. O ovome više u: Džozef Dželmis, „Filmski reditelj kao superstar: Stenli Kjubrik“, u: Džin D. Filips, *Stenli Kjubrik*, 120-127.

<sup>235</sup> Možda nije preterano ukazati na paralelu s danima koje kasnije provode članovi posade u Svemirskoj stanici 5. Ista vrsta dešavanja, srodna atmosfera, jednoličnost dana, pojava „krize“ inicirane nepoznatim uzrokom. Ishod je gotovo identičan: napušta se postojeći prostorno-vremenski okvir i prelazi u novu fazu evolucije.

gom kadru bizon pada mrtav. Usporeni snimak označava momenat otkrivanja novih mogućnosti: od kosti kao pukog predmeta stiže se do kosti kao oruđa za rad. U narednoj sekvenci kost je prvi put upotrebljena kao oružje u situaciji u kojoj je potrebno uspostaviti hijerarhiju u čoporu i ukazati na to da uvek postoji „prvi među jednakima“. Kada se Munvočer nametne kao vladar zajednice, on trijumfalno baca kost prema nebu i nova etapa razvoja inteligentnog života može da počne.

## Putovanje ka Monolitu

Prelazak iz jednog prostornog okvira u drugi dešava se u asocijativnom sudaru dve slike: kosti koja leti u vazduh i kosmičke letelice koja plovi po beskrajnom zvezdanom prostranstvu. Asocijativnom montažom reditelj pokazuje kako sukob 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: njegovom primenom pređen je put od čovekolikog majmuna do nove forme života, od pustinjskog zemaljskog pejzaža do apstraktne praznine vasiona.

Kjubrik organizuje filmsku strukturu u tri čina: „Osvit čoveka“, „Misi-ja Jupiter: 18 meseci kasnije“, „Jupiter i iznad beskraj“, s potpoglavljima „Otkriće“ i „Prekid“. Na taj način stvara se utisak čitanja knjige, praksa kojoj mnogo češće pribegavaju Kjubrikovi francuski savremenici, naročito redite- lji poput Bresona, Romera ili Riveta. *Odiseja u svemiru* traje sto četrdeset minuta, a ima samo četrdeset minuta razgovora. To je u suprotnosti sa svim prethodnim Kjubrikovim filmovima: *Poljubac ubice* i *Uzaludna pljačka* drže se tradicije noara s obavezanim komentatorom radnje (naratorom); u *Loliti* je i dalje deo značenja razrešen posredstvom verbalnih komentara junaka; *Strejndžlav* je satira koja počiva na jezičkim igrama i aluzijama. Ničega slič- nog više nema u *Odiseji*: slika je prevladala omogućavajući da se film doživi kao putovanje u nova polja vizuelnog iskustva. Prema Kjubrikovim rečima: „Najbolje što smo mogli da smislimo bilo je nešto poput odiseje u svemiru koja se na neki način može uporediti s 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.“<sup>236</sup>

Filmska elipsa, koja je omogućila transfer iz pustinjskog pejzaža u nepregledno kosmičko prostranstvo, izaziva dvostruko iznenađenje: prvo je vizuelne prirode, jer se iz neuređenosti i haotičnosti života majmuna u čoporu prelazi u uređenu, hladnu, gotovo bolnički belu i sterilnu unutrašnjost svemirskog broda. Drugo iznenađenje za gledaoca je izazvano muzikom koja se začuje neposredno posle majmunske rike ili zaglušujuće pustinjske tišine u kojoj se povremeno čuju krici divljih životinja. U pitanju je valcer *Na lepom plavom Dunavu* Johana Štrausa, muzička pratnja i dopuna harmoničnoj plovidbi vasi- onskih brodova po beskraj u univerzuma. *Odisejom* započinje dosledna i sistematska upotreba muzičkih dela klasičnog repertoara u Kjubrikovom opusu: muzika je postala suštinski važna komponenta slike i faktor koji je uobličava. U tom smislu moglo bi se reći da su tišina, šumovi (a posebno zvuk disanja), kao i prepoznatljive melodije klasične muzike u potpunosti odredile upravo ovaj film, kao i niz njegovih sledbenika (*Paklena pomorandža*, *Bari Lindon*, *Isjavanje*, *Širom zatvorenih očiju*). Kjubrik je jedan od najvažnijih američkih reditelja koji je publici „otkrio“ ogromno blago istorije muzike i na najbolji mogući način „popularisao“ segmente opusa svojih omiljenih kompozitora: Betovena, Štrausa, Šuberta, Hendla, Mocarta, Ligetija, Hačaturijana, Šostakoviča, itd. Ne bi bilo preterano reći da je motivisao i druge filmske autore da na sličan način pristupe izboru muzike, kao i da su određeni spojevi muzičkih tema i sekvenci iz njegovih filmova danas postali neraskidive celine i totalna audio-vizuelna iskustva. Prema rečima teoretičarke muzike Kejt Mekviston, muzika za Kjubrika nikada nije slučajna, niti je samo pozadinska; ona se čak ne bira tek u postprodukciji. Ona je zapravo suštinski važna za filmske efekte i značenje. Ona određuje junake, definiše njihove međusobne odnose, ona pokreće podsvesne ideje i psihološke reakcije publike. Istovremeno, istorija muzike u Kjubrikovim ostvarenjima igra vitalnu i dinamičnu ulogu.<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Izjava Stenlija Kjubrika iz intervjua s Džeremijem Bernstajnom, 1965. godine. Citirano prema: Džeremi Bernstajn, „Iznad zvezda“, u: Džin D. Filips, *Stenli Kjubrik*, 46.

<sup>237</sup> Videti detaljno: Kate McQuiston, *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*, Oxford University Press, Oxford 2013.



Uprkos činjenici da je za muziku u *Odiseji u svemiru* prvobitno angažovao holivudskog kompozitora Aleksa Norta, reditelj se tokom postprodukcije odlučio na radikalni korak. Odbacujući Nortovu originalno komponovanu muziku, odabrao je muzičke teme iz klasičnog repertoara koje su bile predviđene samo kao „ideje vodilje“, kao predlošci, kao predlozi. U razgovoru s Mišelom Simanom, i to znatno kasnije, nakon premijere *Barija Lindona*, Kjubrik je rekonstruisao proces traganja za muzikom u *Odiseji*: „Koliko god da su naši najbolji filmski kompozitori dobri, oni nisu Betoven, Mocart ili Brams. Zašto koristiti muziku koja nije dovoljno dobra, kada postoji toliko sjajne orkestarske muzike iz prošlosti ili iz našeg vremena? Kada montirate film, veoma je korisno da isprobate različite muzičke komade da biste videli kako se oni uklapaju sa scenom. Ovo uopšte nije neuobičajena praksa. Pa, uz malo više razmišljanja, ove privremene muzičke numere mogu postati „konačan rezultat“. Kada sam završio montažu filma *2001: Odiseja u svemiru*, izabrao sam privremene muzičke numere kao skoro celokupnu muziku koja je na kraju i korišćena u filmu. Onda sam, kao i obično, angažovao usluge uglednog filmskog kompozitora da napiše partituru. Iako smo on i ja vrlo pažljivo pregledali film u montaži, a on je slušao sve „privremene numere“ (Štrausovi, Ligeti, Hačaturijan) i složio se da dobro funkcionišu i da će mu poslužiti kao vodič za svaku sekvencu, on je, ipak, napisao i snimio partituru koja nije mogla biti udaljenija od muzike koju smo slušali, i mnogo važnije od toga, bila je potpuno neadekvatna za film. Kako je premijera bila na pomolu, nije mi ostalo vremena ni da razmišljam o pisanju još jedne partiture. Da nisam mogao da iskoristim muziku koju sam već izabrao za privremene numere, ne znam šta bih uradio. Nortov agent nazvao je Roberta O'Brajena, tadašnjeg šefa MGM-a, da ga upozori da film neće biti premijerno prikazan ako ne koristim muziku njegovog klijenta. Ali u tom slučaju, kao i u svim drugim, O'Brajen je verovao mom mišljenju. On je divan čovek i jedan od retkih filmskih menadžera koji uživaju iskrenu lojalnost i naklonost svojih filmskih stvaralaca.“<sup>238</sup>

Izabrane kompozicije upotrebljene su u tačno određenim momentima filmske radnje i postaju lajtmotiv dešavanja koja se ponavljaju: tema *Tako je govorio Zaratustra* Riharda Štrausa pojavljuje se na početku (konjukcija

<sup>238</sup> Videti: Ciment, „Kubrick on *Barry Lyndon*“, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/inter-view.bl.html>. Pristupljeno: 11. januara 2021.

Zemlje, Sunca i Meseca) i na kraju filma (u Boumenovoj sobi prilikom pojave Monolita i odmah zatim i zvezdanog deteta), baš kao i u trenutku kada majmun upotrebi kost kao oruđe. U pitanju je melodija koja očigledno upućuje na prelazak iz jednog stadijuma života u naredni, viši i napredniji oblik. *Na lepom plavom Dunavu* prati let svemirskih brodova po vasioni, a čuje se i na odjavnoj špici. Konačno, Ligetijev *Rekvijem* (i to njegov II stav pod nazivom „Kyrie“), komponovan 1963–1965, čuje se pri svakom „objavljivanju“ Monolita: u prvom činu s majmunima, prilikom iskopavanja na krateru Klavijus na Mesecu, i konačno baš pre nego što Boumen započne svoje povratničko putovanje na Zemlju, u tzv. „Star gate“ sekvenci.

Drugi čin filma posvećen je dr Hejvudu Flojdu i njegovom putovanju ka Mesecu. On obezbeđuje prelaz ka trećem, najbitnijem segmentu *Odiseje*, pripremajući gledaoca za život u svemiru, za usporen protok vremena, produženo trajanje, kontrolisane pokrete u bestežinskom stanju. Levitiranje na koje su kosmonauti „navikli“ predstavlja novo iskustvo za gledaoce koji se, za razliku od poznatog hoda majmuna na Zemlji, suočavaju s nepoznatim načinom života posade. Ova faza putovanja prethodi potpuno apstraktnom prostoru naredne misije na Jupiteru. Kjubrik zadržava prepoznatljive elemente svedenog, neonskim svetlima obasjanog enterijera, poput modernističkih, crvenih „djinn“ stolica simetrično raspoređenih pored zidova prijemne stanice hotela „Hilton“, u kome će dr Flojd napraviti kratku pauzu pre poletanja na Klavijus. Nameštaj je minimalistički, jednostavnih formi i odgovara depersonalizovanoj stvarnosti u kojoj se našao kapetan, baš kao i ostali članovi posade. Čak su i hostese koje komuniciraju s naučnicima blazirane i izveštačene, postajući inventar u ogromnom prijemnom holu u kome provode veći deo dana. Za razliku od realizma prethodnog dela filma (poznati pejzaži, nebo, zemlja, priroda), sada prevlađuje sterilni duh jednostavnih, ispražnjenih prostora. Duboka, perspektivna slika poseduje naglašenu simetriju gradivnih elemenata: geometrijski konstruisan prostor ispresecan pravim linijama, ledenobelo osvetljenje, dizajnirani nameštaj arpovskih i murovskih zatalasanih kontura.

Klaustrofobični prostor „otvoren“ je nizovima prozora postavljenih duž ivica kadra, omogućavajući varljivi pogled u spoljašnjost. Ovi prozori izjednačeni s crnim monohromima – koji gotovo da podsećaju na *Crne slike* Barneta Njumena nastale između 1958. i 1966, ili bi možda radikalnije poređenje bilo

s monumentalnim radovima u crnoj, tamnoj kesten i bordo boji koje je Rotko ponudio za enterijer luksuznog restorana „Godišnja doba“ u zgradi Zigram (Seagram) u Njujorku<sup>239</sup> – povremeno proširuju sadržaj varljivih vizija: na njihovoj površini pojavljuju se i nestaju planete, meteori, sateliti. Uz njih, u upotrebi su i sasvim mali ekrani / interaktivna polja posredstvom kojih se obavlja komunikacija. Bleštava belina ovog „prijatnog“, sigurnog prostora namerno je suprotstavljena tamnom, zastrašujućem prostranstvu vasiona. Veštački štimgung kosmičke letelice treba da ukaže na sterilnost savremenog doba i odsustvo emotivnih reakcija ljudi. U zatvorenim kapsulama ritualnost svakodnevice dostigla je najviši mogući stepen, a broj radnji koje čovek može obavljati u tako skućenom prostoru u toku jednog dana zanemarljiv je. Modernistička scenografija *Odiseje* oblikovače i distopijsku stvarnost *Paklene pomorandže*, dok je opsesivno ponavljanje koncentričnih krugova, četvorouglova, petouglova dosledno primenjeno i u *Isijavanju*. Crvena boja kao akcenat u enterijerima po kojima se kreće dr Flojd preplaviće završnu sekvencu „Misije na Jupiteru“, kada HAL 9000 „umire“, a Boumen se priprema za neizvesno putovanje kući. Ista boja najavljuje demonsku prirodu glavnog junaka *Isijavanja* Džeka Torenasa, baš kao i „krvavu“ prošlost hotela Overluk koju vidoviti Deni razotkriva uz pomoć Grejdijevih bliznakinja.

Pošto prođe uobičajenu identifikaciju glasom (jedna od prvih upotreba ekrana kao interaktivnog prozora koji dozvoljava ograničenu komunikaciju), dr Flojd će se naći u prostoru privremenog zadržavanja. S ostalim članovima misije on kreće ka njenom cilju, koji se drži u strogoj tajnosti i o kome se ne sme govoriti. Da bi pružio odrednice o učesnicima misije, Kjubrik u ovom delu filma poklanja najviše pažnje razgovoru između dr Flojda i posade koja čeka povratak na Zemlju. Iz njihovog međusobnog upoznavanja saznaje se da su članovi povratničke grupe Rusi (u jednom od kadrova vidi se torba na kojoj piše „Ae-

---

<sup>239</sup> Izuzetno je interesantna sudbina pomenutog Rotkovog ciklusa slika koje nikada nisu bile instalirane u jednom od najluksuznijih njujorških restorana, s basnoslovno skupim menijem. U kakvom je psihičkom stanju Rotko došao na ideju da restoran „ukraši“ neprijatnim krvavocrvenim i crnim prizorima koji umesto da otvaraju, potpuno blokiraju pogled posetilaca i na mučan način ih podsećaju na bezizlaz i smrt, ostaje i do danas nepotpuno istraženo. Sasvim je izvesno da je postupak bio promišljen, s obzirom na poznatu umetnikovu odbojnost prema kapitalističkoj pohlepi. Ipak, devet slika danas „dočekuje“ brojne poklonike umetnosti u galeriji Tate Modern u Londonu, gde su pristigle 25. februara 1970. godine, nekoliko sati pošto je Rotkovo beživotno telo otkriveno u njegovom njujorškom ateljeu. Videti: <https://magazine.artland.com/stories-of-iconic-artworks-mark-rothko-seagram-murals/>. Pristupljeno: 25. januara 2022.

roflot“) i da je njihov zadatak u okviru misije završen. Dijalozi su informativni i hladni; moglo bi se reći da ih obavljaju robotizovani ljudi, programirani da misiju drže u najstrožoj diskreciji. Ovakva tajanstvenost zadržana je i u narednom, kratkom sastanku nalik sednicama Saveta bezbednosti Ujedinjenih nacija. Ako je u ovim razgovorima istaknut nepokolebljiv stav glavnih učesnika misije da ona uspe, onda reditelj na momente „olakšava“ atmosferu, utopljava je i ukazuje na osećajnost koja postoji čak i kod surovih profesionalaca.

U sekvenci koja prethodi sastanku s kolegama, dr Flojd ulazi u kabinu na kojoj piše video-telefon (*picturephone*), koji omogućava dvokanalnu, audio-vizuelnu komunikaciju sa izabranom osobom. Srodni pokušaji predviđanja povezivanja ljudi „na daljinu“ u budućnosti pojavili su se i u Langovom *Metropolisu* s velikim ekranom preko koga se obavlja video-poziv, baš kao i u deceniju mlađem ostvarenju Čarlija Čaplina, *Moderna vremena* (Modern Times, 1936). Laboratorije Bell Labs uznapredovale su sa istraživanjem video-telefona do 1956. Iz ovog projekta proizašao je *Picturephone*, predstavljen javnosti u aprilu 1964, kao glavna atrakcija u paviljonu AT&T Bell System na Svetskom sajmu u Njujorku. Osam kabina s video-telefonom omogućile su posetiocima da sami obave audio-vizuelne telefonske pozive. Odabrani posetioci su uglavnom razgovarali s onima u susednoj kabini, mada bi povremeno bila uspostavljena veza i s korisnicima sličnih kabina u Diznilendu u Kaliforniji. Postupno su kabine prerasle u veoma popularan eksponat. Laboratorije Bell čak su anketirale preko sedamsto sajamskih posetilaca: dok je polovina smatrala da je važno videti drugu osobu tokom telefonskog razgovora, druga polovina tome nije pridavala veći značaj. Naravno, jedna od najzanimljivijih i najživljih scena u *Odiseji* prikazuje video-razgovor između dr Hejvuda Flojda iz svemira i njegove malene kćerke koja uskoro slavi rođendan.

U ovoj sceni prisutno je više slikovnih polja: stakleni prozor telefonske kabine kroz koji se vidi spoljašnji pejzaž (vasionska tela mirno plove pored astronauta koji na njih više i ne obraća pažnju) i ekran posredstvom koga glavni junak komunicira s devojčicom. Nju igra Vivijan Kjubrik, rediteljeva kći, i sama filmska rediteljka i kompozitorka, koja je u trenutku snimanja imala pet, šest godina. Suočavanjem stvarnog i virtuelnog prozora suprotstavljene su dve realnosti: jedna je realnost planeta i zvezda, dalekog i nedokučivog svemirskog prostora praktično dostupnog s druge strane stakla, dok je dru-

ga – egzistencijalna realnost koja je u datom trenutku nedostižna – stvarnost života na planeti Zemlji koju je Flojd napustio. Iz razgovora se saznaje da je devojčici sutra rođendan i da je njena želja da joj otac kupi telefon. Ovo može biti aluzija na namete savremenog doba u kome gotovo sva deca moraju posedovati telefon ili se možda radi o nežnoj dečjoj potrebi da lakše komunicira sa ocem, kada god ona za tim oseti potrebu. Na kraju je, uz savet oca, postignut dogovor da joj ipak kupi nešto prikladnije njenom uzrastu: plišanu lutku, tzv. Bush baby. Iako je sadržaj ovog razgovora suštinski nebitan za dalji tok filma, on ipak skreće pažnju na činjenicu da je dr Flojd brižni otac koji čak i u trenucima neodložnih zadataka misli na kćerku. Moguće je da je Kjubrik pomenutom sekvencom želeo da ukaže i na ličnu, složenu situaciju prilikom snimanja filmova i dugog odsustvovanja od kuće. I njemu je porodica nesumnjivo nedostajala, što je vešto prikrivao, ne dozvoljavajući da bilo kakva „emotivna slabost“ remeti njegovu profesionalnu posvećenost, produktivnost i krajnji rezultat. Drugi razlog važnosti video-telefonskog razgovora sa Zemljom nalazi se u nastojanju reditelja da publiku i doslovno psihički pripremi za novi vid depersonalizovane komunikacije dominantan u narednom delu filma. Nosioći značenja postaju prozori i ekrani, a njihov osnovni cilj jeste neometani i brzi prenos poruka i napredovanje misije na Jupiteru. Treći razlog je najava prekida uspostavljenog toka naracije: perceptivna slika do sada je bila objektivna, dok će posle ovog razgovora, Kjubrik u Svemirskoj stanici 5 *češće primenjivati subjektivnu percepciju. Iako Odiseja u svemiru* nema naratora niti subjektivnu kameru, pojedinačne sekvence sugerišu jak individualni doživljaj izvesnih situacija.

Reditelj je istakao da je njegov film mitološki dokumentarac i da je na nivou priče srodan Homerovoj *Odiseji*: u oba dela govori se o putovanju. Sličnosti, međutim, sežu i dublje: kao i Homerov ep, *Odiseja u svemiru* istovremeno je i film o ličnim lutanjima i samootkrivanju, o želji za konačnim oslobođenjem od „tereta“ dugotrajnih, neizvesnih misija i povratku kući. Ta želja za povratkom jasno se vidi i u sažetom dijalogu između Flojda i kćerke. Kapetanu je važniji dom koji je ostavio hiljadama kilometara daleko od zadatka na kome je trenutno angažovan: ta težnja za sigurnošću prevazilazi svaki ljudski poriv za avanturom i trajnim istraživanjem nepoznatih mesta. I sam Kjubrik bio je čovek duboko ukorenjen u porodičnom životu. Bez obzira na sva realna i vir-

tuelna filmska putovanja koja su ga po sopstvenom izboru razdvajala od kuće i koja su mu nesumnjivo pružala ogromnu kreativnu satisfakciju, on se, nakon svega, povlačio u dom kao jedino bezbedno mesto. Poslednje Odisejevo putovanje ka Penelopi Kjubrik preoblikuje u Boumenov povratak na Zemlju, u prostor tzv. Sobe sećanje, u komfornu zonu lične prošlosti u kojoj se astronaut konačno oseća „kao svoj na svome“.

Putovanje ka Monolitu prikazano je sažetom sekvencom u kojoj dr Flojd obeduje (sendviče različitih vrsta, očigledno sintetičke i bez ikakvog ukusa) leteći sa posadom ka Klavijusu. Dve boje dominiraju u unutrašnjosti vasionkog broda. Crvenom bojom „obeležena“ je posada sastavljena od dva kapetana koji upravljaju brodom u prednjem delu letelice: crveno osvetljenje izdvaja pilote iz svemirske tame i od preostalog dela brodskog enterijera. U prednjem delu dubinske slike, čiji zadnji plan zauzima pilotska kabina, nalaze se dr Flojd i njegove kolege. Kjubrik ih izdvaja hladnim plavo-srebrnim svetlom koje se slaže s nijansom njihovih skafandera. Utisak hladnoće u ovom delu letelice postignut je jukstapozicijom dve bojene površine. U sudaru crvene, koja sija iz pozadinskog dela slike, i plave, kojom je obasjan prednji plan, nastaje neobičan efekat: izgleda kao da u drugom planu plamti vatra koja je izvor toplote, životni elan u ovom beživotnom prostoru.<sup>240</sup> Monolit je otkriven posle četiri miliona godina. Šestorica astronauta dolaze da potvrde njegovo postojanje i razotkriju misteriozno delovanje novog energetskog polja na Mesecu (Tiho je jedan od kratera, a Klavijus je baza ka kojoj se uputila ekspedicija). Otkriće Monolita postavljeno je po uzoru na arheološka iskopavanja: vidi se scena osvetljena reflektorima na koju silaze Flojd i njegove kolege. Suočavanje kosmonauta s Monolitom režirano je gotovo identično kao filmski prolog kada majmuni kruže oko tajanstvenog objekta. Paralela nije slučajna: kao i njegov predak, čovek ne može da ostane ravnodušan pred crnim objektom. Naslednik Munvočera, dr Flojd mu prilazi, ostvarujući s njim taktilni kontakt.

Događaj je pripremljen i izveden kao turističko putovanje. Umorni od puta, turisti se raduju dolasku do arheološkog lokaliteta, među čijim ruševinama će pronaći razlog svog lutanja, kao i dokaz o sopstvenom poreklu i utemeljenosti vlastite egzistencije. Ironično prikazujući krajnje domete jedne naučne

<sup>240</sup> Sudar istih bojenih polja Kjubrik primenjuje i u filmu *Širom zatvorenih očiju*, u toku razgovora između Alise i Bila Hraforda. Plava i crvena zona upućuju na promenu psihičkog stanja i emocija glavnih junaka.

ekspedicije, Kjubrik predstavlja tim kao putnike željne atrakcije, spremne da ovekoveče ovaj trenutak. Muzičkom dopunom slike (Ligetijeva kompozicija) reditelj osigurava prepoznavanje objekta, jer numera uvek prati pojavu totema. Fotografisanje će iznenada biti zaustavljeno neprijatnim, monotonim zvukom koji iritantno deluje na kosmonaute. Tako se Monolit „brani“ od napada kosmonauta, ne dozvoljavajući da njegov odraz zabeleže kamerom. Ovaj crni monumentalni objekat je u oštroj suprotnosti sa svim ambijentalnim celinama u kojima se pojavljuje. Njegovo prisustvo najavljuje skok na sledeću stepenicu evolutivnog i naučnog razvoja. Zbog jednostavnosti četvorougaoone forme i monohromije, Monolit se s teškoćom dovodi u vezu s konkretnim periodom u razvoju ljudske misli. Odsustvo sadržaja ili bilo kakvog znaka na njegovoj površini čini ga dodatno tajanstvenim. Njegova misteriozna, nedokučiva priroda, sakrivena iza crnih, savršeno uglačanih pravilnih površina, čini ga nedostupnim i nedokučivim. On simbolizuje večnu energiju koja zrači i „vatru“ koja privlači život, istovremeno omogućavajući njegov nastavak i trajanje.

Monolit poseduje kultnu vrednost umetničkog dela, primarnu funkciju koju, prema rečima nemačkog filozofa Valtera Benjamina, umetnost ima u epohi pre pojave mehaničke reprodukcije.<sup>241</sup> Kada se kaže kulturna vrednost, misli se na jedinstvenost i nedostupnost, daljinu koja je nepremostiva i čini delo nepristupačnim. S druge strane, Monolit ima i izložbenu funkciju, koja prema Benjaminu istiskuje kultnu (posledica umnožavanja). Pa ipak, Monolit tek posle svog izlaganja („objavljivanja“) postaje kulturni objekat. Pre objavljivanja svog postojanja, pre tzv. momenta približavanja, on ne postoji. Istina, on egzistira, ali kao nevidljiva, fluidna energija koja je misteriozno sveprisutna. Nevidljiv, on je na izvestan način dalek, a time i naizgled, manje bitan. Tek kada sebe izloži u nekom prostoru (pustinja, svemir, Boumenova soba), crni objekat stiče kulturni status. Kada Benjamin određuje nepristupačnost kao osnovnu osobinu kulturne slike, time iskazuje uverenje da su izlagačka i kulturna vrednost dela u određenom sukobu. Izloženi Monolit, međutim, postaje pristupačan, dohvatljiv (taktilno blizak) objekat pred kojim se posmatrači sakupljaju i kruže očekujući čudo, kao pred nekom vrstom neoslikanog ikonostasa. Njegova kulturna funkcija stupa na snagu tek s njegovim prikazivanjem/izlaganjem.

---

<sup>241</sup> Valter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje mehaničke reprodukcije“, u: V. Benjamin, *Eseji*, NOLIT, Beograd 1980, 114–149.

Upravo ta pristupačnost, tj. približavanje u različitim vremenskim i prostornim okvirima, obezbeđuje mu kulturni status.

U pripremnoj fazi Flojdovog putovanja ka Klavijusu Kjubrik upotrebljava neke od svojih omiljenih i karakterističnih enterijera. Dok se sprema za putovanje, kapetan stoji ispred bestežinskog toaleta (*Zero Gravity Toilet*), čitajući opširno uputstvo za upotrebu. Ovu scenu Nelson tumači kao reditelj duhovit odnos spram stvarnosti u vasioni. Čak ni najjednostavnije radnje ne mogu se obaviti bez poteškoća. Pre upotrebe toaleta mora se ispoštovati deset različitih pravila, što znači da bar prilikom prvog ulaska nikako ne smete biti u panici, niti obavljati „prirodne potrebe“ u poslednjem trenutku. Zapravo i za upotrebu toaleta važno je zapamtiti da ste u bestežinskom stanju, baš kao što je u toku obroka neophodno držati tanjir kako ne bi otplovio u nepoznatom smeru, ili dobro zakačiti hemijsku olovku u džepu, jer može da odluta. Pomenuti detalji doprinose utisku lakoće i upozoravaju na svu „težinu“ levitacije kojoj su podložni kako ljudi tako i objekti. Kjubrik neretko proizvodi utisak izvođenja baletskih tačaka (naročito zbog upotrebe Štrausovog valcera) sastavljenih od niza precizno uvežbanih nečujnih pokreta kosmonauta u skućenom prostoru svemirskog broda. Kamera se kontinuirano kreće, bez vidljivih rezova između kadrova, dok je neprekinutost pokreta očuvana zahvaljujući stalnoj rotaciji centrifuge. Zvuci kompozicije *Na lepom plavom Dunavu* pojačavaju ostvareni efekat savršenog mehaničkog baleta.

U sekvenci s Flojdom i filmska percepcija postaje složenija jer je skućeni prostor letelice proširen novim slikovnim poljima. Brojni prozori i ekrani kao da dislociraju priču. Posmatrač istovremeno prati dešavanja u brodu, ali i događaje u svemiru posredstvom kontrolne table s mnoštvom monitora. Upravo ove staklene površine omogućavaju pilotima da odrede vlastitu putanju. Filmski prostor je sužen i utiče na pojačan osećaj klaustrofobije, kako zbog zatočenosti u telu broda, tako i zbog tame koja vlada svemirskim prostranstvom. Apstraktni crni pejzaži potisnuli su prirodni ambijent vidljivog horizonta iz „Osvita čoveka“ i naterali junake da se suoče sa sopstvenim unutrašnjim svetom.



## Boumenovo putovanje u nepoznato

„Misija na Jupiteru“ počinje osamnaest meseci posle Flojdove ekspedicije. Ona prati pet astronauta i računar HAL 9000 na njihovom putu ka Monolitu. Cilj misije poznat je samo kompjuteru. HAL je zapravo najsavremeniji oblik veštačke inteligencije, računar poslednje generacije. Umesto naziva IBM Kjubrik je, navodno, pomerio slova za jedno mesto napred u abecedi i dobio skraćenicu HAL koja označava: Heuristically programmed ALgorithmic computer. IBM je 1961. godine predstavio prvi računar s oznakom IBM 704 koji je imao mogućnost govora, tačnije bio je programiran da otpeva popularnu pesmu „Daisy Bell“, posvećenu Dejzi Grevil, vojvotkinji od Vorvika i jednoj od ljubavnica kralja Edvarda VII (1841–1910). Pesmu je već 1962. godine čuo Artur Klark prilikom posete Laboratorijama Bell i odlučio je da je upotrebi u filmu, kao podsećanje na prvi računar koji je „progovorio“. Pomenutu pesmu izvodi HAL 9000, u trenutku postepene deaktivacije, nadajući se da će izazvati empatiju kod Boumena i „preživeti“. Tako nešto, međutim izostaje.<sup>242</sup>

Glavni junaci u letelici su dr Dejv Boumen i dr Frenk Pul, koji se doživljavaju i kao blizanci, između ostalog i zato što veći deo aktivnosti obavljaju zajedno. Vizuelna simetrija slike potcrtana je prisustvom dvojice junaka u kadru koji istovremeno obeduju, gledaju televizijski program ili prate dešavanja u svemiru. Čak i kada su odvojeni, naglašena je komplementarnost izvesnih radnji: kada Boumen spava, Pul igra šah sa HAL-om; kada Pul spava, Boumen crta kolege u hibernaciji i kasnije pokazuje crteže računaru kako bi čuo njegovo mišljenje. Kjubrik često pribegava udvajanju likova, koje je u vezi sa simetrijom narativa i doprinosi geometrijski pravilnoj postavci slike. Postupak je takođe i u funkcionalnoj vezi sa zapletom, u kome egzistencijalna ugroženost jednog junaka uslovljava psihološki preobražaj drugog. U raspletu filma može opstati samo jedna od dve ličnosti. U parovima „udvojenih“ junaka u Kjubrikovim ostvarenjima – Hambert i Kvilti, Boumen i Pul, Aleks i Aleksandar, Džek i Deni, Hartman i Gomer Pajl, Bil i Zigler – *Odiseja* se izdvaja specifičnim

<sup>242</sup> Originalno izvođenje pesme „Daisy Bell“ od IBM 704 može se čuti na snimku: <https://www.youtube.com/watch?v=ylwhx3NQLg>. Upućujem, takođe i na trenutak u kome Boumen isključuje HAL-a: <https://www.youtube.com/watch?v=E7WQ1tdxSql>. Strofa pesme koju čujemo glasi: „Daisy, Daisy, Give me your answer, do! / I'm half crazy, All for the love of you! / It won't be a stylish marriage, I can't afford a carriage, / But you'll look sweet on the seat / Of a bicycle built for two!“ (Harry Dacre, 1892).

samoumnožavanjem koje ne postoji ni u jednom drugom Kjubrikovom filmu: u završnoj sekvenci, zbog koje ona važi kao njegovo najkompleksnije i istovremeno najzačudnije ostvarenje, glavni junak suočava se s vlastitim, različitim životnim stadijumima.

Tokom ekspedicije na Jupiteru napuštanje svemirske letelice dešava se čak dva puta i prouzrokovano je HAL-ovom prijavom navodnog kvara u delu broda kome se može prići samo spolja. Naizmeničnim prikazivanjem eksterijera i enterijera postignuta je osobena dinamika koje nema u prethodnom segmentu filma. Enterijer je pojednostavljen: prepoznatljiva dominacija bele boje u sukobu je s tamom spoljašnjeg pejzaža. Povremeno, bojeni akcenti razbijaju ledenu monotoniju: crveni, plavi i žuti skafanderi, zelene i narandžaste kaše na plastificiranim četvorougaoim tanjirima iz kojih astronauti jedu. Neonskoj svetlosti svemirskog broda odgovaraju daleki, smireni glas HAL-a i distanciranost Pula i Boumena. Istovremeno, treba uočiti da sada postoje i dva nivoa komunikacije: između astronauta i HAL-a, kao i između posade i Zemlje. Dijalog među osobljem je jezgrovit; Pul i Boumen praktično ne razgovaraju, sve dok se ne desi kvar na brodu. Susreti između HAL-a i „blizanaca“ su razdvojeni; HAL-ov glas je hipnotišući i ukazuje na nesposobnost emotivnog reagovanja. Sličnu jednoličnost u nastupu ima i Boumen. Čini se da Kjubrik u prvom delu misije namerno izjednačava Boumenov i HAL-ov karakter. Prava razlika između čoveka i mašine ne postoji ili se bar ne može uočiti. Oni su istovetni: bez znatnijih fizičkih potreba, bez bilo kakvih izrazitih osećanja i bez vidljivih reakcija na „dešavanja“. Svakodnevica u brodu zaista ne izgleda uzbudljivo. Dane treba ispuniti kako bi se izdržalo putovanje i stiglo do cilja. U takvoj atmosferi čovek i računar postaju jedno. Kjubrik zapravo razvija paradoksalnu situaciju: intimnost između mašine i čoveka je dirljiva. Način na koji HAL vodi računa o članovima posade gotovo da ukazuje na njegovu veću „humanost“ od samih ljudi koji su ga programirali. U jednom momentu on čak počinje da razvija neuroze i komplekse, nalazeći se u moralnoj dilemi. On će neočekivano pokazati jednu ljudsku karakteristiku, a to je nagon za samoodržanjem. Rađanjem „zrna zla“ u HAL-ovoj psihologiji, on postaje Frankenštajn spreman na zastrašujući rasplet. Potreba da preživi, po cenu uništenja drugih, vodi ga na pogrešan put.

U ovom delu filma posmatranje ima najveći značaj za razumevanje fabule. Reditelj naglašava Boumenove oči – glumac Kir Dulea je, između osta-

log, odabran zbog prodornog pogleda – kao i HAL-ovo crveno oko preko koga upoznaje okolni svet, unutrašnji svet letelice, kontrolišući dešavanja u brodu. HAL je svevideće oko, on je CCTV sistem. Ne postoji prostor u Svemirskoj stanici 5 koji on ne nadzire. Boumenove oči su istaknute nekoliko puta u toku filma: one gledaju Pula dok menja pokvareni deo; kadrirane su u krupnom planu kada kroz otvor kacige posmatra HAL-ove reakcije. Dodatne oči su vidljive i na malim pomoćnim letećim brodovima kojima se astronauti prevoze iz Stanice 5 u prostranstvo svemira. Boumenove oči i njegov pogled prisutni su sve vreme, tokom trajanja njegovog putovanja ka Sobi sećanja kada je i najjača identifikacija gledaoca s glavnim junakom (sekvenca „Zvezdana kapija“ – „Star Gate“). Čak i završni kadar filma praćen zvucima teme *Tako je govorio Zaratustra*, beleži jedan nesvakidašnji pogled: oči tek rođenog zvezdanog deteta širom su otvorene i uperene u posmatrača. Proces posmatranja omogućava praćenje napretka misije i održavanje veza između Zemlje i svemirskog broda. Misija se ne dešava „samo u svemiru“: ona je pod stalnim nadzorom i budnim okom naučnih timova koji je kontrolišu sa Zemlje. Ekran postaje glavno sredstvo komunikacije između Zemlje i Jupitera, i ima višestruku funkciju:

1) ekran je informativna tabla koja omogućava izbor obroka, temperature na kojoj se spremaju, itd.;

2) ekran je televizor preko koga se gledaju prenosi emisija sa Zemlje. Boumen i Pul u isto vreme prate intervju u kome su odgovarali na pitanja u vezi s opstankom misije i njenim ciljem. Takođe, novinar intervjuiše i HAL-a kao vodećeg člana posade koji govori o odnosu s astronautima i svojoj ulozi u tajnoj ekspediciji;

3) ekran je šahovska tabla koja astronautima omogućava da se takmiče s HAL-om. Računar najčešće pobeđuje, što pokazuje njegovu superiornost nad čovekom koji ga je programirao;

4) ekran je kontrolni monitor. Preko njega tročlana posada prati dešavanja u svemiru;

5) ekran je video-telefon. Dok se dr Pul sunča u solarijumu, prima poziv roditelja sa Zemlje koji mu čestitaju rođendan, čime se uspostavlja očigledna paralela s Flojdovim razgovorom sa kćerkom. Dok su roditelji emotivni i uzbuđeni zbog ovog događaja, Pul je distanciran i ne upućuje im nijednu reč zauzvrat. U monologu postaje jasno da je roditeljima stalo do sina i da su

ponosni na njegovo učešće u misiji o kojoj pišu novine i izveštavaju emisije. Roditeljskom oduševljenju suprotstavljen je indiferentan stav sina koji s dosadom i nestrpljenjem iščekuje 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 je *mentalni ekran*. S obe strane HAL-ovog oka nalazi se niz ekrana koji omogućavaju praćenje njegovih moždanih funkcija, uvid u rad letelice i njenih segmenata. HAL prati dešavanja u vasijskom brodu dvadeset četiri časa;

7) ekran je bolnički monitor. U letelici se nalaze tri člana ekspedicije koji spavaju. To je deo posade koji će biti aktiviran nakon sletanja na Jupiter. Oni su u stanju hibernacije, rad srca im je usporen, a telesna temperatura je tri stepena Celzijusa. Na ekranu koji podseća na bolničke monitore prati se rad njihovih vitalnih funkcija.

U ovom delu filma sadržaj kadra proširuje se dešavanjima prikazanim na manjim vizuelnim površinama. Zahvaljujući interakciji realnih dešavanja u brodu i virtuelnih dešavanja na monitorima prevazilazi se utisak klaustrofobije. Kjubrik uvodi subjektivnu perceptivnu sliku, označenu konveksnim kadrom suženog vidnog polja koje odgovara HAL-ovom pogledu. U nekoliko navrata sugerisana je njegova tačka gledanja. Jedna od retkih upotreba slike kao oblika likovnog izražavanja zapaža se u dijalogu kadriranom kao HAL-ov subjektivni pogled. U ispučenoj slici vidi se Boumen dok pokazuje HAL-u svoje crteže kolega u hibernaciji. Crteži su tek puki dokument, 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. Naglašavanje Boumenovog talenta izraženo je i HAL-ovim oduševljenim pohvalama zbog napretka koji astronaut pokazuje spram prethodnih radova s kojima gledalac, nažalost, nije upoznat. Izražavanjem pohvalnih stavova kompjuter želi da se zbliži sa članovima posade, uspostavi prijateljski odnos s Boumenom, ukazujući na nesvakidašnju sposobnost emotivnog reagovanja.

Kada objavi grešku u funkcionisanju jedinice AE-35 koja će, prema njegovim rečima, uskoro prestati da radi, HAL izaziva krizu misije i dovodi u pitanje njen opstanak. Boumenov izlazak iz broda radi zamene pokvarenog

dela, prikazan je u vizuelno elegantnoj sekvenci u kojoj je kretanje astronauta maksimalno usporeno, a lebdjenje u svemirskom prostoru izjednačeno s letom ptica. Pojavljivanje pomoćnog prevoznog sredstva iz trupa velikog broda doživljava se kao rađanje novog života: okrugla letelica napušta brod posle dugih priprema, poput deteta koje se pomalja iz majčine utrobe, pružajući mehanizovane pipke/ruke u nepoznatu tamu vasione. Utisku Boumenove izolovanosti doprinosi i zvuk njegovog dubokog disanja. Udisaji i izdisaji prisutni su dok traje zamena starog dela letelice novim, sve do povratka u vasijski brod kada se sa indirektno prelazi na direktnu naraciju. Ovo je prva upotreba ekspresivnog zvučnog efekta ljudskog disanja, koji postepeno indukuje uznemirenost, jer se u besprekornoj tišini kosmosa ljudsko disanje doživljava kao narušavanje harmonije.

Srodan postupak upotrebljen je u filmu *Diplomac* (The Graduate, 1967) Majka Nikolsa, kada Dustin Hofman u ulozi buntovnika oblači skafander i pada u bazen. Naizmenični udisaji i izdisaji stvaraju utisak sličan gušenju, jer se disanje ubrzava i čini se da glavni junak ostaje bez kiseonika. U *Odiseji* je ovaj efekat primenjen još samo jednom, pri Pulovom izlasku iz svemirskog broda, međutim, tada se misija prekida, a Pul prestaje da diše. Posmatrač je prepušten zloslutnoj tišini dok junak u žutom skafanderu nestaje u prostranstvu svemira. Kjubrik uvodi simetriju radnje: i Boumen i Pul bar jednom napuštaju vasijski brod kako bi zamenili pokvareni deo, ali u trenutku kada više ne čuje disanje blizanca, Boumen shvata da ga je izgubio. Ispred niza ekrana na kontrolnom panelu i velikog prozora kroz koji posmatra Pulovo nekontrolisano kretanje po spoljašnjem prostoru, Boumen se bori za njegov život. Alarm čiji se monotoni zvuk u jednom trenutku prekida označava da je Pul umro. Slika se povremeno izjednačava s nizom treptućih upozoravajućih signala koji je ispunjavaju poput mreže. Kadar u kome se vide ispruženi pipci male letelice koji prihvataju mrtvog Pula u naručje podseća na predstave *Pijete*.

U HAL-ovom subjektivnom kadru opažaju se dve prazne stolice koje ukazuju na nepredviđena dešavanja. Računar odlučuje da prekine vitalne funkcije usnulih članova posade i postane gospodar ekspedicije. Ubistvo nije dato kao realistički čin: izvedeno je u sterilnim uslovima i bez ikakvih tragova, a predstavljeno je naizmeničnim prikazivanjem sadržaja na ekranu i dešavanja u brodu. Posle crvenog natpisa s belim slovima *životne funkcije prestale*,

monotono pištanje koje označava prekid rada srca preobražava se u potpunu tišinu u kojoj su iz gornjeg rakursa snimljeni sarkofazi s preminulim kosmonautima. Poslednja slika u ovoj sekvenci jeste crveno HAL-ovo 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 spoznaju HAL-ovu grešku. Iako je u pitanju najsavršeniji računar, on pokazuje i ljudske slabosti zato što je rađen prema modelu čoveka. Pošto astronauti pozovu kontrolni centar na Zemlji, gledalac saznaje da HAL ima blizanca (još jedno udvajanje likova, odloženo do klimaksa misije), koji poseduje autonomiju, preciznost i nepogrešivost mašine. HAL-u, koji je upućen na ekspediciju, očigledno nedostaje „savršenstvo“ zemaljskog parnjaka. Kada se otkrije njegova ranjivost, on počinje da reaguje kao čovek. Podsvesno mučen ljubomorom prema svom savršenom blizancu, odlučuje da prekine komunikaciju sa Zemljom. Tada pravi kobni korak: počinje da isključuje članove posade i da se bori za misiju koju će sam izvesti do kraja kako bi dokazao superiornost. HAL ostaje mašina do samog kraja, do trenutka sopstvenog uništenja. Ni počinjena greška ne pruža mu uvid u značenje vlastitog postupka. Kod Boumena, međutim, u trenutku gubitka Pula, dolazi do sloma „mehaničke prirode“ kosmonauta i budi se njegova racionalnost. Boumen se oslobađa tiranije i nameta naučnog i tehnološkog progressa i polazi na suštinsko putovanje kući, ka Zemlji.

Drugi mogući razlog krize misije jeste rivalski odnos između HAL-a i astronauta. Kada shvate da je računar pogrešio, Boumen i Pul odlučuju da potraže zaklon od njegovog pogleda kako bi se dogovorili o narednim koracima. Nizom subjektivnih kadrova, pomoću kojih se sugerije da je prostor letelice „pokriven“ sa svih strana, sugerisana je nemogućnost sklanjanja od HAL-ovog oka. Izaci iz broda znači „napustiti“ HAL-ov mozak. Kada Boumen i Pul uđu u malu, izolovanu kružnu kapsulu i isključe zvuk, oni misle da su našli zaklon. Dok se dogovaraju o daljem toku misije, gledalac ima utisak povlašćenog položaja, svedoka tajnog razgovora. Međutim, Kjubrik iznenada prelazi s objektivne na subjektivnu naraciju; kamera zauzima Halovu tačku gledanja i sugerije da računar razume smisao dijaloga. Polje posmatranja je suženo i upravljeno na Boumenove i Pulove usne: jasno je da je HAL sposoban da čita s usana i da je razumeo sadržaj razgovora koji je gledaocu i dalje nepoznat.

Na taj način dolazi do izmene položaja posmatrača unutar i van slike: gledalac filma uskraćen je za informaciju do koje HAL stiže zahvaljujući sopstvenoj superiornosti. Mašina je nadmudrila čoveka koji ju je napravio za svoje potrebe.

Posle kraha misije jedini preživeli član posade odlučuje da isključi mašinu. Boumen uspeva da se vrati u letelicu u koju ga HAL ne pušta. Čovekovu nadmoć nad računarem Kjubrik potvrđuje činjenicom da kosmonaut, uspevši da iskoristi pomoćni ulaz koji se ručno otvara, dovodi u pitanje sopstveni život (nema kacigu koja je ostala u brodu), ali ne odustaje od svoje ideje. Uspostavljeni mir u brodu prekida neočekivani Boumenov upad. Kjubrik sada prelazi na subjektivnu perceptivnu sliku kojom je pripremljena scena njegovog oslobođenja. Novi period počinje nakon deaktivacije mašine. Reditelj prikazuje smrt računara kao proces ulaska u njegov mozak. Žil 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 *Dr Strejndžlav*, ili džinovski kompjuter iz filma *Odiseja u svemiru* ili hotel Overluk iz *Isijavanja*. Crni kamen<sup>243</sup> 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.“<sup>244</sup>

U ovoj sekvenci *Odiseje u svemiru* prostor je izjednačen sa HAL-ovim logičkim centrom, a enterijer u kome se Boumen kreće jeste memorijska soba računara. HAL-ov mozak postaje poprište borbe u kojoj je nemoćna mašina osuđena na propast. Prema rečima Nikole Berđajeva, strah od mašine i njenih

<sup>243</sup> Zanimljivo je ovde napomenuti da se uopšte ne radi o crnom kamenu. Naime, Monolit je bio napravljen od ispoliranog drveta i prefarban sjajnom crnom bojom, stvarajući utisak mermer-nog objekta. U jednom od intervju za *Chicago Tribune* Kjubrik je otkrio novinarki da u svom posedu (osim nekoliko klapni kojima se označava početak snimanja kadra) nema gotovo ništa od brojnih „kultnih“ predmeta koji su bili deo scenografija u njegovim filmovima, kao i da je MGM posle snimanja *Odiseje* odlučio da uništi svu rekvizitu i scenografiju koja je vredela šest miliona dolara, jer nisu želeli da plaćaju troškove iznajmljivanja skladišta u Londonu za oko 600 dolara godišnje! Videti: Gene Siskel, „Candidly Kubrick“, <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1987-06-21-8702160471-story.html>. Pristupljeno: 8. februara 2022.

<sup>244</sup> Žil Delez, *Film 2: Slika-vreme*, 258.

mogućnosti ukazuje na slabosti duha. Strahovanje od tehnološkog napretka i ljubav prema mirovanju su oblici duhovne lenjosti. Spiritualnu slobodu postiže onaj ko nije zastrašen razvojem čovečanstva.<sup>245</sup> Kjubrikov junak Boumen u jednom trenutku mora da se suoči s mašinom koja ga ugrožava. Reditelj bira tri pozicije kamere: ekstremni gornji rakurs iz koga se vide sve memorijske ćelije raspoređene u pravilnim nizovima belih vertikalnih fioaka; donji rakurs iz koga se vidi Boumen koji lebdi u HAL-ovom mozgu; i konačno, neutralni pogled sa strane, slika u kojoj se vide HAL-ovo oko i Boumen koji isključuje računarsku memoriju. Kjubrik insistira na ljudskoj reakciji računara koji se oprašta od života. On konstantno ponavlja rečenice: „Bojim se, Dejve. Mislim da gubim razum. Osećam to.“<sup>246</sup> Više puta izgovorene replike izražavaju neočekivanu emotivnost računara, koji uprkos svojoj racionalnosti i preciznosti spontano reaguje zastrašen zbog blizine smrti.<sup>247</sup> Uprkos drhtajima koji su приметni u Boumenovom telesnom stavu, on ostaje nepokolebljiv. 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 i potrazi za crnim Monolitom čije poreklo i uticaj nisu utvrđeni. S ovim saznanjem astronaut kreće na novo putovanje. „Jupiter i iznad beskraj“ poslednje je poglavlje filma i sastoji se od sekvence „Zvezdana kapija“ i povratka na Zemlju, u sobu koja postaje rezervoar sećanja.

<sup>245</sup> Nikola Berđajev, *Čovek i mašina*, Logos, Beograd 2002.

<sup>246</sup> „I am afraid Dave. I think my mind is going. I can feel it.“

<sup>247</sup> Ovde pre svega referiram na dadaistički odnos prema mašini izražen u stavu njenog idejnog tvorca Huga Bala, koji je isticao da mašina utiče na ritam čovekovog života, a da svako ko istraje u bliskom kontaktu s mašinom postaje ili heroj ili rob. Upravo dadaisti (Dišan, Rej, Ernst, Gros, Hilsenbek, Hana Heh), najviše istražuju odnos mašine i čoveka u nizu umetničkih radova u kojima se pojavljuju biomehanički hibridi, između čoveka i mašine (Dišanovo *Veliko staklo*, 1915–1923), kojima se upućuje na posledice robotizacije i automatizacije ljudi i izražava negativan stav spram progresivne mehanizacije ljudskih bića (Raul Hausman). Neretko, dadaisti predstavljaju mašinu kao živo biće s telom u kome svaki segment stroja ima ulogu jednog „ljudskog“ organa (Fransis Pikabija). Pitanje „pobednika“ ostaje otvoreno, a odnos čoveka i mašine često se sagledava u ironičnom svetlu. Videti više: Hugo Ball, *Fight Out of Time: A Dada Diary*, Viking Press, New York 1974; Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London 1965.



## Putovanje kroz Zvezdanu kapiju

„Zvezdana kapija“ (Star gate) je u formalnom, strukturnom i likovnom smislu celina izdvojena od ostatka filma. Prekidajući uspostavljeni tok linearne naracije, ona prebacuje posmatrača u polje apstrakcije: on je može doživeti kao neosnovani i neopravdani vizuelni eksperiment koji narušava vremensko-prostornu logiku, tematski integritet i doslednost radnje, zapleta i karaktera. Likovna celina koja deluje kao šok izazvan munjevitim smenjivanjem boja i oblika, horizontalnih i vertikalnih linija, odbacuje zakone logičkog povezivanja slika prema pravilima filmskog kontinuiteta, ističući zahteve za simboličkim/asocijativnim mišljenjem. Ujedno, radi se o sekvenci koja je i u tehničkom smislu bila najizazovnija za Kjubrika i njegovog saradnika na specijalnim efektima Džona Trambla, jer nisu bili u prilici da se posluže današnjim mogućnostima moćne računarske tehnologije, već su morali da upotrebe tzv. *slit-scan* tehnologiju kako bi došli do željenih rezultata. Trambl je često navodio samo jedno uzorno ime prilikom kreiranja pomenute sekvence: avangardnog animatora Džona Vitnija koji je već 1958. godine primenio prvu kompjutersku animaciju s rotirajućim hipnotišućim raznobojnim krugovima, spiralama i ukrštenim vretenastim elipsama koje simuliraju ljudsko oko i ukazuju na nepouzdanost procesa posmatranja, na uvodnoj špici Hičkokovog filmskog klasika *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958).<sup>248</sup>

Osim uvodnog dela sekvence – u kome se posle natpisa pojavljuje realistički prikaz vasionkog prostranstva s planetama i zvezdama između kojih se nalazi Monolit – ostatak je sveden na niz apstraktnih površina koje se smenjuju

<sup>248</sup> Uvodna špica *Vrtoglavice* može se naći na adresi: <https://www.artofthetitle.com/title/vertigo/>. Neću ulaziti u detalje *slit-scan* tehnike, niti složen proces izvođenja *Star gate* sekvence. O tome je pisao Benson u svojoj monografiji o *Odiseji*, a o tome rečito govori i Daglas Trambl na predavanjima koja drži studentima specijalnih efekata na brojnim američkim univerzitetima. Videti: [https://youtu.be/FBaZQojd1\\_s](https://youtu.be/FBaZQojd1_s). Takođe, detaljno objašnjenje *slit-scan* tehnike od prvih fotografskih eksperimenata 1800. godine, do *Odiseje u svemiru* i kasnije, filmova *Dr Who* (1974), *Star Trek* (1987) itd., može se pratiti na: <https://youtu.be/KhRo2WbWnKU>. Postepeno, ovu tehniku je zamenila razvijena računarska tehnologija koja je znatno ubrzala i olakšala stvari u domenu specijalnih efekata. Na specijalnim efektima u *Odiseji* radilo je preko sedamdeset pet stručnjaka. Među njima brojni su ostali nepotpisani na špici, ali su njihova imena naknadno pomenuta i zabeležena na sajtovima i blogovima koji detaljno istražuju razvoj vizuelnih efekata na filmu. Među njima ne treba zaboraviti ni ime, Oskarom ovenčanog, Zorana Perišića, rođenog u Zemunu 1940. godine, koji je postao poznat po svom sistemu Zoptik, kao i po činjenici da je zahvaljujući njemu Supermen poleteo. Videti: <https://www.eserbia.org/sapeople/film-and-theater/233-zoran-perisic>; i [https://m.imdb.com/title/tt0062622/fullcredits/visual\\_effects](https://m.imdb.com/title/tt0062622/fullcredits/visual_effects). Pristupljeno: 8. maja 2022.

u brzom protoku vremena. Neidentifikovani objekat prvobitno je osvetljen iz prednjeg plana slike, čime su akcentovane njegove uže strane. Zbog ovoga se Monolit otvara kao drevni spis, metaforički prikaz najstarijih očuvanih pisanih tragova u temeljima civilizacije (otuda veza s prologom filma i praistorijom). Kada se svetlost prolomi iz gornje zone slike, postaje jasno da je totem počeo da širi svoje energetske polje u kosmosu. Iznenadno objavljivanje Monolita praćeno je Ligetijevom muzikom, na šta je gledalac već navikao. Niz apstraktnih slika koje slede mogu se protumačiti kao Boumenovo putovanje ka Zemlji, odnosno Odisejev povratak kući. Unutrašnja vizija i spoljašnja percepcija prepliću se, čime nastaje jedinstvena nenarativna celina iz koje je isključena skoro svaka reprezentacija prepoznatljivih elemenata vidljivog sveta. Prvi deo ovog ubrzanog putovanja ka Zemlji čini niz bespredmetnih likovnih predstava. Bojne površine, ovalni i četvorougaooni oblici, preliv i pretapanja utiču na posmatrača retinalno. 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. Oko je postepeno zamenilo lice, a pogled je uprt u nedefinisane oblike i prelomljene raznobojne površine, nalik kaleidoskopu. Spoljašnje putovanje postaje istraživanje unutrašnjih vizija, u kojima je oko izjednačeno s ekranom na kome se vidi mikrokosmos glavnog junaka. Makrokosmos vasiona je potisnut i apsorbovan je individualnim svetom usamljenog letača.

Sekvenca „Zvezdana kapija“ pokazuje misteriju svemira u koju čovek pokušava da pronikne, kao i tajnu duhovnog prostora pojedinca. Nematerijalni pejzaži kojim su sugerisani unutrašnji pogledi junaka kombinovani su s prirodnim zemaljskim lepotama koje se pri kraju sekvence pojavljuju u negativu ili su solarizovane jakim bojama kolorističkog spektra. Kjubrik na neobičan način uspostavlja temeljnu vezu između čoveka i Zemlje, planeta i kosmosa, pojedinca 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 „Zvezdane kapije“ Kjubrik postavlja bitna pitanja o poreklu ljudske percepcije, mehanizmima koji pomažu sticanju izvesnih znanja i značaju tehnologije i umetnosti u tom procesu.

## Soba sećanja

Povratak u stvarnost „nadrealnog“ prostora omogućena je realističkim prikazom Boumenovog oka. Posle nekoliko treptaja u vrlo krupnom planu, posmatrač zauzima njegov položaj i ulazi u sasvim novi enterijer. Ne samo da je gledalac izjednačen s kosmonautom, već se stiče utisak da se nalazi u njegovom mozgu: prvobitni kadar posle treptaja oka doživljava se kao slika s druge strane, iz „unutrašnjosti“ glavnog junaka. Oval koji bi se mogao razumeti kao zenica, ispunjen je predstavom 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 je reč o Boumenovom pogledu iz tela letelice, koja se na neočekivan način prizemljila u sobu. Naredni subjektivni kadrovi narušavaju mogućnost logičkog povezivanja vremena i prostora, ali i mesta posmatrača i posmatranog. U završnici filma prisutni su Boumen i Monolit, a njihov sudbinski susret prebačen je s Jupitera na Zemlju. Na kraju *Odiseje u svemiru* susrećemo se s različitim pozicijama gledanja, suprotnim uglovima posmatranja i iznenadnim obrtima. Upravo zato što svako tumačenje postaje moguće, a racionalna logika narušena, izostaje zakonitost pomoću koje bi se jednoznačno utvrdio smisao ove sekvence.

Tri različita položaja kamere određuju prostor tzv. Sobe sećanja. To je prostran enterijer eklektičnog karaktera. Soba iz 18. veka ili soba u stilu Luja XVI, kako ju je Kjubrik označavao, ima bele zidove i podove, a osvetljena je neuobičajeno za period čiji duh oživljava. Sintetička neonska svetla zamenila su očekivane sveće koje će difuznom, mekom, toplom svetlošću obasjavati enterijere luksuzno dekorisanih salona u *Bariju Lindonu*. Sto, stolice, raskošni krevet, inkrustacije na zidovima, niše s mlečnobelim skulpturama, stubići s mermernim torzoima neidentifikovanih ličnosti, otvori u zidovima sa slikama udvaranja u pastoralnim pejzažima ili u ambijentu tzv. „ljubavnih bašta“ (Žan-Antoana Vatoa, Fransoa Bušea), izjednačavaju ovaj ledeni modernistički prostor s atmosferom velikih prozračnih hodnika hotela Hilton s početka filma. Modernizam ranijih enterijera, međutim, ustupio je mesto postmodernističkoj mešavini nespojivih stilova u krajnje neobičnom aranžmanu. Da je u Kjubrikovoj završnoj sekvenci sve dozvoljeno, potvrđuje i kosmička letelica: veliko

belo jaje s mnoštvom otvora i ekrana, udobno se smestilo između lujevskog nameštaja, rokoko slika, nežnih porcelanskih figurina, replika antičkih i renesansnih skulptura. Jedinstveni pogled na svet zamenile su pojedinačne, simultane vizije različitih starosnih doba istog junaka, dr Dejvida Boumena koji se konačno, posle dugog odlaganja, vratio kući.

„Odiseje i krugovi viđeni ranije sada su zgusnuti 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 spajaju se i poništavaju dok Boumen luta kroz ovaj nadrealistički san nevinosti i iskustva – svoje polje belih rada – oslobađajući se vremenskih i mehaničkih oblika. Dopirući do Monolita preko smrti, kao Munvočer ili Flojd pre njega, on uspeva da izbegne nasleđe njihovog neznanja krećući se prema misterijama beskonačnog svemira.“<sup>249</sup>

Smenjivanje subjektivnih kadrova izvedeno je po principu isključenja, tako da u sledećem kadru ili nizu kadrova, naredni starosni stadijum junaka poništava prethodni, zamenivši postojeću ličnost „novom“. Ovo uslovljava varljivost percepcije, relativizujući privilegovanost jedinstvene tačke gledanja, sugerišući da je dekartovski misleći subjekat utemeljio mnoštvo različitih legitimnih pogleda na svet. Tek pošto gledalac pomisli da je jedini relevantan pogled onaj koji odgovara Boumenovoj subjektivnoj tački gledanja, postaje jasno da u sobi izmiče tlo pod nogama, jer se u narednom kadru vidi Boumen van letelice, iz pozicije njene unutrašnjosti. Stiče se utisak da je nastalo udvajanje lika astronauta, koji sam sebe posmatra iz unutrašnjosti vasionkog broda dok u crvenom skafanderu stoji u enterijeru sasvim neobične sobe. Međutim, „novi“ Boumen ispred broda znatno je stariji od onog viđenog u njegovoj unutrašnjosti. Tačka gledanja usmerava njegov pogled na deo sobe sa sekreterom, dve stolice, dve niše sa dve skulpture, dve slike na zidu i dve male biste. Ligetijeva muzika objavljuje prisustvo još jednog, nevidljivog oka, dok se Boumen lagano kreće kroz prostor. Smenjuju se kadrovi astronauto-

<sup>249</sup> Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 134.

vog tela u skafanderu i onih koji odgovaraju njegovom pogledu dok istražuje prostor. Neizostavni deo enterijera je kupatilo, u kome se junak suočava sa svojim licem. Ovo je praktično prva upotreba ogledala u *Odiseji* i ona je s razlogom ostavljena za odlučujuće sučeljavanje junaka sa samim sobom. Boumen izgleda začuđeno, ne prepoznaje ostarelo lice koje bi trebalo da pripada drugom, onom ko će ga zameniti na putu ka novoj inkarnaciji.

Junak u neverici posmatra sebe, dok mu jedan zvuk ne skrene pažnju. Ligetijeva muzika kombinovana je s njegovim ritmičnim disanjem, a sporst pokreta ukazuje na astronautovu nenaviknutost na gravitaciju. Pokret kamere izjednačen s okretom glave otkriva prisustvo čoveka koji obeduje usred sobe. Boumen ga iz kupatila gleda sa znatiželjom. U jednom trenutku posmatrač zauzima mesto astronauta/kamere, tako da pogled novog gospodina, upravljen u nju, stvara utisak neprijatnosti zbog činjenice da je posmatrani razotkrio posmatrača. Astronaut u skafanderu ugrožava sopstvenu egzistenciju. Ovo je znak da će kosmonaut nestati i da će ga u životnom toku zameniti njegov znatno stariji naslednik. Dok se u dubinskom statičnom kadru novi Boumen kreće ka posmatraču, još nije izvesno da li će se dogoditi susret astronauta i čoveka u kućnoj haljini, susret Boumena sa sobom. Kada priđe sasvim blizu, u prednjem planu njegov pogled pokazuje ravnodušnost zbog činjenice da u kupatilu zapravo nema nikoga. Okret za sto osamdeset stepeni i on se vraća ka stolu da završi obrok. Boumen je sada viđen iz pozicije koja sugerise nečije prisustvo u prostoru, pošto je kamera postavljena izuzetno visoko.

Ručak iznenada prekida pad čaše sa stola koju Boumen obara. Ovo je novi zvučni signal za suočavanje s narednim likom, starijim i nažalost spremnim za smrt. U sledećem kadru Kjubrik spaja dva različita starosna doba glavnog junaka. Boumen za stolom se okreće i vidi sebe dok spava na raskošnom krevetu. Njegovo lice je izabrano, ruke prekrštene na grudima. Slika koja objedinjuje posmatrača i posmatranog, koji toga nije svestan, traje nekoliko sekundi. U završnici sekvence ostareli i zanemoćali Dejvid Boumen konačno stupa u kontakt sa svemoćnim Monolitom koji zauzima središnju poziciju u sobi. Glavni junak nestaje, a na krevetu se pojavljuje svetlosni krug s bebom koja je još sklupčana u stomaku. Ona sada zuri u Monolit kome se kamera primiče sve dok ekran ne postane sasvim 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 znatiželjno gledaju u posmatrača.

Završna scena *Odiseje u svemiru* ima enigmatski karakter i zamišljena je kao slagalica konstruisana od različitih elemenata perceptivnog iskustva. Sva znanja o čovekovom najvažnijem instrumentu – oku, i prirodi ljudske percepcije sabrana su u ovoj sekvenci filma. Kjubrik ukazuje na relativnost individualnih pogleda na svet i nesigurnu prirodu subjektivnih pozicija, ali više od svakog pokušaja pronalaženja odgovora na univerzalna pitanja o postanku i smislu života, Boumenova poslednja stanica – njegova soba, postaje ogromni rezervoar sećanja u kome se susreću svi segmenti jednog životnog kruga i u kom je omogućeno jedinstveno suočavanje sa sobom, iz prošlosti, kroz sadašnjost ka budućnosti.

Pomerajući tačke gledanja i brišući čvrste premise na kojima počiva subjektivni kadar, Kjubrik pomera granice našeg perceptivnog iskustva. Subjekt je istovremeno i posmatrač i posmatrani, slike su efemernog karaktera, a mnogostruke perspektive i umnožene vizije postaju jedine „zakonitosti“. Nakon astralnog putovanja kroz apstraktne hodnike „Zvezdane kapije“, Boumen ulazi u postmodernu „sajber rokoko“ sobu<sup>250</sup> gde će se prošlost *Barija Lindona* susresti sa „belim“ modernizmom Le Korbizjea. Obučen u crveno odelo astronauta, stojeći ispred pastoralne scene u stilu francuskog majstora Bušea, zaleđeni i distancirani Boumen iznenada se vraća u prošlost i postaje moderna verzija Vatoovog Pjeroa s njegove istoimene slike iz 1718. Ako je Džejms Nermor odredio Kjubrika kao jednog od poslednjih modernista na filmu kog je presudno oblikovala njujorška kultura pedesetih godina 20. veka,<sup>251</sup> a Tomas Elzaser je, prihvatajući definiciju modernizma i postmodernizma Fredrika Džejmsona, raspravljao o Kjubriku kao o slučaju autora „negde između“ koji „već prevazilazi postmodernizam“,<sup>252</sup> šta možemo reći o Kjubrikovom mestu „između modernog i postmodernog“, nakon što smo pogledali poslednju sekvencu *2001: Odiseje u svemiru?* U jedinstvenoj Sobi sećanja u kojoj gledaoci svedoče o kompresovanoj fizičkoj i duhovnoj evoluciji, reditelj dovodi u pitanje Boumenov

<sup>250</sup> Volker Fischer, „Designing the Future: On pragmatic Forecasting in *2001. A Space Odyssey*“, u: Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, 119.

<sup>251</sup> Naremore, *On Kubrick*, 29.

<sup>252</sup> Isto, 141.

privilegovani položaj, „zahteva“ intelektualno angažovanje posmatrača van slike i prelazi „s visoko-modernističkog diskursa na postmoderni. Individualna svest ustupa mesto izlomljenoj, neangažovanoj tački gledanja, bez pogleda junaka koji bi bio njegov jedinstveni nosilac.“<sup>253</sup> Ova soba postaje mitsko mesto i prostor ličnog skloništa. U kulminaciji filma, Kjubrik ostavlja publiku bez definitivnih odgovora o smislu života i smrti, ljubavi i mržnje, opstanku civilizacije ili njenom mogućem nestanku.

---

<sup>253</sup> Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, 117.





## ***Paklena pomorandža:* Umetnost i nasilje**

### **Šta se dogodilo s dvadeset prvim poglavljem?<sup>254</sup>**

Roman *Paklena pomorandža* napisan je 1962. godine, što bi, prema rečima njenog autora Antonija Bardžisa „trebalo da bude prošlost dovoljno daleka da [knjiga] već bude izbrisana iz svetske literarne memorije.“<sup>255</sup> Zahvaljujući Kjubrikovoj adaptaciji i filmu snimljenom 1971. godine, *Paklena pomorandža* postala je „jedino“ od približno pedesetak Bardžisovih napisanih dela po kome se on pamti. Kontroverzna priča o harizmatičnom junaku, mladom narcisu i sadisti Aleksu koji živi s roditeljima u opštinskom stanu u Londonu, izložena je u prvom licu jednine neobičnim *nadsat* jezikom – kombinacijom elizabetskog engleskog s primesama kokni slenga i reči slovenskog (ruskog) porekla – kako bi se sugerisala turobna budućnost Velike Britanije.<sup>256</sup> *Nadsat* postaje žargon grupe omogućavajući međusobno sporazumevanje insajdera i odbacivanje uljeza. U njemu je utemeljen mladalački revolt protiv dominantne politike ugnjetavanja i represije.<sup>257</sup>

<sup>254</sup> Prva tri potpoglavlja ovog dela knjige štampana su u okviru teksta „Kjubrikovo čitanje Bardžisa: značaj kostima za razumevanje *Paklene pomorandže*“, objavljenog u časopisu *Etnoantropološki problemi* 11(2), (2016): 477–495.

<sup>255</sup> Bardžis, *Paklena pomorandža*, 214.

<sup>256</sup> Naremore, *On Kubrick*, 156.

<sup>257</sup> Poznato je da se žargoni često pojavljuju u zatvorima, gde je potrebno preneti izvesne poruke koje neće razumeti čuvari ili, među mladima koji koriste sleng da ih odrasli ne bi razumeli. Iako nastaje iz puke igre s jezikom, ovako stvoren novogovor izraz je prezira i netrpeljivosti prema vrednostima društva u kome se živi.

Fokusirajući se na potrebe adolescenata i aktuelni problem delinkvencije, Bardžis vremenski smešta priču u budućnost, koja nastupa posle Drugog svetskog rata, zahvaljujući pojavi tedijevaca, modsa i rokera<sup>258</sup> – supkultura karakterističnih za kasne pedesete i rane šezdesete godine prošlog veka – koje su imale odlučujući uticaj na razvoj internacionalne mode i pop-kulture. Podstaknut njihovom željom da formiraju *vrlj novi svet* u čiju je ispravnost sumnjao zbog „traumatičnih događaja iz vlastitog života“,<sup>259</sup> Bardžis nudi utopijsku sliku totalitarnog društva u kojem grupe nezadovoljnih tinejdžera troše energiju u rušilačkim akcijama ne snalazeći se u licemernom sistemu koji su podjednako kreirali i levičari i desničari. U pitanju je situacija nastala kao rezultat turbulentne ere *swinging London*, koju sociolog Stenli Koen opisuje kao period ključnog preobražaja britanskog društva. Naime, Bardžisov pogled na budućnost uslovljen je kompleksnim položajem u kojem su se našli mlađi pripadnici radničke klase (između petnaeste i dvadesete godine života) koji su se rano zapošljavali stičući ekonomsku nezavisnost ograničenog dometa, bez realnih mogućnosti da ostvare vertikalnu socijalnu mobilnost. Posle osmočasovnog radnog vremena, suočeni s dokolicom koju nisu imali čime da ispune (kafe-barovi pre pojave londonskih klubova Flamingo ili The Marquee bili su neinspirativni, a drugi oblici sofisticirane zabave nedostupni) pokušavali su samostalno da pokrenu stvari, praktično „ni iz čega“. Osećanje beznadežno-

<sup>258</sup> Mod (skraćena za termin *modernist*) oznaka je za londonsku supkulturu ranih šezdesetih godina. Pripadnici modsa imali su naročiti stil odevanja (odličan primer je film *Uvećanje/Blow Up* Mikelandela Antonionija iz 1966), vozili su skutere i slušali modernu muziku, pre svega džez i R&B. Za razliku od sladunjave pop-estetike pedesetih (koju su zastupali bitnici), modsi su negovali „hladan, moderan, uredan“ izgled. S vremenom se od njih odvajaju rokeri (već do 1964. godine), kojima je smetao njihov suviše feminiziran način odevanja. Rokeri su insistirali na rokenrol muzici, brzim motorima i bili su prepoznatljivi po crnim kožnim jaknama. Sociolog Stenli Koen je recepciju modsa i rokera u tadašnjoj Britaniji odredio terminom „moralna panika“ želeći da ukaže na negativnu reakciju konzervativne sredine na njihovu pojavu. S tim u vezi, Koen analizira događaje u Brajtonu, Klaktonu i Margejtu koji su zbog preterane zainteresovanosti štampe postali sinonim za problematični, *mods* način ponašanja, umanjujući realni doprinos ove potkulture na razvoj liberalnijeg životnog stila u Londonu. Modsi su uticali na društvene prilike u Engleskoj tokom čitave sedme decenije, jer su ih mlađe generacije Britanaca prihvatile kao simbol progresivnih tendencija u modi i muzici. Zalagali su se za hiper-hladan stil odevanja utemeljen u urednom i narcisoidnom dendi izgledu tedijevaca (od *Edwardian*, odevni stil nastao na temeljima stila Edvarda VII, vladara Engleske od 1901. do 1910. godine). Zahvaljujući tedijevcima, došlo je do zvaničnog porasta interesovanja za mušku modu u Engleskoj, koje je ranije bilo svedeno na andergraund gej krugove. Videti opširnije dve studije: Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London 2002; Anna Rooney, *The 1950s and 1960s*, Batley Publishing, Hove 2009.

<sup>259</sup> Naremore, *On Kubrick*, 155.

sti, beskorisnosti i bespomoćnosti bilo je praćeno „očajničkom nadom [modsa] da će se nešto dogoditi, baš kao i [njihovom] spremnošću na akciju.“<sup>260</sup> Zato su se mladi često izlagali riskantnim situacijama: izazivajući ekscese, želeli su da skrenu pažnju na sebe. Na motorima su jurili kroz uske ulice, plesali su na plažama ili bacali kamenje na izloge, konzumirali pilule ili bežali od kuće. Bio je to mladalački pokušaj da se izazove promena u društvu „čije je uređenje surovo sprečavalo pravo na izbor“.<sup>261</sup>

U nastojanju da predstavi ovu situaciju beznađa i depresije, Bardžis kreira netipičnog junaka, antiheroja Aleksa: on voli klasičnu muziku (posebno Betovena), ali istovremeno uživa u nasilju predvodeći četvoročlanu bandu delinkvenata. Pošto ubije stariju, dobrostojeću gospođu (Kettlejdi), on odlazi u zatvor, odakle uspeva da se izvuče zahvaljujući reprogramiranju – novoj metodi rehabilitacije (Ludovikovo terapiji). Nakon toga gubi slobodu volje i postaje mehanizovana jedinka / mehanička pomorandža – društveno prihvatljivi oblik života – ponašajući se u skladu s nametnutim sistemom vrednosti, onemogućen da ustane u sopstvenu zaštitu čak i kada drugi nad njim sprovode nasilje. U trećem delu knjige, Aleks postaje žrtva nasilnih pojedinaca i državnih organa, koji mu se svete za zločine počinjene u prvom delu romana. Na kraju, on uspeva da savlada besmisleni rušilački nagon kao prerogativ mladosti i da ga, poput većine zrelih ljudi, usmeri u nešto konstruktivno. Time se završava britansko (originalno) izdanje Bardžisove knjige – s poglavljem više od američkog (prema pišćevim rečima, skraćeno samovoljom izdavača) – u kojem se Aleks preobražava i sazreva, a nasilje odbacuje kao besmisleno: „Moj mladi propalitet uočava potrebu da u životu nešto uradi: da se oženi, izrodi decu, da doprinese da se pomorandža sveta i dalje okreće u rukersima Boga, tj. u rukama Boga, pa možda čak i da nešto stvara – na primer, muziku. Na kraju krajeva, Mocart i Mendelson su komponovali besmrtnu muziku u svojim tinejdžerskim godinama. (...) Sa izvesnom vrstom stida ovaj mladić se osvrće na svoju katastrofalnu prošlost. On hoće drugu vrstu budućnosti.“<sup>262</sup>

Njujorški izdavač, međutim, smatrao je dvadeset prvo poglavlje neprihvatljivim i suviše sladunjavim, tvrdeći da su Amerikanci tvrđi od Britanaca i da

<sup>260</sup> Cohen, *Folk Davils...*, 207.

<sup>261</sup> Nav. delo, 208.

<sup>262</sup> Bardžis, *Paklena pomorandža*, 217.

moгу da se suoče s okrutnom realnošću (koja im se zaista i dogodila u Vijetnamskom ratu). U američkoj verziji, knjiga se završava Aleksovim pokušajem samoubistva koji ga reprogramira, tj. vraća u prethodni stadijum, u kome on „zlurado predviđa nastavak funkcionisanja svoje slobodne i nasilničke volje“.<sup>263</sup> Aleks ostaje „okamenjen“ i nepromenjen, bez želje da se uklopi u svet u kome živi, bez volje da pokaže potencijal za bilo kakvim moralnim preobražajem. Znatno kasnije, Bardžis je pokušao da protumači tadašnju želju izdavača „Nortona“ da američko izdanje ostane, grubo rečeno, osakaćeno, tj. da publici bude uskraćeno pravo na čitanje poslednjeg (napisanog) poglavlja: „Moja knjiga je kenedijevska i prihvata ideju moralnog progresa. Bila je potrebna jedna niksonovska knjiga lišena ma i najmanje trunke optimizma. Želimo da zlo đipa po štampanoj stranici i da se sve do poslednjeg reda cereka u lice svim nasleđenim verovanjima, jevrejskim, hrišćanskim, muslimanskim i sveto-toboganskim, o sposobnosti ljudi da sebe poboljšaju. Takva knjiga biće senzacionalna, i bila je. Ali ja ne verujem da je to poštena slika ljudskog života.“<sup>264</sup>

Kjubrik je, paradoksalno, živeći u Britaniji snimio film prema američkoj varijanti knjige, do koje je došao zahvaljujući dramaturgu Teriju Sauternu, koji je filmska prava jeftino otkupio još u vreme snimanja *Dr Strejndžlava*. Zbog rediteljeve nezainteresovanosti, Sautern je pokušao da uvuče *Rolling stonse* i Kena Rasela u ovaj projekat, a njegovog „idealnog“ Aleksa trebalo je da otelotvori niko drugi do rok super-star Mik Džeger. Kako su *Rolling stonsi* u to vreme bili na turneji, trebalo je sačekati da Kjubrik konačno odustane od preskupog *Napoleona* (planiranog još tokom snimanja *Odiseje u svemiru*) i posveti se Bardžisovom tekstu. Februara 1970. godine *Variety* je objavio da će za kompaniju Warner Brothers Kjubrik napisati scenario, režirati i producirati *Paklenu pomorandžu*, a premijera se zaista i dogodila 19. decembra 1971. u Njujorku, a 13. januara 1972. u Londonu. Iako je reč o jedinom Kjubrikovom ostvarenju o modernom britanskom društvu, ono je baš u Engleskoj naišlo na najveća negodovanja i najoštrije kritike konzervativaca koji su zahtevali ograničenu distribuciju filma. U toku naredne dve godine, koliko je trajalo bioskopsko prikazivanje u Velikoj Britaniji i u SAD (gde je od X prešao na R kategorizaciju

---

<sup>263</sup> Isto.

<sup>264</sup> Bardžis, Nav. delo, 218.

zahvaljujući izbacivanju trideset sekundi spornih scena seksualnog nasilja),<sup>265</sup> film je više puta bio predmet interesovanja dnevne štampe, kako zbog specifične vizuelne estetike i Kjubrikove satirične, mizogine i mizantropske slike sveta, tako i zbog uvećane stope kriminala čiji su izvršioци (prema sopstvenim svedočenjima) nalazili inspiraciju za zločine u samom filmu. Posle nekoliko pretnji smrću, reditelj je povukao *Paklenu pomorandžu* iz distribucije i nije autorizovao nijednu javnu, bioskopsku projekciju sve do svoje smrti 1999. godine. Takođe, ovo Kjubrikovo ostvarenje se gotovo uopšte ne prikazuje na kablovskim kanalima u SAD-u, a 2006. godine *Entertainment Weekly* ga je proglasio drugim najkontroverznijim filmom svih vremena, posle *Stradanja Hristovog* (The Passion of Christ, 2004) Mela Gibsona.

Nazivajući ga swiftovskom bajkom i jezičkim *tour de forceom*, Tomas Alen Nelson<sup>266</sup> primetio je da su svi elementi Kjubrikovog filma već sadržani u Bardžisovom romanu o moralnom izboru posredovanom psihološkim uslovljavanjem. Prema rečima samog reditelja „centralna ideja filma u vezi je s pitanjem slobodne volje. Da li gubimo ljudskost ukoliko smo lišeni prava na izbor između dobra i zla? Da li postajemo kako naziv sugerise, 'paklena pomorandža'?“<sup>267</sup> Nezapažena u Britaniji u trenutku objavljivanja (1962) Bardžisova knjiga praktično je „oživila“ zahvaljujući Kjubrikovoj preciznoj, moćnoj vizuelizaciji i specifičnom autorskom postupku. Ni sam reditelj nije negirao značaj književnog predloška u svom radu, ističući da je „u pitanju delo originalne i čudesne imaginacije (...), narativna inventivnost bila je čarobna, likovi bizarni i uzbudljivi, ideje briljantno vođene (...) priča je bila baš takvog obima i gustine kakvi su potrebni da bi se adaptirala za film, bez preteranog pojednostavlivanja ili ogoljavanja.“<sup>268</sup>

<sup>265</sup> Nova, skraćena verzija filma puštena je u distribuciju 1973. godine, kada je po Kjubrikovom zahtevu prvobitna bila povučena kako bi izašao u susret zahtevima MPAA. Tada je od kategorije X prešao na R status. Nova verzija je sadržala približno 31 sekundu manje lascivnih snimaka u dve sekvence: orgije sa dve devojke u Aleksovoj spavaćoj sobi i silovanja prikazanog u Ludovikovom bioskopu. Scena u spavaćoj sobi je postala komičnija zato što jedna od devojaka pada sa kreveta i Aleks joj se pridružuje na podu. Scena silovanja u bioskopu koja podseća na Aleksovo ultranasilje izmenjena je tako što su dvojica drugova kadrirana sa strane i do struka te je seksualno nasilje bilo manje eksplicitno. Treći drug potpuno je isečen iz sekvence i zamenjen krupnim planom doktorovog lica dok prati Aleksovu reakciju na tretman. Dodatne informacije o pojedinačnim DVD izdanjima filma u različitim državama mogu se naći na adresi: <https://m.imdb.com/title/tt0066921/alternateversions>.

<sup>266</sup> Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 136.

<sup>267</sup> Kjubrik prema Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 149.

<sup>268</sup> Penelopi Hjuston, „Zemlja Kjubrik“, u: Džin D. Filips (ur.), *Stenli Kjubrik*, 142–150.

Izgleda da je ključni sukob na liniji Kjubrik–Bardžis nastao upravo zbog (zlo)upotrebe dvadeset prvog poglavlja, odnosno zbog rediteljevog oslanjanja na američko izdanje knjige iz kojeg je izostala tzv. moralna rehabilitacija glavnog junaka. Rođen kao katolik, zaokupljen religioznim pitanjima, a posebno odnosom praroditeljskog greha i slobode volje, Bardžis je morao biti ogorčen filmskim vrhuncem u kojem njegov junak, vraćen u prirodno stanje, sklapa pakt s konzervativnim ministrom koji ga hrani sopstvenom rukom obećavajući mu posao i platu, dok se u Aleksovoj mašti pojavljuju *stare divne* slike seksualnog ultranasilja u prisustvu egzaltirane publike – pripadnika britanskog establišmenta – elegantno odevenih dama i gospode, s edvardijanskim modnim detaljima, koji kao da su se upravo vratili s kraljevskih konjskih trka u „Askotu ili prispeli sa snimanja filma *Moja lepa gospođice*“.<sup>269</sup> Ne želeći da ulazi u diskusije na ovu temu, Kjubrik je svoj izbor jednostavno objasnio rečima: „Postoje dve različite verzije romana. Jedna ima poglavlje više. Nisam pročitao ovu verziju dok nisam završio scenario. Poslednje poglavlje bavi se Aleksovom rehabilitacijom. Ali ono je, po mom mišljenju, neuverljivo i nekonzistentno sa stilom i namerama knjige. Ne bi me začudilo da je izdavač naterao Bardžisa da napiše dodatno poglavlje kako bi knjiga imala pozitivan kraj. Nikada nisam ozbiljno nameravao da ga upotrebim u svom filmu.“<sup>270</sup>

Kjubrikov završetak, spram onog koji predviđa Bardžis, zapravo je iskalkulisan i ironičan: iako omogućava Aleksov povratak u tzv. prirodno stanje u kojem su mu dostupne prelepe žene, „neobavezan seks i lagodan život jef-tine potrošnje“<sup>271</sup> on ga, ipak, ugovorom vezuje za patrijarhalne moćnike koji upravljaju svetom. Aleksova volja jeste slobodna, ali ostaje zarobljena unutar njegovog mentalnog ekrana, na kojem mu (priželjkivano) divljenje izražavaju upravo oni predstavnici društva koje nije moguće lako nadmudriti. Potvrđujući

---

<sup>269</sup> Naremore, *On Kubrick*, 159. Čak ni ovaj završetak Kjubrik nije izmislio. Doslovno ista scena (uz rediteljevu scenografsku i kostimografsku dopunu) opisana je u Bardžisovom romanu, negde na sredini šestog poglavlja trećeg dela knjige, kada, za krevet prikovani Aleks, posle pokušaja samoubistva sanja da krade automobil, gazi ljude i sluša njihove samrtničke krike. Kulminaciju ovog sna Bardžis opisuje sledećom slikom: „Bilo je takođe snova u kojima sam izvodio staro dobro tucanje sa nekim mačkama koje sam obarao na zemlju i primoravao da to rade, dok su svi stajali okolo aplaudirajući i vičući kao mahnuti“. Bardžis, *Paklena pomorandža*, 203.

<sup>270</sup> Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 157.

<sup>271</sup> I. Q. Hunter, „Is Alex Cured, All Right?“, <http://peepholejournal.tv/issue/02/03-hunter/>. Pristupljeno: 1. februara 2022.

svoju (rekonstruisanu) virilnost, Aleks još samo može da se seća slobode koju mu reditelj simbolično nudi čak i neposredno posle zatamnjenja, uz zvuke njegove omiljene pesme *Singing in the rain*.

## **Paklena pomorandža: Istorijski kontekst**

*Paklena pomorandža* je uz *Dr Strejndžlava* Kjubrikov film u kome je dokazao izrazitu samouverenost u sarkastičnom komentarisanju stvarnosti i promišljanju kulturnih, klasnih i ekonomskih prilika na prelazu iz sedme u osmu deceniju dvadesetog veka. Ovo ostvarenje je, prema rečima Tomasa Nelsona „oživelo dehumanizovanu atmosferu prošlosti bližu disko sedamdesetim, nego psihodeličnim šezdesetim godinama“.<sup>272</sup> Pritom, treba imati u vidu da je reditelj oblikovao vlastiti doživljaj stvarnosti kako iz pozicije svog vremena – svedočeći društvenim promenama koje su zahvatile Veliku Britaniju – tako i pod uticajem literarnog predloška u kojem samo prividno izostaje vremenski okvir, definisan realnim nezadovoljstvom mlađih generacija zbog loših uslova života u posleratnoj Engleskoj. Zbog Kjubrikovog kompleksnog pogleda na stanje u savremenom britanskom društvu, film je izazvao oprečne reakcije koje su, kako će se pokazati, bile istorijski uslovljene.<sup>273</sup>

Ne treba zaboraviti da je između objavljivanja Bardžisovog romana (1962) i premijere filma (1971) proteklo bezmalo deset godina u kojima su se odigrale ključne promene na društvenom planu – u poljima politike, kulture i umetnosti – koje su za cilj imale postizanje većeg stepena individualnih sloboda i unapređenje ekonomske situacije zarad opšteg prosperiteta i poboljšanja životnog standarda

<sup>272</sup> Nelson, *Kubrick: Inside...*, 148. Psihodelični stil odevanja pojavio se u drugoj polovini šezdesetih godina i bio je karakterističan po asimetričnim, uskovitlanim, geometrijskim oblicima nalik kaleidoskopu, u živim, fluorescentnim bojama (najčešće jarkoružičasta, žuta, zelena). Na odevnim komadima su se pojavljivali oblici za koje se verovalo da u svesti nastaju pod uticajem psihoaktivnih supstanci (LSD ili marihuana). Materijali su bili mekani i lako pokretljivi, sjajnih površina nalik satenu i označavali su udaljavanje od oštrih krojeva strogog *space age* stila. Videti: Rooney, Nav. delo, 19.

<sup>273</sup> Janet Staiger „The Cultural Production of *A Clockwork Orange*“, u: Stuart Y. McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, 37–61.

pojedince. Sedma decenija dvadesetog veka i dalje je obeležena polarizacijom između Istoka i Zapada, tj. Hladnim ratom (sukob SAD-a i SSSR-a) koji je dostigao vrhunac s tzv. kubanskom raketnom krizom 1962. godine. Istovremeno, Vijetnamski rat (1954–1975) pokrenuo je mlade širom sveta na ujedinjene reakcije protiv njegovog besmisla, žrtvovanja i gubitka nedužnih života. Borba za građanska prava započeta 1964. godine zalaganjem Martina Lutera Kinga Mlađeg i Malkolma Ekse, kao i pokreti za prava žena i homoseksualaca bili su najznačajniji masovni događaji na Zapadu koji su obeležili šezdesete godine, ostavljajući duboke trage u budućnosti, odlučno menjajući postojeću sliku sveta.

Sexualna revolucija šezdesetih (koja je otvorila put ka društvenom napredovanju žena, novom životnom stilu, odbacivanju suknje i praktikovanju nošenja pantalona u javnosti kao jednoj od temeljnih, spoljašnjih oznaka rodne ravnopravnosti) izazvala je kontradiktorni odnos prema pornografiji, uslovljavajući oprečna tumačenja *Paklene pomorandže* kod različitih slojeva publike. Nadovezujući se na futuristički stil prethodnog ostvarenja *Odiseje u svemiru*, *Paklena pomorandža* ga dodatno potencira erotizovanim dekorom koji je reditelj namerno odabrao, tvrdeći da će erotika jednog dana postati pop(ularna) umetnost, te da će ljudi moći da je kupuju u Woolworthsu na isti način na koji danas kupuju pejzaže afričke divljine.<sup>274</sup> Pa ipak, dok je *Odiseja* odisala sveopštim entuzijazmom zbog naučnog i tehnološkog progressa, dotle je *Pomorandža* paradoksalno, ponudila pesimističku viziju otuđenja i bezakonja nakon osvajanja svemira (1969). Nasuprot sjajnim, uskim metaliziranim kombinezonima *space age* mode, što su se iz *Odiseje* i *Barbarele* (Barbarella, 1968) preselili u svakodnevni život (zahvaljujući vizionarskim promena francuskih kreatora Andrea Kureža, Pjera Kardena ili Paka Rabana, koji su koristili nove materijale poput aluminijuma, plastike, vinila), naredno Kjubrikovo ostvarenje pružilo je zastrašujuće sumornu sliku budućnosti (u kojoj vladaju razularene grupe skinhedsa<sup>275</sup> i korumpiranih policajaca s monogramom kraljice Elizabete II na kapama), toliko udaljenu od obećanog i dugo očekivanog prosperiteta.

<sup>274</sup> Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 162.

<sup>275</sup> Nakon 1967. godine iz modsa su se izdvojili pripadnici tzv. radikalnih modsa, koji su živeli u ekonomski nerazvijenim delovima južnog Londona, poput emigranata iz zapadne Indije, negujući grublji izgled, noseći kratke pantalone i *Trilby* šešire. Do kraja šezdesetih oni su postali poznatiji kao skinhedsi: zadržali su *Fred Peri* i *Ben Šerman* košulje, kao i *Levis* pantalone, ali su počeli da nose duboke *Dr Martin* čizme (sa osam ili četrnaest kopči) i upotrebljavaju karakteristične dodatke, poput tregera, širokih pojaseva, prsluka. Šišali su se veoma kratko, odakle je ova supkultura i dobila ime. Videti: Rooney, Nav. delo, 28.



Staiger je sugerisala da je *Paklena pomorandža* shvatana i kao *kemp* film među gej populacijom,<sup>276</sup> što potvrđuje i androgini izgled Dejvida Bouvija, koji je početkom osamdesetih godina nalazio inspiraciju za svoj karakteristični stil u Aleksovom harizmatičnom scenskom nastupu.<sup>277</sup> Dešifrovanju muško–ženskih odnosa odlučujuće su doprinele feminističke teoretičarke (DeRosia 2003; Kael 2003; Ritzenhoff 2022)<sup>278</sup> koje su muško nasilje u *Paklenoj pomorandži* dovodile u vezu sa specifičnom predstavom (podređene) žene koja je najčešće statična, degradirana, karikirana, mučena, silovana i najzad, ubijena, a (ugroženu) muškost tumačile su kroz upotrebu karakterističnih kostima naglašenih falusnih obeležja i futurističke scenografije u kojoj nameštaj od fiberglasa, pod uticajem skulptura Alena Džonsa, ima formu nagog ženskog tela karakterističnu za sadomazohistički spektakl. Neposredno posle premijere filma Robert Hjuze je u dnevnom listu *Time* konstatovao: „Nijedan film nastao u prethodnoj deceniji nije ponudio tako izvrsno precizna predviđanja o budućoj ulozi kulturnih artefakta – slike, arhitekture, skulpture, muzike – na društvo, ili ih izdvojio iz neodređene pozicije koja im sada pripada.“<sup>279</sup> DeRosia dalje konstatuje da je Kjubrik namerno intervenisao na originalnom Bardžisovom tekstu, potencirajući seksualno nasilje u odnosu na tzv. uobičajene vidove demonstriranja muškosti (tuča, pljačka, borba noževima) koji prevladavaju u romanu. Zapravo, zadovoljstvo uništavanja/razaranja uvek je praćeno ispoljavanjem Aleksovog libida, u kojem je utemeljen rušilački na-

<sup>276</sup> Staiger, Nav. delo, 37–60.

<sup>277</sup> Moguće je da je ovakvom doživljaju filma doprineo i Vorholov *Vynil* snimljen 1965. godine kao prva ekranizacija Bardžisovog dela. U ovom ostvarenju sastavljenom od tri sekvence, rađenom postupkom dugih kadrova bez izmene položaja kamere, Vorhol delimično zadržava Bardžisov zaplet, preuzimajući suštinsku ideju o preobražaju glavnog junaka Viktora od negativne ka pozitivnoj ličnosti. Konvencionalno shvaćen filmski prostor je ukinut, a mizanscen je sveden na klupko isprepletanih tela zaokupljenih međusobnim razgovorima, plesom, skidanjem, oblačenjem i fizičkim mučenjem. U ovakvom prostoru pretrpanom muškim telima, utisak homoerotičnosti je prenaplašen.

<sup>278</sup> Margaret DeRosia, „An Erotics of Violence: Masculinity and (Homo)Sexuality in Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*“, u: Stuart Y. McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, 61–85; Pauline Kael, „*A Clockwork Orange*: Stanley Strangelove“, u: Stuart Y. McDougal (ed.), Nav. delo, 134–139; Karen A. Ritzenhoff, „*A Clockwork Orange* and Its Representation of Sexual Violence as Torture“, u: Matthew Melia, Georgina Orgil (eds.), *Anthony Burgess, Stanley Kubrick and A Clockwork Orange*, Palgrave MacMillan, New York, London 2022.

<sup>279</sup> Robert Hughes, „The Decor of Tomorrow's Hell“. u: Stuart McDougal (ed.), Nav. delo, 131–133.

gon. Nasuprot tome, seksualni čin je mehanizovan, bez emocija, sveden je na *good old in-out*, karikiran Kjubrikovim specifičnim tehnikama (pre svega, ubrzanim snimkom). Teoretičarka medija i savremene vizuelne kulture Karen Rizenhof, uspostavlja osobenu vezu između seksualnog nasilja nad ženama u Kjubrikovom filmu i #MeToo pokreta koji je u poslednjih nekoliko godina razotkrio dramatično veliki broj „nasilnih“ seksualnih odnosa u svetu Holivuda i industrije zabave. Ona ističe da „iako u *Paklenoj pomorandži* postoje i druge scene silovanja i seksa, predstave seksualnog nasilja nad gospođom Aleksandar ili Kettlejdi i dalje izazivaju nelagodu jer kombinuju zadovoljstvo slušanja muzike sa fizičkim bolom. Oba uzastopna slučaja invazije na dom i seksualnih napada u filmu, prvo sa suprugom pisca, gospođom Aleksandar, a zatim i sa Kettlejdi, prikazuju Aleksa kao počinioca koji se ne može zaustaviti ni pretnjama ni aktivnim otporom. Kettlejdi je izvučena iz konteksta muškog zadovoljstva i uhvaćena je u smrtnoj zasedi poput životinje. Napad na gospođu Aleksandar se dešava dok je njen muž primoran da gleda. U slučaju ubistva Kettlejdi, publika preuzima ulogu sličnu onoj koju ima pisac Aleksandar, postajući 'akter' ubistva u plesu smrti.“<sup>280</sup>

U okolnostima u kojima je vladala pojačana želja posleratnih generacija da se oslobode represivnog nasleđa prošlosti, Kjubrik konstruiše sopstveno viđenje budućeg utopijskog, klasnog društva nastalog na ruševinama mladačких ideala šezdesetih (ljubav, mir, jednakost), koji očigledno nikada nisu zaživeli. Ističući u prvi plan besciljnost i odsustvo životne motivacije kao osobine svojih junaka (prevažodno Aleksa, ali i njegovih drugova Dima, Džordžija i Pita), reditelj vidi njihovu potrebu za ultranasiljem kao odgovor ispražnjenih individua na teror tehnologije koja je napredovala, ali je Zemlju ostavila bez etičkog kodeksa. U pitanju je rad, ne kao produkcija, već kao destrukcija, nasilje samo po sebi. Ono postaje besmisleno trošenje energije, koje Aleksandar Koen izjednačava s radom u postindustrijsko doba.<sup>281</sup> Od pripadnika iste grupe, Aleksa izdvaja njegova samosvest, sloboda volje i snažni poriv da se suprotstavi kontroli države i društvu koje čuva privilegije za jedne, ne ostavljajući prostora čak ni za „veru u bolje sutra“ drugima. Takav junak preuzima niz

<sup>280</sup> Ritzenhoff, Nav. delo.

<sup>281</sup> Alexander Cohen, „*A Clockwork Orange* and the Aestheticization of Violence“, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0025.html>. Pristupljeno: 3. februar 2022.

društvenih uloga pokušavajući da ostvari sopstvene želje. Prilagođavajući se situaciji, Aleks je primoran da konstantno menja svoje lice, kako bi sačuvao slobodu, lični integritet i pravo na različitost. Kao izvođač ili glumac, on oblači različite kostime i stavlja odgovarajuće maske, preobražavajući se lako iz „đavola u anđela, iz čudovišta u klovna, iz pesnika u nitkova, iz zavodnika u žrtvu, iz čoveka u koga imate poverenje, u osobu koja vas olako može nadmudriti“.<sup>282</sup>

## Dizajnirana stvarnost *Paklene pomorandže*

U istorijskim previranjima 20. veka istaknutu ulogu imali su politički angažovani pripadnici mlađih generacija nezadovoljni postojećim poretkom i društvenim uređenjem *starog sveta* koji su im, u nasleđe, ostavili njihovi očevi. Velike socijalne i političke promene uslovile su i novi doživljaj mode, utičući na izmene u odevanju i insistirajući na većem stepenu individualizacije. Odeća je postepeno postala izraz vlastitog stila, ona je konstituisala javnu sliku personalnosti. Odbacujući staromodni dizajn industrijski proizvedenih unifikovanih modnih komada, mladi su u novom načinu odevanja pronašli mogućnost izražavanja svojih stavova i plasiranja *novog* sistema vrednosti. „Od modsa i rokera ranih šezdesetih godina u Londonu (Engleska) preko američkih hipika kasnih šezdesetih, do pankera i disko plesača sedamdesetih, mladi su definisali svoj stil koji se nezaustavljivo širio celom planetom.“<sup>283</sup> Upravo zato bi se moglo reći da kostim i šminka imaju podjednako važnu ulogu u Kjubrikovim filmovima kao i scenografija. *Paklena pomorandža* postala je jedno od kulturnih ostvarenja, između ostalog i zbog osobenog odevnog stila Aleksa Dilarča kojim on izražava „frustracije, uzlete i ograničenja [svoje] muškosti“.<sup>284</sup> Posredstvom kostima uspostavljaju se veze između sadašnjosti i budućnosti i

<sup>282</sup> Naremore, *On Kubrick*, 161.

<sup>283</sup> Sara Pendergast, Tom Pendergast, *Fashion, Costume and Culture*, The Gale Group, Farmington Hills 2004, 891.

<sup>284</sup> Moya Luckett, „Performing Masculinities: Dandyism and Male Fashion in 1960s-70s British Cinema“, u: Stella Bruzzi, Pamela Church Gibson (eds.), *Fashion Cultures. Theories, Exploration and Analysis*, Routledge, London 2000, 320.

premošćavaju različiti nivoi stvarnosti. S jedne strane, postoji realnost sadašnjeg sumornog i sivog vremena, u kojem nerado obitava glavni junak zajedno sa svojim roditeljima (stambeni opštinski Blok 18a, između Kingsli avenije i Vilson-veja u Londonu) dok se, nasuprot ovoj, pojavljuje drugostepena (virtuelna) realnost koja pripada samo Aleksu i njegovim drugovima – (nad)realnost sjajnija i podsticajnija od stvarne, nastala zahvaljujući konzumaciji mleka sa dodacima sintetičkih droga, veloceta, sintemeksa i drenkroma. Dva pomenuta nivoa aktuelnosti upućuju na ključni (kjubrikovski) sukob između starog i novog sveta, između oveštalog sistema vrednosti koji pripadnici Aleksove bande s prezirom odbacuju i priželjkivanog koji oni, bezuspešno, pokušavaju da nametnu. *Paklena pomorandža* na simbolički način upotrebljava jezik mode kako bi negirala progres najavljen futurističkim dizajnom *Odiseje u svemiru*: „Ovaj svet zaudara zato što je mladima dozvoljeno da maltretiraju starije ovako kao što vi radite. (...) Kakav je ovo svet? Ljudi na mesecu i u orbiti oko Zemlje, kao mušice oko lampe, a ovde više ne postoji ni red ni zakon.“<sup>285</sup>

Kako bi bliže odredio pomenuti rascep, reditelj ključno mesto daje grotesknom kostimu i prenaplašenim odevnim kombinacijama. S jedne strane, nalazi se ekstravagantni, pažljivo kreiran Aleksov stil, dok, nasuprot njegovom profilisanom ukusu, stoje pripadnici starije generacije koji, u pokušaju da održe korak s vremenom, postaju modne karikature. Karakteristični Aleksov beli kostim stvorila je italijanska dizajnerka Milena Kanonero uobličavajući Kjubrikovu (osobenu) viziju Bardžisovog teksta. Upečatljivim spoljašnjim izgledom junaka, ona je doprinela da *Paklena pomorandža* postane jedan od najkontroverznijih filmova u istoriji sedme umetnosti. „Tada su u Engleskoj ordinirale brojne bande koje su se deklarirale specifičnim načinom odevanja. Neke su spajale vojni stil s modernim trendovima, druge su se pak oblačile u novom edvardijanskom stilu. Takođe su postojali i ozloglašeni skinsi koji su bili najopasniji. Njihov upadljiv izgled, koji je sadržao groteskne elemente, bio je zaista zastrašujući. Njihova hirovitost inspirisala me je da napravim stil za *drugove*.“<sup>286</sup> Uz Milenu Kanonero, prilikom pripremanja *Paklene pomorandže*, Kjubrik je zatražio savet i pomoć mlade italijanske scenografkinje Lučijane Ariđi koja će kasnije postati priznata i cenjena, a ovenčana je i nagradom Oskar

<sup>285</sup> Bardžis, *Paklena pomorandža*, 24.

<sup>286</sup> Marisa Buovolo, „Masks of Violence“, u: Reichmann (ed.), *The Stanley Kubrick*, 150.

za film Džejma Ajvorija *Hauardov kraj* (Howards End, 1992). U Arhivu, u kutiji sa oznakom SK/13/2/6/4 moguće je naći njeno pismo poslato reditelju u kome ga upućuje na nekolicinu izuzetnih modnih kreatora čiji bi modeli i rešenja mogli savršeno odgovarati dizajnu futurističkog nameštaja, kostima i odela za Aleksa i drugove, ali i ostale ličnosti u filmu (majku, gospođu Aleksandar, Kettlejdi, pisca, itd.). Ona mu pominje bračni par Kazara i Emanuela Kan, ističući da je „on sjajan arhitekta koji je radio izuzetne ambijentalne celine, dok je ona veoma inovativna u polju modnog dizajna. Dalje, Ungaro, Kurež, Pako Raban, Žan Bukan<sup>287</sup> ili Ruben Tores poznat po upotrebi sintetičkih materijala koji dobro prijanjaju za telo.“<sup>288</sup> Aridi dalje dodaje da bi trebalo po svaku cenu izbeći tzv. *space age* izgled i tražiti nešto što bi zamenilo tadašnje modne trendove. U zaključku ga pita šta bi po njegovom mišljenju bila dobra zamena za hipi-modu. U kutiji pod brojem 13/2/6/2 nalaze se brojni slajdovi s proba kostima: kako za Aleksa, tako i za majku, policajce, sveštenika. Neretko se među dokumentacijom mogu naći izdanja onovremenih dnevnih novina ili ilustrovanih časopisa koji su očigledno korišćeni kao izvor inspiracije za nameštaj, odeću, šminku, frizure, itd. Kjubrik je nesumnjivo na predlošcima intervenisao tragajući za jedinstvenim stilom i originalnom slikom utopijske stvarnosti u Britaniji sedamdesetih godina.<sup>289</sup>

Već u uvodnoj sekvenci filma, u stilizovanom baru *Korova* „sa primesama nastranog Versaja“<sup>290</sup> pojavljuju se Aleks i trojica prijatelja odeveni u beli kostim, karakterističan za njihove nasilne, noćne akcije. Zamrznuti u stavu koji podseća na modele sa modnih fotografija, oni su opkoljeni nagim ženskim telima koja ograničavaju njihovo (muško) delovanje. U pitanju su bele skulpture

<sup>287</sup> Žan Bukan je bio relativno nepoznat modni dizajner u to vreme, i iako se povukao već 1971. godine uspeo je da privuče pažnju glumica poput Brižit Bardo, Džejn Birkin, ili Džeraldine Čaplin. Njegov ideal bio je tzv. „hipi luksuz“, prirodna žena, „ogrnuta“ perlama, koja nosi mini haljinu ili hipi kombinezon dugih nogavica, sačinjene od pliša, s indijskim šarama. Njegov nekonformistički šik u to vreme zagovarale su iznad svega predstavnice filmskog i umetničkog džet seta Sen Tropea.

<sup>288</sup> Pismo Lučijane Aridi Stenliju Kjubriku, SK/13/2/6/4.

<sup>289</sup> Istražujući obimnu dokumentaciju u SK arhivu, istoričar britanskog filma i televizije Metju Melia napisao je zanimljiv i informativan članak na temu dizajna u *Paklenoj pomorandži*. Videti: Matthew Melia, „A *Clockwork Orange*: Stanley Kubrick's Design and Costume Research“, <https://artvfilm.wordpress.com/2019/04/04/a-clockwork-orange-stanley-kubricks-design-and-costume-research-paper-given-at-scms-2019-seattle-march-2019-a-work-in-progress/>. Pristupljeno: 18. januara 2022.

<sup>290</sup> Walker, Taylor, Ruchti (eds.), *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*, 196.

autorke Liz Mur, koja odlučno parodira fetišistički (nefunkcionalni) nameštaj Alena Džonsa nastao nekoliko godina ranije. Anoreksični modeli (od fiberglasa) u nemogućim pozama, više nisu umetnička dela, već imaju novu namenu. To su stolovi koji poseduju upotrebnu vrednost, odnosno umetnički objekti preurušeni u mašine/automate za piće. Za razliku od Bardžisovog romana u kojem umetnost ne igra nikakvu ulogu, u Kjubrikovom filmu slike i skulpture stalno su izložene, ukazujući na neraskidive veze između umetnosti, kiča i pornografije. Reditelj pervertira/dekontekstualizuje Džonsove skulpture, prebacujući ih iz povlašćenog prostora umetnosti u oblast javnog delovanja. Džonsov formalistički eksperiment je parodiran, *popularisan* na isti način na koji pop-art uzdiže robu široke potrošnje na nivo umetničkog dela. Umetnost više ne može da sačuva granice koje je poremetila nasiljem. Groteskne forme umetničkih dela postaju svakodnevni objekti nove stvarnosti – bliske budućnosti u kojoj vlada kulturna praznina. Oči *Korova* skulptura su crni prorezi, tela imaju naglašene grudi, genitalije su detaljno obrađene, a kosu čine fluorescentne perike. One se pojavljuju u svim „ženskim“ prostorima u filmu, upućujući na seksualne frustracije muških junaka i psihoseksualni mentalni pejzaž junakinja.

Stan u kome živi Aleks uređuje njegova majka: elektroplava i ružičasta boja dominiraju u dnevnoj sobi, dok narandžasto-žute i reflektujuće srebrne pločice prekrivaju zidove u trpezariji, ukrašene masovno reprodukovanim slikama provokativnih tamnoputih lepotica, umetnika Džozefa Linča s nazivima *Autumn Leaves*, *Nymph* i *Tina* kupljenih na sniženju u robnoj kući Woolworths. U majčinoj spavaćoj sobi, pored prozora izložene su ženske glave od fiberglasa kao postolja fluorescentnim *Orlon* perikama, koje ova pripadnica radničke klase voli da nosi, demonstrirajući svoj *dobar* ukus. On je upotpunjen i nemogućom kombinacijom *space agea* i trendova koje je plasirala Meri Kvant početkom šezdesetih godina u svom butiku *Bazaar* u Londonu (mini-suknja i duge, uske čizme od vinila jarkih boja kao varijacija Kurežovih *go-go* čizama). Trudeći se da sustigne aktuelne modne diktate, gospođa Dilarč pokušava da sakrije svoje godine, ulogu dobre supruge i posvećene majke, i iznad svega, klasnu pripadnost. Nasuprot njoj, imućna, dekadentna Kettlejdi, vlasnica pansiona za mačke, odevena u uski zeleni triko i snežnobeke hulahopke, sa drečavocrvenom kosom i prenatlaženim karminom, okružena lezbejskim (auto)portretima u sadomazohističkim pozama, doživljava se kao oživljena skulptura iz *Korova*

bara. Ona je varijacija piščeve žene (nešto starija) ili moderna, dobrostojeća verzija Aleksove majke, približno istog životnog doba. Kettlejdi je, zapravo, pripadnica tzv. uniseks ere u kojoj su se granice između polova postepeno zamaglile, a oštra podela rodni uloga poremetila. Seksualna funkcionalnost, kako je primetio Nelson, zamenjena je „produženom rukom“ seksualnosti: ljudi su postali mašine, imitirajući objekte koje su sami kreirali.<sup>291</sup> U *Korovi*, kao naglašeno ženskom prostoru, muškost glavnih junaka je ugrožena, uprkos činjenici da su devojke nepokretne. Naime, Aleks je feminiziran zahvaljujući neobičnom detalju na desnom oku, veštačkim trepavicama koje upućuju na „dendijevsku investiciju u sopstveni izgled“.<sup>292</sup> Sećajući se vremena kreiranja Aleksovog izgleda, kostimografkinja Kanonero je izjavila: „Prvobitno smo hteli da stavimo veštačke trepavice na oba oka. Zbog toga je Malkolm Mekdauel izgledao čudno, ali ne i zastrašujuće. Onda nam je palo na pamet da probamo samo s jednim okom. To je bilo to! Zlokoban Aleksov izgled proizašao je iz oka akcentovanog dugim crnim trepavicama i gore i dole.“<sup>293</sup>

Ovo je ujedno prva, od dve najvažnije maske,<sup>294</sup> koju junak koristi u filmu kako bi ostvario svoje sadističke želje. Drugu, grotesknu masku u formi dugog crvenog nosa (zamena za falus) upotrebljava da bi prikrio identitet u ključnoj akciji prve večeri: silovanju piščeve supruge. Obe maske podstiču Aleksa na akciju, ohrabrujući ga da nadmaši sebe, da „odbaci civilizaciju i vrati se u stanje animalnog uživanja“.<sup>295</sup> Druga maska naročito uveličava njegov (nesigurni) genitalni autoritet. Upadljiviji element ženskosti, crveni karmin, predstavlja *samo* kozmetički dodatak na licu Aleksovog prijatelja Dima koji sedi pored njega i jedini nosi belu košulju sa sitnim plavim prugama (ostali drugovi imaju bele bluze s ruskim kragnama). Ukrasom na licu koji ne utiče na feminiziranost Dimovog grubog i nesofisticiranog lika, Kjubrik insistira na tenziji između dvojice mladića koja će kulminirati Dimovom neposlušnošću i izdajom, uslovljavajući Aleksovu degradaciju i gubitak slobode. Trepavice na Dilarčevom oku, međutim, kao upadljivi dodatak ispod crnog cilindra, obeležje

<sup>291</sup> Nelson, *Kubrick: Inside...*, 151.

<sup>292</sup> Luckett, Nav. delo, 320.

<sup>293</sup> Buovolo, Nav. delo, 149.

<sup>294</sup> O upotrebi maske u *Paklenoj pomorandži* videti: Metlič, „Unmasking the Society...“, 24–25.

<sup>295</sup> Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 82.

su njegovog osobenog stila i označitelj dominantnog položaja u grupi. U ovaj kostim on investira vreme i energiju, što potvrđuje pažljivim razodevanjem i skidanjem trepavica (poput glumca iza scene) pošto se vrati kući, oslobađajući se uloge predvodnika ganga, posle noći pune nasilja.

Uniforma koju nose Aleks i drugovi omogućava njihovo raspoznavanje i određuje identitet grupe: na tragu odevnog stila onovremenih skinheda, ona, zapravo, anticipira pank izgled<sup>296</sup> koji će se pojaviti i razviti tek u drugoj polovini sedamdesetih godina, kao najradikalniji izraz bunta protiv britanskog establišmenta. Netrpeljiv prema društvu, naglašeno anarhoidnog stava, Aleks negira *vrlj novi svet* demonstrirajući svoj prezir prema dizajniranoj *space age* odeći i nasleđu modsa. Njegov ingeniozni kostim neobična je kombinacija elemenata iz prošlosti i stila koji označava revolt budućnosti: on nosi bele uske pantalone uvučene u lake crne *Dr Martin* čizme, belu košulju bez kragne, na čijem se rukavu umesto manžetni nalazi zalepljeno veštačko, krvavo svevideće oko – makabristički trofej,<sup>297</sup> široke tregere i crni polucilindar. Kako bi istakao svoju virilnost Aleks na pojasu ima štitnik – simbol borbenosti i junaštva, znamenje iz prošlosti poznato s brojnih paradnih vladarskih portreta Ticijana, Luke Kranaha ili sa žanr scena posvećenih karnevalima, Pitera Brojgela Starijeg – detalj koji ga neposredno, iz stadijuma nezrelog tinejdžera nepotvrđene muškosti, prebacuje u svet odraslih, seksualno zrelih muškaraca, prema kojima, istovremeno, oseća prezir (demonstriran u sekvenci silovanja piščeve supruge u prisustvu Aleksandra koji nemoćan i zavezan svedoči stravičnom zločinu). Crni cilindar i štap u Aleksovoj odevnoj kombinaciji svesno su preobraženi od simbola džentlmenskog, uljudnog ponašanja u jezive instrumente mučenja iza kojih se skriva „čudovište“ i pretvoreni su u „subverzivne elemente kojima on nedvosmisleno dokazuje svoju muškost.“<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Pank je bio radikalni stil života i odevanja koji se pojavio istovremeno u Britaniji i SAD-u, već od 1972. godine. U Londonu se brzo proširio zahvaljujući Malkomu Meklarenu i Vivijan Vestvud koji su u butiku *Sex* prodavali dizajniranu odeću od kože i gume, prihvaćenu od protagonista progresivne muzičke pank-rok scene. Stil je napredovao zahvaljujući Meklarenovom bendu *Sex Pistols* čiji je pevač Džoni Roten u autobiografiji pod nazivom *No Dogs, No Blacks, No Irish* istakao značaj koji je film *Paklena pomorandža* imao za formiranje njegovog modnog stila. Pankereri su često nosili lance (poput Dima u filmu), a odeću su upotpunjavali zihernaclama i žiletima. Videti: Pendregast, Nav. delo, 946–947.

<sup>297</sup> Buovolo, Nav. delo, 150.

<sup>298</sup> Nav. delo, 152.



Aleks, međutim, prihvata i ulogu harizmatičnog zavodnika demonstrirajući je u sekvenci sa dve devojke u muzičkom magazinu. Tada on ima dendijski stav, sasvim udaljen od nasilničkog nastupa jednog skinheda. Okrećući se elegantnom edvardijanskom stilu, junak samouvereno šarmira devojke: on je odeven u žutu košulju i dizajnirani dugački tamnoljubičasti kaput sa duplim kopčanjem i velikom ovalnom kragnom dekorisanom zmijskom srebrnom šarom. Uspešan u igri zavodjenja, otkrivajući svoj prefinjeni muzički ukus, Aleks upotrebljava elemente obnovljenog dendi stila koji svoj vrhunac doživljava tokom ere *swinging London*, obeležene, iznad svega, heroinama budućnosti, koje su nosile provokativne mini-suknje i ekstravagantne komplete s pantalonama, do tada „ekskluzivno muške, a sada plasirane kao simbol ženske nezavisnosti“.<sup>299</sup> Iako je dendijski izgled postao popularan još početkom devetnaestog veka zahvaljujući Bo Bramelu – pripadniku srednje klase, koji je mnogo vremena ulagao u svoj negovani *outfit* – ovaj stil je tokom šezdesetih godina označio revoluciju u oblasti muške mode u Britaniji, otvaranjem niza butika u Ulici Karnabi (značajna je bila robna marka *Blades* Džona Stivena, osnovana 1957). Dopunjen modnim aksesoarom – monoklom, satom na lancu ili elegantnim štapom za hodanje – novi edvardijanski izgled razotkrio je mušku zabrinutost zbog nove društvene hijerarhije. Povratkom na tradicionalniji stil odevanja, Britanci su pokušali da se izbore s poremećajem stabilnosti koji se osećao u svakodnevnom životu. Činilo se, zapravo, da je pojačan interes muškaraca za odevanje uticao na rehabilitaciju njihove virilnosti, a da je tzv. dendijska osvešćenost za modu mogla imati dalekosežnije društvene posledice. Zahvaljujući njoj desilo se (prividno) preplitanje klasa čiji su pripadnici na različite načine demonstrirali muškost (fizička snaga omladine, stilska ekscentričnost muzičkih i modnih idola, moć političkog establišmenta) kako bi se zajednički suprotstavili seksualnoj revoluciji koja je ugrozila rodnu (pred) određenost. Nagoveštaj ovakve klasne mobilnosti prisutan je i na samom kraju *Paklene pomorandže* kada se sklapa pakt između podmlatka iz radničke porodice, bivšeg osuđenika Aleksa i elegantnog ministra Freda, čija jarkožuta košulja (umesto očekivane bele) u kombinaciji sa crnim skupim odelom sugeriše „gubitak sigurnosti i kredibiliteta“.<sup>300</sup> Samim gestom rukovanja onih koji ne

---

<sup>299</sup> Isto.

<sup>300</sup> Nav. delo, 153.

govore istim jezikom, Kjubrik (ironično) poentira da klasne granice mogu biti privremeno prekoračene, ali da nikada ne mogu biti ukinute.

Agresivni potencijal Aleksove grupe izražen u posebno dizajniranoj beloj uniformi, stoji u suprotnosti sa odevnim kombinacijama njegovih žrtava. Pisac Aleksandar (kao i sam Aleks, u trećem delu filma, kada gubi mogućnost samoodbrane) odeven je u bogato dekorisan crveno-beli penjoar – kućni mantil, upućujući na komfor doma i kasne večernje sate, posle kojih se ne izlazi iz kuće (svetleća oznaka HOME ispred raskošne privatne vile iritira Aleksa podsećajući ga na ono što on, iz pozicije svoje klase, nikada sebi neće priuštiti). Bademantil, takođe, ukazuje na opuštenost, ranjivost i fragilnost starijeg gospodina koji, ne očekujući iznenadnu noćnu posetu, neobazrivo puštanjem stranaca u kuću, pretvara svoj život u košmar. Pažljivim korišćenjem jezika mode Kanonero i Kjubrik, naročito u ovoj sekvenci, potenciraju sukob između starog i novog sveta kao sukob različitih nivoa muškosti: pasivni, ostareli (impotentni) pisac nema snage da se suprotstavi agresiji i naglašenoj potentnosti Aleksa i drugova. Penjoar, tako, postaje „uniforma gubitnika, ništarije, odeća koja ne upućuje samo na običnost, već najčešće označava osobu koja se i ne trudi da se obuče“.<sup>301</sup> Ista kućna haljina dovodi do zamene uloga u trećem delu filma, kada Aleks postaje žrtva osvetnika Aleksandra, prolazeći kroz identično iskustvo tzv. suspendovane muškosti.

Kjubrik i Kanonero, između ostalog, kostimom ukazuju na gubitak slobode ličnosti i namerno preusmeravanje Aleksovog destruktivnog nagona. Neposredno nakon Ludovikovog tretmana, junak više ne poseduje nihilistički kapacitet, a odelo koje mora da nosi potvrđuje njegovu bezvoljnost da investira u sopstveni izgled. On je depresivan zbog nametnutog položaja žrtve, umesto nekadašnje uloge vođe. Plavi, staromodni sako jednostavnog kroja dopunjavaju obične pantalone i cipele karakteristične za pripadnike niže srednje klase. Sada je Dilarč primoran da se odvoji od sebe: on ostavlja beli kostim (koji ni do kraja filma više neće obući) i odriče se voljene uloge nasilnika. Gubeći moć za samoopredeljenje, on je nateran na neautentični život u okruženju koje je, s prezirom, odbacivao. U to (konzervativno) plavo odelo Aleks je odeven u enterijerima koji postaju sinonim njegove nemoći/impotentnosti: pri ulasku u zatvor; kada, ponižen, demonstrira rezultate Ludovikove terapije

<sup>301</sup> Lockett, Nav. delo, 326.

pred nadmoćnom plavušom koju ne može seksualno da poseduje, sramoteći se ispred uvažanih političkih i crkvenih zvaničnika, kao i dok nemoćno luta ulicama neprijateljskog Londona mučen od bivših drugova koji su se odrekli svoje (sramne) prošlosti i prešli na stranu zakona. Aleks više ne vodi računa o detaljima, ne mari za to da li je odelo izgužvano i kakav utisak ostavlja na okolinu. Kada, konačno slomljen, obuče Aleksandrov kućni mantil, misleći da je našao spas od spoljašnjeg sveta u toplini (nepostojećeg) doma, Aleks gubi odlučujuću bitku protiv svog duhovnog oca Betovena, čija je muzika, zloupotrebom države, pretvorena u instrument mučenja: „Stadoh na ram prozora, dok je muzika mahnitala s moje leve strane; zatim zatvorih oči, osetih hladan vetar kako me miluje po licu i skočih.“<sup>302</sup>

Probuđen u bolnici, posle svega, „odeven“ u gips i zavoje, glavni junak pokazuje novu želju za životom i istim, starim spektaklom. On progovara osobenim *nadsat* jezikom i raduje se živim slikama čulnog zadovoljstva sa zgodnom devojkom u dugim crnim rukavicama, najlonkama s podvezicama i ogrlicom oko vrata. *Paklena pomorandža*, prema rečima Ijana Hantera završava se na očekivan (kjubrikovski) način: besplatnom scenom seksa odigranom za dekadentne buržuje sklone spektakularnim prestupima. Kostim – kao izraz privatnog ili javnog lika – ne uspeva da maskira stvarne potrebe zajednice. Znajući ovo, Kjubrik u poslednjoj sekvenci okuplja pripadnike svih društvenih klasa, i pušta ih da se raduju istim zadovoljstvima, bilo da u njima neposredno učestvuju ili ih samo posmatraju.

## Reč i film – provokacija zvana nadsat

„Način pisanja jedan je od elemenata zbog kojih roman postaje poznat. On je rezultat piščeve opsednutosti subjektom, temom, konceptom, pogledom na život i razumevanjem likova. Umetnik formira stil da bi fascinirao posmatrača i preneo mu svoje misli, osećanja. To je ono što treba dramatisovati, a ne stil. Dramatizacija treba da pronađe sopstveni stil, a to će postići ako stvarno *uhvati* sadržaj. Na taj način ona će prikazati drugu stranu strukture koja je

<sup>302</sup> Bardžis, *Paklena pomorandža*, 199.

integrisana u roman. Pritom može, ali i ne mora biti dobra kao roman; u nekim aspektima, čak može biti i bolja.<sup>303</sup>

U razgovoru koji je vodio s Mišelom Simanom nakon premijere *Paklene pomorandže* Kjubrik je istakao zainteresovanost za književni jezik, za naraciju, zaplet, junake i ideje. Bardžis eksperimentiše sa sintaksom pokušavajući da kreira novi jezik.<sup>304</sup> Specifičan dijalekat glavnih junaka je anglosaksonskog porekla, uz dodatke ruskih reči, kokni slenga i dečjeg tepanja. Tako pisac stvara *nadsat* kao sintezu različitih reči koje se moraju savladati da bi se razumeo svet Aleksa i njegove bande.<sup>305</sup> Poteškoće sa učenjem novogovora u romanu su očiglednije nego na filmu i proističu iz upotrebe izražajnih sredstava. Dok se kod Bardžisa on uči samo posredstvom ruskog rečnika, Kjubrik poseduje i sliku i zvuk (muziku, šumove). *Nadsat* je (od završetka ruskih reči za brojeve od 11-одинадцать do 19-девятнадцать, koji označavaju raspon tinejdžerskog doba) u knjizi jedino sredstvo prenošenja poruka i identifikovanja glavnog junaka, dok je u filmu pomenuti govor samo jedan od elemenata koji određuju Aleksov karakter. Čitalac se oseća intelektualno inferiornim zbog pojave novih reči koje je teško razumeti. Bardžis ih ponavlja u različitom kontekstu, upotrebljavajući metaforu i sinonime, čime dovodi čitaoca do naknadnog saznanja o njihovom značenju. Sva dešavanja ispričana su *nadsatom*, što čini *Paklenu pomorandžu* romanom za čije praćenje nije dovoljno poznavanje engleskog jezika.<sup>306</sup> Štaviše, u priči u kojoj je glavni junak podvrgnut torturi društva radi programiranja ličnosti, čitalac postaje Bardžisova žrtva koji nad njim svesno sprovodi intelektualni teror, naterujući ga da se menja pod uticajem Aleksovog

<sup>303</sup> Stanley Kubrick „Words and Movies“, *Sight&Sound*, 1960/61, vol. 30, 14.

<sup>304</sup> Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 156.

<sup>305</sup> Trebalo bi skrenuti pažnju na vezu koja se može uočiti između Bardžisovog postupka i avangardnih eksperimenata s jezikom. U futurizmu se zahteva destrukcija sintakse a reči postoje slobodno u prostoru. U dadaizmu, pesme i priče nastaju mešanjem reči / delova reči koje gube „izvorno“ značenje, raspadaju se na slogove i međusobno ujediniuju u teško izgovorljive i često neshvatljive složenice. U nadrealizmu jezik je podređen zakonima automatskog mišljenja i pisanja. Tako i Aleks odbacuje lingvistička pravila kako bi namerno iritirao sagovornike, s težnjom da izrazi bunt i prezir prema društvu u kome živi.

<sup>306</sup> Prevođenje *Paklene pomorandže* na srpski jezik utiče na izvorni tekst pisan na engleskom s odabranim rečima slovenskog porekla. Zapravo, poteškoća ovog prevoda leži u njegovoj nemogućnosti da stvori jasnu razliku između srpskih reči i ruskih dodataka koje se međusobno stapaju, zahvaljujući istom korenu.

pogleda na svet izražen, između ostalog, posredstvom *nadsata*.<sup>307</sup> Kjubrik je izvesne događaje izostavio, kombinujući ih ili međusobno ukrštajući. Takođe je uveo izmene u starosnoj dobi određenih junaka: desetogodišnja devojčica iz kazina Rojal postala je tinejdžerka, Aleks i njegovi prijatelji su stariji u filmu nego u knjizi, pisac Aleksandar je čovek u zrelim godinama. Brenton Presli ne veruje da su pomenute promene posledica specifičnog čitanja Bardžisovog teksta, već da nastaju iz Kjubrikove želje da angažuje određene glumce.<sup>308</sup> Naime, Malkolm Mekdauel je odabran na osnovu srodne uloge u ostvarenju *If* (1968) Lindzija Andersona, koja je privukla Kjubrikovu pažnju. Iako je imao dvadeset sedam godina kada je angažovan za ulogu srednjoškolca Aleksa, on je bio jedini izbor.

Piščevo ispitivanje granica jezika i mogućnosti njegove modifikacije utemeljeno je u sličnim eksperimentima u književnosti i znatno ranije. Džejms Džojns sproveo je jezičke oglede u delima *Uliks* (1922) i *Fineganovo bdenje* (1939). *Uliks* je jedan od prvih doslednih pokušaja razlaganja postojećeg i sintetisanja novog jezika u književnosti 20. veku. Džojsova dela poznata su kao romani *toka svesti* u kojima su događaji ispričani u vidu unutrašnjeg monologa glavnog junaka. Sličan postupak primenjivali su i Vilijam Fokner u delu *Buka i bes* iz 1929. godine ili Virdžinija Vulf u *Talasima* iz 1931. godine. Umetanje karakterističnih onomatopeja i tepanja sugerše Aleksovu potrebu da se vrati u stadijum deteta, u kome ne postoji svest o inhibicijama. Aleks se ironično odnosi prema materijalnim vrednostima i normama savremenog društva. Junak voli nasilje, a nadahnuće nalazi u Betovenovoj *Devetoj simfoniji*. Ljubav prema klasičnoj muzici, kao i sarkastični odnos prema umetničkim delima (na koja nailazi provaljujući u *real people's houses* – kuće poštenih ljudi<sup>309</sup>) stvara-

<sup>307</sup> Entoni Bardžis oštro je protestovao protiv starijeg američkog izdanja romana u kome su izdavači štampali rečnik *nadsata* kako bi olakšali čitanje. Štaviše, on je smatrao da se roman mora čitati poput slagalice u kojoj se reči uče iz konteksta. Tako npr. reč *horrorshow* na prvi pogled ima jasno značenje jer reči od kojih je sastavljena nisu nepoznate. Međutim, pozitivna vrednost koju dobija kada je Aleks izgovori dovodi je u vezu s ruskom reči *хорошо* što znači dobro, lepo, prijatno. U hororu koji prati nasilje sadržano je junakovo pozitivno iskustvo. Takođe je neobična upotreba reči *rad* koja je u Aleksovom sistemu vrednosti negativna. On izgovara rusku reč *работар* koja ima slovenski koren u reči *pač* što znači rob, ali može upućivati i na reč *robot*. Očigledna je Aleksova aluzija na uzaludnost svakog posla u savremenom društvu koji troši jedinku, pretvarajući je u robota, a ne uzvraća joj osećaj zadovoljstva i ispunjenosti.

<sup>308</sup> Brenton Priestley, „Of Clockwork Apples and Oranges: Burgess and Kubrick“, [www.brenton-priestley.com](http://www.brenton-priestley.com). Pristupljeno: 20. januara 2022.

<sup>309</sup> Anthony Burgess, Nav. delo, 47.

ju od njega netipičnog junaka, antiheroja koji razbija lažnu sliku prijatnog života. Aleks smatra da ne postoji neokaljano mesto (naziv HOME ispred piščeve kuće je *gloomy sort of name* – prilično turobno ime)<sup>310</sup>, a jeftina pornografija potpisana imenima *velikih* umetnika postala je supstitut prave umetnosti (koju on vidi još samo u delima kompozitora poput Betovena i Baha).

Dešavanja u priči utiču i na upotrebu *nadsata*. U drugom delu romana, kada je junakova sloboda ograničena i kada se svojevoljno predaje torturi državnih institucija, Bardžis primenu *nadsata* svodi na minimum. U toku Ludovikovog tretmana Aleksova pronicljivost i oštrina uma ugroženi su zbog primene medinskih sredstava. Mehanizam pružanja otpora slabi, jezik prestaje da bude sredstvo provokacije. Središnji deo priče donosi najveću opasnost za junakovu psihu, jer ga država, primenom određenih mehanizama torture, nateruje da menja svoj vrednosni sistem, izražen i u specifičnom Aleksovom jeziku. Određene reči za kojima za vreme Ludovikove terapije Aleks još poseže predstavljaju ostatke slobodne volje (ovo je naročito vidljivo u filmu). Obrt nastupa u trenutku pokušaja samoubistva. U nemogućnosti da prihvati svet kakav ga čeka posle izlaska iz zatvora i nakon terapije tokom koje postaje zamorče i žrtveno jagnje, Aleks mora da ubije novog, programiranog Aleksa kako bi konačno ozdravio. Kada ponovo progovori, biće to jezikom prvobitnog naratora, jezikom na koji je čitalac navikao, *nadsatom* pomešanim sa zvucima Betovenove *Devete simfonije*.

## Narativna struktura – narativne inverzije

Narativne inverzije u *Paklenoj pomorandži* doprinose trodelnoj strukturi filma u kome se ključni događaji iz prvog dela ponavljaju, uz izmenjene uloge/položaje junaka, u trećem delu. Ovaj efekat „ogledala“ nalazi se već i u strukturi Bardžisovog romana, a u Kjubrikovoj adaptaciji zadržan je kao deo filmske naracije i integrisan je u likovnu strukturu kadrova. Zapravo, nekoliko sekvenci iz prvog dela filma ponavljaju se u trećem, s tim što je izmena položaja glavnog junaka uslovljena gubitkom njegove slobode dovela do prostorne dislo-

<sup>310</sup> Nav. delo, 17.

kacije. Nasilje izaziva nasilje, pa Aleks Dilarč, oslabljene volje i bez odbrambenih mehanizama, postaje žrtva svojih ranijih žrtava. Sekvenca u kojoj Aleks i njegovi prijatelji maltretiraju pijanu skitnicu na početku filma, preslikana je u sekvencu u kojoj skitnica prepoznaje Aleksa posle izlaska iz zatvora i poziva ostale beskućnike na surovu osvetu. Sekvenca DOM I u kojoj Aleks brutalno seksualno zlostavlja piščevu ženu, a njega tera na posmatranje, ponovljena je na kraju filma, kada iscrpljeni i iznemogli Dilarč slučajno dospeva do iste kuće. Postupku „zamene uloga“ Kjubrik priključuje i Aleksove prijatelje spremne na osvetu posle napada na obali Temze. Falseto je grupu narativnih inverzija proširio i sekvencom seksualnog odnosa sa dve devojčice iz muzičkog magazina, snimljene tehnikom ubrzanog snimka, kojoj se na kraju filma suprotstavlja sekvenca kada izlečeni Aleks zamišlja ljubavni čin s devojkom u bazenu, snimljena postupkom usporenja (ovo je i jedina sekvenca u kojoj Aleks prvi put sebe vidi kao izvođača kome publika aplaudira). Narativne inverzije postaju i deo filmskih izražajnih sredstava: preobražaj noćnog osvetljenja u difuzno dnevno svetlo; ubrzanog u usporeni snimak; fizičko mučenje piščeve žene kao posledica noćne želje za insceniranom „zabavom“ postaje mentalna tortura Betovenom sa ciljem da se izazove skok u neizvesnu slobodu sivog dana.

*Paklena pomorandža* najizrazitiji je primer primene subjektivnih perceptivnih slika u Kjubrikovom opusu, konkretno postupka tačke gledanja, koji je neraskidivo povezan s temom nasilja i ulogom procesa posmatranja, obrađenog u filmu na više različitih značenjskih nivoa. Odnos između posmatrača i posmatranog istaknut je samom prirodom filmske slike koja se prikazuje za gledaoca i koja ne postoji bez gledanja. Problem posmatranja je istovremeno integrisan u filmski narativ, u priču o nasilnom junaku koji ima specifičan pogled na svet, a sebe doživljava kao ingenioznog pojedinca, naterujući druge da prisustvuju njegovim nasilnim tačkama. Scenski nastup Aleksa Dilarča prenaglašen je upotrebom izvesnih detalja: npr. na manžetnama košulje on ima zalepljene veštačke očne jabučice koje „kontrolišu“ svaku njegovu akciju. Glavni junak ne zadovoljava se „privatnim“ nasiljem. Oči na manžetnama, koje se mogu razumeti i kao ekvivalent svevidećeg Božjeg oka, pretvaraju svaki Aleksov nasilni čin u javni nastup. S druge strane, filmska projekcija postaje integralni deo Kjubrikovog ostvarenja tokom Ludovikove terapije u

bolnici. Film je sredstvo kojim se sprovodi nasilje nad Dilarčem da bi se ispitao represivni potencijal projektovane slike. U ulozi bioskopskog gledaoca u praznoj sali, pred timom lekara koji nad njim eksperimentiše, Aleks izjavljuje: „Čudno je kako boje stvarnog sveta izgledaju jedino onda stvarno stvarne kada se gledaju na platnu.“<sup>311</sup>

U književnom delu osnovno sredstvo manipulacije je reč, tj. Aleksov *nadsat*, a u filmu je slika ekvivalentna rečima. Kadar je kombinacija različitih komponenti koje istovremeno sprovode pritisak na gledaoca: njegovo trajanje je u određenim delovima filma skraćeno ili produženo, on je usporen ili ubrzan, dok je u filmsku sliku ponekad umontirana i ilustracija ili slika skulpture kao deo scenografije (sekvenca sa Kettlejdi, multiplikovana skulptura Hrista u Aleksovoj sobi, itd.), što uslovljava estetizaciju nasilja, tj. nasilne scene su namerno postavljene kao umetničke, plesne tačke u kojima je faktičko umetničko delo zamenilo vrhunac realističkog nasilja / kritičnu tačku nasilnog čina, preobražavajući ga u specifičan „umetnički“ događaj. Upravo zato težište filma postaje niz „teatarski“ tretiranih nasilnih činova, tokom kojih Kjubrik menja položaj glavnog junaka: Aleks je subjekat koji pokreće nasilje, ali i objekat nad kojim se ono sprovodi. U različitim fazama filma svako se bar jednom nalazi i u ulozi žrtve i u poziciji nasilnika.

## Oko-kamera

*Paklena pomorandža* tematizuje proces gledanja. Oko je instrument kojim je Kjubrik zaokupljen u filmovima *Odiseja u svemiru*, *Isijavanje* i *Širom zatvorenih očiju*. U poslednjem filmu Kjubrik prikazuje čovekovu opsesivnu potrebu da pogledom razotkrije zabranjeni događaj. U nazivu ovog filma prvi put se pojavljuje sintagma koja pervertira saznanje pogledom, preispitujući njegovu istinitost. Oči glavnih junaka širom su zatvorene ukazujući na drugu realnost koju treba istražiti – realnost snova i podsvesnog.

Sugestivna je veza između pogleda dva junaka uzastopnih Kjubrikovih filmova: nevini pogled koji zvezdano dete upravlja ka gledaocu na kraju *Odi-*

<sup>311</sup> Bardžis, *Paklena pomorandža*, 123.



seje preobražava se u prodorni pogled Aleksa Dilarča na početku *Paklene pomorandže*. Neposredno suočavanje glavnog junaka s posmatračem istaknuto je direktnim pogledom u kameru s kojom se gledalac identifikuje, i neobičnim detaljem na muškom oku – veštačkim trepavicama koje su ga izjednačile s objektivom. Gledalac upoznaje prostor tek pošto se suoči s licem naratora od koga se kamera postepeno i lagano udaljava. Dugi, uvodni kadar naglašava značaj kamere, upozoravajući na postojanje mnoštva očiju koje su neprekidno aktivne: očnih jabučica zalepljenih za manžetne glavnih junaka, oči Ludviga van Betovena koje posmatraju svet sa zidova Aleksove sobe, pogleda nemoćnog, vezanog pisca koji je primoran da gleda mučenje i ponižavanje supruge, nevidljivog oka belog falusa u sekvenci ubistva Kettlejdi, fiksiranih Aleksovih očiju u toku Ludovikovog medicinskog tretmana, kino-oka u momentu Aleksovog pokušaja samoubistva, sve do nebrojenih, nevidljivih očiju gledalaca filma s kojima je glavni junak u stalnom kontaktu, obraćajući im se replikom: „Viddy well, little brother, viddy well!“<sup>312</sup>

Kjubrik naglašava Aleksovu opsesivnu potrebu za provociranjem publike. Na taj način oči su konstantno usmerene u njegove aktivnosti: Aleksov život je „pozorišna predstava“ koja se izvodi za pogled drugog. Junakova egzibicionistička potreba za pažnjom može se dovesti i u vezu sa tzv. Akteonovim kompleksom, kako Žan-Pol Sartr imenuje odnos saznanja i saznanog do koga se dolazi „posedovanjem“ pogledom. Celokupno lično iskustvo postoji zahvaljujući percepciji izvesnih događaja. Aleksove nasilne akcije uvek se izvode za posmatrače: za stvarne aktere filma, koji su deo dijegetičkog prostora, i za bioskopske gledaoce kojima se narator obraća. Posmatranje je, s jedne strane, uključeno u dešavanja, dok je s druge strane, deo filmske scenografije sačinjene od slika i skulptura koje posmatraju posmatrače. Tako je i konkretni predmet filmske scenografije postao neizostavni deo nasilja; on je istovremeno svedok dešavanja, sredstvo kojim se sprovodi nasilje i krajnji cilj nasilnog akta. Ovakav odnos prema umetničkom objektu postoji od uvodne sekvence filma u Mlečnom baru *Korova*, preko enterijera Aleksove sobe, stana i ulaznog hola njegove stambene zgrade, kuće Kettlejdi, do Ludovikovog tretmana i konačno, pokušaja samoubistva kada Betovenova muzika postaje povod za ovaj čin.

<sup>312</sup> „Gledaj dobro, mali brate, gledaj dobro!“

## Izvođač i nasilje

Ključne sekvence u *Paklenoj pomorandži* postavljene su kao manje pozorišne tačke unutar filmske strukture. Falseto i Nelson govore o teatarskoj organizaciji filmskog prostora koja utiče na tok filmskih događanja, balansirajući između Aleksa kao junaka filma/fiktivne ličnosti i Aleksa kao glumca/izvođača u sopstvenom životu. Najočigledniji primeri su: sekvenca tuče između Aleksove i bande Bilija Boja u enterijeru napuštenog kazina Rojal ukrašenog skulpturama, grotesknim pozorišnim maskama, ružičastim zavesama i štuko dekoracijom neočekivanim za ovakvu vrstu prostora; i sekvenca demonstriranja rezultata Ludovikovog lečenja u nekoliko kratkih skečeva na sceni improvizovanog bolničkog pozorišta osvetljenoj reflektorima, u prisustvu lekara, sveštenika, ministara i drugih političkih zvaničnika. Teatarski efekat prisutan je u sekvencama DOM I i II, kao i u scenama ubistva Kettlejdi, ali i u realnim i imaginarnim orgijama u prvom, odnosno trećem delu filma. Ulazak Aleksa Dilarča u određeni prostor obično je iznenađan, kao što pojava novog lika u pozorišnoj predstavi naglo remeti zatečenu situaciju. Filmska intervencija odnosi se na subjektivnu distorziju postavljenog prostora, kako odabranim položajem kamere, tako i upotrebom muzike i agresivnijom montažom. Aleks se ponaša kao reditelj, a dešavanja su podređena njegovim željama. Iako u suštini pozorišne, scene se ne mogu razumeti van konteksta filma, jer reditelj usmerava gledanje i organizuje redosled smenjivanja planova, utičući na značenje odabranim elementima filmske sintakse.

Ulazak u privatni prostor našeg „skromnog“ naratora iniciran je silaskom sa scene, za kojim sledi skidanje kostima i šminke: kada se posle duge noći Aleks vrati kući, on ulazi u kupatilo, gde prisustvujemo intimnom činu mokrenja (simbolično oslobađanje tereta nagomilanog na sceni), ulasku u sobu/svlačionicu iza scene kojoj doslovno niko nema pristup jer je zaključana šifrovanom bravom; skidanju odeće-kostima; uklanjanju tragova maske s lica (najznačajniji detalj je pažljivo odlepljivanje veštačkih trepavica i njihovo postavljanje na ogledalo – rekvizit bez koga se ne može zamisliti soba nijednog glumca), do opuštanja uz Betovenovu muziku, uz koju Aleks doživljava i svoje konačno, nasiljem pripremano orgazmičko oslobođenje.

## Analiza teatarske scene: Izvođač i publika

### a) Mlečni bar *Korova*

Uvodna sekvenca *Paklene pomorandže* snimljena je u Mlečnom baru *Korova*, jednom od četiri filmska seta. To je ujedno i jedini enterijer koji Bardžis nije opisao u romanu, već je Kjubrikova originalna ideja. Neobičnost *Korove* naglašena je zamrznutošću likova poput lutki, čime se stvara utisak izveštačenosti čitavog prizora. Dok se kamera udaljava od Aleksovog lica, gledalac se susreće s prvom reči *nadsata – moloko* koja je ispisana na zidu iza glavnog junaka. Na taj način početni vizuelni šok pojačan je i uvođenjem novog jezika, nepoznatog gledaocu. U depersonalizovanoj stvarnosti i Aleks je obučen u belo, ne odvajajući se od ostalih aktera na sceni. Reditelj ga, ipak, markira načinom obraćanja gledaocu kojim ukazuje na njegovu izdvojenost iz sveta. Neposredno posle prvog krupnog plana, kamera postepeno otkriva ostatak ovog nadrealnog enterijera sa stolovima od fiberglasa u vidu ženskih tela, koja povezuju uvodnu s kasnijim sekvencama, u kojima su žene opet u centru pažnje. Prvi put je to Aleksandrova žena, obrazovana, sofisticirana mlada dama, prikazana kao Venera koja čita, u belom jajetu nalik dojci. Drugi put reč je o starijoj Kettlejdi koju posmatrač zatiče u neprirodnoj joga pozi u kući s brojnim umetničkim delima: pop-art slikama devojaka u provokativnim položajima, skulpturom gigantskog falusa (ostvarenja braće Mekink) i Betovenovom bronzanom bistom.

Uvodni kadar u *Korovi* je dubinska renesansna slika sa simetrično raspoređenim figurama. Centar slike čini telo Aleksa Dilarča, okruženo nepokretnim drugovima i skulpturama nagih devojaka, raspuštenih fluorescentnih kosa i naglašenih pubičnih delova. Istaknuta seksualna konotacija uvodne sekvence neposredno ukazuje na problem Aleksovog libida. Njegova muška vitalnost i naratorska autoritativnost proističu iz činjenice da u ovom prostoru on nema dostojnog protivnika. Na taj način odmah je uspostavljena neravnoteža u muško-ženskim odnosima, jer je žena svedena na upotrebnii predmet u rukama muškarca. Uvodna sekvenca dakle stavlja težište na erotiku nasilja akcentujući rodne razlike. S druge strane, treba primetiti da Aleks ispoljava nasilne sklonosti podjednako prema muškarcima i ženama, u čijem zlostav-

ljanju uživa na gotovo identičan način. Pljačka, tuča ili silovanje pružaju mu fizičko zadovoljstvo, dok seksualni odnos postaje mehanička radnja, *good old in-out*, bez ikakvih emocija. Dilarč ne saoseća ni sa kim, on u nasilju nalazi vrhunsko uživanje koje izjednačava sa zadovoljstvom umetničkog/kreativnog delovanja. Srodnu egzibicionističku ulogu igra i u svojim snovima i fantazijama: on je vampir koji pije ženama krv ili nepokolebljivi rimski legionar koji šiba Hrista. Nevažan je objekat nasilja, žrtva tj. mučenik; bitno je da je Aleks osvetljen reflektorima, jer se jedino na pozornici oseća dobro. Margaret DeRosia ističe da je najveći broj nasilnih činova u vezi sa seksualnim nasiljem i u tome ne greši: oni su utemeljeni i u dvosmislenim jezičkim formulacijama srodni seksističkim komentarima u *Strejndžlavu*, kostimima s naglašenim falusnim obeležjima i različitim scenografskim detaljima. Već u *Korovi* prepliću se elementi realnog i nadrealnog: reditelj stvara realni prostor za svoje junake, ali scenografskim elementima istovremeno pravi otklon od svakodnevnog, prelazeći na polje podsvesnog. Čitav prostor *Korove* doživljava se kao dugačak tunel kojim posmatrač postepeno prodire u podsvest svog junaka/naratora. Simetričnost kao princip likovnog strukturiranja uvodnog totala dominantni je princip narativnog i vizuelnog organizovanja *Paklene pomorandže*, u kojoj se kadrovi i sekvence ponavljaju „u ogledalu“. Istovremeno, upotrebom ogledala kao rekvizita naglašava se psihološki rascep u glavnom junaku, ali se potcrtavaju veze između određenih ličnosti (najočigledniji primer je odnos između Aleksa Dilarča i pisca Aleksandra, koji se, kako je već više puta istaknuto, može tumačiti kao odnos oca i sina).

U prvom od dve sekvence u mlečnom baru glavni junaci zauzimaju ravnodušan položaj u odnosu na izazovne skulpture žena. Komunikacija je ostvarena tek u *Korovi II* kada Dim prilazi jednoj od erotizovanih ženskih figura obraćajući joj se imenom Lusi: „Hello, Lucy, had a busy night? (Puts money in machine.) We've been working hard too.“<sup>313</sup> Ovom replikom u razgovoru koji se odvija između mladića i aparata za piće, surogat-majke i zamene za figuru koja nedostaje dečaku, nasilje je izjednačeno s iscrpljujućim, besmislenim i monotonim dnevnim poslom. Glavni junaci su maloletni i isključivo piju mleko

<sup>313</sup> „Zdravo Lusi, imala si naporno večer?“ (*Stavlja novac u aparat.*) „I mi smo naporno radili.“ Citirano prema scenariju.

(sa sintetičkim dodacima) dobijeno iz grudi zaleđenih žena.<sup>314</sup> Isticanje mleka iz dojke predstavljeno je kao seksualna igra – erotizovana akcija u kojoj Dim povlači crveni menjač između nogu skulpture čije su ruke vezane iza leđa kao u sadomazohističkom spektaklu. Tako mladić posredno ostvaruje (seksualni) kontakt sa surogat majkom koja ne može da mu uzvati. Edipalni kontekst scene naglašeniji je u sekvenci DOM I, u kojoj glavni junak ulazi u sukob sa ocem (pisac Aleksandar), da bi spavao s majkom.<sup>315</sup>

## b) Kjubrik, Džons i fornifilija

Scenografija za Mlečni bar *Korova* određuje Kjubrikovu viziju bliske budućnosti – pročišćenu, sjajnu – sterilnih prostora ispunjenih staklom, hromom i aluminijumom. Robert Hjuž primetio je da su dizajnirani artefakti za *Pomorandžu* ono što su tehnološki pronalasci za *Odiseju*: junaci u drami, nemi i nepokretni svedoci dešavanja.<sup>316</sup> Središnje mesto *Korove* pripada Aleksu koji se nalazi u prostoru objektivacije i komodifikacije ženskog tela iskorišćenog kao nameštaj u jednom krajnje perverznom mlečnom kafeu.

Izgledom, načinom obrade i funkcijom (stolice, stolovi, automati za piće) ove skulpture koje je izradila Liz Mur, izuzetno podsećaju na radove američkog umetnika Alena Džonsa, *Sto*, *Stolica* i *Čiviluk* iz 1969. U osnovi ovih namenskih skulptura / umetničkih objekata nalaze se ženske figure u sadomazohističkim pozama, odevene tako da istaknu sopstvenu seksualnost: devojka-stolica ima crni kožni šorts, rukavice i dugačke čizme, devojka-sto u ropskom položaju nosi na leđima tešku staklenu ploču, obučena u rukavice, čizme i korset koji joj otkriva grudi, dok je žena-čiviluk u dugim crnim najlon-

<sup>314</sup> U krajnoj liniji, *korova* na ruskom znači krava, a *moloko* je mleko. Sasvim je jasno da Bardžis i Kjubrik referiraju na infantilnost svojih mladih buntovnika, na mladalački bes kao proizvod viška energije koja se ne investira u građenje novog, već destrukciju postojećeg sveta i sistema vrednosti. Istina, brojni avangardisti smatrali su da ništa novo i ne može nastati ako se ne napravi radikalni prekid s postojećim stanjem stvari. O uticajima avangardne umetnosti na Kjubrikovu *Paklenu pomorandžu*, opširnije: Dijana Metlić, „Art and Violence: Legacy of Avant-garde Art in Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange*“, u: Matthew Melia, Georgina Orgil (eds.), *Anthony Burgess, Stanley Kubrick and A Clockwork Orange*, Palgrave MacMillan, New York, London 2022.

<sup>315</sup> Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist’s Maze*, 150.

<sup>316</sup> Robert Hughes, „The Décor of Tomorrow’s Hell“, *Time*, 27. decembar 1971.

kama i kostimu dizajniranom tako da joj prekriva stidnicu i tankom trakom se spaja s rolkragom. Njene ruke su podignute u stavu oponašanja kuka na čiviluku. Za razliku od Džonsa, Kjubrik potpuno otkriva tela svojih skulptura, ostavljajući ih u podređenom položaju i sasvim razgolićene; njihova nagost je u kontrastu s obučanim posetiocima ovog nadrealističkog bara, a bojani akcenti, fluorescentno narandžaste i roze perike, kao i ofarbani intimni delovi, iznova skreću pažnju na ženska tela i njihove najranjivije segmente.

Postoji oblik seksualne opsednutosti koji obuhvata i izradu nameštaja dizajniranog tako da u osnovi ima ljudsku figuru. Poznat je pod nazivom fornifilija. Ova pojava tumači se na različite načine, a intenzivne polemike o njoj u umetničkim krugovima razvijaju se tek posle pojave Džonsovih skulptura. Njegovi radovi s početka šezdesetih godina 20. veka pod uticajem su Ničea, Frojda i Junga, a odlazak u Ameriku 1964. godine i susret s radovima Dejvida Hoknija usmeravaju ga ka novoj ikonografiji utemeljenoj u masovnoj proizvodnji i robnim vrednostima. U tom periodu nastaju slike i slike/objekti erotskog sadržaja, a 1969. godine i fornifilski nameštaj, najznačajniji primer ovakvog tipa skulpture do tada. Džonsove skulpture izazvale su ambivalentne reakcije: tumačene su kao izraz umetnikove fantazije o seksualnoj stvarnosti ili kao kritika te stvarnosti i uloge žene u društvu. „Polazeći od Edipovog kompleksa i kastracionog straha, koji će činiti okosnicu njenih teorijskih rasprava u narednih petnaestak godina, Lora Malvi postulira provokativne teze o sadiističkoj strani voajerizma i fetišističkoj skopofiliji, u čijem će ključu već 1972. godine u eseju 'Strahovi, fantazije i muško nesvesno ili Vi ne shvatate šta se događa, zar ne, gospodine?'<sup>317</sup>, razrešiti neurozu koju Alen Džons investira u masovno predstavljanje potčinjenih, iskorišćenih, izloženih žena. Naime, njegove reprezentacije ženskih modela preuzete iz popularnih medija i (inteligentno) rekreirane po potrebi muškaraca, Malvi razvrstava u tri grupe (žena plus zamena za falus; žena minus falus, kažnjena i ponižena; i žena kao zamena za falus), ukazujući na preovlađujući muški (narcistički) strah od kastracije. U veoma sugestivnoj analizi ove trostepene (zlo)upotrebe ženskog tela na kome su genitalije uvek vešto sakrivene izazovnim odevnim detaljima, a čija ukrućenost i uspravno držanje upućuju na erektivni objekat od esencijalnog

<sup>317</sup> Lora Malvi, „Strahovi, fantazije i muško nesvesno ili Vi ne shvatate šta se događa, zar ne, gospodine?“ u: Lora Malvi, *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Filmski centar Srbije, Beograd 2017, 33–39.

značaja (prevashodno) za muškarce, autorka pokazuje da se džonsovske poruke fetišizma ne tiču žena, jer u te slike one ne upisuju svoje podsvesne strahove i želje. Primećujući da je Džons svojim radovima uspešno osvetlio protivrečnosti između ženskog prisustva u fantaziji i njenog realnog odsustva iz sveta muškog nesvesnog,<sup>318</sup> Lora Malvi zaključuje da umetnikove nepokretne predstave žena postaju samo scenografija na koju muškarci projektuju sopstvene narcističke fantazije, udaljavajući se od pravih žena koje i doslovno uopšte nisu tu.<sup>319</sup>

Nekoliko godina kasnije Liza Tikner komentarisala je Džonsovu predstavu žene i njene seksualnosti kao odraz društvenih prilika. Po njenom mišljenju, Džonsove asocijacije na ženu su: pasivnost, dostupnost, narcizam, egzibicionizam, telesno nasuprot umnom.<sup>320</sup> Tikner smatra da je umetnik društveni barometar i insistira na društvenoj uslovljenosti predstavljanja žene. Džonsove skulpture su reprezentacija žene, kodirana/ideološka slika uslovljena kulturnim patrijarhalnim vrednostima, heteronormativnog društva. Odbacujući Džonsovu ideju o moralnoj neutralnosti njegovih ženskih skulptura i umetnikovu želju da se bavi čisto formalnim inovacijama i varijacijama (Džons je isticao formalne kvalitete svojih radova!), Tikner je ukazala na to da ove skulpture ne mogu ostati izolovane iz javne sfere, bez uspostavljanja veze s politikom reprezentacije ženskog tela s obzirom na dominantne ideologije. Njen pristup ukida Džonsov besmisleni formalistički metod u tumačenju sopstvenih umetničkih dela. Džonsove „funkcionalne“ skulpture, s druge strane, moguće je eventualno tumačiti kao kritiku stvarnosti u kojoj je pitanju seksualnih sloboda i rodni razlika dato previše mesta. Svaka opsesivnost ženskim telom danas nesumnjivo ima seksistički prizvuk. Prisila države, policije, škole i ostalih institucionalizovanih snaga smatra se „normalnim“, dok se preterano interesovanje za seks obično karakteriše kao devijantna ljudska potreba, iz jednostavnog razloga što je seks, uprkos njegovoj eksploataciji i sveprisutnosti, zapravo i dalje tabuiziran.

Shvaćene kao parafraza Džonsovih dela, skulpture Liz Mur upotrebjene kao dekor u prostoru *Korova* bara, ili kao „oživljeni likovi“ Aleksove majke,

---

<sup>318</sup> Nav. delo, 35.

<sup>319</sup> Dijana Metlič, „Feminističke teorije i prakse Lore Malvi“, u: Lora Malvi, *Vizuelna i druga zadovoljstva*, 223.

<sup>320</sup> Lisa Tickner, „Allen Jones in Retrospect: A Serpentine Review“, *Block*, 1979.

piščeve žene i Kettlejdi, iznova postavljaju ista pitanja: da li je zanosnu lepotu nepokretnih objekatifikovanih i komodifikovanih devojaka moguće uočiti bez muškog prisustva? Skulpture u Kjubrikovom filmu ne ostaju nepokretne i nefunkcionalne na način na koji se za izložbeni prostor vezuju Džonsove provokativne žene / umetnički objekti. Kjubrikovo definisanje položaja i uloge žene u baru (ona više nije samo konobarica, već je postala i deo inventara), prošireno je kasnijom pojavom ženskih likova u filmu. U nekoliko sekvenci figuri žene dato je centralno mesto, tj. ona predstavlja „objekat“ nad kojim se sprovodi nasilje. Takav je slučaj u sekvencama DOM I i Kettlejdi, ali i u sceni seksualnog čina s dve maloletne devojke koje Aleks upoznaje u prodavnici ploča. Pa čak i tokom demonstriranja rezultata Ludovikove terapije, izlečeni Aleks želi da seksualno oblubi zanosnu plavušu, ali ostaje inferioran u odnosu na nju, padajući pred njenim telom u nemogućnosti da ga poseduje. Skulpture žena iz *Korove* replicirane su i na slikama u kući Kettlejdi, kao i na reprodukciji koju Aleks drži na zidu svoje sobe.

Kjubrik u ovim scenama pokušava da odgonetne principe funkcionisanja savremenog sveta u kome je naga žena postala komad nameštaja (!), kao posledica ljudske nastranosti i perversnosti. Reditelj dekontekstualizuje Džonsove skulpture, prebacujući ih iz „povlašćenog“ prostora umetnosti u prostor javnog života. Džonsov formalistički eksperiment je parodiran, popularisan na način na koji pop-art, sasvim hladno i distancirano, uzdiže na nivo umetnosti robu široke potrošnje. Umetnost više ne može da sačuva granice koje je poremetila nasiljem. Groteskne forme umetničkih dela, prema mišljenju Hjuza i Koena, postaju svakodnevni objekti nove stvarnosti bliske budućnosti u kojoj vlada kulturna praznina. Zato je uzvik Kettlejdi: „Ne diraj to! To je veoma važno umetničko delo!“ – braneći mlečnobeli fiberglas penis na polici – samo eho nepostojećeg žargona *pravog poznavao*ca umetnosti. U svetu u kome žive Aleks i njegovi drugovi, nijedno umetničko delo više ne može biti važno.



# DOM I: Edipov kompleks

## a) predigra

Sekvenca započinje vožnjom Aleksa i njegove bande u automobilu durango 95<sup>321</sup> ka piščevoj minimalističkoj vili u internacionalnom stilu koja se jednostavnošću pravih linija i belinom fasada izdvaja iz sumorne atmosfere britanskog predgrađa noću. Kjubrik upotrebljava postupak direktne naracije kako bi uveo posmatrača u enterijer i pružio mu prednost u odnosu na Aleksov položaj. Mladići još ne znaju šta ih očekuje iza visokih zidova pored kojih su se zaustavili, dok gledalac već uživa u prijatnoj atmosferi doma u kome stariji čovek (ovde je posredi rediteljeva intervencija, Aleksandar u knjizi znatno je mlađi) piše polemički tekst sedeći za stolom, ispred police za knjige. Promena piščevog životnog doba pojačava rivalitet između Aleksandra i Aleksa. U pitanju je Kjubrikov standardni sukob starog i mladog, civilizovanog i instinktivnog, impotentnog i potentnog, statičnog i dinamičnog, kontemplativnog i aktivnog, konačno oca i sina. Aleks je, zapravo, sušta suprotnost svog „dvojnika“ Aleksandra s kojim će se sukobiti kako bi demonstrirao svoju nadmoćnost i starčevu inferiornost: u ovoj sekvenci, koju ću označiti kao DOM I (jer se ona, uz izvesne promene, ponavlja u trećem delu filma), gledalac pisca zatiče u radnoj stolici, dok u DOMU II, posle preživljene traume, on sedi u invalidskim kolicima – simboličkom prikazu seksualne nemoći, rekvizitu upotrebljenom s istim značenjem kako u *Dr Strejndžlavu*, tako i kasnije u *Bariju Lindonu*.

---

<sup>321</sup> U Kjubrikovom arhivu postoji obimna građa posvećena scenografskim i kostimografskim elementima u filmu. U pitanju su kutije zavedene pod brojevima SK/13/2/7/3, SK/13/2/7/9, SK/13/2/7/6, SK/13/2/7/4. Brojne fotografije, prepiska sa saradnicima, Bajerovi katalogi u kojima se vidi futuristički nameštaj nalik onom u pojedinim enterijerima *Paklene pomorandže*, časopisi koji upućuju na istrajnu potragu za sportskim automobilom koji će Aleks „pozajmiti“ i u kome će se sa svojom bandom dovesti do kuće pisca Aleksandra. Pored kataloga za automobile „bertone“ u kome je bio označen model *barchetta* koji najviše odgovara izgledu Aleksovog duranga 95, kao i magazina *Reliant Review* (br. 41, jun 1970), posvećenog futurističkim automobilima, ili izdanja *Autocar* od 25. juna 1970, u kome je bio zaokružen model *bond bug*, mali brzi britanski dvosed dizajnera Toma Karena, zanimljiva je prepiska koju je kostimografkinja Milena Kanonero vodila s gospodinom Valentijem ugovorivši probu čak tri modela automobila: Ferrari 512, Dino Ferrari i Fiat Abarth (pismo od 25. jula 1970). Ona je u pismu naglasila da su u filmu automobili simbol elegancije i da pripadaju bogatim ljudima koji svojim raskošnim životom izazivaju divljenje, prezir i zavist. Upravo zbog toga, njihov značaj je pre simbolički nego praktičan.

## b) penetracija

Zvono oglašava upad nepoznatih mladića u kuću i najavljuje potencijalnu spoljašnju opasnost. Melodija zvonca povezuje napadače i domaćine: uvodni taktovi Betovenove *Pete simfonije* ironično komentarišu primenu klasične teme kao „dekorativnog zvučnog signala“ u kući dobrostojećih. Betoven istovremeno najavljuje izlazak Aleksa Dilarča na pozornicu. Neposredno posle zvona kamera se pomera udesno otkrivajući nepoznati prostor u kome mlada žena u jarkocrvenom jednodelnom kombinezonu dugih nogavica čita, udobno smeštena u moderno dizajnirani komad nameštaja, nalik presečenoj ženskoj dojci ili jajetu s podignutom gornjom polovinom. Organizovan poput *Korove*, prostor doma predstavljen je kao duboki prostor renesansne slike, ali ovoga puta u više različitih visinskih nivoa, nalik raum planu austrijskog arhitekta Adolfa Losa. Dizajnirani enterijer s brojnim umetničkim delima treba da ukaže na sofisticiranost stanara i njihov razvijen estetski ukus. Prilazeći ulaznim vratima, žena otkriva novi prostor vile, dugačak hodnik s podnim šah-pločicama koje dramatično naglašavaju dubinu, dok su zidovi uskog koridora obloženi ogledalima.<sup>322</sup> Razgovor koji sledi postavljen je kao borba ženskog i muškog principa (Aleks nastoji da uđe u kuću privučen nežnim ženskim glasom, dok se žena sakriva iza zaključanih vrata potvrđujući svoju odluku da ne pušta neznance unutra), ali i kao sukob obrazovane, civilizovane osobe spremne da čuva privatnost doma i destruktivnih spoljašnjih sila oličene u Aleksu i njegovim drugovima, koji po svaku cenu nastoje da naruše unutrašnju harmoniju. Susret na vratima jedini je deo sekvence u kojoj je Aleksovo lice otkriveno (on zaboravlja da stavi masku na vreme), pa dolazi do bliskog kontakta između žene i mladića, postavljenih jedno naspram drugog kao majka i sin koji se telesno privlače, ali se ne prepoznaju.

Ulazak u kuću obezbeđuje pisac, koji u neznanju dozvoljava ženi da otključa vrata, pozivajući „uspaničenog i nemoćnog“ Aleksa da uđe (izmena u odnosu na roman, u kome maloletni prestupnik uspeva da skine lanac s vrata i provali u dom). Pošto mu otključa vrata, žena shvata da je pogrešila, jer se pred njom pojavljuju četvorica maskiranih nasilnika.

<sup>322</sup> Kjubrik upotrebljava ogledala u svojim filmovima, neretko u dugim uskim hodnicima. Jasno je da kretanje hodnicima simbolično predstavlja putovanje kroz nesvesno, dok je ogledalo bitan element scenografije koji može ukazivati ili na podvajanje ličnosti ili na udvajanje ličnosti koja time postaje nadmoćnija u određenoj situaciji.

## c) seksualni čin

Aleks zviždukom organizuje kretanje aktera na pozornici. Složeni mizanscen podređen je glavnom junaku; on je obučen u belo odelo, na glavi ima crni cilindar, u ruci drži bič kojim udara ženu, oko kukova ima zaštitni steznik u koji su smeštene gumene loptice kojima puni usta žrtava i vezuje ih lepljivom trakom; nosi duboke crne *Dr Martin* čizme kojima zadaje piscu udarce u stomak. Raspored aktera u prostoru ukazuje na dominaciju jedne figure: pisac leži na podu, gde ga zadržava Aleksov drug, dok žena stoji ispred slike bašte sa bujnom vegetacijom koja je u suprotnosti s užasima na samoj sceni.<sup>323</sup> Između supružnika je fokus pozornice – telo Aleksa Dilarča, u trenutku izvođenja pesme *Singing in the rain*. Ova pesma otpevana je dva puta: prvi put kao pratnja pripremi za silovanje, kada Aleks uništava piščevu biblioteku (simbolički obračun s tradicijom i izraziti nihilizam prema obrazovanju) i šutira strane rukopisa (koje će biti identifikovane kao deo knjige *Paklena pomorandža* u sekvenci DOM II), rušeći sve što zatekne na stolu, udarajući zanemoćalog, vezanog i šokiranog Aleksandra i šamarajući njegovu suprugu.

Drugi put melodija je izvedena za vreme silovanja (upotrebom elipse scena je ostala bez vrhunca, ali je time pojačan njen horor) za koje se Aleks priprema skidajući belo odelo (maska je sve vreme na licu), pozivajući pisca rečima *Viddy well, little brother, vidy well* („Gledaj dobro, mali brate, gledaj dobro“), „dodeljujući“ mu ulogu voajera i svedoka nasilja nad suprugom.<sup>324</sup> Ovaj poziv snimljen je izjednačavanjem položaja kamere s Alekovim položajem dok se on saginje i unosi se falusnom maskom piscu u lice. U kadru se nazire samo deo zadebljalog dugačkog crvenog nosa koji ima jasnu seksualnu konotaciju: predstavlja supstitut za falus, pažljivo sakriven iza Aleksove bele košulje, čime reditelj izbegava eksplicitno prikazivanje delova tela, ne zapadajući u opasnost da vulgarizuje scenu. Taj detalj koji prodire u sliku najavljuje silovanje čiji svedoci ostaju pisac i Aleksovi drugovi.

Pravi posmatrač silovanja je Aleksandar, čije je lice od užasa iskrivljeno upotrebom širokougaoanog objektiva. Distorzijom slike uvećana je strahota

<sup>323</sup> Jedna od prvih upotreba dela Kjubrikove supruge, likovne umetnice Kristijane Harlan Kjubrik, u njegovim filmovima. Ovde je reč o monumentalnom platnu pod nazivom *Seedbox*.

<sup>324</sup> Alekov poziv piscu predstavlja eho slične replike u filmu *Lolita*, kada Kvilti upućuje Hambertu pitanje: „*Do you like to watch, Captain?*“ („Volite li da gledate, kapetane?“)

Aleksovog brutalnog napada. Iako je vezan i nemoćan, pisac ima ograničenu, ali važnu slobodu izbora. On može da zatvori oči i izbegne prisustvo gledanjem (što neće biti slučaj s Aleksom prilikom Ludovikove terapije). Međutim, uživanje u ulozi voajera, pa čak i u ovako mučnoj situaciji, nadjačava brutalnost napada. Nasilni čin podstiče sadomazohističko uživanje u kome se sukobljavaju dva aktera: Aleks – sin i Aleksandar – otac. Silovanje žene/majke, prema rečima Tomasa Alena Nelsona, inscenirano je kao normalno (edipalno) zadovoljenje libida.<sup>325</sup> Seksualno zadovoljstvo koje mladoj ženi ne može da pruži znatno stariji muž, ironično, omogućuje mladi silovatelj Aleks Dilarč (obratiti pažnju na njegovo prezime koje upućuje na veličinu penisa: engl. *large* znači veliki). O krajnjem ishodu započetog nasilja gledalac saznaje na osnovu izraza piščevog lica i užasa u očima uplašene žene. Sin savladuje oca i oslobađa potisnutu potrebu da spava s majkom.

Pevajući *Singing in the rain*, jedinu pesmu koju je glumac Malkolm Mekdauel umeo da otpeva od početka do kraja prilikom snimanja ove scene, što se Kjubriku dopalo, zbog čega ju je prihvatio kao muzičku temu, on „postaje“ Džin Keli, izvrćući osnovnu namenu bezbrižne naslovne teme: čuveni mjuzikl *Pevajmo na kiši* Stenlija Donena sada je inspiracija za stravičnu scenu fizičkog i mentalnog mučenja, melodija koja podstiče junaka na igru, balet sastavljen od kratkih koraka – udaraca nogom u stomak i šamara. S makazama u rukama, Aleks proseca rupe na ženinom crvenom kostimu otkrivajući njene jedre grudi. Time potvrđuje da je u njegovom dobu (on je još učenik) naglašenija oralna od falusne seksualnosti. Da bi dokazao svoju zrelost on raseca kostim duž nogavice i žena ostaje naga, naglašeno bele puti, čime se povezuje sa skulpturama iz *Korove*, ali s druge strane, izmiče njihovoj eksplicitnoj erotskoj vulgarnosti, podsećajući na ideal renesansne lepote Botičelijeve Venere (u kompozicijama *Primavera* i *Rođenje Venere*, nastalim između 1470. i 1486. godine). Piščeva žena jeste oživljena skulptura, ali nemoćna, vezanih ruku i zalepljenih usta: seksualni odnos sveden je na jednostranu aktivnost / silovanje. Nelson je izjednačio ženu s aparatom za seks (ekvivalent žena-aparata za piće iz *Korove*). Jedina razlika je u tome što je piščeva supruga pokrenuta verzija zanosne Dimove Lusi. Margaret DeRosija istakla je da je nasilno polje scene izjednačeno s gospođom Aleksandar koja ima značaj za dva muškarca,

<sup>325</sup> Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 150–151.

ali ne i za gledaoce, s obzirom da se scena završava upravo kada silovanje treba da počne.<sup>326</sup> U osnovi je ovo, dakle, ponovo muški sukob za koji je žena samo izgovor. Iako javno demonstriran, seksualni čin ostaje u zaštićenoj, privatnoj sferi muških pogleda.

## Estetizacija nasilja

Estetizacija nasilja podrazumeva specifičnu reprezentaciju nasilja koja operiše slikama i znacima kao sredstvima razdvajanja od realističke predstave nasilja u umetnosti (slikarstvu, književnosti i filmu). Ti znaci obično referiraju na određena umetnička dela, kulturološke simbole ili žanrovske stereotipe, stilistički ih menjajući i upotrebljavajući ih na nov, neočekivan način. Džoel Blek uočio je u postupku estetizacije nasilja približavanje autonomnom obliku umetnosti, tvrdeći da ukoliko postoji ljudska aktivnost koja izaziva uzvišeno estetsko osećanje, onda je to čin ubistva. Blek kaže da ako je čin ubistva estetski, onda je „ubica neka vrsta umetnika – performans umetnika ili anti-umetnika čija je specijalnost destrukcija, a ne kreacija novog.“<sup>327</sup> Još ekstremniji u svom stavu je Džems Foks koji tvrdi da filmski autor Donald Kamel „gleda na ubistvo kao što slikar gleda na boju“.<sup>328</sup> U krajnjoj liniji, već u filmu *Uzaludna pljačka*, Kjubrik uvodi sugestivno poređenje između kriminalca i umetnika: pojedinci vredni divljenja koje publika uzdiže i obožava, ali istovremeno želi da posvedoči njihovom sunovratu, potajno se nadajući da im plan neće uspeti.

Postupkom estetizacije nasilje je izmešteno iz stvarnosti tako da se više ne doživljava kao realno nanošenje bola, već kao paralelna stvarnost u kojoj izostaje podela uloga na mučitelja i žrtvu. Koncept je prisutan u prvom delu *Paklene pomorandže*, tzv. *preludovikovo*j fazi u kojoj je složena organizacija prostora uslovlila novo, pomereno prihvatanje nasilnih situacija. U tzv.

<sup>326</sup> Margaret DeRosia, Nav. delo, 70.

<sup>327</sup> Joel Black, *The Aesthetics of Murder: a Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, 1991.

<sup>328</sup> Citirano prema: S. J. Schneider, *Killing in Style: The Aestheticization of Violence in Donald Camell's White of the Eye*.

*prirodnom stanju* Aleksova psiha izražava se ekspresivnom retorikom koja karakteriše ovaj deo Kjubrikovog filma. Nelson je izdvojio stilska i tehnička sredstva koja su uslovlila formiranje karakterističnog vizuelnog identiteta filma pre Ludovikove terapije i pre prelaska na tzv. realističke filmske postupke:

1. Naglašen glumački stil (preterana gestikulacija, ekspresivnost itd.) i stilizovani kostimi – treba istaći Aleksov glas, njegovu mimiku i specifičan jezik najprisutniji u fazi pre Ludovikovog „programiranja“. Pop kostim, sastavljen od belih pantalona i košulje, steznika, cilindra i biča, prisutan je samo u ovom delu filma. Posle toga narator je obučen u klasično odelo vremena u kome živi, čime Kjubrik sugerše gubitak slobode volje i nestajanje karakteristične Aleksove harizme, o čemu je već bilo reči u ranijem delu ovog poglavlja.

2. Stilizovani setovi koji simetričnom organizacijom sugeršu udvajanje narativa i ličnosti (bar *Korova*, hodnici obloženi ogledalima u piščevoj kući i šah-podovi).

3. Upotreba neobičnih lokacija sa simboličnim konotacijama (napuštene barokni kazino kao poprište borbe dve bande ili zvučno-vizuelni teatar kao prostor Aleksovog izlečenja). Nedvosmislena je Kjubrikova aluzija na važnost bioskopske predstave u formiranju vizuelnog iskustva, kao i potreba da se istakne važnost konceptualne slike. Kjubrikovi kadrovi više nisu samo filmski kadrovi koji informišu gledaoca o novim dešavanjima u životu njegovih junaka, to su svojevrsne refleksije na sopstvenu ili celokupnu filmsku (i šire civilizacijsku) prošlost.

4. Oštro pozadinsko svetlo za noćne scene snimljene na određenim lokacijama ili foto-lampe za scene u enterijerima u kojima se stil *cinéma vérité* preobražava u hladni modernistički fotografski stil. Ovde je očigledan uticaj rediteljeve fotografske prošlosti i ranih noar ostvarenja. U pitanju je prva scena sa skitnicom u kojoj izdužene siluete Aleksa i drugova, poput senki u ekspresionističkim filmovima, najavljuju opasnost.

5. Vrlo krupni planovi i širokougaoni objektiv (9.8 mm) koji proizvode distorzije i izobličenja prednjeg plana: lica i objekata, hodnika i tunela. Time je ekspresivnost glume zamenjena ekspresivnom snagom iskrivljene slike koja sugerše „pomerenu“ realnost.

6. Upotreba kamere iz ruke i subjektivnih kadrova (uključujući i direktne poglede u objektiv) u uvodnoj sekvenci u *Korovi* ili u sceni silovanja u

DOMU I. Stedikem i tačka gledanja uobičajena su sredstva koja Kjubrik koristi u svojim filmovima da bi organizovao kadar kao lični pogled svojih junaka na svet i okruženje.

7. Estetizacija nasilja pomoću montaže, koreografskih tačaka, muzike (npr. borba u kazinu Rojal uz originalnu upotrebu Rosinijeve *Svrake kradljivice* češće upotrebene od Betovenove *Devete simfonije* koja je uprkos tome lajtmotiv filma), ubrzan pokret ili ubrzana muzika (dva frejma u sekundi za Aleksovu satiričnu orgiju s tinejdžerkama), usporen pokret (Aleksov napad na Dima, Dimova osveta bocom mleka, Aleksova poslednja fantazija u bazenu punom pene).

8. Agresivna montaža u momentima radosti i kriza bez stvarnog kretanja u kadru (Aleksovo seksualno samozadovoljavanje u sobi, uz „oživljenu“ multiplikovanu skulpturu komodifikovanog mermernog Hrista) ili montažno kombinovanje sadržaja dijegetičkog prostora i elemenata scenografije (ilustracije erotskog sadržaja, odsečenih nagih dojki ili vagine dentate) koji postaju jedini nosioci značenja u kadru u trenutku ubistva Kettlejdi.

9. Elektronski obrađeni zvukovi i muzika Valtera Karlosa uz upotrebu sintisajzera marke Moog.<sup>329</sup>

Filmski teoretičari dvojako tumače reprezentaciju nasilja na filmu. Prva grupa smatra da je estetizacija nasilja dovela do njegovog ublažavanja i lakšeg prihvatanja (odsustvom krvi, nepostojanjem oružja ili njegovom zamenom, upotrebom elipse kojom se izostavlja vrhunac nasilne scene), ali je zato podstakla uživanje u tuđem bolu, umanjujući osetljivost gledaoca na surovosti, povećavajući agresivnost. Druga grupa istraživača posmatra estetizovane scene nasilja kao oblike reprezentacije nasilja koji nisu „pravo nasilje“ niti se sa njim smeju zameniti. Filmsko nasilje je zabava, spektakl koji ima svoj razvojni put, zakonitosti prikazivanja i preciznu estetsku kodifikaciju.<sup>330</sup>

Margaret Bruder istakla je da su „standardni realistički oblici montaže narušeni kako bi se spektakularizovala akcija na platnu. Reditelji upotrebljava-

<sup>329</sup> Nelson, Nav. delo, 145–146.

<sup>330</sup> Pri tome se u ovim analizama uzimaju ostvarenja nastala od Skorsezeovog *Taksiste* (1976) do Kameronovog *Terminatora 2* (The Terminator 2: Judgment Day, 1991).

ju brzu montažu, neobično kadriranje, šokantne rezove i usporeni snimak<sup>331</sup> da bi nasilje preoblikovali od realističkog do umetničkog čina (dva primera u *Paklenoj pomorandži* su silovanje u DOMU I i ubistvo Kettlejdi). Bruder naglašava da se scene „stilizovanog nasilja često mogu posmatrati kao prekidi glavnog toka naracije“.<sup>332</sup> Aleksandar Koen je u članku „Clockwork Orange and the Aestheticization of Violence“ posvetio posebnu pažnju analizi sekvence ubistva Kettlejdi u kojoj je smrt estetizovana, s jedne strane, postavkom glavnih aktera u intimni, kućni prostor stare gospođe u prisustvu brojnih svedoka, poput slika provokativnog sadržaja, kao i skulpture u vidu gigantskog falusa ili Betovenove biste, a s druge strane, zamenom realističkog oružja umetničkim objektima koji su sukob Aleksa i Kettlejdi preoblikovali u borbu između elitne kulture modernizma i dominacije postmodernog doba.

## Kettlejdi i Alekov pad

Prvi deo filma dostiže klimaks sekvencom s Kettlejdi koja kulminira ubistvom i Alekovim padom, a nadovezuje se hronološki i simbolički na DOM I, jer Aleks ponovo nailazi na izolovanu kuću, čija vlasnica, ovog puta, starija gospođa, ima razvijen osećaj za umetničke vrednosti. Ta kuća se može razumeti i kao prostor potisnutog libida investiranog u umetnička dela: „Ima tu zbilja dobrih vila, o, braćo, u kojima žive stari ljudi: matori, jektičavi i mršavi pukovnici sa štapovima, izlapele udovice i gluve usedelice koje drže mačje farme i koje nikada, o, braćo, nije dotakla muška ruka (podvukla D. M.).“<sup>333</sup>

Kettlejdi je ljubiteljka mačaka (mačkama se tradicionalno pripisuje seksualna konotacija, kao npr. u Maneovoj *Olimpiji* iz 1863, prikazima devijantne adolescentske seksualnosti u Kirhnerovom opusu, u portretima Marčele i Frenzi, ili najšokantniji primeri u stvaralaštvu Baltusa, na autoportretima ili portretima maloletne Tereze Blanšar), koju karakteriše duboki muški glas, ano-

<sup>331</sup> Margaret Ervin Bruder, „Aestheticizing Violence or How to Do Things with Style?“, <http://www.gradnet.de/papers/pomo98.papers/mtbruder98.htm>

<sup>332</sup> Isto.

<sup>333</sup> Bardžis, *Paklena pomorandža*, 70.



reksično, androgino telo kojim se izdvaja od pripadnica ženskog roda. Posmatrač je zatiče dok vežba jogu, u pozi koja ponavlja sadomazohistički sadržaj slika na zidovima sobe. Uvodni kadar „odgovara“ sadržaju mentalnog ekrana Aleksa Dilarča koji privučen Džordžijevom pričom zamišlja kuću u koju ga drugovi namamljuju kako bi mu se osvetili zbog egocentričnosti i arogancije.

Soba sa slikama koje citiraju dela američkog pop-art umetnika Toma Veselmana ili skulpture Alena Džonsa, i s upadljivom skulpturom – falusom natprirodnih dimenzija – predstavlja prepoznatljivi prostor Aleksovih želja za ultranasiljem. Za Koena Aleksova potreba za seksualnim nasiljem praćena rušilačkim nagonom može se razumeti kao odgovor ispražnjene individue današnjice na nasilje moderne tehnologije koje liči na ultranasilje, ali ga zapravo i prevazilazi. Reč je o besmislenom trošenju energije (rad u postindustrijsko vreme).<sup>334</sup> Odabrani elementi scenografije adekvatna su pozadina za Aleksove namere. Umetnička dela postaju nosioci značenja sekvence, svedoci su borbe u kojoj se eruptivna seksualna snaga suprotstavlja potisnutoj. Slike na zidovima su predstave nesvesnog sadržaja stare gospođe koja kontroliše svoj seksualni poriv. Soba u kojoj je Aleks zatiče prostor je njenih skrivenih želja koje ni sa kim ne deli. Umetnička dela koja prikazuju žene raskrečenih nogu, nagih zadnjica, tela izuvijana u nemogućim pozama, lezbejske teme, kao i skulptura muškog polnog organa, iznenada razotkrivaju podsvest Kettlejdi, nepristupačan deo njene ličnosti zaštićen od očiju javnosti. Ulazeći u taj prostor, maskirani Aleks Dilarč s gumenim falusom na licu (neverovatno i gotovo perverzno upućujući na omiljenog dečjeg junaka Pinokija), penetrira u njenu podsvest ispunjenu prljavim prizorima koji su njemu, kao mladom huliganu i nasilniku, prirodni, ali njihovo osveščivanje stvara šok za Kettlejdi. Braneći se od napada svog unutrašnjeg, nesvesnog, ona odlučuje da napadne Aleksa. Naravno, ostaje pitanje, zašto bi dobrostojeća Kettlejdi imala potrebu da u sobi za vežbanje, tj. u kućnoj teretani okruži sebe slikama žena u sadomazohističkim pozama? Kakva je to persona i na šta to Kjubrik skreće pažnju ovakvim prikazom pripadnika starijih generacija u *Paklenoj pomorandži*? U filmu većinu ličnosti čine karikature od ljudi, prikriveni ludaci i sadisti različitih društvenih slojeva. U takvom svetu nije teško izdvojiti Aleksa: iako mu nedostaju moralne vrednosti, etika je nemoćna. Reditelj namerno stvara harizmatičnog i inteli-

<sup>334</sup> Cohen, „A Clockwork Orange and Aestheticization of Violence“, 1995.

gentnog mladića koji uprkos svim svojim slabostima nije ni izbliza devijantan kao pojedinci koji ga okružuju: „povodljivi roditelji, korumpirani političari, nehumani lekari.“<sup>335</sup>

Pokušaj nenasilnog ulaska u kuću (uobičajeni Aleksov nastup kao va-paj za pomoć povređenom prijatelju) završava neuspehom, koji ga nateruje na prvi prestup: provalu koja najavljuje poteškoće tokom napada. Kettlejdi je prva osoba koja prepoznaje Aleksov lažni ljubazni ton koji mu je ranije omogućavao ulazak u kuće *poštenih* ljudi (ironičan naziv za imućne koje glavni junak prezire). Aleks uspeva da savlada nekoliko prepreka (uz pomoć prijatelja) i uđe u sobu vlasnice vile. Borbu motivirane pokretanje mermernog penisa čije ujednačeno pulsiranje izaziva buđenje ženskog libida. Iziritirana Aleksovim udarcima u umetnički objekat koji se sve brže kreće na komodi, Kettlejdi fizički napada mladog provalnika. Njen neočekivano agresivni odgovor prva je pretnja Aleksovoj ličnosti. Ugrožavajući svoju žrtvu, istovremeno je ugrožen njenom spremnošću na odbranu. Aleksandar Voker izneo je tezu po kojoj dekor sobe sugerirše sterilitet kao rezultat odvajanja seksa od funkcije i njegovo svođenje na formu. Raskalašne pop-art slike na zidovima karikiraju joga poze njihove vlasnice, a skulptura falusa koju Aleks apsurdno ljulja na odsečenim testisima ima gargantuanske proporcije opscene fantazije.<sup>336</sup> Prisećajući se vremena nastanka serije od šest skulptura 1969. godine, od kojih je jedna, nesumnjivo zahvaljujući filmu, postala kulturni umetnički objekat, Holanđanin Herman Mekink je izjavio: „Oni su se nalazili u mom studiju tada, i, nakon što ih je video, Kjubrik je želeo da ih upotrebi u filmu, jer su verovatno imali futuristički izgled koji su on i njegova supruga želeli da postignu. Krajem šezdesetih i ranih sedamdesetih, mi, umetnici koji smo radili u Londonu, osećali smo se strašno trendi. Nismo želeli da se borimo protiv establišmenta, koliko da ih šokiramo. Pop-art je bio u punom zamahu, baš kao i seksualna revolucija, pa sam kombinovao penis s lepo oblikovanom ženskom zadnjicom od fiberglasa. Verovao sam da će ovo biti zaista šokantno. Mislio sam da mogu da nateram objekat da se pomera tako što ću unutra postaviti teško klatno. Na svoje iznenađenje otkrio sam da se kreće nepravilno, pa sam to naglasio dodavanjem

<sup>335</sup> K. Matheson, „Jewish Advocate“, 17. februar 1972, citirano u: Abrams, *Stanley Kubrick: New York Jewish Intellectual*, 152.

<sup>336</sup> Walker, Taylor, Ruchti (eds.), *Stanley Kubrick: Director*, 212–213.

tegora na još nekoliko mesta. To je rezultiralo specifičnim, trzavim pokretom *Rocking Machinea*.<sup>337</sup>

Trenutak Aleksovog ulaska u sobu označava i početak njegovog propadanja jer on posrće u borbi protiv društvenih mehanizama, pred ujedinjenim napadom prijatelja, vlasti (policije) i zaštićenog pojedinca (kulturna, samosvesna dobrostojeća gospođa). Sukob između pobunjenog mladića i starije dame, koja svoje perverzne sklonosti čuva iza nekoliko neprobojnih brava, prva je prava borba u filmu. Do susreta s Kettlejdi, Aleks nema dostojnog protivnika; sukobi su najčešće postavljeni kao neravnopravno odmeravanje snaga između nadmoćnog napadača i ugrožene žrtve. Upravo zato je ova sekvenca višestruko značajna za filmski narativ: nakon nje počinje novi tok u filmu kada se junakova ličnost i život menjaju zahvaljujući „programiranju“, tj. terapiji čija je svrha ugradnja inhibicija, usvajanje društvenih pravila, i nemogućnosti samostalnog donošenja odluka. Kuća Kettlejdi je simbolički prikaz društveno prihvaćene i preoblikovane seksualnosti; sublimacijom libida nastaju produkti kulture. Iako neskriveno erotskog (pornografskog) sadržaja, slike na zidovima i skulptura falusa pokazatelji su „nasilja“ moderne umetnosti i njene estetske dekontekstualizacije stvarnog života. Zato se upad Aleksa Dilarča u kuću Kettlejdi i suočavanje sa sadržajem njenog intimnog prostora može razumeti i kao napad na ustanovljene društvene/kulturne vrednosti.

Težište sekvence čini borba više principa: muškog i ženskog, ida i superega, primitivnog i civilizovanog. Na primarnom, vizuelnom nivou ona se percipira kao borba Aleksa i Kettlejdi, ali se može posmatrati i kao sukob ida i superega materijalizovanih u skulpturi mermernog falusa i Betovenovoj bron-zanoj bisti.<sup>338</sup> Ova borba takođe je i metafora sukoba između duhovnog oca/

<sup>337</sup> Videti: <https://filmandfurniture.com/2021/11/a-clockwork-orange-giant-phallus-now-comes-in-gold/>. Pristupljeno: 19. januara 2022. Povodom pedesetogodišnjice filma, Fondacija Mekink napravila je dva zlatna falusa s originalnog modela i oglasila ih na prodaju po ceni od 15.000 do 20.000 britanskih funti.

<sup>338</sup> Psihoanalitički pristup kome je sklon Aleksandar Koen, ali koji vrlo često primenjuje i Nelson, nije bez osnove prilikom tumačenja Kjubrikovog opusa. Kjubrik je od mladosti bio upoznat s Frojdovim delom zahvaljujući očevoj biblioteci. Drugo, reditelj neretko kombinuje Frojduvu analizu ličnosti s crnim humorom, što je vidljivo i u sekvenci sa Kettlejdi. Frojdove polemike „Tri eseja o teoriji seksualnosti“ (prvo izdanje 1905, prevod na engleski 1910), „The Uncanny“ (1919) i „Humour“ (1928), nesumnjivo su uticale na formiranje specifičnog Kjubrikovog pristupa seksualnosti kroz koncept crnog humora, koji se po Majklu Ričardsonu može razumeti kao odbijanje postojećeg stanja i revolt protiv svega što nam je nametnuto. Videti: Michael Richardson, „Black Humour“, u: K. Fijalkowski, M. Richardson (eds.), *Surrealism Key Concepts*, Routledge, New York, London 2016, 207.

idola (Betovena) i sina (Aleksa), u kojoj sin mora da pobedi oca kako bi krenuo vlastitim putem, odbacujući autoritete. Betovenova bista kojom se Kettlejdi brani od nasrtljivog i besnog Aleksa najavljuje „smrtonosni udarac“ koji se neće dogoditi tokom borbe sa starijom gospođom, ali će ga ona inicirati. Junakov id biće ozbiljno ugrožen u toku Ludovikove terapije programiranja, kada će Aleks potpuno izgubiti volju za agresijom, seksom, ali i životom uopšte. Kjubrik naglašava seksualno nasilje i dovodi ga u vezu s proizvodnjom kulture. Umetničko delo nalazi se u središtu filmske sekvence. Od ulaska u sobu sa spravama za fizičke vežbe i održavanje telesnog zdravlja (seksualnu aktivnost zamenjuje svakodnevna fiskultura), Aleks se suočava sa gigantskim falusom položenim na komodu ispod slike nage žene koja velikom čizmom u prvom planu šutira izloženu skulpturu.<sup>339</sup>

Pojava glavnog junaka uvećava seksualnu napetost u prostoru: on nosi masku s dugačkim zadebljalim (oteklom) crvenim nosom i steznicom kojim nesvesno ističe mladalačku potenciju. U kratkom razgovoru koji vode, Kettlejdi skreće pažnju na skulpturu kao vrlo važno umetničko delo prema kome Aleks ne izražava nikakvo divljenje, već je naprotiv ismeva: „Zloćo, zloćo, zloćo! Ti prljava matora drojlo.“<sup>340</sup> Tada ga pokreće rukom i skulptura počinje da se pomera u kadru oživljavajući, na očigledno zgražavanje vlasnice. Kettlejdi je snimljena iz pozicije Aleksa Dilarča, a kamera je postavljena u visini pulsirajuće skulpture, čime reditelj sugerise inferiornost stare gospođe. Kadar je ograničen Aleksovim telom, s jedne, i staklenim belim objektom, s druge strane, čime je prostor Kettlejdi ugrožen nagonским silama. Neočekivani obrt uznemiruje gospođu naviknutu na činjenicu da umetnička dela služe za gledanje (voajerski element uživanja u nepristupačnom) i estetsku meditaciju. Iritiran neskrivenom erotikom prostora, Aleks odlučuje da je napadne umetničkim delom / penisom (Kjubrikova aluzija na mušku ruku koja je nikada nije dotakla). Tako počinje ples smrti između skulpture moderne umetnosti (oličenje nasilja 20. veka nad umetničkim nasleđem prošlosti) i biste Betovena (Aleksovog zaštitnika) koji junaku zadaje sudbonosni udarac u glavu. Koen je skulpturu falusa izjednačio s ritualizovanim i depolitizovanim objektom umetnosti koji postaje oružje, a u

<sup>339</sup> Postavka objekata u prostoru može se dovesti u vezu s politikom reprezentacije žene, karikiranjem ženskih likova u filmu i stalnim akcentovanjem muškog nasilja nad ženama.

<sup>340</sup> Prevod na srpski preuzet je iz filma.

sceni smrti Kettlejdi video je podsvesnu orgiju moderne umetnosti. Dok ona u falusu vidi zamenjenu vrednost, falus kao znak, Aleks sprovodi njegov nasilni obrt: preobražava ga u oruđe borbe i time prisilno rekonekstualizuje. Svojim postupkom on potvrđuje da razume funkcionisanje principa na kojima počiva moderna umetnost i njena estetska dekontekstualizacija.<sup>341</sup>

Osvešćen Betovenovim pogotkom u glavu Aleks zadaje smrtonosni udarac žrtvi. Kjubrik se odlučuje za upotrebu subjektivne kamere, koja u prostoru bez svedoka, što su u oba prethodna slučaja bili Aleksovi drugovi, izjednačava posmatrača s Kettlejdi, čija smrt simbolički postaje smrt filmskog gledaoca. Dekontekstualizovan objekat – skulptura moderne umetnosti – postaje oruđe izvršenja smrtne kazne, ubistvo obrazovanog, sofisticiranog pojedinca koga neočekivano uništavaju potisnuti nagoni i seksualne inhibicije. Kjubrik elipsom izostavlja realistički prikaz ubistva, estetizujući nasilje. Kombinacijom kadra i fragmenata umetničkih dela na zidovima, reditelj integriše umetničko delo u filmsku sliku: kulminaciju ubistva umesto smrskanog, krvavog lica Kettlejdi čine nacrtana, otvorena jarkocrvena ženska usta s jedne od slika, tzv. *vagina dentata* koja nedvosmisleno upućuje na muški strah od superiornije žene koja će izvršiti njegovu (simboličku) kastraciju. Rediteljeva „cenzura“ na vrhuncu izjednačava se sa cenzurom svesti koja se trudi da za vreme sna profiltrira scene užasa da bi sprečila naglo buđenje.

## Ludovikova terapija

Ludovikova terapija zasnovana je na eksperimentima sprovedenim u vreme objavljivanja Bardžisove knjige 1962. godine. Lekari u Britaniji probali su da „leče“ homoseksualce dajući im injekcije apomorfina (čiji je glavni efekat izazivanje mučnine) tokom prikazivanja slika nagih muškaraca. Istovremeno, jedna od najuticajnijih škola psihologije bila je bihevioristička, harvardskog profesora Beresa Frederika Skinnera. Njegova psihologija često se naziva „psihologijom crne kutije“, jer je zasnovana na merenju stimulansa i reakcije, bez veće zainteresovanosti za njihovu međuzavisnost. Upravo 1971. godine kada

<sup>341</sup> Alexander Cohen, „A Clockwork Orange and Aestheticization of Violence“.

je snimljena *Paklena pomorandža* pojavila se Skinnerova knjiga *Iznad slobode i dostojanstva* (Beyond freedom and dignity) u kojoj je proklamovana potreba za tzv. tehnologijom ponašanja. „Tehnologija slobodnog ponašanja je (...) već dobro razvijena i može se pokazati kompatibilnom s našim problemima. Naučne analize prebacuju zasluge, ali i krivicu za čovekovo ponašanje na okolinu, tj. društvo. Um je jedna eksplanatorna fikcija.“ To bi značilo da čovekovo ponašanje, prema Skinneru, nije rezultat slobodne volje, niti onoga što se dešava u razumu, već je utemeljeno u nizu poznatih situacija kroz koje su ljudi već prošli, te u srodnim situacijama ponavljaju reakcije iz prošlosti. Skinnerovom teorijom uslovljenog ponašanja čovek je sveden na mašinu/automat i negirano je postojanje slobodne volje.

Prvi korak ka ukidanju Aleksovog identiteta čini oduzimanje imena i deljivanje broja pod kojim je zaveden u zatvoru (655321). Time se ljudska jedinka svodi na proizvod s utisnutim serijskim brojem i bar kodom za prodaju. Aleks postaje žrtva države u kojoj ne postoji sloboda. Jedan od načina da izađe iz zatvora u kome se našao posle ubistva Kettlejdi jeste da se prikloni novoj medicinskoj metodi programiranja ličnosti – Ludovikovoj terapiji, tokom koje će na ubrzan i bolan način biti uništen originalni Aleks i stvorena „kopija“ uzornog člana društva. Da li je moguće vratiti se u prvobitno stanje posle programiranja? Da li je zamenom originalnog/autentičnog proizvoda moguće postići povratak na staro; da li se iz kopije ponovo rađa original? Ludovikova terapija je granična situacija za glavnog junaka. Na prvi pogled ona ga ne ugrožava, već pokušava da ga spasi i oslobodi iz zatvora u kome se našao svojom krivicom. Ludovikov tretman suštinski preoblikuje dotadašnji način života i ukida slobodu ličnosti: on dovodi do brisanja bitnih karakteristika po kojima se jedna ličnost razlikuje od druge. Nije reč samo o gubitku prava na različitost, već i o gušenju kreativnosti koja utiče na izdvajanje, selekciju i odbacivanje.

Zahvaljujući bolničkom timu stručnjaka, Aleks će napustiti zatvorski krug u kome je osetio nepodnošljivu fizičku i mentalnu klaustrofobiju. U zamenu za slobodu kretanja i izlazak iz zatvora, on treba da im dâ svoju ličnost. Ludovikova terapija je medicinski tretman organizovan kao vizuelno-zvučni eksperiment i obavlja se u bioskopu. Prostor projekcione sale ima dva nivoa: jedan nivo čini bioskopska publika svedena na Aleksa Dilarča nad kojim se sprovodi bihevioristički skinnerovski ogled, a drugi čini pozorišna publika – lekari koji iz

pozicije kino-kabine posmatraju subjekat podvrgnut tretmanu. Tako dolazi do prepoznatljivog preklapanje pozorišnog i bioskopskog enterijera, objedinjenih u jedinstvenom dijegetičkom prostoru. U njemu se uspostavlja složen odnos između subjekta i objekta posmatranja: Aleks je subjekat koji gleda filmove koji će preoblikovati njegov karakter; istovremeno, on je objekat posmatranja, podvrgnut nadzoru i kontroli lekarskog tima. Proces lečenja, uz obavezne medikamente kojima se utiče na jačinu Aleksovih reakcija, sastoji se 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, razvijajući snažni osećaj mučnine kao reakciju na prikazane prizore. Posredi su filmovi o pojedinačnom i kolektivnom nasilju: nacistički propagandni filmovi poput *Trijumfa volje* (Triumph des Willens, 1935), Hitlerove voljene rediteljke Leni Rifenštal, snimci nemačkog bombardovanja tokom Drugog svetskog rata, užasne scene mučenja ljudi u logorima, kao i inscenirani filmski skeč u kome mladići nalik na Aleksa i njegove drugove muče i siluju mladu ženu. Projektovane slike su, s jedne strane, reprezentacija Aleksovih fantazija (nešto nalik scenama koje je video na svom mentalnom ekranu), ali su, s druge strane, i predstava njegovih nasilnih akcija iz vremena pre odlaska u zatvor. Prema Aleksandru Koenu, u *Paklenoj pomorandži* Kjubrik analizira kako „film tera svoje žrtve da ga izjednače sa stvarnošću“.<sup>342</sup>

Suočavanjem subjekta s ovim sadržajima započinje osveščivanje jedinke, ugradnja inhibicija, osećanja krivice, kajanja, straha od kazne, s ciljem da se dođe do modela društveno prihvatljivog ponašanja. Aleks je fiksiran za stolicu, ne može da pomeri glavu, oči su mu širom otvorene metalnim pipcima koji pridržavaju kapke, dok mu se na glavi nalazi žičana skalamerija koja od njega stvara sliku modernog Hrista s trnovim vencem. On postaje zatočenik iz Platonove pećine, osuđen da gleda senke stvarnog sveta na zidu ispred sebe. Sve što glavni junak posmatra na bioskopskom platnu jesu događaji u kojima je nekada aktivno učestvovao: reprezentacija na ekranu doživljava se kao kopija originalnih/proživljenih situacija, kao „senka“ realnih ličnosti i dešavanja koja se sada mogu posmatrati s (kritičke) distance. Aleks izvrće alegoriju o pećini. Iz sveta aktivnog sagledavanja stvari i učešća u stvarnom životu, on prelazi u svet pasivne (vizuelne) konzumacije. Fragmentarnost stvarnosti ustupi-

---

<sup>342</sup> Isto.

la je mesto integralnoj slici imaginarnog sveta u kome je Aleks posmatrač, a ne učesnik. U nemogućnosti da zatvori oči ili skrene pogled on se pretvara u motorički paralizovanog recipijenta, upućenog na jed(i)nu istinu: na „verodostojni odraz sveta“ ponuđen na platnu. Ludovikova terapija može se tumačiti i uz pomoć Lakanove teorije o konstituisanju ega u fazi ogledala. Ogledalo je izjednačeno s ekranom. Identifikujući se s junacima i događajima koje vidi na filmu, a u kojima prepoznaje sebe, Aleks se suočava sa sopstvenim likom koji, pod dejstvom seruma, počinje objektivno da sagledava. Narcisoidnost je ukinuta; unutrašnji rascep je prevaziđen; kreirana je mehanizovana jedinka (*a clockwork orange*) koja odbacuje konfliktno ponašanje kao dotadašnji oblik reakcije na dešavanja koja ne odobrava.

Terapija dovodi do zloupotrebe subjekta podvrgnutog eksperimentu, kao i sadržaja na ekranu i muzike koja se čuje u bioskopu. Kjubrik organizuje bioskopsku predstavu iz ere nemog filma: projekcija je bez reči, a muzičku podlogu čini delo koje se u asocijativnom procesu vezuje za viđene prizore. Na taj način stvara se uzročno-posledična veza koju je kasnije nemoguće raskinuti. Svaki put kada Aleks iskusi poriv za nasiljem, on oseća mučninu kao efekat terapije. Međutim, istu vrstu reakcije počeo da oseća i prema Betovenovoj muzici. Umetnost je zloupotrebljena u naučne svrhe s ciljem Aleksovog moralnog napretka i ozdravljenja. Sloboda izbora u Ludovikovom bioskopu ne postoji. Ovaj prostor je društvo u malom: za svaki oblik neprihvatljivog ponašanja postoje sankcije, a one najčešće vode ka ukidanju individualnosti i ujednačavanju karaktera. Glavni junak protestuje zbog učinjenog greha prema Betovenovoj muzici koja postaje sinonim za ultranasilje u kome on više ne može da uživa: u Aleksovoj svesti nasilje je spojeno sa muzikom, cenzurisano je i izaziva gađenje. Konačno je ugrađen mehanizam: id je ugrožen i nad njim se nadvio superego.

Iako Kjubrik nije favorizovao postupak identifikacije s filmskim junacima, u Ludovikovoj sekvenci on motivije posmatrača na identifikaciju s pripovedačem u trenutku njegove egzistencijalne ugroženosti. U bolničkom bioskopu, imobilisani Aleks prvenstveno se identifikuje s napadačima na ekranu u kojima prepoznaje svoje pređašnje ja, dok gledalac Kjubrikovog filma počinje da se identifikuje s novim, nejakim Aleksom prema kome oseća empatiju jer je njegova ličnost nasilno preoblikovana intervencijom države. Aleks, perfor-



mans umetnik i reditelj stravičnih dela, gubi svoj kreativni potencijal i slobodu izbora i postepeno postaje Aleks-žrtva, pasivni primalac filmskih slika koje će ga nesvesno pretvoriti u mehanizam koji otkucava dok ne eksplodira. U svojoj studiji *Film ili imaginarni čovek* (1956), Edgar Moren je raspravljao o filmu i magičnoj percepciji. U procesu identifikacije, subjekt, umesto da se projektuje u svet, upija svet u sebe. Gledalac je duboko uključen u film, kao posledica atrofije motoričke, praktične ili aktivne participacije, koja je u bliskoj vezi sa psihološkom i afektivnom participacijom. Moren navodi da pasivnost i nemoć stavljaju gledaoca u regresivnu situaciju, čineći ga infantilnim kao pod dejstvom veštački indukovane neuroze.<sup>343</sup>

Oslanjajući se na Morenovu tezu o identifikaciji posredstvom projekcije i pod uticajem Lakanove teorije „ogledala“, u svom eseju „Ideološki efekti osnovnog kinematografskog aparata“ (1974–1975) Žan-Luj Bodri povezuje ogledalo i ekran, ukazujući na sličnost između Lakanovog deteta ispred ogledala i filmskog gledaoca pred platnom.<sup>344</sup> Bodri pronalazi analogiju između nedovoljno razvijene bebine pokretljivosti i preranog sazrevanja njene vizuelne organizacije i sličnih stanja tokom kinematografske projekcije – suspenzije pokretljivosti i prevlasti vizuelne funkcije (što je upravo Aleksova pozicija u bioskopu). On dalje navodi da zbog činjenice da reflektovana slika (koju nam nudi ekran) nije slika sama po sebi, već slika sveta koji je dat kao značenje, možemo prepoznati dvostruku identifikaciju s filmom. Prvi nivo identifikacije odnosi se na samu sliku i proizlazi iz ličnosti koja je prikazana kao centar sekundarne identifikacije, dok drugi nivo identifikacije omogućava pojavu prvog – to je transcendentalni subjekt čija je tačka gledanja označena kamerom i koja, po Bodriju, konstituše i vlada objektima u svetu. Identifikacija posmatrača s nevidljivim posmatračem (kamerom) postaje najbitnija, dok identifikacija s junakom ima sekundarni status. Bodri tvrdi da se projekcija i refleksija odvijaju u zatvorenom prostoru i da su oni koji sede u bioskopu, zapravo okovani i zarobljeni (još jedna sličnost s Aleksovom pozicijom). Sledeći Bodrijevu teoriju, Aleks se može shvatiti kao Lakanov subjekt koji pokušava da razvije pojam ega: filmsko platno u bolničkom

<sup>343</sup> Edgar Morin, *The Cinema or the Imaginary Man*, University of Minnesota Press, Mineapolis 2005, 96.

<sup>344</sup> Jean-Louis Baudry and Alan Williams, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly*, 28(2), (1974/75): 39–47. doi:10.2307/1211632. Pristupljeno: 20. januara 2022.

bioskopu je preoblikovano ogledalo u kome se junak postepeno prepoznaje. S prvom serijom filmova u kojima likovi izgledaju kao Aleks i njegovi drugovi, Kjubrik bukvalno „proizvodi“ ovu analogiju. Ludoviko-sekvencu, s druge strane, ukazuje na paradoksalnu prirodu bioskopskog platna-ogledala: ono odražava slike, ali ne i stvarnost. U jednom trenutku čuje se Alekov glas: „Znao sam da ne može biti stvarno, ali to nije pravilo nikakvu razliku.“<sup>345</sup>

Tokom projekcija, Aleks prepoznaje sopstvene nasilne aktivnosti i kaže: „Čudno je kako boje stvarnog sveta izgledaju stvarno stvarne samo kada ih vidite na platnu“. Ovo razlikovanje stvarnog i imaginarnog, pored njegovog izmeštanja iz uloge aktivnog učesnika u dešavanjima, u ulogu pasivnog konzumenta slika, trebalo bi da ga „izleči“ i pokaže mu koliko je nasilje zaista štetno. Istovremeno, treba da mu pomogne da savlada svoj nasilni poriv i prilagodi se svetu koji ga brutalno preoblikuje i uništava njegov otpor prema uspostavljenom sistemu vrednosti. Kjubrikov ekran deluje kao „pravo“ ogledalo i nateruje gledaoca da se identifikuje s Aleksom. Kako je moguće da počinjemo da saosećamo sa našim sadističkim, okrutnim, „poniznim“ pripovedačem? Reditelj nam pomaže da razumemo ovu ambivalentnu situaciju: „Sa Aleksom možemo da se identifikujemo na nesvesnom nivou (...) i možda smo podsvesno svi potencijalni Aleksi. Moguće je da samo kao posledica morala, zakona i ponekad, sopstvenog urođenog karaktera mi nikada ne ispoljavamo njegovu prirodu.“<sup>346</sup> Kao gledaoci suočeni smo sa dva različita ekrana: prvi je u bolničkom bioskopu na kojem se projektuje simulakrum koji prema Alekovim rečima izgleda kao „veoma dobar, profesionalan film, kao da je napravljen u Holivudu“; drugi je pred nama – Kjubrikov ekran koji sve razotkriva i ne sakriva ništa. Prema Valteru Benjaminu: „Očigledno je da se priroda drugačije obraća kameri nego oku. (...) Zahvaljujući kameri tek otkrivamo optičko nesvesno, kao što smo pomoću psihoanalize otkrili nagonsko nesvesno.“<sup>347</sup>

Između ostalog, Ludovikova terapija problematizuje identifikaciju s junakom i objašnjava kako je ona navođena kamerom – „gledalac ne može ništa drugo nego da se poistoveti s kamerom koja je gledala pre njega u ono što

---

<sup>345</sup> Citirano prema filmu.

<sup>346</sup> Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 158.

<sup>347</sup> Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reprodukcije“, u: V. Benjamin, *Izabrana dela I*, Službeni glasnik, Beograd 2011, 276–277.

on sada gleda“.<sup>348</sup> Filmovi koji se bave zlikovcima i žrtvama treba da izazovu osudu prvih, a saosećanje prema drugima i njihovu odbranu. Očekivano, Aleksova reakcija je instinktivna: on je čovek ida koji ne poštuje moralne vrednosti. Poistovećuje se sa silovateljima i ne oseća empatiju prema žrtvama. Samo uz pomoć nauke i medicinskog seruma moći će da razvije sistem „pravih ljudskih principa“ i nauči da je ultranasilje i ubijanje pogrešno i da svako ima pravo da živi i bude srećan bez maltretiranja i trpljenja tuđe agresije. Ali šta je, nakon svega, s Aleksovim pravom da živi bez mučenja? Upravo zbog primene nehumanog Ludovikovog tretmana koji ga degradira u mehanizam bez slobodne volje, Kjubrik uspeva da uspostavi čvrstu vezu između svog junaka i publike. Identifikacija s Aleksom je inteligentno sprovedena u trenutku kada on postane „bezazleni“ tinejdžer u kandžama bezdušnog, modernog društva. Zahvaljujući transformaciji njegovog položaja, postaje razumljivo zašto je identifikacija s transcendentnim subjektom (kamerom) daleko važnija i utiče na identifikaciju s junakom: „Tako se gledalac manje identifikuje s onim što je predstavljeno – samim spektaklom, nego s onim ko režira spektakl, omogućavajući mu da ga vidi, obavezujući ga da vidi ono što kamera kadrira; upravo je ključna uloga kamere da bude neka vrsta prenosnika/releja.“<sup>349</sup> Kjubrik je pojasnio ovu situaciju: „Kada ste ga (Aleksa) pokazali kako čini grozna dela i još shvatate ogromno zlo koje čini država pretvarajući ga u nešto manje od ljudskog bića kako bi ga učinili „dobrim“, onda mislim da je suštinska moralna ideja potpuno jasna. Neophodno je da čovek ima izbor da bude dobar ili loš, čak i ako izabere zlo. Lišiti ga ovog izbora znači pretvoriti ga u nešto niže od čoveka – u mehanizam.“<sup>350</sup>

Sigmund Frojd tvrdio je da se identifikacija ne rađa iz saosećanja, već da je saosećanje rezultat identifikacije. Reditelj može da proizvede identifikaciju gledaoca s junakom prema kome bi on prirodno osećao animozitet. To znači da se identifikacija mnogo više oslanja na filmsku strukturu i rediteljske strategije nego na psihologiju, i u osnovi zavisi od „mesta“ unutar filmske naracije. Rolan Bart shvata identifikaciju kao strukturnu operaciju koja ne zavisi od psihologije: „Ja sam taj koji zauzima isto mesto kao i ja“. Nova situacija u

<sup>348</sup> Christian Metz, „The Imaginary Signifier“, *Screen*, 16(2), 1975:14–76. doi:10.1093/screen/16.2.14. Pristupljeno: 8. februara 2022.

<sup>349</sup> Baudry, Nav. delo, 45.

<sup>350</sup> P. Strick, P. Houston, „Modern Times: An Interview with Stanley Kubrick“, u: Gene D. Phillips, *Stanley Kubrick: Interviews*, 128.

filmu izaziva novu preraspodelu uloga i novu shemu odnosa u fikciji. Alfred Hičkok je, na primer, izazivao povremenu identifikaciju u određenim situacijama, čak i sa negativnim junacima (antiherojima). Njegovi filmovi dokazuju da gledalac može da se identifikuje s ubicom bogate udovice ili sa kleptomanom samo zato što se oni nalaze u opasnosti. Upravo ove situacije izazivaju simpatiju publike. Bilo bi pogrešno misliti da je lako predvideti identifikaciju. Edipalni koreni i strukturna implementacija identifikacije, kao i specifičan kvalitet narativnog diskursa, dovoljni su razlozi za ambivalentnu, fluidnu i prilagodljivu prirodu identifikacije sa filmom. Ovo pitanje otvara brojne važne polemike o uticaju umetnosti na publiku i promene njihovih moralnih stavova nakon gledanja filma. Raspravljajući o mogućoj vezi između nasilja na filmu i njegovog ponavljanja u stvarnom životu, Kjubrik je primetio: „Umetnost se sastoji od preoblikovanja života, ali ne stvara život, niti uzrokuje život. Štaviše, pripisivanje snažnih sugestivnih kvaliteta filmu je u suprotnosti s naučno prihvaćenim gledištem da, čak i nakon duboke hipnoze, u posthipnotičkom stanju, ljude ne možete naterati da rade stvari koje su u suprotnosti s njihovom prirodom.“<sup>351</sup>

Kjubrik 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 i na varljivost percepcije određene kamerom, a takođe i mesta 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 nasilja na platnu, gledalac počinje da gleda sebe u toku bioskopske projekcije. Tako se postiže njegovo izmeštanje iz povlašćenog položaja posmatrača, bezbednog u tami bioskopa. Niko više nije zaštićen: ni Aleks, ni gledalac, ni kamera. Svi su prisutni u bioskopu, razotkriveni međusobno ukrštenim pogledima: Kjubrik 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 Alekovih nasilnih nastupa postao aktivni agens preobražaja posredstvom filmskih slika.

---

<sup>351</sup> Nav. delo, 129.

Aleks praktično gleda *Paklenu pomorandžu* čime je njegov položaj izjednačen s pozicijom bioskopskog gledaoca. Reverzibilni proces kojim je otkriveno postojanje publike prvi put narušava kontinuitet filmskog toka, uvlačeći element stvarnog gledanja filma u dijegetički prostor. Na taj način Kjubrik realizuje jedinstvenu sekvencu koja predstavlja meditaciju o filmskoj umetnosti, uspostavljajući novi odnos prema vlastitoj kameri, junacima i gledaocima. Ovo je jedini takav primer u njegovom opusu, te mu zato i pripada posebno mesto. U Ludovikovom bioskopu dešava se preobražaj subjekta zahvaljujući kameri koja od zahvaćenih fragmenata stvarnosti montažnim postupkom sastavlja novu sliku, delujuću na svest posmatrača neposrednije od realnosti percipirane golim okom.<sup>352</sup> Time je uspostavljen složen odnos između iskustva realnosti i iskustva gledanja filmova. Bez obzira na mnogostruko prisustvo očiju u različitim segmentima *Paklene pomorandže*, nijedna sekvenca pre Ludovikove terapije na neposredniji način ne ukazuje na značaj koji gledanje ima za pojedinca. Pritom nije reč o bilo kakvom posmatranju, već o filmskoj percepciji i uticaju filma na naše sazajne procese.

Zbog pružene prilike da se suoči s predstavom sopstvenih akcija, Aleks se konačno distancira od sebe. Odnos koji će tada izgraditi prema sebi biće rukovođen bolničkim timom koji postiže željene rezultate merenjem reakcija na određene stimulse. U ovom procesu programiranja odvija se metamorfoza junakove ličnosti: od kreativnog mislećeg subjekta on postaje pasivni primalac slika koje podsvesno deluju na njega, menjajući aktivnu vezu sa stvarnošću i kritički odnos prema njoj. Tako se formira nova jedinka koja više ne poseduje snagu kreativca, umetnika, glumca, scenskog izvođača, kako je sebe doživljavao Aleks Dilarč. Novi Aleks, u kome su do tada bile spojene ljubav prema Betovenu, ironičan odnos prema modernoj umetnosti i izraženi prezir prema društvu, gubi kreativni potencijal originala i postaje jedna od mnogobrojnih kopija – mehanizovana jedinka / radnik koji se ne razlikuje od drugih robova. Novom vremenu nisu potrebni misleći „originali“, jer institucija originalnosti više nema nikakav značaj. Postoje samo serijski proizvodi koji su ugrozili svaku autentičnost. Zato Aleks pre konačnog pada mora da negoduje, podižući glas protiv zloupotrebe umetnosti (iznad svega Betovenove muzike), iskorišćene zarad preoblikovanja njegovih moralnih stavova i osobenog odnosa prema svetu. Na

<sup>352</sup> Ovde je uočljiva benjaminovska paralela između hirurga i snimatelja: kao što prvi slobodno zaseca u telo svog pacijenta, tako drugi uspeva aparaturom da zahvati stvarnost mnogo bitnije i dublje nego oko gledaoca.

kraju je čak i umetnost, umesto da pruži izlaz i olakšanje, postala instrument mučenja:

„Prekinite, prekinite, vi smrdljivi, odvratni obmanjivači. Ovo je zločin, prljavi, neoprostivi zločin.

– Šta ti je značilo ono neoprostivi zločin, a?

To, rekoh vrlo iscrpljen, što ste upotrebili Ludviga Vana na onaj način. On nikome nije učinio zlo. Betoven je samo komponovao muziku.

– Neizbežno je, svako ubija ono što voli, kao što to reče okovani pesnik. Možda se tu krije element kažnjavanja. Sputavanje je uvek teško. Jedan je svet i jedan život. Najslađe i najbožanskije aktivnosti u izvesnoj meri sadrže i nasilje – ljubavni čin, na primer, ili muzika. Moraš da prihvatiš rizik, dečko. Sam si ovo izabrao.“<sup>353</sup>

Upućujući ovom sekvencom na represivnu snagu države i njenih naučnika, Kjubrik će obelodaniti strah za budućnost i opstanak inteligentnog pojedinca u svetu tzv. „uslovljenog ponašanja“. U razgovoru s Mišelom Simanom, on je rekao: „*Paklena pomorandža* je dobila svetsko priznanje kao važno umetničko delo. Feline, Bunjuel i Kurosava su je visoko cenili. Nijedno umetničko delo nikada nije nanelo zlo društvu, iako su mnogo štete naneli oni koji su nastojali da zaštite društvo od umetničkih dela koja su smatrali opasnim.“<sup>354</sup> Iako je bio svestan kontroverzi koje će njegov film pokrenuti, nije se plašio da postavi pitanje: da li slike izazivaju nasilje ili pružaju izlaz iz njega? Jedan od mogućih odgovora na ovo pitanje pružio je priznati francuski reditelj Klod Šabrol: „Naravno da su svi zabrinuti zbog nasilja na ekranu, naravno da ga svi osuđuju. Čini se da niko ne ističe da nasilje na ekranu otkriva mračne uglove društva i stavlja na uvid javnosti stranu života koja bi inače ostala skrivena. Povremeno film može ljudima da otvori oči. Da li filmovi o nasilju podstiču nasilje? Ne verujem u tako nešto. Od Aristotelovih dana opšte je poznato da ljudi idu na javne zabave da bi zadovoljili svoje niske strasti i vratili se kući mimiji. Oni su oslobođeni, a ne iskvareni prikazom kriminalnih perversija.“<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> Citirano prema filmu.

<sup>354</sup> Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 162.

<sup>355</sup> Christian Bugge, „The Clockwork Controversy“, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html>. Pristupljeno: 19. januara 2022.

## *Bari Lindon: Film kao slika*

*Bari Lindon* je Kjubrikov istorijski spektakl zasnovan na romanu Vilijema Teke-rija *The Luck of Barry Lindon* (1844). Pripreme za njegovo snimanje započele su početkom 1973. godine, neposredno nakon što se „stišala buka“ i splasnule kontroverze oko *Paklene pomorandže*. S trista snimajućih dana (u toku 1973. i 1974.) i nestandardnih osam nedelja pauze koje su po Kjubrikovom zahtevu odobrili producenti Warner Brothers, film je premijerno prikazan u Americi, 1. januara 1975. godine. Planiranih dva i po miliona dolara budžeta narasli su na preko jedanaest miliona, ali se, posle svega, trud isplatio, s obzirom na to da je istorija kinematografije dobila jedan od najlepše snimljenih filmova o epohi 18. veka. Realizovan je kao „utešna nagrada“ umesto projekta o Napoleonu koji je Kjubrik dugo pripremao i razrađivao, a koji nikada nije snimio, jer se MGM povukao pošto je Sergej Bondarčuk osrednje prošao sa svojim epskim delom *Vaterlo* (Waterloo, 1970) o borbi između francuskog vladara Napoleona i engleskog generala, vojvode Velingtona.<sup>356</sup> Kjubrik se, posle svega, opredelio za ostvarenje koje tematizuje uspon i pad siromašnog i neobrazovanog mladića iz Irske, Redmonda Barija, prvobitno vojnika britanske, a zatim i pruske vojske za vreme Sedmogodišnjeg rata (1756–1763) između Francuske i Engleske, da bi svoj san o brzom dolasku do višeg socijalnog i ekonomskog

<sup>356</sup> Broj kutija posvećen pripremama za film *Napoleon* kao i brojnost dokumentacije upućuju na činjenicu da ovaj projekat ostaje najvažniji nerealizovani rad Stenlija Kjubrika. Čak i na putujućoj izložbi o Kjubriku, obavezno je izdvojena bar jedna soba za izlaganje materijala u vezi s ovim istorijskim filmom. Fascinacija Napoleonom pojavila se rano u Kjubrikovom životu i ticala se, pre svega, Napoleonovog strateškog mišljenja, uspešnog ratovanja i prema rečima reditelja, gotovo neobjašnjive greške u koracima koja ga je koštala poraza i pada. Istovremeno, možemo samo da spekuliramo kako bi ovaj film izgledao da je Kjubrik ušao u njegovu realizaciju.

statusa ostvario venčanjem s imućnom udovicom Lejdi Lindon, čiju će porodicu upropastiti raskalašnim životom, skupim zabavama i kockanjem, a njeno nasljedstvo potrošiti neumerenošću i neznanjem.

Bilo je teško očekivati da tročasovno delo vanvremenske lepote poput *Barija Lindona* može privući širu bioskopsku publiku, s obzirom na to da se pojavilo u godini Spilbergove *Ajkule* (*Jaws*) ili Formanovog *Leta iznad kukavičjeg gnezda* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*). Zato ne čude podeljene reakcije američke i evropske kritike, koja je isticala da je reč o filmu „što podseća na one vrlo obimne, skupe, elegantne i dosadne knjige koje postoje samo da bi bile izložene na stočićima za kafu“ (*LA Times*); da je u pitanju superiorno izveden „kinematografski mural koji zahteva uporno i ponovno gledanje ne tražeći od početka punu i pažljivu koncentraciju“ (*Variety*); te da je „*Bari Lindon* zapajnujuće divan i da čitav film, uključujući i ironični ton pripovedača predstavlja retko iskustvo, čarobnu suprotnost mnogo zastupljenijem konvencionalnom svetu bioskopske zabave“ (*Spectator*).<sup>357</sup> Pa čak i znatno kasnije, pišući članak „Endless Summer“ za *The Village Voice* 18. juna 2000. godine (pošto je film ponovo prikazivan u Njujorku sedam dana zahvaljujući izradi nove kopije), kritičar Hoberman je istakao, između ostalog, da *Bari Lindon* „vizualizuje kasni 18. vek kao utvarnu stvarnost leta koje nikad ne prolazi“ i zaključio „da posle decenija adaptacija Džejn Ostin, Henrija Džejmisa i Tomasa Hardija, Kjubrikov najčudnovatiji projekat izgleda dvadeset godina ispred svog vremena. *Bari Lindon* je film koji bi Miramax najviše želeo da distribuira, istina, uz brižljivu adaptaciju Toma Stoparda i skraćen za 90 minuta.“<sup>358</sup>

Film je izgleda samo delimično zadovoljio očekivanja nekih od Kjubrikovih saradnika, među kojima se posebno izdvaja glavni glumac Rajan O'Nil koji je dve decenije kasnije, pa čak i nakon Kjubrikove smrti, evocirao uspomena na snimanje ovog ostvarenja. Za avgustovsko izdanje časopisa *Premiere* 1999. godine izjavio je: „Trebalo je da ja ispričam priču u filmu, ali je umesto mene Kjubrik izabrao nekog dosadnog Engleza; ako je njemu bilo dosadno, kako se tek osećala publika? Iznenadilo me je šta je na kraju ispalo – to uopšte nije bio film o Bariju Lindonu. Bio je to film o jednoj epohi i za mene suviše

<sup>357</sup> Obimna građa iz dnevne štampe koja je pratila distribuciju filma dostupna je u Arhivu. Videti: SK/14/7.

<sup>358</sup> J. Hoberman, „Endless Summer“, *The Village Voice*, 18. april 2000, <https://www.villagevoice.com/2000/04/18/endless-summer/>. Pristupljeno: 21. januara 2022.



statičan. Takvo je bilo moje mišljenje i sigurno sam o tome govorio i u javnosti. Njega je to razbesnelo i poslao mi je veoma neprijatno pismo na koje sam mu odgovorio: *Slušaj, film koji sam pogledao je kao poseta muzeju. To je sasvim legitimno, ali mi smo snimali avanturističku priču.*<sup>359</sup> Nasuprot tome, verujući da je za stvaranje izuzetnih umetničkih dela neophodan perfekcionizam, svest o konkretnom cilju i vlastitim mogućnostima, glumica Marisa Berenson u ulozi Lejdi Lindon, nikada nije zažalila što je bila deo mukotrpnog procesa nastanka filma. Izabrana nakon što ju je Kjubrik gledao u Viskontijevoj *Smrti u Veneciji* i *Kabareu* (Cabaret, 1972) Boba Fosija, Berenson, inače poznatija kao model za časopis *Vogue*, prihvatila je Kjubrikov poziv u trenutku totalne fizičke iznemoglosti i pošto je preživela komplikovanu upalu pluća. Preselivši se u zamak u Irskoj gde je iščekivala početak snimanja, glumica je provodila dane u potpunoj izolovanosti i samoći, sve dok se čitava ekipa zbog izvesnih pretnji IRA-e nije prebacila u Englesku gde je film i snimljen.<sup>360</sup> Evocirajući uspomene na pomenute dane u ogromnom, ledenom irskom zamku, Marisa Berenson je priznala: „Bilo je to najdepresivnije mesto. Imala sam vizije da ću ići na jahanje po irskom krajoliku i slično, ali na kraju je stalno padala kiša i bila sam tako usamljena. Mislim da se Stenliju dopadala i sama ideja da sam vrlo melanholična.“<sup>361</sup> Činjenica da je tragao za ledenom lepoticom melanholičnog karaktera koju nije mogao da „pronađe“ ni na jednom umetničkom delu 18. veka, ali ju je prepoznao u Marisi Berenson, oduševila je reditelja: „Marisa ima

<sup>359</sup> Videti: Hughes, *The Complete Kubrick*, 187.

<sup>360</sup> *Bari Lindon* je poslednji Kjubrikov film u celini snimljen van studija, na odabranim lokacijama u Irskoj i Engleskoj, dok je druga snimateljska ekipa određene scene snimila u Istočnoj Nemačkoj. U pitanju su brojni srednjovekovni zamkovi i dvorci, plemićke kuće iz 17. i 18. veka, krčme, itd. Tako je npr. dvorac Kejhira (Cahir) blizu Votforda (Waterford) bio zamena za Prusku gde Bari ratuje na strani Fridriha Velikog. Unutrašnjost Dablinskog zamka (Dublin Castle) bila je adaptirana u luksuzni hotel i kazino, dok je najveći izazov bio pronaći nizove kuća iz epohe koji bi bili adekvatna zamena za glavni saobraćajni put koji prolazi kroz Prusku. Na kraju se današnji Potsdam pokazao kao dobro rešenje. Za imanje Lindonovih korišćeni su zamak Haurd (Howard) u severnoj Engleskoj, kao i kuća Vilton (Wilton House) blizu Salzberija (Salisbury). Brojna mesta i objekti koji ovde nisu spomenuti, a o kojima je moguće naći precizne podatke u Kjubrikovom arhivu, govore u prilog mukotrpnom šestomesečnom traganju za pravim lokacijama. Tim scenografa Kena Adama, u kojem su se nalazili i Kjubrik i njegova supruga Kristijana, pored izbora lokacija vodili su računa o svim detaljima enterijera i pokućstva, pa čak i svih dodatnih potreba snimateljske ekipe kako bi obezbedili neometani život tokom produkcije koja se prilično odužila. Videti detaljnije o potrazi za lokacijama: SK/14/2/1.

<sup>361</sup> Videti: <https://www.theguardian.com/film/2019/oct/30/marisa-berenson-warhol-dali-vogue-cabaret>. Pristupljeno: 21. januara 2022.

kvalitet svih velikih filmskih diva koje ne moraju ni da se kreću niti da rade bilo šta u kadru. One zrače magičnom statičnošću, a opet tačno znate šta osećaju i misle.<sup>362</sup> Pa iako je i scenografa Kena Adama doveo do nervnog sloma uz lekarsku preporuku za dugotrajnim mirovanjem i totalnom izolacijom, upravo mu je Kjubrikov *Bari Lindon* doneo prvog Oskara u karijeri.

Film pruža vernu rekonstrukciju evropskog života druge polovine 18. veka, do izbijanja Francuske revolucije 1789. godine. Sastoji se iz dva dela, poput dva poglavlja knjige: prvi prikazuje Barijev uspon i dogodovštine kroz koje prolazi na putu ka Lejdi Lindon, dok je drugo poglavlje posvećeno zгодama, nesrećama i padu glavnog junaka koji nakon smrti sina preživljava slom braka i vraća se s majkom u Irsku. Filmska struktura je ciklična: prvi deo počinje i završava se smrću (Barijevog oca i ser Čarlsa Lindona), dok se drugi otvara Barijevim venčanjem sa Lejdi Lindon, a završava se raspadom porodice i dugovima ostavljenim u nasledstvo supruzi. „Tekeri je o romanu pričao kao o delu bez junaka. Bari je naivan i nema škole. Pokreću ga nezaustavljive ambicije prema bogatstvu i društvenom položaju. Ovo se pokazuje kao loša kombinacija osobina koje s vremenom dovode do nedaća i nesreće za njega i sve koji ga okružuju. Naša osećanja prema Bariju su pomešana ali on ima šarm i hrabrost, i nemoguće je ne voleti ga bez obzira na njegovu taštinu, bezosećajnost i sve slabosti. On je vrlo stvaran junak, ni klasični heroj a ni potpuni zlikovac.“<sup>363</sup> Glavnog junaka kao naratora zamenio je ironični komentator situacija iz Barijevog života: on najavljuje događaje i priprema gledaoca za buduća dešavanja. Time je postignuta pripovedačka distanciranost koja je usaglašena s estetikom dugih kadrova, dominantnom upotrebom totala, uzdržanom emotivnošću glavnih ličnosti i specifičnom atmosferom preuzetom s pejzaža, portreta, mrtvih priroda i žanr-scena 18. i 19. veka, koje su Kjubriku poslužile kao osnova za rekonstrukciju vremena iz Tekerijeveg romana. Nije u pitanju doslovno citiranje ili kopiranje slikarskih kompozicija, već stvaranje *slikarskog utiska* kadra kao *tableaux vivants* jer su, prema Kjubrikovim izjavama „ta dela služila i kao reference za sve što je bilo potrebno napraviti, poput kostima, nameštaja, arhitekture, prevoznih sredstava, itd. (...) Prikupio sam veliki broj crteža i slika iz umetničkih monografija. Nažalost, bilo je veoma

<sup>362</sup> Rodney Hill, „Barry Lyndon“, u: Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 573.

<sup>363</sup> Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 172.

čudno koristiti reprodukcije dok su u knjigama, pa smo na kraju, osećajući jaku krivicu, morali da pocepamo i isečemo ogroman broj predivnih izdanja. (...) Dobro istraživanje je apsolutna neophodnost i mnogo uživam u tom procesu. Imao sam odličan razlog da dublje istražim temu i epohu nego inače, a zatim sam imao veliko zadovoljstvo da sklopim prikupljena znanja i dobro ih primenim.“<sup>364</sup>

Sećajući se jednogodišnje iscrpne pripreme za izradu scenografije u *Bariju Lindonu*, Ken Adam potvrdio je da su za njega svojstvena istraživanja određene epohe, ali da u jednom trenutku on prestaje s dokumentacijom i počinje s vlastitom imaginacijom: „Stenli se nikako nije slagao s ovakvim pristupom. Za njega je najsigurniji način – a poznajući kako njegov um razmišlja, potpuno sam ga razumeo – bio da se oslonimo na slikare kao što su Gejn-zboro, Hogart, Rejnolds, Šarden, Vato, Zofani, Stabs (za lovačke kostime), i posebno, Hodovjecki,<sup>365</sup> umetnik koji nas je obojicu intrigirao, poreklom Poljak koji je radio na kontinentu i bio majstor crteža i akvarela, jednostavnog stila i izuzetno razvijenog smisla za kompoziciju. Stenlija su takođe privlačili neki čudni Hogartovi radovi, posebno oni u kojima se moglo videti mnogo slika raspoređenih u horizontalnim nizovima u više nivoa.“<sup>366</sup> O upotrebi umetničkih dela kao jednog od glavnih izvora za rekonstrukciju duha 18. veka svedoče brojne reprodukcije u Kjubrikovom arhivu (SK/14/2/3), kojima se precizno definišu „kategorije“ života u 18. veku – porodični život, društveni život, istorija kockanja, istorija dvoboja, igre i teatar, krštenja i venčanja, vojnički život, život nižih klasa, život aristokratije, život mladih, svakodnevni život, romanse, seksualni odnosi, itd. Među reprodukcijama nalaze se dela kako iz 18. tako i iz 19. veka, više ili manje poznatih autora. Brojne reprodukcije ostaju bez tačnog naziva dela i imena autora što istraživačima dodatno otežava razumevanje Kjubrikovog metoda selekcije kao i opredeljenosti za konkretna dela u fazi

---

<sup>364</sup> Nav. delo, 176.

<sup>365</sup> Više o Danijelu Hodovjeckom (1726–1801), nemačkom slikaru poljskog porekla videti: [https://en.wikisource.org/wiki/1911\\_Encyclop%C3%A6dia\\_Britannica/Chodowiecki,\\_Daniel\\_Nicolas](https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Chodowiecki,_Daniel_Nicolas). Hodovjeckog su neretko nazivali nemačkim Hogartom, nadimak koji je stekao pre zbog maštovitosti nego kritičnosti ispoljenoj u svojim kompozicijama. Ipak, sličnost s Englezom može se očitati u naklonosti ka prikazivanju svakodnevnog života i ponašanja ljudi. Imao je veliku izražajnu moć i kvalitet u tretiranju složenih kompozicija, ali nikada, za razliku od Hogarta, nije pokazivao groteskni kvalitet.

<sup>366</sup> Ciment, „Ken Adam, designer“, u: *Kubrick: The Definitive Edition*, 205.

produkcije. Čini se da on nije ništa želeo da prepusti slučaju, uzimajući u obzir ime gotovo svakog umetnika koji se našao u bar nekom od pregleda istorije likovnih umetnosti.

U Arhivu je moguće prepoznati brojna dela: Škota Vilijama Orčardsona (1832–1910) koji je često slikao ugovorene brakove i čije je ostvarenje *Brak iz interesa* (1886) pomoglo da se istraže psihološke implikacije uspostavljene distance između supružnika; Žorža de La Tura (1593–1652) iz ciklusa o Mariji Magdaleni; Vilijama Hogarta (1697–1764) iz ciklusa *Brak po modi*; Antoana Vatoa (1684–1721) iz serijala inspirisanog teatrom i komedijom del arte; Džordža Stabsa (1724–1806) i njegovih portreta porodice Vedžvud; Tomasa Roulandsona (1756–1827) i to konkretno delo *Loža u operi* (1785), Šardevnov (1699–1779) portret desetogodišnjeg Ogista-Gabrijela Godefra iz 1741, budućeg generala Francuske mornarice koji je mogao biti dobra „osnova“ za lorda Bulingdona ili malenog Brajana Lindona. Džordž Morland (1763–1804) i njegova kompozicija *Proročica sudbine* pomogli su u rekonstrukciji socijalnog života viših klasa; slika Gerarda Terburga (1617–1681) *Upoznavanje* (1662) – na kojoj je Kjubrik rukom ispisao *osvetljenje* upućujući na vrednost baroknog kjaroskura kojim će se rukovoditi prilikom oblikovanja kadrova – poslužila je kao „model“ za scenu u kojoj se Bari ponizno klanja Lejdi Lindon. Pejzaži Hejvuda Hardija (1842–1933), uz Gejnzboroove, korišćeni su prilikom snimanja eksterijera engleske prirode, vrtova i kultivisanih bašta. Uz Rejnoldsove i Gejnzboroove portrete engleskog plemstva, portreti dama Džona Singera Sardženta (1856–1925) i Kamija Koroa (1796–1875), i to *Žena sa biserom* (1870) i *Žena u plavom* (1874) omogućile su reditelju da „uhvati“ melanholiju Lejdi Lindon, osećanje za kojim je dugo i istrajno tragao u ženskim portretima 18. veka, ali ga je na kraju našao u slikarstvu 19. stoleća.

Pojedini istraživači su, u nemogućnosti da popišu sve reprodukcije u Kjubrikovim kutijama, spekulisali o konkretnim uticajima kada su u pitanju neke od najlepših sekvenci balova i prijema u kući Lindonovih snimljenih pod svetlošću stotina sveća. U tom smislu, nametnuo se nemački realista Adolf Mencil (1815–1905) i njegova slika *Koncert na flauti za Fridriha Velikog* iz 1852, na čiji je značaj pažnju skrenuo Ralf Fišer u eseju „Slike s izložbe? Aluzije i iluzije u *Bariju Lindonu*“, ukazujući na tzv. paradoks autentičnosti u rekon-

strukciji 18. veka primenom likovnih dela iz 19. veka.<sup>367</sup> Naime, on tvrdi da je problematična upotreba likovnih umetnosti kao merodavnog i verodostojnog istorijskog izvora, naročito s obzirom na činjenicu da umetnost neretko „ulepšava“ i idealizuje stvarnost (posebno kada su u pitanju portreti), a umetnici i sami rekonstruišu određenu epohu najčešće „posredno“. Upravo je takav slučaj s Mancelovom kompozicijom, koju je izradio na osnovu istorijskih dokumenata, upućujući na svečanost organizovanu za vladara koji je živeo gotovo sto godina pre nastanka slike. Fišer ističe da su Kjubrikovi kadrovi toliko lepi da teško mogu biti veran odraz 18. veka i zaključuje: „S druge strane, on je zavisio od vizuelnih izvora, koji za razliku od teksta čine život vidljivim do najsitnijih detalja. Zahvaljujući njegovom upornom insistiranju na piktorijalnim modelima epohe Kjubrik je preusmerio naše estetsko iskustvo sa nivoa *neposrednog učešća* na stilizovanu distancu. Film rasplamsava sumnje u našu *predstavu* o prošlosti i kao da postavlja pitanje gde su granice istinite rekonstrukcije.“<sup>368</sup> Ukoliko je verovati Kjubrikovom pedantnom pripremnom radu, nema reditelja koji bi „istinitije“ naslikao filmski „portret“ 18. veka, kako kroz upotrebu slikarskih dela iz iste epohe, tako i uz pomoć pažljivo biranih ostvarenja 19. veka koja su išla u prilog njegovoj tezi „da je polazište bilo koje istorijske ili futurističke priče u tome da natera publiku da veruje u ono šta vidi“.<sup>369</sup> Srodan postupak primenio je i pri izboru muzičkih tema, pa se uz Baha i najčešće upotrebljenu Hendlovu *Sarbandu* koja postaje lajtmotiv *Barija Lindona*, našao i Šubertov Trio u e-molu, opus 100: „Na početku sam smatrao da je ispravno koristiti samo muziku 18. veka.“<sup>370</sup> Ali nekada sebi nametnete određena pravila koja se pokazuju nepotrebna i kontraproduktivna. Sigurno sam poslušao svaku ploču s muzikom iz 18. veka koju sam mogao da nabavim. A onda sam shvatio da ne postoji velika tragična ljubavna tema među njima. Posle svega sam odlučio da upotrebim Šubertov Trio iz 1828. godine. To je veličanstveno muzičko delo

<sup>367</sup> Treba voditi računa da je takvih dela relativno malo i da se Kjubrik prvenstveno okretao delima iz 18. veka.

<sup>368</sup> Ralph Michael Fischer, „Pictures at an Exhibition? Allusions and Illusions in *Barry Lyndon*“, u: Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, 176.

<sup>369</sup> Martha Duffy and Richard Schickel, „Kubrick’s Grandest Gamble: *Barry Lyndon*“, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*, 159–170.

<sup>370</sup> Kejt Mekviston ističe da se muzika u filmu jasno deli na dve vrste: „Funkcionalna, fizički aktivna i radosna muzika nižih klasa, s jedne strane, i stilizovana, mirna, suzdržana muzika aristokratije, s druge.“ Videti: McQuiston, *We’ll Meet Again*, 92–93.

i poseduje sjajnu uzdržanu ravnotežu između tragedije i romanse, ne prelazeći u domen manje uhvatljivih i teže razumljivih dela romantizma.<sup>371</sup> Nije, dakle, reč o „verodostojnoj“ rekonstrukciji, već o primeni različitih raspoloživih dokumentarnih izvora iz bliskih epoha (slika, knjiga, muzike) pomoću kojih će nastati harmonična filmska celina koja odgovara Kjubrikovoj predstavi o tome kako je 18. vek „zaista“ izgledao.

Glavni junak Bari Lindon predstavlja vezivnu nit u filmu koji pruža kompleksnu sliku Evrope: ratova koji se uzaludno vode, dvorova na kojima se živi raskošnim i raskalašnim životom, siromašnog naroda na ivici bede. Bari prolazi kroz sve situacije, težeći da se izdigne iznad vlastite klase. U nemogućnosti da prihvati pravila ponašanja viših društvenih slojeva, doživeće povratak staležu kome njegova porodica pripada generacijama. Glavni junak samo je jedna od žrtava nadolazećih promena koje će Evropa preživeti posle Francuske revolucije. Dekadencija na dvorovima je u laganom izumiranju, a članovi aristokratije postaju voštane lutke u napuštenim muzejima. Među njima, Bari je „civilizovani divljak“ koji pokušava da se uklopi. Ostajući na nivou blede kopije preostalih originalnih primeraka plemstva, on je tragična figura spremna da žrtvuje život da bi bio deo onih koji mu se podsmevaju i koji ga ne žele. Reditelj bira nekoliko karakterističnih situacija u filmu pomoću kojih analizira društvene prilike u Evropi 18. veka: u pitanju su ratovi i dvoboji, kockanja i dvorski prijemi, bračna ljubav i preljuba. U prvom poglavlju, naime, Bari je mladi probisvet koji na sve načine pokušava da se izdigne iznad sopstvenog miljea. Rani gubitak oca u dvoboju zbog sukoba oko konja uslovljava njegovo ubrzano osamostaljenje, ali i prve nevolje, izazvane neadekvatnim zaljublivanjem u koristoljubivu rođaku Noru. Ona je jedan od prvih uzroka njegovog bekstva u Dablin, gde će biti opljačkan i nateran da stupi u britansku vojsku za vreme Sedmogodišnjeg rata, kako bi mogao da se izdržava. Istovremeno Nora donosi i prva razočaranja naivnom mladiću koji veruje u ljudsku dobrotu i snagu romantične ljubavi. Time će njegova temeljna načela biti poljuljana: izigrani Bari će početi da shvata kako sistem funkcioniše, a da su ugled i prijatan život koje Nora priželjkuje, a koje joj on ne može ponuditi, ključni „kvaliteti“ koji

<sup>371</sup> Ciment, Nav. delo, 174. O paradoksu autentičnosti u domenu izbora muzike za *Barija Lindona* videti: Dominic Lash, „Distance Listening: Musical Anachronism in Stanley Kubrick’s *Barry Lyndon*“, *Cinergie – Il cinema e le altre arti* 12(2017). <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7348>. Pristupljeno: 22. januara 2022.

će mu nedostajati i prilikom svakog drugog pokušaja da osvoji žensko srce. Zato će on, između ostalog, početi da razmišlja kako da ostvari „nedostižne“ ciljeve relativno brzo i lako, kako da se popne na društvenoj lestvici i postane bogat „preko noći“.

Zbog devojčine naklonosti rivalu, dobrostojećem britanskom kapetanu Kvinu, njih dvojica izlaze na duel u kome će Bari pobediti ali biti prevaren. Ovo je drugi dvoboj koji Kjubrik prikazuje u filmu. U prvom je život izgubio Barijev otac, a u drugom strada sâm junak i otpočinje duga lutanja. Reditelj se oba puta opredeljuje za široke planove, svodeći ljudske figure na obrise apsorbirane pejzažem. Lirska atmosfera irske prirode i njenog bujnog zelenila u suprotnosti je s dramatičnošću situacije u kojoj se nalaze Kjubrikovi junaci. U prvom poglavlju dominiraju eksterijeri koji „obuhvataju“ ljude, redukujući ih na mrlje, na zanemarljive/anonimne figure spram grandiozne, nesavladive i nadmoćne prirode. Reditelj preuzima Gejnzboroove, Konsteblove, Hardijeve pejzaže kao uporišne tačke sopstvenih filmskih slika. Nikada do tada Kjubrikovi kadrovi nisu toliko ličili na dela likovnih umetnosti. Obasjane prirodnom svetlošću, u skali zelenih, smeđih i žutih nijansi, to su pastorage koje se mogu izjednačiti s delima engleskih pejzažista 18. veka. Ljudi su postali integralni deo ambijenta; prikazani su u svakodnevnim situacijama, dok se iznad njih nadvijaju opasnosti najavljene modrim, olujnim nebom i bujnim rastinjem, ili im se spremaju retki trenuci idilične sreće sugerisane plavetnilom mirne, kristalne vode.

Pošto postane vojnik na strani Engleza, Bari shvata da ratovanje i borba u rovovima nisu za njega. Zahvaljujući krađi uniforme, dokumenata i konja jednog poručnika, izigravajući diplomatskog kurira, Bari upoznaje kapetana pruskog garnizona Potsdorfa, koji uskoro otkriva Barijevu prevaru i nateruje ga da se pridruži pruskoj vojsci. Bari postepeno shvata da je vojnička egzistencija mukotrpa i da želi lagodnije dane, provod, piće, zabavu, žene. Herojstvo ga ne zanima, a činovi i unapređenja u vojsci samo ga udaljavaju od sopstvenih snova. Spasivši život pruskom kapetanu Potsdorfu, on će biti unapređen, oslobođen vojne obaveze i dobiće velikodušnu novčanu nagradu. Ključni susret za Barijev dalji život činiće poznanstvo s vitezom Balibarijem, kod koga ga radi špijuniranja šalje Potsdorfov ujak, ministar policije. U starom Ševalijeu Balibariju, umornom od monotonog dvorskog života, Bari prepo-

znaje oca koga je prerano izgubio. Već u njihovom prvom razgovoru Kjubrik prikazuje Balibariju s leđa dok doručkuje u grandioznom prijemnom salonu, raskošno opremljenom slikama i ogledalima. Ova sekvenca replika je Boumenovog poslednjeg obroka *Odiseje u svemiru*. Ona ukazuje na uzvišenost koju u rukama izuzetnih pojedinaca dobijaju i najjednostavniji životni rituali. Balibarijev šarm i lakoća s kojom stupa u kontakt s ljudima Bariju će ostati zauvek nedostižni, međutim, poznanstvo s njim omogućiće mu da postane „gospodin Lindon“, zahvaljujući nizu otmenih večera na koje ga njegov patron vodi, pošto postanu partneri u kockanju i zajednički napuste Prusku. Kockarske igre, kartanje u zagušljivim prostorijama, ali i prelepe žene koje počinju da ga obleću i da mu se udvaraju, dovešće mladića u susret s nedostižnim i nedodirljivim svetom. Samo na tren Bari će postati deo aristokratije u propadanju, ne shvatajući dalekosežnost posledica sopstvenog izbora. Balibari i njegovi prijatelji mogu sebi da dozvole uspone i padove, slučajne dobitke i raskalašne gubitke, kao i račune bez pokrića. Kartanje u luksuznim salonima i zvanice u skupocenoj odeći predstavljaju „masku“ za prevaru i zlo koje vlada u redovima visokog društva. Još u baroknom slikarstvu Karavađa ili Žorža de la Tura postoje žanr-scene na ovu temu, koje su zapravo alegorijske predstave obmane i zablude.

Za razliku od monotonog i teškog vojničkog života koji je vodio do tada, Bari postaje član visokog društva kome ne pripada ni po poreklu, ni po obrazovanju, a ni po manirima. Reditelj pravi vizuelnu razliku između prvog i drugog dela filma. Dok u prvom poglavlju (koje se završava iznenadnom i neočekivanom smrću ser Čarlsa Lindona) dominiraju eksterijeri stroge i precizne geometrijske organizacije mizanscena (vojnički marševi, usmereno kretanje po utvrđenim stazama, pravolinijsko jahanje na konjima ili duga pešačenja između različitih odredišta snimljena neretko i uz upotrebu tri simultane pokretne kamere, koje detaljno i do perfekcije beleže komplikovano kretanje u dužini kontinuiranog snimka i do 240 metara), dotle se u drugom poglavlju Kjubrik opredeljuje za enterijere osvetljene isključivo svetlošću sveća, obasjane toplim prigušenim sjajem koji kadrovima daje karakter ulja na platnu, s odblescima na licima ili dubokim senkama koje padaju na teške zavese, skupoceni nameštaj, tapacirane fotelje i stolice. Kretanje junaka odvija se po raskošnim prijemnim salonima, dugim hodnicima, kultivisanim vrtovima, uz povremene vožnje čam-



cima po mirnom jezeru koje okružuje zamak. Sve ovo stvara utisak visokoritualizovanog i strogo kontrolisanog dvorskog života. Svakodnevica je ispunjena nizom prigodnih radnji koje se obavljaju u svečanoj tišini, a likovi postaju beskarakterne figure čija lica „funkcionišu kao društvene maske“.<sup>372</sup> S vremenom, oni počinju da liče jedni na druge: upleteni u iste intrige, postaju deo velikog sistema u kome vladaju stroga pravila aristokratskog ponašanja. Uzdržana emotivnost na kojoj Kjubrik insistira u domenu glume odgovara njegovom viđenju dvorskog života u 18. veku i, prema Fišerovim rečima, u kontrastu je s portretskim studijama moderne umetnosti koje insistiraju na prikazu akutnih psiholoških stanja i snažnoj mimici.<sup>373</sup> Pomenuti način glume izabran je upravo zbog toga što „težište filma nije u kreiranju psihograma konkretne epohe i ljudi koji su tada živeli, nego u tome da se pokaže kako se slikama može izraziti stav o stvarnosti jedne ere.“<sup>374</sup> U drugom delu filma česta je upotreba zuma koji nije bilo omiljeno sredstvo ni Kjubriku, a ni direktoru fotografije Džonu Alkotu. Naime, zum na veštački način menja plan (bez stvarne promene položaja kamere), čime se zadržava dvodimenzionalni kvalitet prizora kao na slikarskom platnu. Polazište je odabrani detalj u kadru od koga se neprimetno udaljavamo kako bi se proširila vizija (vidljivi prostor) i omogućila nam da sagledamo ceo tableau. „Svaki put radilo se o samodovoljnoj slici, a ne, kao što je to obično slučaj, o slici koja je nastala zahvaljujući fizički novoizabranoj poziciji kamere. Dakle, svaki deo zumiranog kadra bio je kompozicija po sebi.“<sup>375</sup>

Barijeva monotona svakodnevica oživljena povremenim neskrivenim flertovima sa sobaricama i kuvaricama, partijama kartanja, koncertima i organizovanim zamornim večerama, postepeno je zamenila punoću i uzbuđljivost života vagabunda. Na taj način on postaje tragična figura iz više razloga: s jedne strane, zbog želje za skitanjem koje je sebi nekada mogao da priušti

<sup>372</sup> Rainer Rother citiran u Fischer, „Pictures at an Exhibition?“, 175.

<sup>373</sup> Isto. U tom smislu, moglo bi se dodati da naglašenu glumačku ekspresivnost Kjubrik zahteva npr. od Pitera Selersa u *Strejndžlavu* ili *Loliti*, od Džeka Nikolsona u *Isijavanju*, Lija Ermija u *Ful metal džekitu*, Malkoma Mekdauela u *Paklenoj pomorandži*, dok se uzdržanost i distanciranost, lice kao zaleđena maska, može primetiti u filmovima *Odiseja u svemiru*, *Bari Lindon* i *Širom zatvorenih očiju*. U pitanju su nepristupačni junaci sa kojima je nemoguće ostvariti identifikaciju. U svakom od ovih filmova ona je dodatno otežana nepostojanjem pripovedača koji je, iako prisutan, u *Bariju Lindonu* namerno ironičan i sprečava emotivno vezivanje za glavnog junaka.

<sup>374</sup> Fischer, Nav. delo, 175.

<sup>375</sup> Alkot u: Ciment, *Kubrick, The Definitive Edition*, 216.

bez ograničenja, a koje se sada osuđuje ukoliko nije sprovedeno u skladu sa „manirima“, i s druge strane, zbog neotesane prirode koja je neprihvatljiva u novom svetu koji spolja izgleda privlačniji nego što zaista jeste. Nakon sedam godina braka sa Lejdi Lindon, uz netrpeljivost koju oseća od posinka lorda Bulingdona, Bari neumereno troši tuđe bogatstvo na skupe zabave, nadajući se da će se sprijateljiti s nekim, u ovom otuđenom svetu voštanih figura. Dosadu i jednoličnost svakodnevice uspeva da prevaziđe povremenim radostima u društvu sina Brajana. Strukturu kadrova Kjubrik konstantno potcrtava ritualnost i monotoniju aristokratskog života. On obično prikazuje više junaka u kadru – bračni par Lindon sa sinom, lorda Bulingdona i njegovog tutora, velečasnog Ranta, i niz drugih stanovnika dvora ili „prijatelja“ porodice – dok slušaju muzičke resitale ili razgovaraju u bašti. Tako predstavljeni, pripadnici ove kuće deo su ceremonijala u kome su zaustavljeni i zarobljeni. Paleta smeđih i karmin tonova dominantna u odajama prigušenog osvetljenja doprinosi utisku smanjene dubine polja i od filmske slike stvara slikarsko platno. *Bari Lindon* pruža poseban estetski doživljaj načinom na koji spaja specifične teme engleske istorije s nacionalnim slikarstvom 18. i 19. veka, stvarajući jedinstvenu celinu koja se posmatra kao niz likovnih dela u izabranoj muzejskoj postavci. Dodatni nivo jedinstva ostvaren je između Kjubrikovih kadrova i umetničkih dela na zidovima zamka Lindon, verodostojno citiranih na filmskom platnu. Dugi, statični kadrovi bez uočljivih pokreta, s diskretnim pogledima koje razmenjuju učesnici razgovora, kartaroši za stolom ili dame i gospoda u nemom razgovoru, pretvaraju se u reprezentativne primerke slikarstva iz prošlosti.

*Bari Lindon* je nesumnjivo najlikovniji Kjubrikov film, u kome je svaki segment scenografije pažljivo odabran; junaci su zamrznuti u prostoru, sveće obasjavaju njihova lica, dok samo zvuk satova i udaljenih crkvenih zvona pruža vremensku dimenziju statičnim prizorima. Vizuelna raskoš filma mnogo duguje briljantnom direktoru fotografije Džonu Alkotu, koji je zaslužio dobio Oskara u svojoj kategoriji te godine. Nesumnjivo je reč o vrhuncu njegove karijere. Iako se trudio da postigne utisak prirodnog osvetljenja koje je u najvećoj meri i koristio, u nekoliko sekvenci morao je da pribegne upotrebi veštačke rasvete. Jedan deo mita o snimanju *Barija Lindona*, međutim, istinit je i odnosi se na snimanje pod svetlošću sveća bez dodatne rasvete. Kjubrik je uspeo da locira čak tri pedesetmilimetarska f 0,7 objektiva Karl Cajs (Karl Zeiss) koje je

na svojim misijama koristila NASA. Odlučio je da kameru Mičel pošalje tehničkom inovatoru Edu Diđuliju koji ju je rekonstruisao tako da može da snima sa izabranim ultrabrzim sočivom. Kako novi objektiv nije imao dubinu polja pri slaboj rasveti (kakva je svetlost sveća), Alkot je skalirao žižnu daljinu radeći testove ručno od 60 metara do 1,5 metra: „Video kamera je bila postavljena pod uglom od 90 stepeni u odnosu na filmsku kameru i praćena je preko TV ekrana okaćenog iznad sočiva kamere. Mreža je bila postavljena preko TV ekrana, a obeležavanjem različitih pozicija glumaca, udaljenosti su se upisivale na mrežu kako bi im se omogućila fleksibilnost pokreta, dok su u fokusu.“<sup>376</sup> Zapravo, Kjubrik bi učinio sve da postigne posebnu atmosferu prošlosti, „impresiju homogenog svetlosnog vela koji prožima scene“<sup>377</sup>, „da sačuva patinu i uhvati jedinstveni osećaj starih dvorova kakvi su zaista bili noću.“<sup>378</sup>

Slučajni susret s Lejdi Lindon jedne neuspešne kockarske večeri, završava se sudbinskom vezom budućih ljubavnika koja počinje na terasi. U potpunoj tišini Bari će joj prići, osvojen njenom vanvremenskom lepotom i uzdržanim držanjem. Ono što njega privlači nije samo život na „visokoj nozi“, već i odbojnost i arogancija koju prema njemu ispoljavaju pripadnici aristokratije. Nastojeći 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, bogati nepokretni starac, osuđen je na invalidska kolica. Kjubrik primenjuje ovaj rekvizit kao simbol muške impotencije u *Strejndžlavu*, *Paklenoj pomorandži* i konačno u *Bariju Lindonu*. Izazivajući neočekivanu ali priželjkivanu smrt ser Čarlsa na kraju prvog poglavlja, Bari se nameće kao njegov naslednik i budući suprug udovice Lindon. Time postaje očuh lorda Bulingdona, s kojim će razviti odnos pun prezira i netrpeljivosti. S druge strane, Bari ostaje u podređenom položaju u odnosu na dve dominantne ženske figure: 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 ne može da potpiše nijedan ček bez odobrenja supruge. S vremenom se zbog ovoga javlja rivalitet između majke i snahe:

---

<sup>376</sup> Gene D. Phillips, Rodney Hill, *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, Facts on File, New York 2002, 9–10.

<sup>377</sup> Fischer, Nav. delo, 177.

<sup>378</sup> Diđulio u: Hill, „Barry Lyndon“, 583.

nije to samo sukob zbog sina, već i zbog novca, koji bi posle Barijeve smrti nasledio lord Bulingdon, a ne mladi Brajan Patrik. Prema nepisanom zakonu nasledstvo pripada starijem od dvojice sinova. Frustracija koju zbog date situacije oseća Barijeva majka utemeljena je u klasnim razlikama. Svesna da njen sin bez suprugine dobre volje ostaje siromašno, nezbrinuto „dete“, ona insistira na razrešenju ovog odnosa zavisnosti. Antagonizam između Barijeve majke i supruge oseća samo stara gospođa, jer Lejdi Lindon – razočarana zbog lošeg braka u kome je konstantno ponižavana, zategnuta u svilenim haljinama, zaleđena u svojim mislima, našminkana višestrukim slojevima pudera - ne izražava opterećenost zbog tzv. problema stare majke. Način njenog života ispunjava je ravnodušnošću prema novcu koga ima u izobilju i čiji je potencijalni gubitak za sada ne uznemirava. Tiha, daleka, meditativna Lejdi Lindon potresna je u svojoj lepoti, dirljiva u bolu koji oseća zbog Barijevih nesmotrenih postupaka.

Zanimljiva je promena koju Kjubrik sprovodi u prikazivanju Lejdi Lindon: dok je kod Tekerija ona nesumnjivo učena dama, piše poeziju na engleskom i španskom i učestvuje u razgovorima sa crkvom i sveštenicima oko kontroverznih pitanja, dotle je u filmu ona svedena na ukočenu lutku, pretvorena u nemi objekat lepote. Iako ova činjenica nije dovoljno isticana u dosadašnjim analizama Kjubrikovog opusa, treba skrenuti pažnju na „problematičan“ rediteljev odnos prema ženskim likovima, najčešće isključivo vezanim za kuću i dom (Šarlot Hejz, Lejdi Lindon, Vendi Torens, Alisa Harford), dok je njihovo učešće u javnom životu zanemarljivo ili u fusnotama filmskog narativa. Žene su određene muškim željama, trpe njihovo fizičko mučenje i psihičko maltretiranje (Lolita, Vendi Torens, Lejdi Lindon), neretko su silovane, zlostavljane i konačno ubijene (anonimna devojka u *Strahu i žudnji*, Aleksandrova žena i Kettlejdi u *Paklenoj pomorandži*, snajperkinja na kraju *Ful metal džekita*, prostitutka Mendi u *Širom zatvorenih očiju*). Retko koja od njih uspeva da pronađe izlaz iz neprihvatljivog, skučenog i monotonog života koje vode: profesionalno neostvarene, živeći najčešće u (više nego) prihvatljivim ekonomskim uslovima kao izdržavana lica, one se pretvaraju u „domaćice-prostitutke“.<sup>379</sup> Zašto je

<sup>379</sup> Catriona McAvoy and Karen A. Ritzenhoff, „Machine, Mirrors, Martyrs, and Money. Prostitutes and Promiscuity in Steve McQueen’s *Shame* and Stanley Kubrick’s *Eyes Wide Shut*“, u: Karen Ritzenhoff, Catriona McAvoy (eds.), *Selling Sex on Screen: From Weimar Cinema to Zombie Porn*, Rowman and Littlefield, Lanham 2015, 160.

Kjubrik, čitav svoj život okružen ženama koje je nesumnjivo voleo i u čijem je društvu uživao, baš na ovaj način predstavljao junakinje svojih filmova? Da li je u pitanju konstatacija o nepromenljivosti patrijarhalnog sistema, o dubokoj ukorenjenosti oštrih podela na privatno i javno, na pasivno i aktivno, na uloge koje podrazumevaju muškarca koji privređuje i stvara i ženu koja ostaje kod kuće, vodi računa o porodičnoj harmoniji i dečjem odgoju?

Nema sumnje da su i muškarci u Kjubrikovim ostvarenjima podjednako slabi, frustrirani, anksiozni, ispunjeni strahovima od neuspeha, pada, kastracije, impotencije. To potvrđuje i Bari Lindon, baš kao i Džek Torens, ali i Bil Harford, pisac Aleksandar, redov Pajl, pa čak i njegov sadistički „otac“ general Hartman. Svakako, reditelj stalno upućuje na nepremostiv jaz između sinova i očeva, jer se u svakom filmu pojavljuje priča o očinstvu i strah od neuspešno odigrane uloge oca. Gotovo neverovatno zvuči ova činjenica, posebno ako se ima u vidu da je Kjubrik bio otac tri kćerke koje su u svim intervjuima uvek isticale njegovu nežnost i brižnost. Da li je u reditelju postojao bojazan od neuspeha zbog dugog odsustvovanja od kuće i rada na filmovima, ili se radi o podsvesnom strahu da će ga kćerke jednog dana napustiti i ostaviti samog zbog muževa koje su sebi odabrale? Ključni odnos koji Kjubrik tematizuje iz filma u film jeste odnos na liniji otac–sin, veza koju nikada nije zapravo iskusio i proživeo.

Nije li Ševalije zamena za očinsku figuru koju je Bari rano izgubio? Nije li najveći Barijev neuspeh upravo u tome što ne može da uspostavi pozitivan odnos s posinkom Bulingdomom i što konačno gubi sina Brajana, ostavši bez mogućnosti da se u punoj meri ostvari kao čuvar celovite porodice. Slična je situacija i s Džekom Torensom u *Isijavanju* koji od početka filma ima otvoreno antagonistički odnos prema sinu Deniju; taj odnos pun prezira vodiće ga do sulude želje da eliminiše dečaka. Nije li Aleks Dilarč figura nepoželjnog sina koga njegov otac i majka jedva čekaju da se reše? Kada se ponizni, bludni sin Aleks vrati kući, programiran po željama društva, on shvata da je nepoželjan i nepotreban: otac mu je već našao zamenu u boljem, vrednijem sinu, mladiću za primer, koji radi „u znoju lica svog“, plaća račune i donosi zaradu. Pisac Aleksandar je Alekov surogat otac koji ispoljava isti sadistički poriv da ga uništi čak i pre nego što ga „vaspita“, baš kao što i general Hartman u *Ful metal džekitu* sve vreme želi da napravi od redova Pajla „čoveka“, ali nika-

da ne propušta priliku da se nad njim izživljava i ponižava ga pred drugima. Štaviše, on širi netrpeljivost i produbljuje mržnju prema ovom dobroćudnom detinjastom vojniku tako što za svaki njegov „ispad“ moraju da ispaštaju svi drugi u vojnoj jedinici. Na kraju krajeva, iako je „primeran“ otac svojoj Heleni, koju doduše izuzetno retko viđa zbog odgovornog posla, doktor Bil Harford u *Širom zatvorenih očiju* jedva uspeva da se održi u ulozi dobrog oca. Istovremeno, on ima i svog fiktivnog patrona, Jevrejina Viktora Ziglera, koji ga tutoriše i daje mu savete vodeći ga kroz život ka uspehu. Jedini put kada proba da se suprotstavi, Bil za kaznu dobija otvorenu pretnju i poslednju opomenu da pazi kako se ponaša, jer mu sleduje „izbacivanje“ iz igre i gubitak raznih benefita. Zigler je taj nesalomivi patrijarhat u Kjubrikovim filmovima: on upućuje i na činjenicu da se svet starih i mladih nikako ne mogu razumeti, da su to dva skupa bez preseka. Kao što mladost ne može razumeti starost i autoritet, i želi da ga ugrozi i sruši, tako ni starost neće da prepusti pozicije i olako se povuče. Izuzetno je složen svet muško-ženskih i muško-muških odnosa u Kjubrikovim filmovima. Stalno odmeravanje snaga, stalna tenzija, stalna ugroženost. Iako na prvi pogled može izgledati da je sve pod kontrolom, da porodica postoji, opstaje i funkcioniše, tanak je sloj zajedništva koji je drži na okupu. Takav je slučaj sa svim porodicama u Kjubrikovim filmovima. Nema sumnje da je jedna od najugroženijih upravo porodica Lindon. U tom smislu i veza između Barija i Lejdi Lindon od početka je problematična i izaziva društveno neodobravanje.

Odnos između supružnika dat je s izvesnom uzdržanošću. Od početka ulaska u brak, Bari se ponaša kao bahati skorojević koji svojim postupcima vređa dostojanstvo supruge narušavajući joj ugled, da bi je u trenucima slabosti molio 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 zamračeni i preko njih su navučene zelene zavese. Boja kupatila biće ponovljena i u *Isijavanju*, a ovde ukazuje na intimni prirodni vrt projektovan samo za damu. Ulazeći s leve strane u kadar, Bari se upućuje ka supruzi kako bi joj se izvinio. Na zidu iza nje je platno na kome je predstavljena pastoralna scena po uzoru na rokoko majstora Bušea: mladić se udvara devojci držeći je za desnu ruku. Na identičan način, Bari lagano uzima supruginu ruku tražeći oprostaj. Ono što bi trebalo da bude idiličan brak pretvara

se u konstantno psihofizičko iscrpljivanje Lejdi Lindon čiji su dani ispunjeni patnjom: Kjubrik iznova postavlja protagoniste ispred umetničkog dela koje bi trebalo da predstavlja sliku uzorne stvarnosti. Nasuprot tome, realnost je mnogo surovija od idiličnog prizora na zidu: neotesani „džentlmen“ Bari udvarao se raskošnom životu oličenom u figuri Lejdi Lindon, ubrzo potvrđujući da je uopšte ne voli. Lejdi Lindon je trofejna supruga: bilo je podsticajno izboriti se za njenu naklonost i ljubav, jer je upravo ona donela sve „pogodnosti“ kojima se Bari i nadao. Nakon toga, Lejdi Lindon prestaje da bude interesantna, jer njenog mladog izabranika i ne zanimaju porodični život i obaveze.

Retke su scene naglašene emotivnosti između supružnika. Njihov odnos bi se pre mogao definisati kao odnos ličnosti prinuđenih na zajednički život: u njegovom slučaju zbog bogatstva i raskoši, u njenom zbog nemogućnosti da se odbrani od mračnih sila koje je drže uz neotesanog i neadekvatnog muža. Pomenuta sekvenca ima karakter jedne od najlepših žanr scena iz života aristokratije u nestajanju. Lejdi je nepokretna pri ritualnom kupanju koje će je pročistiti od bola, on je ponizan u trenucima slabosti pokušavajući da se iskupi za niz nepromišljenih poteza koji porodicu vode u propast. Iako ovde nije reč o ugovorenom braku, jer Redmond Bari ne može biti adekvatna prilika, nema sumnje da su za brojne sekvence njegovog bahatog ponašanja ili iznemoglog izvaljivanja na fotelje posle noći provedenih u kocki i pijanstvu poslužile moralističke slike engleskog umetnika Vilijama Hogarta, koji uz britku satiru komentariše posledice nametnutih bračnih saveza u kojima se supružnici biraju na osnovu društvenog položaja ili imetka.

Poniženje koje će Bulingdon prirediti Bariju Lindonu zaoštriće njihov sukob. Na jednom od uobičajenih koncertnih prijema tokom koga Bari gotovo ceremonijalno sedi uz svoju suprugu, Bulingdon ulazi s mlađim bratom Brajanom, puštajući ga da koncert bučno prekine hodajući u ogromnim cipelama svog polubrata, nedvosmisleno upućujući na pravog naslednika Lindonovih, čije mesto Bari pokušava da ugrozi i uzurpira. Naočigled svih zvanica, on brutalno napada prezrenog očuha i optužuje majku za porodičnu tragediju koja ih je snašla. Otvoreno izražavajući bunt, mladi Bulingdon napušta kuću i najavljuje krah celokupnog porodičnog i društvenog života koji je za samo nekoliko godina izazvao uljez iz Irske, čovek bez porekla i pedigreea. Suprotstavljajući harmoničnu i svečanu atmosferu koncerta praćenu lažnom usiljenošću aristokratije u du-

gim sporim kadrovima iznenadnom upadu Bulingdona i mlađeg brata Brajana, Kjubrik prikazuje kako se lako može narušiti krhki mir kuće. Stabilnu strukturu panoramskog kadra reditelj prekida iznenadnim kretanjem podivljale kamere „iz ruke“ koja se smešta u žarište fizičkog sukoba između Bulingdona i Barija. Spokojstvo je narušeno, Barijev ugled ukaljan a on ostaje simbolična „vladarska figura“ u zamku koji sve ređe posećuju ugledni zvaničnici.

Barijeva ličnost prolazi kroz različite faze razvoja: on je buntovnik u mladosti, oportunist u vreme ratovanja i kasnijeg druženja s Balibarijem, smireni i materijalno obezbeđeni suprug Lejdi Lindon (čije prezime paradoksalno preuzima, potvrđujući svoju klasnu podređenost), razmetljivi i lakomisleni skorojević koji pokušava da usvoji manire aristokratije, slomljeni otac nakon neočekivanog gubitka sina, upropašćeni, prebrzo ostareli čovek koji se odaje alkoholu, poraženi i fizički osakaćeni Irac koji mora da napusti Englesku i vrati se u otadžbinu sa svojom majkom. Glavni junak je konfliktna ličnost: on se neprekidno trudi da postane uvaženi član visokog društva, ali istovremeno ne uspeva da kontroliše unutrašnje porive za neposrednim zadovoljenjem hedonističkih potreba. Zbog toga njemu nedostaju bitne osobine gospode s kojom teži da se izjednači: uzdržanost i odmerenost, „razumno“ uživanje u raskošnom životu, zaštita porodičnog kruga i duhovnost plemića. Čitav niz pogrešnih koraka vodi do njegove izopštenosti iz spoljašnjeg sveta. Bari Lindon s vremenom gubi suštinu, a njegovu ličnost čine segmenti različitih osoba s kojima dolazi u kontakt.<sup>380</sup> Na kraju, on potpuno gubi autentičnost: prvobitni Redmond Bari izgubljen je na pola puta između službe u pruskoj vojsci i prvih kockarskih duela s Balibarijem, drugi Redmond Bari – Lindon nikada zapravo nije ni konstituisan.

Izazivajući krizu porodice još za života ser Čarlsa, postajući Lejdin ljubavnik, Bari navlači na sebe gnev prijatelja i poštovalaca prvog muža. Nemoćan da poboljša reputaciju i popravi položaj u očima drugih, on postaje predmet ogovaranja i podsmeha, čak i odbacivanja. U nekoliko situacija Kjubrik upućuje na neminovnu klasnu diskriminaciju. Jedna od najuverljivijih scena jeste prijem kod kralja Džordža III, koji Barija čak i ne gleda dok ga pita za zdravlje Lejdi Lindon. Kada se kasnije sretne s jednim od uglednih ljudi s

<sup>380</sup> Za razliku od Barija, Aleks Dilarč ima kreativnu imaginaciju. On je jedinstvena ličnost, original koji se realizuje kroz svoje kreativne radnje. Bari Lindon je, nažalost, „fake“ i, između ostalog, strada zbog svoje neautentičnosti.



dvora, Bari ga pozdravlja i poziva na partiju karata, dok ga zvaničnik uporno odbija, odgovarajući da mesecima ima popunjenu agendu. Time što ne poziva Barija da mu se pridruži za stolom, on mu stavlja do znanja da je njegovo prisustvo nepoželjno. S druge strane, nastojeći da se proglasi ljubiteljem i poznavaoцем umetnosti, glavni junak odlazi na razgledanje slikarskih dela u društvu učenijih od sebe. U galeriji mu pokazuju *Poklonjenje mudraca* Lodovika<sup>381</sup> Kordija, učenika Alesandra Alorija. Slika ostaje nepristupačna posmatraču, dok su pogledi posetilaca galerije uprti u nju kao u predmet divljenja. Kada Bari 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.<sup>382</sup> Tako je nizom različitih situacija Kjubrik sugerisao Barijev nedostatak obrazovanja, ali i neuklopljenost i nepoželjnost u krugovima „plemenitih“. Bari će, zbog toga, postepeno početi da se okreće domu, majci, supruzi i voljenom sinu. Pravila pripadnosti aristokratiji za njega su očigledno bila i ostala nesavladiva. Kao i slike na zidovima, skupocene fotelje i raskošna ogledala, Lejdi Lindon i Bari postaju ukrasi svog doma, samodovoljni rekviziti, bez upotrebne vrednosti u spoljašnjem svetu.

Najemotivniji odnos glavni junak ostvaruje sa sinom Brajanom Patrikom. Nema sumnje da je jedan od suštinskih problema u filmu postizanje uspešnog odnosa između oca i sina. Redmond Bari prerano ostaje bez očinske figure u porodici, zbog čega je kasnije zamenjuje nizom autoritativnih ličnosti u vojsci ili, konkretno, starim Balibarijem. Kada dobije sina, Bari će zauzeti suparnički stav prema lordu Bulingdonu, koji postaje njegov najveći protivnik. Porodični krug je narušen kada Brajan pada s konja (koga mu otac priprema kao rođendansko iznenađenje) i, posle kratke borbe, umire. Porodica je konačno na okupu, oko dečakove samrtne postelje. Prvi put razotkriva se skriveno lice Lejdi Lindon: bez naslaga šminke i ledene uzdržanosti, raspuštene kose, ona konačno postaje živo biće, a ne dvorska lutka nameštena

<sup>381</sup> Ime priziva u sećanje Ludovikovu terapiju iz *Paklene pomorandže*, ali i ime Ludviga van Betovena Aleksovog duhovnog oca. Kasnije, u poslednjem Kjubrikovom filmu, lozinka za ulazak u Somerton je *Fidelio*, opera istog kompozitora.

<sup>382</sup> Nelson je protumačio ovu sekvencu kao Kjubrikov pokušaj da pokaže surovost pripadnika dvora. Alesandro Alori bio je poznati kopista renesansnih majstora, a Lodoviko 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 uglednih slikara.

za prijeme i ceremonijalne susrete. Ponavljajući priču iz vlastite prošlosti, Bari prisustvuje smrti sina, koga gubi na isti način kao i oca na početku filma. Nakon sahrane koja ima atmosferu dvorskih rituala, uzdržanih reakcija i suzbijenih emocija, propast porodice je nezaustavljiva. Otac se odaje alkoholu, a Lejdi Lindon traži spas u veri i crkvi. U nekoliko navrata ona je utvarna figura raspuštene kose, zamotana u bele čaršave, razapeta bolom i izvijena na krevetu, poput čuvene Ane Landlot sa slike *Noćna mora* (1781), švajcarskog umetnika Henrija Fislija, koji je radni i životni vek proveo u Engleskoj gde je doživeo razočaranje zbog nemogućnosti da ostvari ljubavnu vezu i sklopi brak s damom iz visokog društva u koju je bio ludo zaljubljen. Ponavljajući situaciju srodnu Barijevoj, Fisli nažalost nikada nije preboleo Anu: ona postaje njegova noćna mora, a svaka druga žena i posle Ane otelotvorenje je otrovne *femme fatale* koju je nemoguće osvojiti.

Porodici Lindon pristižu dugovi, a Barijeva majka privremeno preuzima vođenje kuće, ne snalazeći se u poslovima koji nisu bliski ni njenom društvenom rangu niti nivou obrazovanosti. Lejdi naizmenično pada u stanja histerije i obamrlosti, dok se obeznanjeni Bari vuče po kući čekajući smrt. Ponovo se mogu uočiti Hogartovi uticaji sa slika *Orgija* iz 1735. ili *Rakijsko sokače* iz 1751, na kojima su ljudi predstavljeni nemotivisani za život a spas od nagomilanih problema traže u alkoholu. Filmski kadar izjednačen je s likovnom predstavom: akteri su zarobljenici sopstvene sudbine, nemoćni da nađu izlaz iz istorijskih okolnosti.

Završnica filma prikazuje potpuni fizički poraz i psihički slom glavnog junaka. Iako je francuski kritičar Mišel Siman sudbinu Barija Lindona slično doživeo, Kjubrik je prokomentarisao: „Više se radi o osećanju tragedije, upravo zato što ova priča može da asimiluje sve obrte zapleta, a da ne postane melodrama. Melodrama obrađuje razne probleme, teškoće i nesreće koje snađu junake, kako bi pokazala da je svet, na kraju krajeva, jedno dobroćudno i pravедno mesto.“<sup>383</sup> Izazivajući Barija na dvoboj, lord Bulingdon ne želi da prihvati očuhov promašen, u zemlju namerno upućen pucanj kao zadovoljenje u duelu. On ga pogađa u nogu i time označava kraj jednog mučnog, neuspješnog i loše vođenog života. Duel između „oca i sina“ odvija se u jednom napuštenom ambaru koji je Kjubrik namerno odabrao kako bi se udaljio od

<sup>383</sup> Kjubrik u: Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 172–174.

dotadašnjih filmskih dvoboja obično insceniranih na poljima ili u šumama u izmaglici, neposredno pre svitanja. Izabrana lokacija mu se dopala, između ostalog, i zbog velikog broja golubova čije je klepetanje krilima proizvelo neočekivano dramatičan zvučni efekat. Bari ostaje bez noge i kao invalid, dospeva u položaj ser Čarlsa Lindona; na kraju gubi i telesnu snagu kao jedan od aduta koji ga je odvajao od aristokratske impotencije sakrivene iza materijalne moći. Želja da se pomiri s posinkom, zahvaljujući namerno promašenom hicu izražava poslednji pokušaj istrošenog čoveka da poboljša odnose s porodicom. Prezir koji Bulingdon oseća prema očuhu omogućuje mu, međutim, da izađe kao pobednik u ovom viteškom odmeravanju snaga. Ne demonstrirajući svoj autoritet, u ovom ravnopravnom sučeljavanju snaga, Bari priznaje svoj poraz. Iznemogao, prepušta se završnom udarcu koji mu nanosi sin ser Čarlsa Lindona, čije je mesto nekada nasilno uzurpirao. Ciklična struktura filma zatvorena je u trenutku povratka na staro: Bari se s 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 supruga dok je živ.

Poslednja slika predstavlja krah jednog oblika života: u velikom prijemnom salonu, okružena preostalim stanovnicima dvora nesposobnim da žive u spoljašnjem svetu bez njene zaštite, Lejdi Lindon zamišljeno zastajkuje pre nego što će bivšem mužu potpisati još jedan ček. Uvodni kadar poslednje sekvence traje gotovo pola minuta i u njemu nema pokreta. Diskretna svetlost dopire kroz prozore s leve strane čineći ovaj prizor vanvremenskim. Dvorska svita zaokupljena je važnim poslovima koje obavlja za stolom u potpunoj tišini. Datum na čeku najavljuje turbulentna dešavanja u Evropi, te 1789. godine, u osvit Francuske buržoaske revolucije. Pa iako Bariju Lindonu Francuska revolucija ne može značiti mnogo, naročito ne kao poraženom povratniku u Irsku, uz doživotno izdržavanje, ironičnim komentarom na kraju filma *sada su svi jednaki*, Kjubrik upućuje na jednakost pred smrću koja pre ili kasnije dođe i po siromašne i po bogate. Napuštena udovica izdržava utvarnu figuru muža koji je potpuno promenio tok njenog života. Odsutna duhom, ona ostaje usamljena u monumentalnom zamku, zaštićena preostalim novcem, uz prisustvo svog sina, lorda Bulingdona koji nikada neće uspeti da se osamostali. Trenutak meditacije koji reditelj poklanja junakinji čije lice prikazuje u krupnom

planu, otkriva bol i tugu u suznim očima. Pa ipak, u pitanju je samo trenutna slabost: melanholična Lejdi nastaviće da potpisuje čekove vodeći računa o tome da više niko ne naruši rutinu njene svakodnevice.

*Bari Lindon* je film-kao-slika, sastavljen od niza rafiniranih, stilizovanih prizora koji predstavlja jedinstven dokument o izabranom periodu evropske istorije, ali i belešku o životu pojedinca čija se težnja za klasnim napredovanjem, nažalost, završava neuspehom. U pokušaju da ispriča priču o svom junaku bez emotivnog učešća koje bi ga moglo odvesti u patetiku, Kjubrik se na vizuelnom nivou distancira upotrebom pažljivo odabranih sredstava: dugim kadrovima u kojima preovlađuju totali, zamrznutom atmosferom koja prožima enterijere, uzdržanošću glavnih ličnosti naglašavanjem aristokratske otmenosti koja je postala obeležje čak i prirodnog ambijenta. U panoramama bujne engleske vegetacije i raskošnim enterijerima s teškim crvenim plišanim zavesama, bronzanim skulpturama, ogledalima optočenim baroknim ramovima i slikama sa žanr-temama, poput duhova iz prošlosti, šetaju se dame i gospoda podsećajući na ličnosti iz teatra. Žan Bodrijar u jednom od svojih eseja primetio je: „*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 ijedne greške. Hladno, distancirano uživanje, ne samo estetsko u užem smislu: to je funkcionalno zadovoljstvo, asocijativno zadovoljstvo, planiran užitek. Treba samo prizvati u sećanje Viskontija (*Gepard*, *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 organizuje kao partiju šaha, praveći od istorije operativni scenario.“<sup>384</sup>

U *Bariju Lindonu* filmski kadar je dokument kojim se s distance prikazuju prizori iz evropske istorije druge polovine 18. veka. To su slike u kojima su prostori poput kulisa, izgrađeni za pojedinačne figure koje stupaju na scenu a zatim je sasvim polako napuštaju. Njihovi pokreti su ceremonijalni i usporeni; mizanscen je podređen strogim pravilima usmerenog pravolinijskog kretanja

<sup>384</sup> Jean Baudrillard, „History: A Retro Scenario“, *Simulacra and Simulation*, Glaser S. F. (trans.) University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 2004, 43–48.

zabeleženog nenametljivim prisustvom kamere. Njeno postojanje se nikada ne otkriva, ona je ustupila mesto slikarskoj statičnosti i fiksnom prizoru prikazanom s određene, udaljene i sigurne tačke posmatranja. Kontinuirano kretanje i fluidnu kameru iz *Odiseje u svemiru* zamenili su stilizovani, statični filmski prizori. Upravo ovaj suštinski pomak od nepokretne ka pokretnoj slici treba da ukaže na srž društvenih i tehnoloških promena koje su se dogodile između 18. i 20. veka. Izgubljeni su mir, ujednačenost i uravnoteženost aristokratskog ponašanja u *Bariju Lindonu*; zamenilo ih je turbulentno kretanje mašina i složeni rad računara. Prividna harmonija vasiona, analogna tišini dvorca Lindonovih, konstantno je „ugrožena“ događajima u svemirskim brodovima u kojima nema mirovanja, a ljudi neprestano rade, osvajajući prostor ispred sebe. U *Odiseji* je aparaturna podređena životnoj energiji koja nikada ne staje. Za razliku od nje, *Bari Lindon* svedoči o kraju jedne epohe. U ovom Kjubrikovom ostvarenju ljudski koraci su utihnuli, a filmska slika izjednačena je s ravnom površinom ogledala koje verno odražava raskošni sjaj nestale ere.



## Isijavanje: Slojevi vremena

Film *Isijavanje* snimljen je 1980. godine prema istoimenoj knjizi Stivena Kinga objavljenoj 1977. Ovo je žanrovski gledano, jedini horor Stenlija Kjubrika, ostvarenje u kome je iznova preispitivao potencijal „mračne strane“ čovekove ličnosti i različitih arhetipova koji utiču na ponašanje pojedinca i uslovljavaju njegovo „iskakanja“ iz granica „normalnosti“. Scenarij koji je nastao u saradnji sa stručnjakom za gotički roman i natprirodne fenomene, profesorkom na Univerzitetu Berkli Dajan Džonson, predstavlja adaptaciju Kingove priče koja je, prema Kjubrikovim rečima bila „vrlo uzbudljiva za čitanje, a zaplet, ideje i struktura su bili daleko maštovitiji od bilo koje horor novele koju sam do tada pročitao.“<sup>385</sup> Istovremeno, reditelj nije želeo da uključi Kinga u proces rada na scenariju, između ostalog i zbog ranijih neprijatnih i mučnih iskustava s Vladimirom Nabokovim i Entonijem Bardžisom. Moguće je da je nakon premijere filma, 23. maja 1980. godine, ovo bio jedan od razloga Kingovih nepovoljnih reakcija na krajnji rezultat, uprkos činjenici da je pozitivno reagovao na film na zatvorenoj projekciji priređenoj za producente i ekipu, samo nekoliko dana pre zvanične svetske premijere.

Književnik koji je do danas doživeo čak 48 filmskih adaptacija svojih dela i 26 mini-serija, ne skrivajući nezadovoljstvo i negativne reakcije, izjavljivao je: „Postoje neki filmovi koji me ostavljaju ravnodušnim, poput *Kristine*, ali ima nekih koje aktivno prezirem, kao npr. *Firestarter*, *Decu kukuruza* i *Isijavanje*.“ I u naknadnim osvrtima na Kjubrikovo ostvarenje on bi razjašnjavao: „Film je nekako suviše hla-

<sup>385</sup> Prema: Vicente Molina Foix, „An Interview with Stanley Kubrick“, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 677.

dan. Horor najbolje funkcioniše kada je napet; kada je u pitanju emocionalno putovanje, poput vožnje rolerkosterom. Horor je takođe žanr u kome mora postojati osećaj ljubavi i topline. Morate da brinete kada ljudi umiru, a u *Isijavanju* nema nikakvog emocionalnog ulaganja u porodicu. (...) Kjubrikova režija je dobra, ali je bezdušna. (...) Ono što u suštini nije u redu s Kjubrikovom verzijom filma jeste to što je reč o ostvarenju čoveka koji previše razmišlja, a premalo oseća.<sup>386</sup>

S druge strane, mišljenja Kjubrikovih brojnih saradnika, koji se nisu ustručavali da kritikuju njegov iscrpljujući metod rada i s bolnim osećanjima evociraju dane snimanja, poput glumice Šeli Duval, ipak su isticali značaj svih rediteljskih intervencija: „Nikako se ne kajem što sam prihvatila ulogu u filmu. Kjubrik je uzeo drugorazredno štivo i transformisao ga u prvorazredni psihološki triler. Bio je to neverovatan uspeh. Kao što mi je Stenli jednom rekao, *Ništa veliko nije postignuto bez patnje*.“<sup>387</sup> Kjubrik je takođe, posle dugog razmišljanja, odlučio da promeni kraj u kome je publika trebalo da bude sigurna da su Vendi i Deni spaseni, te da su se vratili normalnom životu. Takođe, poslednju scenu u kojoj se Vendi nalazi sa sinom u bolnici kada ih posećuje upravnik hotela, Šeli Duval je smatrala bitnom i nije opravdavala činjenicu što ju je Kjubrik isekao u montaži. Upravnik Ulman predaje žutu lopticu Deniju, baš onu koju su na njega bacile Grejdijeve sestre i time pokazuje da je sve vreme bio upoznat s misterijom hotela. Karakterišući ovaj obrt kao hičkokovski, Duval je smatrala da bi on više zadovoljio publiku.

Pod uticajem Frojdovog eseja o začudnom (*Das Unheimliche*), Kjubrik i Džonson počeli su da razvijaju priču o natprirodnim sposobnostima glavnih junaka, o realizmu fantastičnog, dualnoj prirodi čoveka, o „posednutim“ prostorima koji imaju svoju davno zaboravljenu i duboko zakopanu prošlost, o patrijarhatu i kolonijalizmu (ukleti hotel je podignut na nekadašnjem indijanskom groblju, čime je oskrnavljeno sveto mesto), rukovodeći se idejom da „u žanru nikada ne treba ništa objašnjavati, a da je cilj proizvesti osećaj jeze svakodnevnim situacijama i objektima.“<sup>388</sup> U osnovi ovakvog pristupa nalazila

<sup>386</sup> O odnosima Kinga i Kjubrika detaljno videti: Filippo Ulivieri, „King vs. Kubrick: The Origins of Evil“, u: *The Shining at Forties*, special issue, *Senses of Cinema*, 95(2020), <https://www.sensesofcinema.com/2020/the-shining-at-40/king-vs-kubrick-the-origins-of-evil/>. Pristupljeno: 30. januara 2022.

<sup>387</sup> Ciment, „Shelley Duval, actress“, u: Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 301.

<sup>388</sup> Isto.



se Frojdova ideja da „je začudno/jezivo jedino osećanje koje se mnogo jače može proživeti u umetnosti nego u realnom životu.“<sup>389</sup> Istovremeno, težeći da priči o nadrealnom i o paranormalnim pojavama pristupi realistički, Kjubrik je isti metod primenio i na dekor, vraćajući se Kafkinom književnom stilu: „Njegove priče su fantastične i alegorijske, ali njegov stil pisanja je jednostavan i neposredan, gotovo novinarski. S druge strane, svi filmovi zasnovani na njegovim delima su potpuno ignorisali ovu činjenicu, trudeći se da sve izgleda što čudnije i snolikije.“<sup>390</sup> U razgovoru s Mišelom Simanom, koscenaristikinja Džonson prisećala se studioznog rada s rediteljem, čitanja raznoraznih odlomaka iz horor priča i romana, diskusija o brojnim temama koje su se, na kraju, svele na četiri osnovna elementa filmskog narativa: priču o duhovima, odnos prema natprirodnom, porodicu i Džekovo ludilo. „Meni se činilo da je Stenlija posebno zanimao odnos oca i sina. (...) Tokom rada na adaptaciji interesovalo nas je kada i zašto nastaje spisateljska blokada, ali to je došlo na samom kraju. Njega je više privlačilo da uzme knjigu nekog pisca koji zna dobro da tretira horor. (...) Frojd ga je uvek interesovao i to ga je odvelo i do Šniclera. Jedan od motiva koji ga je mučio bilo je dete posednuto zlim duhovima, Denijeva podeljena ličnost i njegova telepataska veza s Haloranom.“<sup>391</sup>

Naravno, ne treba zaboraviti ni na činjenicu da je ceo hotel (kao jedan od „glavnih junaka“ filma) i sam posednut duhovima i zlim silama, da on utiče na Džekovu psihu, muči ga i „vraća“ sebi, a ludilo koje u njemu proizvodi, između ostalog, rezultat je dugotrajne izolacije koja ostavlja dalekosežne posledice na porodične odnose. Prema rečima Krega Baklija, *Isijavanje* je, između ostalog, film o teroru kućnog nasilja, pri čemu se taj teror ne odnosi samo na gubitak zdravog razuma već i na teror koji je rezultat nemogućnosti izlaska iz zatvorenog prostora.<sup>392</sup> Upravo zato, kritičari su nedavno, a povodom obeležavanja četrdesetogodišnjice filma, skrenuli pažnju na vezu između tematskog opsega *Isijavanja* i uočenih brojnih slučajeva individualnih psihičkih kriza i eksplicitnog fizičkog nasilja u porodici, iniciranih „zatvaranjima“ (*lock down*) kao

<sup>389</sup> Kjubrik u: Ciment, „The Shining“, *Kubrick: The Definitive Edition*, 192.

<sup>390</sup> Nav. delo, 186.

<sup>391</sup> Ciment, „Interview with Diane Johnson“, u: Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 293–294.

<sup>392</sup> Craig Buckley, „The Shining’s Disjunctive Spaces“, *Senses of Cinema*, 95(2020). <https://www.sensesofcinema.com/2020/the-shining-at-40/the-shinings-disjunctive-spaces/>. Pristupljeno: 30. januara 2022.

posledicom pandemijske krize izazvane novim virusom COVID-19, 2020. godine. Ludilo i gubljenje razuma Džeka Torensa pre svega je u vezi s pritiskom koji oseća zbog složene ekonomske situacije koja ga primorava da se preseli s porodicom u Overlook hotel, a zatim je i rezultat dugotrajne izolovanosti od spoljašnjeg sveta, nemogućnosti komunikacije s bilo kim izvan hotela (pokidane telefonske i radio-veze) i upućenosti na najuži porodični krug, suprugu i dete, koji prerastaju u neprijatelje, u uzročnike Džekove unutrašnje teskobe, zaprečene stvaralačke kreativnosti i psihičke anksioznosti koja ga direktno vodi u ludilo, a za posledicu ima želju za oslobađanjem, za bekstvom i nalaženjem mira čak i po cenu ubistva „najbližih i najdražih“. Pa iako i sâm indukuje krizu, zahtevajući mir u stvaralačkoj izolaciji, ona mu s vremenom proizvodi još veći stepen nemira od onog koji je osećao pre preseljenja u zabačeni planinski raj. Prema rečima Džeremija Šanjavskog, Džek Torens je inkarnacija svega onoga što je pošlo naopako s belom patrijarhalnom cis<sup>393</sup> muškom kulturom pod pritiskom promena. On je manipulator, narcis, alkoholičar i nasilnik, loš muž i otac, kreativac preduvanog ega: „Džek Torens, kog oličava Džek Nikolson, zabrinjavajuće je *prikladan* portret duboko uznemirenog muškog narcisa koji veruje u sopstvene laži i koji, kada se nađe u okruženju koje mu omogućava da igra ulogu za koju nema ni predispozicije ni talenta (propali pisac, propali umetnik, propali otac – sa sopstvenim prioritetima u pogrešnim oblastima), nanosi „svu nepopravljivu štetu“ krugu kojem pripada. Na sličan način, užas koji se pojavljuje u filmu – nigde eksplicitnije nego u bujici krvi koja šiklja iz vrata hotelskog lifta – mogao bi se shvatiti kao povratak potisnutih trauma istorije koje izbijaju s takvim besom i snagom u savremenom trenutku, skidajući tanak sloj liberalnih finoća i prividnog blagostanja kako bi otkrile nasilje koje se skriva ispod. (...) Ali možda pravo ime tog terora i horora danas nije virus, već globalna liberalna uverenja i zlo koje je Kjubrikov film odavno predvideo.“<sup>394</sup>

*Isijavanje* ima složenu strukturu zasnovanu na različitim ravnopravno tretiranim slojevima vremena, od kojih je svaki prikazan kao sadašnjost. To

<sup>393</sup> Cisrodnost (cis) označava ljude čiji osećaj ličnog identiteta odgovara polu i rodu koji im je dodeljen po rođenju. Osobe imaju rodni identitet ili izvršavaju rodnu ulogu koju društvo smatra prikladnom za dati pol.

<sup>394</sup> Jeremi Szaniawski, Introduction: „How Do You Like It?“ (Forty Years On) – *The Shining* in the Age of Global Quarantine, *Senses of Cinema* 95(2020). <https://www.sensesofcinema.com/2020/the-shining-at-40/introduction-the-shining-in-the-age-of-global-quarantine/>. Pristupljeno: 30. januara 2022.

je uslovalo konstrukciju narativa u vidu lavirinta, koji je u filmu prisutan realno, kao objekat bitan za glavne junake priče, ali i virtuelno, kao metafora lutanja, sudbinskih odluka i različitih izbora koji vode do propasti glavnog junaka. Dejvid Hjuze je primetio da je gradualna vremenska i prostorna redukcija narativa – od meseci, preko dana do sata i od planinskih venaca do hotela i konačno lavirinta, jedna od glavnih „tema“ *Isijavanja*, vodeći ka promišljenom povećanju dramatičnosti filma i Torensovom spiralnom spuštanju u stanje psihoze.<sup>395</sup> Prostor filma je, poput onog u *Odiseji u svemiru*, klaustrofobičan, teskoban i izolovan. Istovremeno, on je i nelogičan, prepun zamki i mrtvih uglova koji onemogućavaju njegovo potpuno upoznavanje. Njega čini udaljeni hotel Overluk u planinama, idealan za osamljivanje, poput zamka iz gotičkih priča Edgara Alana Poa, Kviltijevog dvorca ka kome se upućuje Lambert, vile pisca Aleksandra, kuće bogate Kettlejdi u koju će nenadano upasti nepozvani Aleks, ili Somertona u koji će „slučajno“ nabasati i kroz čije će odaje lutati doktor Bil Haford. Overluk je i naslednik Kafkinog Zamka ili Ksanadua Orsona Velsa. Eksterijer hotela u *Isijavanju* je zapravo Timberlajn Lodž (Timberline Lodge) na planini Hud (Mountain Hood), snimljen na realnoj lokaciji u američkoj državi Oregon. Uprava hotela imala je samo jedan zahtev: da se broj sobe 217 zameni brojem 237 koji u stvarnom objektu nije postojao, jer je menadžment opravdano strahovao da se nakon *Isijavanja* gosti sigurno neće osećati prijatno prilikom boravka u ovom apartmanu. Uprkos činjenici da je Kjubrik ozbiljno razmatrao mogućnost snimanja na pravim lokacijama (prvi put u SAD-u nakon *Spartaka*), na kraju se ipak opredelio da hotelski enterijer rekonstruiše u Elstree studijima u Londonu. Scenograf Roj Voker je zajedno s Katarinom Kjubrik u Americi obilazio brojne hotele i fotografisao enterijere kako bi se reditelj na kraju opredelio za različite verzije soba, hodnika, ostava, kupatila i stvorio „od ovih malih modela setove. Želeo sam da hotel izgleda autentično pre nego da to bude tradicionalni jezivi filmski hotel. Hotelska struktura poput lavirinta i prostrane sobe su, po mom uverenju, već stvorile dovoljno zastrašujuću atmosferu.“<sup>396</sup> Lobi hotela, na primer, sa Navaho motivima, baziran je na izgledu hotela Avahni (Ahwahnee Lodge) u dolini Džosmit (Yosemite), dok je kupatilo sa crveno-belim pločicama u kojem se razrešava misterija Overlu-

<sup>395</sup> Hughes, *The Complete Kubrick*, 203.

<sup>396</sup> Kjubrik u: Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 186.

ka bazirano na kupatilima u hotelu Arizona čiji je dizajn potpisao Frenk Lojd Rajt.<sup>397</sup>

Prema rečima istoričara arhitekture Baklija, možda i prvom posvećenijem istraživaču „istorije“ objekata na stvarnim lokacijama koji su poslužili Kjubriku kao inspiracija za scenografiju, „hoteli Avahni i Timberlajn ne mogu biti udaljeniji po izgledu. Timberlajn je nastao u društvenim okolnostima Velike depresije i skoro je propao u deceniji nakon Drugog svetskog rata. Avahni, završen 1926. godine i građen u vreme ekonomskog procvata dvadesetih godina, bio je namenjen bogatijim turistima. Razvijen kao javno-privatna saradnja između državne službe zelenila i kompanije Curry, hotel je predstavljao pokušaj da se stvori prestižna destinacija u Džosmitu. Sablasnom koincidencijom, Gilbert Stenli Andervud je takođe dizajnirao eksterijer Avahnija, dok su njegove veličanstvene enterijere dizajnirali Filis Akerman i Artur Apam Poup.“<sup>398</sup> Bakli istovremeno dovodi u vezu eklektičnu kombinaciju dizajna u unutrašnjosti Avahnija (mešavina autohtone umetnosti Indijanaca, persijske, meksičke i francuske dekorativne umetnosti) s konfliktnom istorijom klasa koja se, između redova, prepoznaje i u osnovi filmskog narativa. „Torensovi su izmeštena porodica, pritisnuta monumentalnošću i luksuzom grandioznog hotela. Koliko god se trudili da igraju ulogu gostiju, oni nisu ništa drugo do radnici u njemu. Okruženi enterijerima dizajniranim da služe rustičnim fantazijama buržoazije iz džez-ere dvadesetih, čija spektralna privlačnost ispunjava Džekovu maštu, Torensovi zapravo mnogo više liče na radnike koji su podigli Timberlajn.“<sup>399</sup>

U prologu filma iz gornjeg rakursa prikazan je put kroz Kolorado kojim prolazi žuti folksvagen. Automobil pripada Džeku Torensu, koji će uskoro postati čuvar hotela Overluk. Upravo zbog ove činjenice priča poseduje izražen bajkoliki karakter. U bajkama, čuvar napuštenog zamka najčešće je zlo biće protiv koga se bore pozitivne sile, sile svetlosti i dobrote. Tako je i sa Džekom (velikom, zlim vukom, koji će pokušati da oduva i sruši kućicu prasićima), čija će prava priroda izaći na videlo baš u Overluku. Prema sopstvenim rečima, rađeći sa Dajan Džonson, Kjubrik se okrenuo čitanju stručne literature na temu bajki i priča za decu, a od posebnog značaja bila je studija *Upotreba čudno-*

<sup>397</sup> Videti: Rodney Hill, „The Shining“, 642.

<sup>398</sup> C. Buckley, Nav. delo.

<sup>399</sup> Isto.

*vatog: značenje i važnost bajki* (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, 1976), u kojoj je austrijski psiholog Bruno Betelhajm postavio teoriju da deca naseljavaju ono što je Frojd nazvao animistički ili antropomorfni svet, gde dobro i zlo podjednako postoje u svim stvarima. Dejvid Hjuz istovremeno mapira brojne reference iz popularne kulture, dečjih priča i crtanih filmova koje realizam *Isijavanja* čine prilično nesigurnim: od *Ivice i Marice* (putokaz koji Vendi ostavlja sebi i Deniju kako bi se lakše snalazili u hotelu), preko *Tri praseta* (reči koje izgovara pomahnitali Džek u trenutku okršaja sa suprugom i dečakom), sve do ličnosti iz crtača poput Duška Dugouška (Denijev nadimak je Dok, kao u opaski „What’s up Doc?“, ali se i na njegovim majicama vidi ovaj junak), Mikija Mause (dizajn Denijevog džempera), stikera na zidu sa likom Snupija i ptice Vudstok (iz Šulcovog stripa o Čarliju Braunu) i Ptice Trkačice (crtani koji Deni gleda).<sup>400</sup> Uvodni panoramski kadar snimljen kamerom iz helikoptera, izjednačen s položajem ptice, ne najavljuje mračnu priču, ali će zato svi potonji horor filmovi (ili serijali) sa sličnim uvodom nesumnjivo leđiti krv u žilama. Idiličnost kasnog jesenjeg pejzaža i bezbrižnost s kojom se auto kreće po vijugavim stazama određuje neutralni položaj aparature otežavajući identifikaciju s „konkretnim“ pogledom. U pitanju je svevideće oko, neko ko posmatra Torensove izdaleka, iz vazduha, neko ko nadzire i naslućuje niz začudnih dešavanja. Za razliku od *Lolite*, na čijem je početku ambijent obavijen maglom nedvosmisleno najavio opasnost, u *Isijavanju* kao da ništa ne može narušiti lepotu idiličnog dana, kao da ništa ne ukazuje na strahote koje će se uskoro обруšiti na ovu porodicu.

Torensovi stižu u Overluk sa različitim očekivanjima, a iz njega će, do kraja filma, jedva uspeti da se spasu. „U filmu su namerno izostavljeni prelazi iz unutrašnjosti hotela u eksterijer, i što je još važnije, između bilo koje dve hotelske sobe. Rezultat je da se gledaoci upoznaju sa svakim prostorom, ali da ne znaju tačno kako su međusobno povezani. Osećaj dezorijentisanosti koji raste u filmu, osećaj da se ne zna šta je iza ugla, da se ne zna šta vreba van granica kadra, da nikada nije sasvim jasno koliko su junaci blizu ili koliko su udaljeni jedan od drugog, u velikoj meri potiče od nesposobnosti da se jedan prostor poveže s drugim.“<sup>401</sup> Upravo zato, Kjubrikov Overluk je poput

<sup>400</sup> Hughes, *The Complete Kubrick*, 203.

<sup>401</sup> Buckley, Nav. delo.

lavrinta: on je srodan Ešerovoj nemogućoj arhitekturi u kojoj su prostori sje-dinjeni u međusobnoj nepovezanosti, stvarajući dodatni osećaj nelagodnosti, izgubljenosti i anksioznosti. Ove nepovezane odaje i hodnici ostvaruju simbo-ličku vezu sa Džekovim halucinatornim svetom. Prostorna izolovanost hotela u udaljenim i nepristupačnim planinskim masivima i njegova kompleksna unu-trašnja organizacija koju i gledalac savlađuje zajedno s Torensovima dok ih kroz hodnike i odaje vodi upravnik Ulman, usaglašena je sa složenom organi-zacijom 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 po podne“. Epilog s dve zamrznute slike Džeka Torensa: u večnom snegu i ledu lavirinta i na fotografiji na zidu hotela u kome je oduvek stanovao. Na osnovu međunatpisa zaključuje se da je u filmu istaknuta vremenska dimenzija, kao i da se vreme zgušnjava/kompresuje, tj. da se intervali smanjuju kako se približavamo raspletu i završnom okršaju: iz usporenog ritma istovetnih meseci i dana, Kjubrik prelazi na ubrzana dešava-nja iz sata u sat.

Pored „realnog“ hotelskog vremena, postoji paralelni filmski tok koji prikazuje virtuelno hotelsko vreme, prošlost koja je u vezi s Džekom i nera-zjašnjenim događajima koji ga podsvesno, ali konstantno proganjaju. Tako se stvarnost hotela u kojoj je zatočena porodica Torens pretapa sa stvarnošću Džekove prošlosti o kojoj oni ništa ne znaju. U Overluku se uporedo razvijaju dva toka – realno i psihološko vreme – za koja ne važi isti kauzalitet, ali koji su međusobno komplementarni. Pomenuti vremenski slojevi u jednom trenutku se prožimaju i stapaju u bujicu koja će ukinuti ranije podele, vodeći ka razre-šenju agonijske situacije u kojoj se porodica našla.

## Overluk i Torensovi

Film ima tri ravnopravne ličnosti, članove porodice Torens, koju čine otac Džek, majka Vendi 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 supruga i domaćica, najčešće prikazana u domu, kuhinji, zatvo-

renim privatnim prostorima, ali je istovremeno i majka, Denijeva zaštitnica. U nekoliko navrata moguće je uočiti da Vendi i Deni nose odevne kombinacije u plavoj i crvenoj boji kojima Kjubrik gotovo nedvosmisleno ukazuje na čvrstu povezanost između majke i sina, a posebno s obzirom na simboliku pomenute kombinacije u hrišćanskoj ikonografiji: Bogorodica obično nosi crvenu haljinu i plavi ogrtač, baš kako se Vendi prvi put pojavljuje, u plavoj haljini preko crvene bluze. Zanimljivo je da ove dve nijanse, uz zelenu boju lavirinta, dominiraju čitavim filmom i njihova se simbolika kreće od čistote (plava), do ljubavi, strasti i majčinske posvećenosti (izražene u primeni crvene). S druge strane, Džek u nekoliko navrata nosi crveno na sebi, upućujući na demonsku prirodu sopstvenog karaktera, na činjenicu da ne može da savlada unutrašnje destruktivne porive, te da bi, prema vlastitim rečima, „prodao dušu đavolu za jednu čašu piva“. Odevne kombinacije glavnih junaka u *Isijavanju* često upućuju na promenu položaja u kome se nalaze: od podređenog do superiornog, od ugroženog do pobjedničkog. Istini za volju, Vendi gotovo nikada ne skida haljinu (osim u ključnoj sceni kada palicom zadaje bolni udarac Džeku), upućujući na tradicionalnu podelu uloga u patrijarhalnom društvu u kom žene ne nose pantalone i nisu zadužene za „muške poslove“, ne treba da brinu o zaradi, niti da se uključe u odnose regulisane ekonomijom. S druge strane, upravo taj pritisak da stvara i pod prinudom piše kako bi prodajom knjige izdržavao porodicu, pretvara Džeka u netrpeljivo čudovište koje će pre izabrati večitu zatočenost nego naći potencijalni izlaz.

Otac i sin su rivali (uobičajen sukob utemeljen u nesvesnom), a njihovo suparništvo proizlazi iz Džekove teskobe i intelektualne zaprečenosti, kojima se suprotstavljaju Denijeva dečja sloboda, nesputanost, želja za igrom i istraživanjem sveta, ali i natprirodne sposobnosti. Udvajanje likova u *Isijavanju* sprovedeno je dosledno i znatno je složenije nego u ranijim filmovima. Dualitetu Džeka i Denija pridruženi su parovi Denija i Tonija (izmišljeni prijatelj poistovećen s Denijevim kažiprstom), Denija i Halorana (Afroamerikanac – zaštitnik koji Deniju razotkriva njihove tajne moći), Grejdijevih kćerki koje se uvek pojavljuju u paru (i deo su Denijevih vizija), Džeka i Grejdija (nekadašnjeg čuvara hotela). Ovi parovi doprinose povezivanju određenih delova fabule, utičući na razjašnjavanje odnosa između junaka. Trebalo bi primetiti da je u Kjubrikovom opusu relativno retka pojava afroameričkih glumaca. U

*Spartaku* se pojavljuje „crni“ rob Draba koji će založiti svoj život za Spartaka tokom borbe u areni; u *Ful metal džekitu* Afroamerikanac Ejtbol koga tumači Dorijan Hervud gine u finalnom okršaju s nepoznatim snajperistom za koga će se, nakon svega, ispostaviti da je ni manje ni više nego „ženska“ mašina za ubijanje, u liku anonimne Vijetnamke. U *Isijavanju* Haloran je Denijev zaštitnik i on dolazi da bi spasao dečaka i njegovu majku od opasnosti. Haloran strada tik pošto stupi u Overluk, nesrećnim sticajem okolnosti, našavši se na putu razbesnelog Džeka. Gotovo po pravilu, u Kjubrikovim filmovima beli čovek je privilegovan, njegov život je stavljen u prvi plan, dok se čovek bilo koje druge rase žrtvuje za njega ili strada od njegove ruke. Snajperkinju ubija Džoker, istina, nakon niza njenih patetičnih vapaja i molbi da joj skрати muke, dok Haloran brutalno biva presečen sekirom u Džekovoj „ubilačkoj“ turneji po hotelu.<sup>402</sup>

Iz međusobnih razgovora i susreta u *Isijavanju* saznaje se kada su određene ličnosti stupile u Overluk, te kom sloju vremena pripadaju: prošlosti ili sadašnjosti, psihološkom ili realnom vremenu. Jedna ličnost sigurno je smeštena u sferu „mentalnog“. To je dečakov izmišljeni prijatelj Toni, koji se oglašava pomoću Denijevog podignutog prsta i promuklog glasa. Kjubrik je i sam pominjao važnost Denijevog imaginarnog prijatelja koji je otelotvorenje dečakove borbe protiv dominantne očinske figure, njegova podrška u suprotstavljanju ocu i prevazilaženju podsvesno indukovanih neuroza: „Deni je imao zastrašujuće i uznemirujuće detinjstvo. Zlostavljan od oca i proganjan svojim paranormalnim vizijama, morao je u sebi da stvori neki psihološki mehanizam kako bi se izborio s ovim moćnim i opasnim silama. Zato stvara izmišljenog drugara Tonija, zahvaljujući kome uspeva da racionalizuje svoje vizije i preživi.“<sup>403</sup> 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 upozorenje 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 u filmu ponav-

<sup>402</sup> Iako nedovoljno razrađen i neretko komentarisani, Kjubrikov odnos prema rasnom pitanju i rasnim različitostima ostaje otvoren za istraživače u budućnosti.

<sup>403</sup> Ciment, Nav. delo, 192.



lja više puta: u pitanju su krvave reke koje ispunjavaju hodnike i preplavljaju ekran dok ga u potpunosti ne oboje u crveno. Ogledala su jedan od najbitnijih rekvizita *Isijavanja* i ukazuju na simetriju u događajima u okviru psihološkog i realnog vremena, kao i na simetriju likova čije se funkcije i zadaci prenose iz jednog vremenskog sloja u naredni. Ogledala su vidljiva u ključnim sekvencama: kada Vendi donosi Džeku doručak; kada Deni razgovara s ocem u spavaćoj sobi; kada Džek sreće nekadašnjeg čuvara hotela Grejdija u crvenom kupatilu; u zelenom kupatilu kada se zanosna lepotica pretvara u zastrašujući leš; u sobi 237 gde se Deni suočava sa mračnom prošlošću Overluka, kao i u Zlatnoj dvorani gde se Džek sreće s barmenom Lojdom pred ogromnim nizom ogledala. Ogledala kao rekvizit gotovo u svim situacijama ukazuju na dvostruku prirodu junaka, na njihovu tamnu stranu, na Kjubrikov omiljeni jungovski dualitet u ljudima, ali upućuju i na frejdovsku „začudnu“ atmosferu koja prožima čitavo mesto.

Džek Torens ima naglašenu telesnu/fizičku stranu ličnosti, prepoznatljive gestove, mimiku, hod, smeh, prenapregnute reakcije koje ukazuju na skromnu moć samokontrole. Intelektualna strana njegove ličnosti izmiče i publika je praktično ne upoznaje, dok su latentni bes i nagomilana frustracija vidljivi 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 presudan 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 tupog pogleda koji se nevoljno izvlači iz kreveta, znajući da ga čeka dan pun neizvesnosti i teškog rada. Pisanje za Džeka postaje noćna mora zbog koje odlaže ustajanje koliko god je moguće. Kada ga Vendi pita da li ima novih ideja, on joj ironično odgovara: „Mnogo ideja, ali nijedna dobra.“ Tim sažetim komentarom 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 „bri-

žan otac i dobar suprug“, što zapravo nikada nije ni bio. Podvajanje ličnosti je neminovno (sugerisano je ogledalom koje je nosilac celokupnog vizuelnog sadržaja u kadru), a spasenje za kojim vapi ugroziće živote najbližih članova njegove porodice. Kjubrik u *Isijavanju* nesumnjivo 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 radosti stvaranja.

Srodna upotreba ogledala vidi se i u sceni u kojoj Džek razočarano sedi na krevetu u spavaćoj sobi dok Deni ulazi da bi se s njim igrao. Dva Džekova lica razdvaja figura deteta koje mu prilazi da bi s njim razgovaralo. Otac mu kaže da ga voli najviše na svetu, i da ga nikada ne bi povredio, čime Kjubrik aludira na prethodna dešavanja i priprema publiku za niz nastupajućih zastrašujućih događaja. Postavljanjem dečaka između Džeka i njegovog „dvojnika“ u ogledalu reditelj jasno sugerise rascep ličnosti uslovljen ulogom koju Deni ima u njegovom sadašnjem životu, ali i prošlosti koja će uskoro biti i konačno razotkrivena. Dečak, naime, ima ulogu brane koja čvrsto stoji pred Džekom u nadi da će otac odabrati pravi put ka sebi i svojoj porodici. Poput doktora Džekila i mistera Hajda, pisac ima jednu ličnost van hotela, a drugu u njemu. Posle ulaska u hotel, Džek više ne želi da izađe iz njega, služeći se pisanjem kao izgovorom. Praktično je on jedina osoba koja ne isijava i tek pošto iznova preživi izvesne situacije iz prošlosti hotela, prihvatiće svoju nekadašnju ulogu njegovog čuvara.

Za razliku od Džeka, Deni poseduje tajne sposobnosti. U priču je uveden kao i svako drugo dete koje uz mamu u kuhinji doručkuje, razgovarajući s njom o preseljenju u Overluk. Odmah posle uvodnih sekvenci, međutim, Deni stiče nove karakteristike neobičnog dečaka koji ima izmišljenog prijatelja Tonija. Malog junaka određuju misaonost i inteligencija. Sušta suprotnost ocu, mališan je ćutljiv, miran, povučen, sakriven u mislima i sigurnosti sopstvenog sveta. Kada nije s mamom, Deni se najčešće igra automobilima i vozi veliki tricikl po hodnicima hotela. Džek i Deni su se različito formirali kao ličnosti i imaju različit odnos prema svakodnevici. Dok je Džek pisac koji nalazi utočište u knjigama, Deni je prikupio znanja s televizije (o čemu saznajemo iz razgovora u kolima dok se porodica vozi ka Overluku). Između njih vlada netrpeljivost, čiji će uzrok biti razjašnjen u sceni s barmenom Lojdom. *Isijavanje* nije

jedini film koji tematizuje konfliktni odnos između oca i sina. U suštini ovog sukoba su različiti sistemi vrednosti: autoritativni i buntovnički stav ili stari i novi poredak. I pre svega, to je podsvesni sukob zbog prevlasti nad figurom žene koja posle rođenja deteta više nije samo supruga, već primarno postaje majka. Kada je reč o Vendi, koja nije previše privlačna i seksualno poželjna žena, uloga majke istisnula je prvobitnu ulogu supruge. Upravo zato se između Torensovih javlja animozitet koji će eskalirati u njihovom direktnom sukobu. Zanimljivo je da je Vendi, uprkos čestim napadima plača i hysterije, jedna od najjačih Kjubrikovih ženskih figura. Ona se otvoreno suprotstavlja monstroznom mužu, a kada treba da napravi izbor, nesumnjivo staje u odbranu vlastitog integriteta i celovitosti svog sina, tako da joj ni „veliki zli vuk“ ne može nauditi. Njen majčinski instinkt je daleko izraženiji nego onaj kod Lejdi Lindon (koja počinje da pati tek kada izgubi dete), gospođe M (majke Aleksa Dilarča) koja ga olako menja za boljeg „sina“ ili Alise Harford koja, uprkos činjenici da je posvećena Heleni, otvoreno izražava želju da na samo jedan znak nepoznatog oficira mornarice, baci niz reku čitav porodični život.

Deni je superioran u odnosu na oca pre svega zbog svoje sposobnosti da „isijava“, koju otkriva zahvaljujući Afroamerikancu Haloranu, nekadašnjem kuvaru Overluka. On mu u jednom razgovoru kaže: „Možemo da pričamo a da ne pomeramo usne“, čime sugeriše dečaku da ima natprirodne moći zahvaljujući kojima će protumačiti vizije koje ga proganjaju. Veza između dečaka i Halorana potvrđena je i za vreme razgledanja kuhinje i hladnjača za hranu. Ne samo da Deni može da čuje kuvarev poziv na sladoled koji uopšte nije izgovoren, nego ga Haloran naziva Duško Dugouško, kako ga inače samo zovu njegovi roditelji. Veliki, dobri džin Haloran je dakle dečakov zaštitnik i „parnjak“ po natprirodnim sposobnostima. Zbog zajedničkih osobina oni mogu da komuniciraju mislima, osećajući latentne opasnosti koje ih vrebaju. Denijevo isijavanje je pretnja njegovom ocu. Sin je uvek korak ispred, razotkrivajući misteriju hotela, ali i ulogu koju je Džek imao u prošlosti ovog ukletog 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 intelektualnog i racionalnog, onda majka uspostavlja ravnotežu između suprotnosti. Vendin karakter je ravan i neizdiferenciran, u funkciji dešavanja koja se odvijaju u ho-

telu. Kjubrik je prvobitno prikazuje kao mladu mamu koja čita Selindžerovog *Lovca u žitu* dok doručkuje s Denijem. Selindžer nije slučajno izabran: on je jedan od najčitanijih američkih autora, Holden Kolfild je omiljeni tinejdžerski buntovnik – nesrećni, neshvaćeni mladić u potrazi za identitetom. U drugim Selindžerovim delima, međutim, postoje junaci koji mogu da isijavaju, tj. da svojim sposobnostima predviđaju dešavanja i situacije. Deni je najrodniji Selindžerovoj junakinji, superpametnoj devojčici Ramoni iz priče „Ujka Vigili u Konektikatu“ (napisane 1948) koja ima i izmišljenog prijatelja Džimija Džimerina. Uvođenjem Selindžera, Kjubrik kao da želi da razradi Vendinu ličnost, svedenu na majčinsku, brižnu figuru, na domaćicu koja većinu vremena provodi u kuhinji ili obavlja kućne poslove. Preuzimanjem porodičnog tereta na sebe ona štiti Džeka i ostavlja mu dovoljno vremena za pisanje. Vendi je, takođe, ključni faktor Denijevog oslobođenja iz začaranog hotela koji će postati novi dom porodice Torens. Džek s vremenom počinje da doživljava „nevidljive stanare“ kao svoju pravu porodicu koju mora da zaštiti od upada uljeza. Zbog ove privrženosti hotelu kao sopstvenoj kući, Džekov lik se može izjednačiti s Bomenovim koji je na isti način zatočen u osamnaestovekovnoj sobi sećanja. Izlazak iz nje moguć je samo po cenu vlastite smrti.

## Narativna struktura – prošlost i sadašnjost u lavirintu

Narativna organizacija *Isijavanja* je linearna, ali se zahvaljujući određenim dešavanjima izmešta iz sadašnjosti u prošlost koja postaje glavni tok radnje. Odustvo subjektivne naracije (pripovedača) omogućuje ravnopravno tretiranje različitih tačaka gledanja glavnih junaka, te je fabula sastavljena iz paralelnih informacija u vezi s pojedinim ličnostima. Kako je radnja „zarobljena“ u hotelskom enterijeru, svi vremenski slojevi su isprepletani.

Tri sekvence u kojima je Džek centralna ličnost izmeštene su, međutim, iz realnih dešavanja u napuštenom Overluku: razgovor s Lojdom, poseta sobi 237 i susret s batlerom Grejdijem u crvenom toaletu Zlatne balske dvora-

ne. Izdvajanjem ove tri celine, kao i Denijevih vizija, film „preuzima“ obrazac tzv. narativnih praznina, jer se tek sa zakašnjenjem raspliću izvesne situacije prikazane u prethodnom delu fabule. Zbog istovrsnog likovnog tretmana kadrova, preovlađujuće direktne naracije, odsustva flešbeka kao standardne oznake vremenskog kretanja unazad, karakter prikazanih događaja može se odrediti kao prošlost jedino zahvaljujući svečanoj atmosferi bala u Zlatnoj dvorani i odevnom stilu zvanica (dvadesete godine prošlog veka). Za razliku od prethodnih filmova, gde postoji izmena u vizuelnom tretmanu ili stilskoj obradi umetnute sekvence, u *Isijavanju* izostaje primena takvih rediteljskih postupaka. Utisak začudnosti u hotelu postiže se, između ostalog i, prostorno nepovezanim sobama i odajama; u njemu se hodnici produžavaju u beskraj, a praznim enterijerima odzvanjaju neočekivani zvuci prošlosti. Naznačene sekvence mogu se shvatiti kao nevidljiva, kontinuirana sadašnjost hotela u kome je vreme stalo, ali i kao misaoni tok glavnog junaka Džeka Torenasa, kao njegovo „unutrašnje vreme“ ispunjeno sećanjima na različite događaje u kojima je nekada učestvovao a u međuvremenu ih potisnuo. Žil Delez postavio je jedno od ključnih pitanja u vezi sa strukturom filma: „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.“<sup>404</sup>

Prekoračenjem granice jasno definisane stvarnosti i prelaskom u polje „mentalnog pejzaža“ stvorena je filmska struktura koja ima prostornu složenost lavirinta. Ne samo da bezbroj hodnika, zavojitih puteva i staza sa prolazima do nepoznatih soba omogućavaju lutanje po hotelskom prostoru, već i mnogobrojni temporalni slojevi, račvanja i kraci dozvoljavaju lutanje po realnom, ali i virtuelnom vremenu. Lavirintska struktura hotela utiče na kretanje junaka u funkciji najave budućih dešavanja. Stroga arhitektura pravih linija i pravilno prostiranje hodnika dopunjeno je kružnim, četvorougaoim ili petougaoim šarama na tepesima i zavesama, na zidnim tapetama, na velikom muralu s motivima umetnosti Navaho Indijanaca u hotelskom foajeu, kao i na Denijevom džemperu. U prologu filma upravnik hotela Ulman objašnjava To-

<sup>404</sup> Žil Delez, *Film 2: Slika-vreme*, 259.

rensovima da je Overluk podignut na nekadašnjem groblju severnoameričkih Indijanaca: time je u priču uveden prvi element horora, ali su pokrenuta i pitanja kolonijalizma, brutalnog ubijanja i desetkovanja autohtonog stanovništva Amerike, kao i osвете koja vreba s ovog „oskrnavljenog“ svetog mesta.

Mural prikazuje šest izduženih, geometrizovanih i stilizovanih ljudskih muških i ženskih prilika. Dominantne boje su žuta, plava i crvena. Žuto je „muška“ boja i u vezi je sa smrću, dok je „plavo“ ženska boja i asocira na čistotu, nevinost, sreću i ljubav. Simetrija, tj. dupliranje figura, odgovara standardnom Kjubrikovom postupku kojim održava ravnotežu između uređene vizuelne strukture filma i haotičnosti dešavanja u hotelu. Nelson je doveo u vezu lavirint i indijanski krug koji ima otvor na istoku (ulaz i izlaz istovremeno). Denijevo neumorno kruženje triciklom po hodnicima hotela, uspostavlja vezu s indijanskim verovanjem u krugove koji štite od zla. Ove vožnje stvaraju utisak neprekidnog kretanja po začaranim stazama. Dekorativni elementi enterijera u funkciji su složene prostorne organizacije Overluka: njihova vizuelna geometrija kao da replicira staze i puteve koji vode u privremena odmorišta, van domašaja Džekovog pogleda i kontrole. S druge strane, u bašti hotela nalazi se veliki prirodni lavirint, sa zidovima od žive ograde, čiji je umanjeni model postavljen u predvorju hotela, gde Džek provodi dane u bezuspešnim pokušajima pisanja. Time je postignuto višestruko ponavljanje forme lavirinta: kao modela u hotelu, kao realnog lavirinta u bašti i kao hotela koji sistemom nepovezanih soba i puteva i sam postaje veliki lavirint. Čak se i na ulazu u baštenski lavirint nalazi mala slikana mapa ovog prostora, a u knjizi koja se pojavljuje na Džekovom radnom stolu vidi se niz novinskih isečaka aranžiranih u formi lavirinta. Prilikom prvog obilaska hotela s Denijem i Haloranom, Vendi primećuje da je prostor poput velikog lavirinta i da je potrebno ostavljati tragove, da bi se ponovo našao isti put. U središtu Overluka nalazi se njegov čuvar Minotaur Džek Torens. Izvan njega, članovi njegove porodice prave povremene izlete u stvarnost realnog lavirinta u bašti. Vendi i Deni još održavaju (slabu) vezu sa spoljašnjim svetom koja će postepeno prerasti u potrebu za konačnim preseljenjem i bekstvom iz hotela. Prema Nelsonovim rečima: „Džek imitira ono što Borhes karakteriše kao smrt-u-životu Severnjaka (severnoevropskog intelektualca) – 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 prevaziđe lavirint i uhvati u koštac s njegovom komplikovanošću, da se suoči sa sudbinom i izborom, i da se kroz stvaralački čin vidi drugo lice zaborava. Ostati u centru lavirinta, kao tački konačnog odmora ne vodi samo u smrt, već, pre toga, u ludilo.<sup>405</sup>

Indirektna naracija i uvođenje subjektivne slike prisutni su samo u trenutku Denijevih vizija. Dečak je jedina ličnost u hotelu koja može da komunicira s njegovom prošlošću na složenijem i dubljem značenjskom nivou. Jer, ono što se pojavljuje kao prisustvo „drugog vremena“ u aktuelnim Džekovim susretima i razgovorima s nepoznatim stanovnicima hotela, u Denijevoj stvarnosti postaje upozorenje za zlo koje se sprema. Na dečakovom mentalnom ekranu povremeno blesnu slike zločina koji su se dogodili u hotelu, a na koje je Džek upozoren u uvodnom razgovoru s upravnikom. Već tada je, ironičnom reakcijom glavnog junaka uspostavljena 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 upravnikovih reči. Zaveden spoljašnjim mračnim silama, prihvata posao kao poslednji tračak nade, kao spas za narušeni stvaralački integritet i izbegavanje etikete „pisca u krizi“. Odgovarajući na unutrašnje zahteve i pozive hotela, on će preuzeti odgovornost koja će ga suočiti sa skrivenim parnjakom, dvojnikom koji će istisnuti književnika Džeka Torensa i podsetiti ga na davno zaboravljenu ulogu. Upravo ovu drugu očevu ulogu Deni naslućuje posredstvom vizija predstavljenih subjektivnim perceptivnim slikama.

---

<sup>405</sup> Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 205. Trebalo bi napomenuti da je Kjubrikov Džek nalik Borhesovom Asterionu, na koga verovatno aludira Nelson. Naime, Asterion živi sam i dane provodi lutajući kamenim hodnicima. Najveće zadovoljstvo pruža mu dolazak drugog Asteriona (simetrija, udvajanje) s kojim se vladar onda druži i provodi ga kroz kuću. Jasna je paralela s Džekom, koji na sličan način pronalazi u hotelu svog dvojnika iz nekog prethodnog vremena kog je iz nepoznatog razloga potisnuo. Asterion je zapravo krvoločno čudovište koje ubija ljude i ostavlja ih u hodnicima zamka da bi mu ukazivali na puteve koje je prešao (morbidna paralela sa *Ivicom i Maricom*, ali i s ubijenim Haloranom koji ostaje na jednoj od staza hotela Overluk). Konačno, kao i Džek, tako i Asterion nikada ne izlazi iz palate tražeći smiraj u njenom centru.

## Ogledala i razotkrivanje prošlosti

U dečakovim vizijama pojavljuju se dve devojčice (Grejdijeve kćerke) i krvave reke koje izbijaju iz zidova i liftova hotela, popunjavajući hodnike i preplavljajući ekran crvenom bojom. Crvena je dominantna i u hotelskom foajeu, na vratima koja vode u nepoznate sobe, kao i na jakni koju nosi Džek i kasnije njegov prijatelj, barmen Lojd. Razjašnjenje Denijevih priviđenja uslediće posle Džekovih slučajnih susreta sa stanovnicima hotela, iz razgovora s batlerom Čarlsom/Delbertom Grejdijem.<sup>406</sup> Denijeve vizije povezuju ga s očevim nesvesnim, sa delovima zaboravljene prošlosti koja je poput genetskog koda ugrađena u svest malog junaka. Karakteri tih slika su ipak drugačiji: dok Deni vidi ubistva i mučenja, dotle se u Džekovoj podsvesti pojavljuju snolika, nostalgična sećanja na prohujala vremena. Komplementarnost njihovih tokova svesti, oličena u suprotstavljenim vizijama, postepeno dovodi do razrešenja misterije ukletog hotela. Udvajanja, simetrije, multiplikacije, „situacije ogledanja“ i ponavljanja doprinose i lavirintskoj strukturi filma; jedinstvena tumačenja opet su dovedena u pitanje ustupajući mesto podjednako legitimnim i potpuno različitim pogledima 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. Ogledala su prisutna u ukupno četiri kupatila: Denijevom kućnom kupatilu (u kome razgovara s Tonijem i proživljava prvo isijavanje); hotelskom kupatilu u apartmanu Torensovih; zelenom i crvenom kupatilu. Ogledalo se nalazi na levom zidu porodične sobe, kao i u hodniku koji vodi do sobe 237. Jedno je prisutno iza barmena Lojda u luksuznoj Zlatnoj balskoj dvorani i, konačno, jedno se nalazi u spavaćoj sobi roditelja, a vidljivo je već u sceni koja pokazuje jutro u Overluku posle useljenja. Kada Denija u sobi 237 prvi put povrede duhovi, sumnjajući da je dečaku naneo ogrebotine,

<sup>406</sup> Zanimljivo je da u prvom razgovoru porodice Torens, upravnik hotela Ulman imenuje prethodnog čuvara hotela kao Čarlsa Grejdija, dok se verovatno ista osoba pri susretu s Džekom u kupatilu crvenog enterijera predstavlja kao Delbert Grejdi. Da li je u pitanju slučajni Kjubrikov previd ili namerno unošenje konfuzije, ostaje nerazjašnjeno pitanje.



Vendi nateruje Džeka da se suoči sa svojom prošlošću. Denijeve vizije su uvek u vezi sa apartmanom 237, što sugeriše da su u njemu ubijene Grejdijeve „bliznakinje“. <sup>407</sup> Takođe, Haloran izričito zabranjuje dečaku da ide tamo, objašnjavajući mu kako unutra nema ničeg tajanstvenog.

Jedno od centralnih dešavanja u filmu smešteno je u zeleno kupatilo u kome se Džek susreće s tragovima vlastite prošlosti. Ovo je drugi od tri takva susreta. Njemu prethodi susret s barmenom Lojdom koji u Zlatnoj dvorani Džeku plaća piće. Tada mu se Džek ispoveda otkrivajući razlog zategnutog odnosa između njega i Vendi. U pitanju je povreda koju je Džek naneo sinu u trenutku nesmotrenosti i gubitka samokontrole. Džekova anksioznost i pre-naglašena gestikulacija (koja se umnogome zasnivala na karikaturalnom stilu glume Džeka Nikolsona), u suprotnosti su s Lojdomom smirenošću, samokontrolom i odsustvom emocija: on je potpuna suprotnost Džekovog ludila. Obučen u crveni smoking (Torens nosi jaknu iste boje), Lojd je neka vrsta piščevog priželjkivanog odraza: s osmehom na licu, u potpunosti opušten i maksimalno kontrolisan, barmen je Džek kakav ovaj nikada neće biti. <sup>408</sup>

Prijatan razgovor iz prošlosti prekida Vendi veću o napadu na sina u sobi 237. U zelenom kupatilu kome se približava (kamera je u jednom od retkih slučajeva zauzela položaj glavnog junaka), Džek neće naići na tragove zločina. U kupatilu mu, međutim, prilazi zanosna lepotica koju će on početi strasno da ljubi (nadoknađujući period apstinencije izazvan mukama s pisanjem, ali i slabljenjem seksualne želje za sopstvenom suprugom). U trenutku kada konačno otvori oči, Džek će se suočiti sa zastrašujućom istinom – izmenjenom realnošću koju mu prenosi ogledalo u desnoj polovini kadra. Zgodna crnka postaje užasni, raspadnuti leš koji je pre toga ležao u kadi. Prema Nelsonovim zapažanjima, scena u zelenom kupatilu najavljuje Džekovu regresiju u stanje psihičkog rastrojstva i upućuje na tajnu istoriju Overluka. <sup>409</sup> Ona

---

<sup>407</sup> Zna se da je čuvena fotografija *Identične bliznakinje* Dajan Arbus inspirisala Kjubrika da „stvori“ Grejdijeve bliznakinje. Iako u filmu kćerke imaju 8 i 10 godina, njih su odigrale bliznakinje, sestre Burns, pa se i među gledaocima ustalilo mišljenje da su u pitanju sestre istih godina.

<sup>408</sup> Nelson je sve situacije u kojima se razotkriva prošlost hotela nazvao Džekovim sijanjem. 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 mislima, koju Džek ni u jednom trenutku ne ispoljava.

<sup>409</sup> Nelson, *Kubrick: Inside A Film Artist's Maze*, 207.

takođe ukazuje na muški strah od kastracije (doslovni i metaforički): sve što Džek dodirne pretvara se u neuspeh (seksualni poriv potisnut je zarad procesa kreativnog pisanja bez ikakvih rezultata).

Ogledalo kao vizuelno polje koje menja značenje, po drugi put je upotrebljeno u crvenom kupatilu Zlatne balske dvorane. U dvorani je oživela atmosfera ludih dvadesetih godina prošlog veka; elegantno obučene dame i gospoda plešu uz laganu muziku. Džek je među njima očigledni uljez, kako zbog načina odevanja, tako i zbog neprimerenog obraćanja gostima uz ironične grimase. Neočekivan susret s kelnerom koji mu prosipa piće po jakni vodi ga do kupatila, u kome su jarko crvenoj boji zidova i kabina suprotstavljeni ledenobeli akcenti. Situacija je raskadrirana slično onoj u zelenom kupatilu: Džek se nalazi s leve strane kadra, a batler s desne. Uz desnu polovinu slike je zid s ogledalima. U toku razgovora učesnici menjaju položaj, a taj prelazak preko ose snimanja sugeriše razmenu uloga između Džeka i Grejdija koja je još jasnija zahvaljujući upotrebi ogledala. Batler će otkriti Džeku da je on oduvek bio čuvar Overluka i da mali Deni pokušava da uvuče spoljašnji element u hotel kako bi narušio mir i integritet mesta i njegovih stanovnika. Smirenosti batlerovog glasa suprotstavlja se histerični nastup glavnog junaka koji za suviše kratko vreme saznaje mnogo informacija iz svoje prošlosti. Na optužbe da je ubio svoje dve kćerke u hotelu (veza s Denijevim isijavanjem), Grejdi staloženo odgovara da je morao da „koriguje“ ponašanje žene i kćerki koje isprva nisu volele hotel („I corrected her“ izraz je kojim se batler služi), prekovavajući Džeka zbog nesavesnog ispunjavanja obaveza kao čuvara Overluka.

Konačno, možda i najvažnija upotreba ogledala upravo je u jednoj od završnih sekvenci, 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 postepeno poistovećivanje s ulogom zaštitnika hotela. Džek se priklanja instinktivnoj strani ličnosti i nagonskoj potrebi za očuvanjem egzistencije čiji smisao postoji samo u prostoru ovog lavirinta. Istovremeno s Džekovim padom pod uticaj hotelskih sila, Deni preživljava krizu. Mališan ulazi u sobu u kojoj majka spava i crvenim karminom na vratima ispisuje reč Redrum koja naizgled nema nikakvo značenje, ali je on uzastopno

izgovara više desetina puta. Kada se Vendi konačno probudi i ugleda dečaka s velikim nožem u ruci, u ogledalu otkriva značenje nepoznate reči. Redrum dobija smisao tek kada se pročita u ogledalu: Murder (UBISTVO), čime Deni upozorava majku na dešavanja u hotelu koja je prespavala ili kojima nikada nije ni mogla da svedoči. Tokovi svesti su se sada isprepletali; jedino Vendi ostaje u „sadašnjosti“ da bi zaštitila sina, po cenu da „koriguje“ muža.

Tek u trećem delu filma počinju da dominiraju nagonske potrebe glavnog junaka. Do tada se Džek još bori s kreativnom krizom i opterećenjima koja ga pritiskaju u Overluku. Prostranom uređenom hotelskom foajeu koji organizacijom pojedinih elemenata enterijera (ogromni lusteri, dugačke cevi, visoki stubovi) i simetrijom repetitivnih geometrijskih šara podseća na nemačke ekspresionističke filmove Langa ili Murnaua, ali i na prozračnu čistotu i jednostavnost arhitekture Bauhauasa, suprotstavlja se haotično ponašanje Džeka Torensa koji oseća pritisak izazvan klaustrofobijom. Stvaralački potencijal postepeno potiskuje želja za zabavom, gluvarenjem i trošenjem vremena u dokoličarenju (suprotnost zahtevu savremenog doba za konstantnom produkcijom tekstova). Pisaća mašina koja zauzima centralno mesto na stolu doživljava se kao monstrum i neprijatelj, ona postaje nemi svedok Džekove stvaralačke nemoći. Kada mu u jednoj sekvenci Vendi neopaženo priđe s leđa dok on navodno piše, njegova prenagljava reakcija ukazaće na probleme koje ima u radu. Čak i brižni ton supruge –koja je preuzela sav teret porodičnog života na sebe kako bi njemu obezbedila nesmetani prostor za rad – pa i dobronamerno pitanje o napredovanju rukopisa, Džek doživljava kao napad na svoju kreativnost koju brani bujicom drskih reči. On zabranjuje supruzi da prilazi zoni njegovih spisateljskih sloboda.<sup>410</sup> Na taj način Kjubrick definiše hotelsko predvorje kao nedodirljivi centar lavirinta u kome prebiva čudovište, veliki zli vuk koji će na kraju, jureći članove svoje porodice pokušati da „odu-

---

<sup>410</sup> Zanimljivo je napomenuti da je i u ovoj, kao i u sekvenci mučenja piščeve žene u *Paklenoj pomorandži*, prilikom priprema, presudnu ulogu odigrao glavni glumac, tamo Malkolm Mekdauel, ovde Džek Nikolson. Prisećajući se snimanja, Nikolson je komentarisao: „Kada sam se razvodio od žene, pisao sam noću a glumio danju. Igrajući ovu scenu, setio sam se kako smo se žena i ja svađali, vikali jedno na drugo i to iskustvo sam iskoristio. U tom smislu, uvek postoji autobiografska nota u filmu, kako za glumca tako i za reditelja. I naravno, fraza *Samo rad bez zabave otupljuje Džeka*, koja ne postoji u knjizi, dala je izuzetan doprinos kvalitetu filma. Iako su to u principu samo reči mnogo puta ponovljene na papiru, to je jedna od najefektnijih scena u filmu, sa kinematografske tačke gledišta.“ Videti: Ciment, „Jack Nicholson, actor“, u: Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 299.

va njihovu kućicu“. Saznanje o sopstvenoj blokadi prevešće Džeka na drugu stranu, jer će njegovi odbrambeni mehanizmi popustiti, a potisnuti strahovi pokuljati napolje.

Konačni preobražaj glavnog junaka dešava se kada Vendi pročita de-love njegove knjige. Na bezbroj otkucanih i uredno složenih strana nalazi se jedna jedina rečenica: „All work and no play makes Jack a dull boy.“<sup>411</sup> Postupkom ponavljanja nastao je vizuelno privlačan i istovremeno uznemirujući tekst, u kome 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 prema izvesnim zakonitostima: reči su raspoređene u vidu slobodnog stiha, u obliku piramide ili izvrnutog trougla.<sup>412</sup> Sadržaj celokupnog rada čini jedna smisljena rečenica koja obesmišljava dane provedene ispred pisaće mašine i pokazuje da stvaralačka kriza proističe iz ulaganja vremena u rad s neizvesnim ishodom, u posao koji ne dozvoljava predah, niti ostavlja mesta za zabavu i zadovoljstvo. Upravo ovaj nedostatak slobode i prostora za opuštanje stvara frustracije koje Džeka vode u ludilo.

## Minotaur napušta lavirint

Poslednja trećina filma predstavlja odraz u ogledalu prvog dela. Sličnu strukturu ima i *Paklena pomorandža*, samo je u njoj simetrija narativa doslednije sprovedena. U *Isijavanju* se u raspletu koji traje više od pola sata ponovo pojavljuju ličnosti iz prvog dela. To je, pre svega, Haloran koji zahvaljujući sposobnosti da isijava, dobija Denijeve signale o dešavanjima u Overluku. Pre nego što se kroz snežnu mećavu uputi ka hotelu, Haloran je prikazan kako gleda televizijski program u kome se izveštava o nepogodama u Koloradu. On udobno leži na krevetu, u prijatnoj sobi, između dve gotovo identične slike poželjnih crnih lepotica koje slobodno poziraju pred foto-aparatom (nešto slično

<sup>411</sup> Samo rad, bez imalo zabave otupljuje Džeka.

<sup>412</sup> Rukopis Džeka Torensa liči na delo konceptualne umetnosti – ne samo sadržajem već i načinom njegove prezentacije (izlaganja). Ispisane strane nalaze se u kutiji, dok je započeta, nova strana ostala u mašini za kucanje. Upravo na ovaj način izlaže se scenografija *Isijavanja* na putujućoj izložbi Stenlija Kjubrika.

jeftinim reprodukcijama u stanu Aleksove majke u *Paklenoj pomorandži*, čime Kjubrik skreće pažnju na klasne razlike koje se mogu očitati i u umetničkom (ne)ukusu). Simetriji ovog kadra odgovara i simetrija rekvizita u enterijeru, poput dve male stone lampe na komodi s televizorom. Skladnost i ravnoteža koje vladaju u slici narušene su dramatičnim događajima o kojima izveštava spiker. Udobnost i toplinu sobe potisnula su dešavanja u Koloradu i Overluku. Posle neuspelog pokušaja da telefonom pozove dečaka, njegov zaštitnik će se uputiti ka hotelu. Neposredno pošto stigne u predvorje hotela u kome se već odvija potera kroz lavirint, Džek ga dočekuje sa sekrom i, kao neprijatelja, odmah eliminiše. Ubistvom Halorana, kao jedine podrške Deniju i Vendi koja može da stigne iz spoljašnjeg sveta, gledalac je u nedoumici da li će majka i sin uspeti da se spasu. Ova scena neposredno upućuje na mit o Minotauru ili, kao što je već pomenuto, na Borhesovu priču „Asterionov dom“. Kao i Asterion, Džek ubija nepozvane goste i ostavlja ih na svom putu kako bi znao da se vrati u centar. Završnica filma predstavlja borbu oca i sina: Džeka, koji je odustao od prvobitne uloge zaštitnika porodice priklanjajući se ranijim stanovnicima kuće, i Denija, koji svojim boravkom u hotelu predstavlja opasnost za njegov opstanak i narušava uspostavljeni mir. Dečak ugrožava autoritet oca kao čuvara lavirinta, nekoliko puta upozorenog na nezadovoljavajući angažman u ispunjavanju jednog odgovornog zadatka.

U trećem delu filma tempo se ubrzava: lenje i lagane Vendine šetnje po kuhinji i duge Denijeve vožnje triciklom po spratovima zamenjuje dramatična 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 ženinih pritisaka da se napusti hotel. Sukob između Vendi i Džeka dešava se u holu, neposredno pošto ona shvati da suprug više nije ni požrtvovani muž niti brižni otac. Bežeći pred nasrtajima razjarenog supruga, ona pokušava da se odbrani bejzbol palicom. U dugom kontinuiranom kadru s vertikalnim usmerenjem (penjanje stepenicama unazad), Vendi udara muža palicom, a on pada onesvešćen. Napetost je postignuta prirodom samog kretanja: Džek se kreće napred, napadajući verbalno, dok Vendi nesigurno uzmiče, oklevajući da napravi odlučujući korak. Jedna slika sugerise njenu anđeosku, zaštitničku ulogu: luster koji se nalazi

iznad njene glave sija poput oreola. Ovo nije slučajni znak njenog povučenog karaktera i blage prirode zbog koje uspeva da kontinuirano balansira između oca i sina. Jedinoj ženi u filmu Kjubrik dodeljuje ulogu aktivnog borca protiv zla. Vendi personifikuje pozitivan princip: ona se dosledno suprotstavlja napadima na sina, tiho podrivajući integritet Overluka i njegovog čuvara. Štaviše, u trećem poglavlju događa se čudan obrt. Dok Deni pokušava da pobegne i sakrije se od očevih nasrtaja, majka proživljava prvo isijavanje: penjući se ka sobama na gornjim spratovima u potrazi za Džekom, ukazuje joj se nekoliko nadrealnih prizora. U jednoj sobi vidi osobu obučenu u zlatni kostim medveda u neočekivanom seksualnom aktu s elegantno odevenim gospodinom. Posle ove zastrašujuće scene sledi suočavanje s Denijevim vizijama. Reke krvi ponovo izbijaju iz zidova i liftova ugrožavajući prazan prostor ispred junakinje. Neposredno suočena sa scenama strave, Vendi konačno otkriva prirodu ovog mesta. Na putu ka Deniju kroz hodnike hotelskog vremeplova, ona nailazi na ubijenog Halorana, a zatim i na ranjenog Delberta Grejdija koji podiže čašu nazdravljajući odličnoj zabavi koju su gostima priredili Torensovi. Signali koji ukazuju na ukletu prošlost Overluka umnožavaju se iz minuta u minut.

Složenost narativa u trećem delu filma dostiže vrhunac. Praktično je nemoguće naći izlaz iz hotela zakovanog u snegu, odsečenog od svih puteva, bez komunikacije s ljudima. Kretanje junaka po horizontalnim spratovima ili vertikalnim stepeništima koja vode do obeleženih soba iznova upućuje na lavirintsku strukturu prostora: duge staze u kuhinji završavaju u hladnjačama i ostavama s hranom, prostrani hodnici prizemlja proširuju se u Zlatnu balsku dvoranu, putevi duž hotelskih spratova s geometrijskim, hipnotičkim šarama vode do najvažnijih apartmana sa zarobljenim prizorima iz minulih epoha. Kao što je nemoguće napustiti prošlost koja nas stalno proganja i iz potisnutih slojeva svesti probija u sadašnjost, tako je nemoguće napustiti Džekove misaone staze. Hotel u jednom trenutku postaje njegov mozak, projekcija svih slika i situacija koje su bile duboko pohranjene u njemu čekajući krizu identiteta da bi konačno preuzele vlast. Na samom kraju, Džek napušta Overluk i izlazi u baštenski lavirint u potrazi za sinom. Deni je, međutim, u prednosti, jer poznaje staze i hodnike ovog prostora u kome je bio nebrojeno mnogo puta s majkom. U jednom trenutku on ostavlja tragove u snegu koje njegov otac sledi, ali uspeva da ga nadmudri, vraćajući se stopu po stopu istim putem da bi se

sakrio u jednom udubljenju, naglo završavajući putanju, umakavši tako opasnom tragaču. U snežnom lavirintu ukrštaju se putevi koji vode Denija ka izlazu, a Džeka zarobljavaju u večitom snu, zakivaju ga u sneg i led Overluka.<sup>413</sup> Smrt glavnog junaka označava i kraj potere iz koje Deni i njegova majka izlaze kao pobjednici. Džek, s druge strane, po vlastitom izboru, (p)ostaje čuvar 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 sve od preseljenja nijednom nije izašao), on nema izbora osim da uđe u lavirint koji ga očekuje napolju – u spoljašnjem svetu koji je za njega splet enigmatičnih i nesavladivih staza. Na taj način glavni junak ostaje rob sebe samog. Odbacujući veru u eventualni spas koji bi mu mogao stići iz spoljašnjeg sveta, Džek Torens se odlučuje za jednostavnije rešenje – sigurnost prebivanja u uspomenama, koje uvek deluju prijatno nostalgично i ispunjavaju trenutnom srećom.

Epilog filma vraća gledaoca u Zlatnu balsku dvoranu, u salu u stilu art decoa. Na jednom zidu nalaze se fotografije u tri reda. Kamera se fokusira na grupnu fotografiju na kojoj je u prvom planu izdvojen Džek Torens, neposredno iznad natpisa *Dan nezavisnosti*, 4. juli 1921. godine. Junak je zauzeo povlašćeno mesto u Overluku, vraćajući se odakle je i došao. Njegova uloga je i konačno osigurana. Upravo zbog ovakve završnice, *Isijavanje* se može razumeti kao film o uspomenama i pamćenju. On pokušava da predstavi ljudski mozak kao foto-album s prizorima koji upućuju na ličnu i kolektivnu prošlost, ali i na mehanizme koji omogućavaju njeno „prisustvo“ u sadašnjosti. Reditelj uvlači posmatrača u vremeplov s mnoštvom misaonih staza koje ga vode kroz varljivu stvarnost njegovih junaka. Nema slučajnosti u Kjubrikovom vizuelnom sistemu: u njemu vlada stroga simetrija kadrova od kojih svaki pojedinačno treba da doprinese boljem razumevanju i dešifrovanju narativa. Pa ipak, kretanje po ovom filmskom lavirintu obavlja se samo s prividnom lakoćom, jer ponuđene putanje retko vode ka sigurnom izlazu. One drže posmatrača u konstantnoj neizvesnosti, prebacujući ga iz jednog vremenskog sloja u drugi, upućujući na neočekivano postojanje simultanih vizija koje istovremeno pripadaju prošlosti i sadašnjosti. Prepleteni i ujedinjeni, ovi vremenski slojevi sačuvani su u određenim kanalima našeg kolektivnog nesvesnog.

<sup>413</sup> Mišel Siman primetio je da na taj način Deni kao Tezej pobeđuje Džeka Minotaura, tj. inteligencija je nadmudrila i savladala instinkte.





## Širom zatvorenih očiju: U vrtu rajskih uživanja

Širom zatvorenih očiju poslednji je film Stenlija Kjubrika, snimljen 1999. Sedmog marta te godine, reditelj je iznenada preminuo u porodičnoj kući nedaleko od Londona. Prema rečima Kristijane Kjubrik, Stenli se već neko vreme osećao umorno, bio je bled i iscrpljen, a snaga srčanog udara bila je takva da niko nije mogao da ga spasi.<sup>414</sup> Produkcija filma, prema scenariju koji je pisao zajedno s Frederikom Rafaelom, započela je 7. novembra 1996. godine i završila se nakon 52 nedelje. Film je snimljen na odabranim lokacijama u Engleskoj, kao i u Pinewood studijima, dok su brojne fotografije Menhetna i Njujorka koje je napravila druga snimateljska ekipa u SAD-u, poslužile Kjubriku za rekonstrukciju atmosfere rodnog grada s kojim je „izgubio vezu“ gotovo četiri decenije ranije. Širom zatvorenih očiju je film na kome je autor najduže radio: između ostalog, zna se da ga je Šniclerova proza privlačila još od ranih pedesetih godina dok je režirao holivudski spektakl *Spartak*,<sup>415</sup> ali da je dugo odlagao ekranizaciju ove složene priče, između ostalog možda i zato što se osećao nezrelim i nedovoljno spremnim da se upusti u projekat o braku, bračnoj ljubavi i preljubi. Konačno, kada je nakon brojnih otkazanih projekata (*AI: Artificial Intelligence*, *Aryan Papers*, itd.) odlučio da se vrati Šnicleru, Kjubrik je već iza sebe imao dugu stvaralačku pauzu od preko deset godina, te je

<sup>414</sup> Hughes, *The Complete Kubrick*, 247.

<sup>415</sup> Videti: Robert Kolker, Nathan Abrams, *Eyes Wide Shut: Stanley Kubrick and Making of His Final Film*, Oxford University Press, Oxford 2019, xi–xii. Autori studije spominju da je Kjubrikov kontakt sa Šniclerom bio inspirisan Ofilsovom filmom *Vrteška* (La Ronde, 1950), kao i da ga je psihijatar Kirka Daglase „upoznao“ s književnikom u toku rada na *Spartaku*.

vest o početku produkcije s holivudskim zvezdama Nikol Kidman i Tomom Kruzom snažno odjeknula u javnosti.

Od filma se mnogo očekivalo, naročito zbog činjenice da je najavljivan kao provokativan i kontroverzan, kao tzv. milenijumski film kojim se zatvara jedna i počinje sasvim nova kinematografska era. Na kraju je provokativni sadržaj izostao, ili bar nije bio prisutan u onoj meri u kojoj su kritičari i publika to očekivali. Suštinski, kritike su bile podeljene između: „briljantno delo“, „nije u pitanju remek-delo, ali je u pitanju fascinantna film za gledanje“, „ono što počinje kao film o braku preobražava se u tmurnu priču o zaveri koja je jedva održiva“, „vrlo statično delo (...) izuzetno izvedeno i do kraja prostudirano“, „superiorno pouzdan film i apsolutno zadivljujući“, do „nesrećni iskorak reditelja na kraju njegove blistave karijere.“<sup>416</sup> S druge strane, kako je vreme odmicalo, film je samo „dobijao na kvalitetu“ i novim interpretacijama, naročito s obzirom na činjenicu da je to jedino ostvarenje o kome Kjubrik nije mogao baš ništa da kaže, ostavljajući publiku, kritiku i istraživače bez odgovora na brojna pitanja koja je pokrenuo: o odnosu dvoje ljudi u braku, o održivosti porodice, o pritisku koji pojedinac oseća u društvu u kome živi, o očekivanjima u braku, o seksualnim fantazijama koje ga mogu destabilizovati uprkos činjenici da ostaju na nivou žudnje, o snovima u kojima se pojavljuje osećaj odgovornosti, o muško-ženskim odnosima, o ženama koje žele svoje mesto u javnom životu i muškarcima koji osećaju ugroženost muškosti gonjeni podsvesnim strahovima od kastracije izazvane prisustvom tzv. fatalne žene (*femme fatale*), o savremenom američkom društvu i njegovoj „udaljenosti“ od originalnog mesta i vremena u kome se Šniclerova priča odvija, *fin-de siècle Vienna*, tj. Beč na prelazu iz 19. u 20. vek. Konačno, slojevitost priče ne treba da čudi, s obzirom na to da se u romanu prepliću svesno i nesvesno, java i san, potisnute želje i teskobna realnost, teme koje su istovremeno obrađivali i kojima se u svojim opusima paralelno bavili dvojica najistaknutijih Bečlija svog vremena: Sigmund Frojd (1856–1939) i Artur Šnicler (1862–1931).<sup>417</sup>

<sup>416</sup> Hughes, Nav. delo, 256.

<sup>417</sup> Artur Šnicler bio je austrijski pisac drama, priča i kratkih romana. Živeo je u Beču, gde je stekao doktorat medicinskih nauka. Nikada se, međutim, nije bavio lekarskom praksom, preferirajući pisanje. Takođe se nikada nije ženio, pretpostavljajući teskobi bračnog života slobodan i razuzdan život neženje, o čemu potanko piše u dnevnicima, opisujući do detalja individualne susrete s prostitutkama i ženama sumnjivog morala. Njegov otac, Mađar, bio je uvaženi laringolog i prijatelj Sigmunda Frojda. Frojd je u pismima Šnicleru isticao da je književnik intuitivno

Stenli Kjubrik adaptira kratki Šniclerov roman *Novela o snu* (Traumnovelle), napisan 1926. godine. Smeštena u Beč početkom 20. veka, Šniclerova priča analizira bračnu krizu i neverstvo, psihičke pritiske izazvane snovima i fantazmima i nudi potencijalna rešenja za prevazilaženje neprijatnih situacija. Kjubrik je napravio geografski i vremenski pomak ka Njujorku s kraja dvadesetog veka, inače ostajući veran originalnoj noveli. Fokusira se na odnos između prosperitetnog doktora Bila Harforda i njegove šarmantne supruge Alise, koja iznenada narušava njihov porodični mir priznajući da je bila u iskušenju da počinji preljubu. Otkrivajući svoje skrivene seksualne želje koje očigledno nisu na pravi način ispunjene u bračnoj postelji, ona izaziva psihičku krizu svog muža koji će morati da pretrpi bolan proces samootkrivanja da bi povratio reputaciju lekara, oca i porodičnog čoveka. Atmosfera razvijenog Beča, koji je početkom 20. veka bio kulturna prestonica Evrope, zamenjena je ulicama savremenog Njujorka, današnje kulturne prestonice sveta, u kome se razrešavaju dileme jednog braka, padaju maske zadovoljstva i uglađenosti, a na scenu stupa skrivena ljudska priroda. Zbog promene istorijskog okvira, Kjubrikov film je prerašao u univerzalnu priču o neverstvu i mogućnostima praštanja, upoznavanju sopstvenih želja i tajni duboko potisnutih i čuvanih u nesvesnom. Frojdska 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 koje se kasnije razrešavaju u nizu situacija izmeštenih iz realnosti, vodeći aktere na granicu nadrealnog, u polje sna, gde se ruše tabui i preispituju obrasci društveno prihvatljivih oblika ponašanja.

Kao i u *Isijavanju*, Kjubrik se i u poslednjem filmu ponovo bavi ljudskim instinktima, nagonima, željama, snovima i oblicima (samo)kontrole kao metode njihovog kanalisanja ili čak eliminisanja. Ova dva filma nisu srodna samo tematski (porodica u krizi, otac u potrazi za identitetom, majčin čvrst karakter), već i po narativnoj organizaciji, ali i primeni dugih, sporih kadrova koji stvaraju

---

dolazio do saznanja do kojih je psihoanalitičar stizao u uslovima terapijskog rada sa pacijentima. Frojd je takođe često govorio da ne želi da upozna Artura Šniclera zato što ga doživljava kao svog dvojnika (*doppelgänger*). Šniclerovi tekstovi problematizuju odnos svesnog i nesvesnog i analiziraju mogućnosti prevazilaženja društveno prihvatljivih oblika ponašanja. Šnicler je govorio da piše o ljubavi i smrti, jer ništa drugo za njega i ne postoji. Prema njegovom delu *Vrteška* (Reigen) snimljeni su filmovi: *Vrteška* Maksa Ofilsa, *Krug ljubavi* (The Circle of Love, 1964) Rože Vadima i *360* (360, 2012) Fernanda Meireljesa. Njegova poznata delu su i *Gospođica Elza* (Fräuelin Else) iz 1924. i *Tereza: hronika života jedne žene* (Therese) iz 1928. godine. U akciji nacističkog spaljivanja knjiga, u Berlinu 1933. godine, našla su se i Šniclerova dela.

lavririntsku strukturu filma. Stabilna konstrukcija slike – kao i simetrija u kadrovima, situacije ogledanja i komentarisane radnje posredstvom dodatnih vizuelnih referenata – suprotstavljena je psihološkoj nestabilnosti glavnih junaka, njihovim sumnjama i strahovima koji ih vode do neočekivano opasnih situacija u kojima, iz neznanja, naivnosti ili nepažnje, ugrožavaju vlastite živote. *Širom zatvorenih očiju* se u suštini može shvatiti kao intimni film o nepodnošljivoj lakoći postojanja u porodičnom krugu. On dovodi u pitanje seksualno samopouzdanje od kojeg zavisi kvalitet porodičnog života i pokušava da istakne važnost bračnog poverenja koje se može lako poljuljati zahvaljujući iskuse njima iz spoljašnjeg sveta. Problematizujući pitanja romantike i strasti, kao i uvreženu pretpostavku da žene žele ljubav, a muškarci hoće seks,<sup>418</sup> film motiviše gledaoca da razmišlja o razlozima (ne)očekivanog slabljenja seksualne veze u braku i postepenog nestajanja ljubavi „na prvi pogled“. Na seks se gleda kao na važnu pokretačku silu u braku čije se ujedinjujuće moći ne smeju zaboraviti niti potceniti. Filmski teoretičar Selestino Delejo istakao je da seksualna odiseja uči Bila da vođenje ljubavi u braku može značiti uživanje većih sloboda u telu sopstvene supruge Alise. „Uspeh njihovog pomirenja zavisice od sposobnosti da seks pretvore u radostan, zdrav i ugodan događaj.“<sup>419</sup>

Kjubrik je aktivno razmišljao o ekranizaciji Šniclerove priče već od 1968. godine. Na prvom mestu, divio se bečkom književniku, izrazivši poštovanje za njegov rad u razgovoru iz 1960. godine: „Teško je naći pisca koji je toliko dobro razumeo ljudsku dušu i koji je imao dublji uvid u način na koji ljudi misle, deluju i zaista jesu.“<sup>420</sup> Drugo, opšte je poznat Kjubrikov afinitet prema stilskoj lepoti filma *Vrteška*, zasnovanog na Šniclerovom istoimenom romanu u režiji Maksa Ofilsa. Ovaj austrijski filmski stvaralac sa uspešnom karijerom u Americi, prema Kjubrikovom stavu, nikada nije „dobio kritičko priznanje koje je zasluživao“.<sup>421</sup> Konačno, Kjubrikovo rano interesovanje za Frojda potvrđeno je njegovom željom da režira „savremenu priču koja bi zaista pružila pravi

<sup>418</sup> O konceptu romantične i strasne ljubavi videti: Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy*, Stanford University Press 1992, 37–87.

<sup>419</sup> Celestino Delejo, „1999, A Closet Odyssey: Sexual Discourses in *Eyes Wide Shut*“, *Atlantis*, 28. 1., June 2006, 29–43. <https://www.atlantisjournal.org/old/ARCHIVE/28.1/2006Delejo.pdf>. Pristupljeno: 11. maja 2022.

<sup>420</sup> Rodney Hill, „Eyes Wide Shut“, u: A. Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 755–760.

<sup>421</sup> Walker, Taylor, Ruchti (eds.), *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*, 14.

osećaj vremena – psihološki i seksualno.<sup>422</sup> Reditelj je 1980. godine poslao Šniclerov roman scenaristi Majklu Heru koji je primetio da „on kao laser zaseca u skrivene korene zapadnog erotskog života, diskretno sugerišući stvari koje se retko i privatno priznaju, a o kojima se nikada ne govori u javnosti.“<sup>423</sup> Ne iznenađuje zato da je Stenli čekao skoro tri decenije na razvoj ovog projekta, iako su Warner Brothers najavili njegovu produkciju neposredno nakon premijere *Paklene pomorandže* (1971).<sup>424</sup> Stoga je *Širom zatvorenih očiju* nenamerno postalo Kjubrikovo poslednje i najličnije ostvarenje, film koji ističe značaj harmoničnog braka za stabilnost svakodnevne egzistencije. Kako je primetio Mišel Siman, ovaj film je „fokusan na najintimnije aspekte naše individualnosti, probleme bračnog para, krizu identiteta.“<sup>425</sup> Upravo je u razgovoru s njim, Kjubrik objasnio da je *Novela o snu* kompleksna priča koja „istražuje seksualnu ambivalentnost srećnog braka i pokušava da ukaže na podjednaku važnost seksualnih snova, fantazija i stvarnosti.“<sup>426</sup> Njena privlačnost, između ostalog, jeste i u tome, što je oslanjajući se na Šniclerov postupak, Kjubrik konstantno brisao granice između stvarnog i imaginarnog: „Fridolin razrogači oči što je mogao više, pređe rukom preko čela i obraza, opipa bilo. Neznatno ubrzano. Sve je u redu. Bio je potpuno budan.“<sup>427</sup> Ove neizvesnosti doprinose misterioznoj atmosferi u filmu, čineći ga jednim od najteže razumljivih i najdvosmislenijih dela u celokupnom Kjubrikovom opusu. Nakon rediteljeve iznenadne smrti nastupila je tišina u kojoj smo do danas ostali da tragamo za skrivenim značenjima njegovog testamentarnog dela. Birajući univerzalne teme kao što su ljubav i ljubomora, posvećenost i poverenje, seksualna intimnost i seksualni nemoral, monogamija i požuda, Kjubrik je motivisao publiku da traga za razlozima njegovog ličnog i emotivnog demaskiranja. Kako je Siman istakao: „*Širom zatvorenih očiju* raskida sa prošlošću. Više se ne bavi neuzvraćenom ljubavlju, već istražuje ponore psi-

---

<sup>422</sup> Hill, Nav. delo.

<sup>423</sup> Michael Herr, *Kubrick*, Grove Press, New York 2000, 8.

<sup>424</sup> Pogledati objavu pod nazivom „Kubrick’s Drama“, iz *Kine Weeklyja*, od 8. maja 1971, preštampanu u: A. Castle (ed.), Nav. delo, 757.

<sup>425</sup> Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 259.

<sup>426</sup> Kjubrik u: Ciment, Nav. delo, 156.

<sup>427</sup> Artur Šnicler, *Novela o snu*, Alexandria Press, Beograd 1999, 66.

he u tzv. 'normalnom' ljubavnom odnosu, gde se, kao i u drugim Kjubrikovim filmovima, susreću *Eros* i *Tanatos*.<sup>428</sup>

Prema rečima koscenariste Frederika Rafaela, Kjubrik je odbio da se složi s pretpostavkom da su se priroda bračnih odnosa, ljubomore i seksa promenile od Šniclerovog doba: „Stenli je pretvorio knjigu o srednjoj Evropi s početka veka u modernu američku priču i zapitao se: *U čemu je razlika?*“<sup>429</sup> Već 1968. godine tvrdio je da je monogamna ljubavna veza toliko duboko ukorenjena u muškoj psihi te da i dalje postoje isti parovi neraskidivo povezanih instinkata (ljubav, ljubomora i posesivnost) čak i u današnjem, navodno prosvetljenom vremenu, u kome su ljudi oslobođeni svih stega.<sup>430</sup> Foto-esej „Ljubomora: pretnja braku“ objavljen u *Looku* 24. oktobra 1950. može se shvatiti kao rani dokaz njegove fascinacije primitivnim emocionalnim programiranjem. Ljubomora je „ključni izvor dramskog sukoba“ i jedna od najvažnijih pokretačkih sila Bilove želje za osvetom. Kjubrik je odlučio da Alisi dodeli ulogu prve žene Eve, koja nenamerno dovodi u pitanje nebesku u korist opasne zemaljske ljubavi, čija pravila novi Adam/Bil uopšte ne poznaje. *Širom zatvorenih očiju*, prema rečima Tima Krejdera, aludira na „judeo-hrišćanski mit o padu i iskupljenju“<sup>431</sup> prikazujući čovečanstvo ogrezlo u grehu. Oslobođajući nesvesno, dozvoljavajući mu da izađe na videlo i doživljavajući ga kao stvarnost, Kjubrikovi junaci dokazuju kako čak i neostvarena seksualna avantura može poljuljati poverenje i narušiti krhki porodični mir.<sup>432</sup>

<sup>428</sup> Ciment, Nav. delo, 259.

<sup>429</sup> Isto, 270.

<sup>430</sup> Eric Nordern, „Playboy Interview: Stanley Kubrick“ u Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick, Interviews*, 67.

<sup>431</sup> Tim Kreider, „Introducing Sociology“, u: Geoffrey Cocks (ed.), *Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 2006, 286. Krejder sugerše da Kjubrikove „biblijske reference služe da ukažu na činjenicu do koje mere je hrišćanska etika u Americi uništena do kraja drugog milenijuma nove ere, kako je potpuno potisnuta i obezvređena tržišnim vrednostima“. Iako se slažem sa njegovom stanovištem i dalje mislim da se Bilovo demaskiranje i pomirenje Harfordovih mogu shvatiti kao Kjubrikov ultimativni pokušaj da veruje u čovečanstvo i njegovu sposobnost da izabere prave (moralne) vrednosti.

<sup>432</sup> O vezama između Kjubrikovog filma i Bošovog triptiha *Vrt rajskih uživanja*, o religiji, moralu, ljubavi i požudi, videti: Dijana Metlić, „Stanley Kubrick and Hieronymus Bosch: In the Garden of Earthly Delights“, *Essais: Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série 4, (2018): 105–123. <https://journals.openedition.org/essais/633#ftn30>. Pristupljeno: 4. februara 2022.

## Narativna struktura

Film je organizovan po principu linearne naracije s narativnim inverzijama: u trećem delu filma ponavljaju se odabrane situacije u izmenjenom obliku, kada Kjubrik publici nudi „varljiva“ rešenja. Zbog ovakve strukture, najrodniji je *Paklenoj pomorandži* ili *Isijavanju*. Centralni sukob odnosi se na sudar muškog i ženskog principa otelotvoren u dvema ličnostima: uglednom mladom lekaru u usponu, Bilu Harfordu i njegovoj dekorativnoj supruzi, bivšoj galeristkinji Alisi Harford, koja je trenutno nezaposlena i poput drugih Kjubrikovih junakinja, svedena je na kuću, a primarna uloga joj je da bude uzorna majka i verna žena. Idilični život na visokoj nozi u raskošnom njujorškom apartmanu počinje da se kruni kada Bil shvati da nije jedini muškarac za kojim Alisa čezne. Slom psihološkog integriteta glavnog junaka zapravo čini težište Kjubrikove filmske priče. On u jednom trenutku prekida da „razvija“ Alisin karakter, ostavlja je po strani da sačeka Bilov povratak kući i opredeljuje se za praćenje muškog junaka koji preživljava prvu pravu krizu identiteta.

Za razliku od Šniclera, koji u romanu uvodi jednakost seksualnih želja i reciprocitet muškog i ženskog nesvesnog, kod Kjubrika izostaje ovakav razvoj radnje. Naime, nakon Albertinine ispovesti o Dancu koji joj je „zarobio“ misli tako da je „verovala da je spremna na sve: da žrtvuje(m) tebe, dete, svoju budućnost, verovala sam čvrsto i odlučno, a istovremeno – hoćeš li to razumeti? – bio si mi draži nego ikad“,<sup>433</sup> Fridolin će i sam priznati da je imao priliku da se susretne na plaži sa zgodnom devojčicom koja je s njim koketirala, tako da je „pod njenim poslednjim pogledom osetio takvo uzbuđenje koje je prevazilazilo sve što sam ikad doživeo, da sam gotovo bio nemoćan“.<sup>434</sup> Kjubrik ne ulazi u prirodu ženskog nesvesnog: njega ne pokreće priča o potisnutim željama glavne junakinje. On se opredeljuje za razmatranje kriza kroz koje će proći njegov junak nakon supruginog priznanja o izmaštanoj seksualnoj vezi, potvrđujući na taj način da su mu bliži muški nagoni i strahovi.<sup>435</sup> Bilova

<sup>433</sup> Šnicler, *Novela o snu*, 10.

<sup>434</sup> Nav. delo, 11.

<sup>435</sup> Iako nisam sklona učitavanjima, u biografijama o Kjubriku (LoBruto i najnovija Dejvida Mikiča), pominje se bolno iskustvo prevare koje je Kjubrik preživeo sa svojom drugom suprugom, balerinom i umetnicom Rut Sobotkom. Naime, jedan od njegovih, potencijalno najvećih strahova u to vreme (a bio je mlad ranih pedesetih godina 20. veka) odnosio se na mogući odlazak žene

lutanja gradom u potrazi za izgubljenim spokojstvom dovode ga u niz opasnih situacija koje će ga, paradoksalno, još čvršće vezati za suprugu. Tokom iscrpljujućeg noćnog hodanja, Bila proganja Alisina fantazija na koju on odgovara ljubomorom i željom za osvetom. On nailazi na galeriju bizarnih likova koji ga vode do vile u predgrađu u kojoj se odvija ekstravagantna ceremonija i gde mora da istrpi poniženja pred svim zvanicama. Ove slučajne noćne susrete Kjubrik prikazuje kao snolike sekvence tokom kojih ljubazni doktor ne zna kako da reaguje na svoje nesvesne strahove od neverstva, potencijalnih polno prenosivih bolesti i konačno, moguće smrti.

Razni slučajni prolaznici zapravo pripremaju konačno demaskiranje glavnog junaka. Marion otkriva ljubav prema doktoru, obelodanjujući svoje skrivene želje. Prostitutka Domino – čije ime ukazuje na maskiranje i koja živi u jeftinom stanu ukrašenom šarenim afričkim maskama - bezuspešno pokušava da zavede Bila koga Alisin telefonski poziv spasava od preljube. Nik Najtingejl omogućuje Bilu pristup orgiji u Somertonu pomoću lozinke „Fidelio“ – aludirajući na njegovu poljuljanu bračnu vernost i podsećajući nas na Betovenovu operu u kojoj se žena maskira u muškarca da bi spasila svog nepravедno zatočenog muža. Živeći u „muzeju kostima“ iz komedije del arte i pregovarajući „kao Šekspirov zloglasni trgovac iz Venecije“,<sup>436</sup> Milić predaje Bilu masku i crni ogrtač s kapuljačom. Na taj način priprema doktora da se suoči sa svojim potisnutim željama tako što će se pridružiti seksualnom ritualu misteriozne skupine čiji ga članovi poznaju, budući da već neko vreme odano odgovara na njihove „kućne pozive“. Kriza identiteta i ugrožena muškost (makar i kroz pomisao o postojanju drugog muškarca u Alisanim mislima), uslovljava preoblikovanje Bilove ličnosti i preispitivanje moralnih principa na kojima je do tada počivala njegova vera u održivost braka, ali i funkcionisanje celokupnog sistema u kome živi. *Širom zatvorenih očiju* analizira zakonitosti na kojima se zasnivaju porodični i šire, društveni odnosi. Kao što se u snu oslobađaju frustracije, štiteći sliku „idealne jave“ od razbijanja, tako i Kjubrikov film spajanjem realnosti i fantazija, te pro-

---

u koju je bio zaljubljen. Njena nezavisnost i divlja priroda doveli su do njihovog razvoda, mada se neretko pominju i njena ljubavna neverstva. Da li je možda upravo ovaj događaj iz prošlosti mogao motivisati Kjubrika da se „otvori“ i da još jednom proživi priču iz intimnog života kroz film *Širom zatvorenih očiju*? Nije sigurno, ali nije ni nemoguće. O Kjubrikovom životu, detaljnije u najnovijoj biografiji: David Mikics, *Stanley Kubrick: American Filmmaker*.

<sup>436</sup> Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 286.



cesom njihovog preklapanja, dovodi do pojave nove stvarnosti koja možda nije prijatna, ali mora biti prihvaćena da bi se krenulo dalje.

Izostanak naratora uslovio je ukrštanje vremenskih slojeva i sudaranje raznih nivoa stvarnosti. Ono što se doživljava kao glavni tok fabule posvećen Harfordovim noćnim šetnjama kroz Njujork, preko poseta kafeu Sonata i orgijastičkom zamku Somerton, do konačnog razrešenje priče i ispovesti pred Alisom, u jednom trenutku počinje da se prožima s njenim vizijama i svakodnevicom, čime se briše prepoznatljiva granica između uspostavljenih narativnih slojeva. Na kompleksnost situacije utiču i sadržaji kadrova, složen mizanscen, upotreba boje i muzike, kao i sekundarnih vizuelnih polja, poput ogledala ili slika na zidovima. Standardni Kjubrikov rekvizitarijum najčešće ukazuje na socijalni status junaka, definišući prostor njihovog delovanja i sferu njihovog društvenog uticaja. Takođe, vizuelni elementi nameću se kao komentar radnje, najavljujući događaje u kojima će učestvovati glavne ličnosti. Tako je ispletena složena mreža znakova unutar koje su definisani odnosi među junacima, a likovni elementi koji oblikuju kadar potpomogli su razumevanju njihove psihologije.

Tomas Alen Nelson je primetio da film ima trodelnu strukturu poput sonate, ili bi se pre moglo reći, poput slikarskog triptiha. Prvi deo čine: Prolog, Ziglerova božićna proslava i Alisina prva ispovest. Središnji deo je najstroženiji – od Bilovog prvog noćnog lutanja, preko poseta kafeu Sonata, Milićevoj radnji i Somertonu, do povratka u stan, Alisinog sna, odlaska kod Milića i ponovo do kapija Somerton, sve do drugog noćnog lutanja, posete prostitutki Domino, smrti misteriozne devojke Mendi i telefonskog poziva Viktora Ziglera. Treći deo ponavlja situacije iz prvog: povratak kod Ziglera, maska na jastuku (simbolička kastracija glavnog junaka nalik Juditi koja odseca glavu Holofernu ili Salomi koja traži glavu Jovana Krstitelja), Bilova ispovest (nasuprot Alisinoj) i kraj u prodavnici igračaka gde dolazi do razrešenja priče i ponovnog ujedinjenja porodice, uz nagoveštaj da nijedan san nije nikada samo san.<sup>437</sup> Izvesne situacije povezuju različite ličnosti: Alisina ispovest o želji za drugim muškarcem povezuje je s Marion koja doktoru izjavljuje ljubav; bal pod maskama u Somertonu suprotstavljen je proslavi Božića, najvažnijeg hrišćanskog praznika; Zigler je u prvom delu bogati Njujorčanin koji gubi samopouzdanje, uzne-

<sup>437</sup> Nelson, Nav. delo, 271. Pitanje je da li je ovom Alisinom replikom Kjubrik aludirao na „krivicu“ svoje junakinje koja prećutno priznaje spremnost da u budućnosti „prekorači granicu“.

miren zbog potencijalnog skandala pod krovom vlastite kuće, dok je u trećem siguran i moćan muškarac koji demonstrira silu pred zaplašenim i inferiornim Bilom. U Milićevoj radnji doktor boravi dva puta, jednom kada iznajmljuje kostim i masku štiteći Milićevu kćerku od nasrtljivog oca, a drugi put kada vraća odelo, a otac mu nudi kći u zamenu za novac. Niz situacija se ponavlja, dok se glavni junak kreće između jave i sna: 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 prostitutka Mendi (koju u filmu igrom slučajan tumače dve različite glumice), čiji će identitet dugo biti sakriven, položiće svoj život za Bila kako bi ga „iskupila“, u nesvakidašnjoj seksualnoj šaradi u kojoj će se doktor pojaviti kao nepozvani gost.

Broj simetričnih situacija u ovom filmu nesumnjivo ga povezuje s prethodnim Kjubrikovim ostvarenjima; na sličan način ogledala i situacije ogledanja su eksploatisani u sobama i hodnicima hotela Overluka u *Isijavanju*, u Boumenovoj sobi u *Odiseji u svemiru* ili u *Paklenoj pomorandži*. U *Širom zatvorenih očiju* simetričnost događaja uslovljava je i udvajanje ličnosti. Dve devojke, „upletene i uvijene kao dve zmije“<sup>438</sup> okružuju Bila na Ziglerovoj zabavi; dve misteriozne, maskirane žene žele da ga povedu u odaje zamka Somerton; dve prostitutke, Domino i Sali, s kojima želi da se upusti u seksualni kontakt, na kraju dobijaju izdašnu novčanu nadoknadu za „neobavljen“ posao. Na isti način, dve lude (dva Japanca), koje kao da su izletele iz komedije del arte, prate Milićevu kćerku kada lekar dolazi po masku i plašt za bal koji će mu promeniti život.<sup>439</sup> Sve žene koje se nalaze na putanji Bilovog života, uključujući i njegovu suprugu Alisu, svoj život uglavnom provode „u službi“ muškaraca: kao aksesuar neophodan muškom zadovoljstvu, kao „ogledala“ koja odražavaju ponašanje muškaraca, kao mučenice koje svojom žrtvom osvešćuju muškarce i spasavaju ih od njihove sudbine, i konačno, kao ekonomski zavisne od muškaraca veći deo života.<sup>440</sup> Mendi i Domino su prostitutke koje pokušavaju

<sup>438</sup> Kreider, Nav. delo, 286.

<sup>439</sup> 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 tajanstvene crnke, Aleks Dilarč između svojih drugova, Hal između Boumena i Pula itd. Reditelj uspeva da stvori utisak napetosti uprkos simetričnoj organizaciji kadra; bez obzira na princip jednakosti, slika sadrži unutrašnju tenziju, zasnovanu na osećanju ograničenosti telesne i umne slobode glavnih junaka.

<sup>440</sup> Catriona McAvoy, Karen A. Ritzenhoff, „Machines, Mirrors, Martyrs, and Money: Prostitutes and Promiscuity in *Shame* (2011) and *Eyes Wide Shut* (1999)“, u: Karen A. Ritzenhoff and Ca-

da zarade novac i obezbede početni kapital za budući pristojan život, osim ako pre toga ne obole od veneričnih bolesti ili nesrećno ne nastradaju. Merion, ćerka Bilovog nedavno preminulog pacijenta nevoljno prihvata da se preseli u drugi grad jer je njen verenik dobio unapređenje na univerzitetu. Istovremeno, svojim priznanjem o ljubavi prema doktoru, ona učvršćuje Bilovo mišljenje da se ženama ne može verovati. Milić svesno eksploatiše svoju kćerku i samo se pretvara da je užasnut kada je nađe s dva naga Japanca. Konačno, Alisa, koja je nekada vodila galeriju, sada je posvećena porodici. Moderni njujorški apartman sa slikama koje navodno datiraju iz vremena kada je radila kao trgovac umetninama (svi originali su dela Kristijane Kjubrik) preobražava se u njen zatvor. Zarobljena u raznim enterijerima, ona nikada nije prisutna na ulici, u javnosti. Bez mogućnosti da ispolji svoju kreativnost, ona živi raskošnim i dosadnim životom „šarmantnog parazita“.<sup>441</sup>

Film *Širom zatvorenih očiju* ima neočekivano kratak prolog (umetnut u uvodnu špicu) u kome se pojavljuje glavna junakinja Alisa Harford. Reditelj je razotkriva/razodeva već pre prvog zatamnjenja u filmu: ona skida dugu crnu večernju haljinu, ostajući na visokim potpeticama leđima okrenuta posmatraču. Alisino telo je senzualno, izdvojeno u jednostavnom enterijeru, oivičenom crvenom zavesom i antičkim stubovima u prednjem planu. Ovako „uramljena“, Alisa postaje replika ili prve žene Eve, ili fatalne Judite koja će dekapitacijom Holoferna spasiti svoj narod, ili možda poželjne boginje Dijane, čuvarke devičanstva, koja se sprema za kupanje misleći da je sakrivena od Akteonovog pogleda. Neposredno posle zatamnjenja (koje može odgovarati zatvaranju očiju), Kjubrik predstavlja Bila Harforda obučenog u savršeni crni smoking, spremnog da krene na proslavu Božića. On je dominantna figura u kući: odeven je za proslavu; traži svoj novčanik, čime ukazuje na to da izdržava porodicu i upozorava Alisu da ne bi bilo dobro da kasne. Već u prvoj sekvenci uvedena je napetost među supružnicima. Naga junakinja slobodna je da se razotkrije pred mužem u intimnom prostoru spavaće sobe, za razliku od njega koji je zaštićen večernjim odelom i maskom uglađenog, dobrostojećeg

---

triona McAvoy (eds.), *Selling Sex on Screen: From Weimar Cinema to Zombie Porn*, Rowman and Littlefield, Lanham 2015, 153-171.

<sup>441</sup> Patric Bade, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, Mayflowers Books, New York 1979, 23.

gospodina. Štaviše, sukob je naglašen suprotstavljanjem dva „bojena polja“: bele Alisine kože i crne Bilove odeće. Reditelj s razlogom odlaže njeno oblačenje scenom mokrenja u kupatilu, iza Bilovih leđa, dok se on poslednji put ogleda. Ovim znakom sugerisana je Alisina nezavisnost, sloboda, ležernost i nespitanost: čak i one radnje koje se obavljaju „iza zatvorenih vrata“, ona može i želi 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, da je za njega jedina žena kojoj se divi i koju voli, Bil nesvesno ukazuje na naviku koja se s vremenom razvija u bračnim zajednicama. Supružnici prestaju da obraćaju pažnju jedno na drugo, gledaju se „zatvorenih očiju“ prihvatajući prisustvo drugog kao nešto što se podrazumeva.

Upotreba ogledala ostavljena je za završnicu uvodne sekvence: Alisa proverava svoj izgled i odlažući naočare objavljuje spremnost da krene na zabavu. Nijednom se u ogledalu ne vide odrazi glavnih ličnosti. Junaci su dati u realnoj situaciji u kojoj još nema razloga da se sugeriše psihološki rascep. Skidanje naočara takođe je u vezi s naslovom filma budući da ovaj rekvizit ukazuje na bolje sagledavanje situacije, a onima koji slabije vide vraća samopouzdanje i bistrinu pogleda. Junakinja odlučuje da širom otvorenih očiju krene na proslavu Božića, na prijatan prijem kod Bilovog starijeg pacijenta, uglednog Jevrejina Viktora Ziglera. Neusaglašenost u životnim dobima bračnog para Zigler i Harford označava karakterističan Kjubrikovski konflikt: između starog i novog sveta, između očeva i sinova, između prošlosti i sadašnjosti. On istovremeno ukazuje i na varljivu zaštitu koju Bil ima u svetu svojih dvoličnih patrona. Originalnoj Šniclerovoj priči Kjubrik je jedino i dodao Ziglerov lik koga Mišel Šion opisuje kao „provokativnu, šokantnu i libidinoznu očinsku figuru“.<sup>442</sup> Zigler je ključna osoba u dve sekvence s ritualima: tokom Božićne zabave organizovane u njegovoj luksuznoj vili gde će mu Bil spasiti ugled, dok će on nesmotreno i bez mnogo emocija, ukaljati obraz sopstvene žene varajući je „pod njihovim krovom“, i tokom bala pod maskama u Somertonu gde se Bil pojavljuje nepozvan i gde njegov život iskupljuje lepa, maskirana žena, najverovatnije po Ziglerovom naređenju. Ove dve sekvence su komplementarne: na Božićnoj zabavi Kjubrik analizira javno lice „najboljih Njujorčana“, a u orgiji u Somertonu otkriva njihovu „prljavu“ privatnost. Ukrštanjem javnog i

<sup>442</sup> Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, BFI, London 2013, 21.

privatnog, reditelj skreće pažnju na lažnu funkcionalnost stvarnog sveta i važnost društvenih uloga koje maskiraju pravu prirodu pojedinaca.

O dobrostojećem stanju Harfordovih govori i enterijer prostrane spavaće sobe: raskošni bračni krevet, teške crvene zavese, brojne slike i kvalitetan nameštaj. Eleganciju i lakoću njihovih pokreta prati fluidna kamera koja se praktično ne zaustavlja dok ne ugase svetlo, ne isključe muziku (slušaaju Šostakovičev valcer) i ne izađu u prijemni salon. Već od *Isijavanja* reditelj upotrebljava stedikem – pokretnu kameru koja se kreće paralelno s junacima. Neprekidnost radnje postiže se aparaturom koja se s lakoćom smešta pored glavnih ličnosti i ispred njih produbljujući sliku u više planova. U sobama i hodnicima kroz koje se kreću ka izlazu iz stana izložene su slike bujne vegetacije, raskošnog zelenila živih boja koje upućuju na harmoničnu baštu, plodonosnu zonu u kojoj ne postoje nikakvi znaci teskobe ili krize.<sup>443</sup> Alisa i Bil su Adam i Eva i čini se da ništa neće moći da ih istera iz njihovog raja.

Izgrađenost i snagu karaktera Alise Harford reditelj sugerije nesputanom slobodom radnji koje ona obavlja u prisustvu svog supruga (presvlačenje, mokrenje, šminkanje), dok je njegova „zakopčanost“ naznačena besprekornim odelom, a nesigurnost implicirana činjenicom da ne može da nađe svoj novčanik u kome leže njegova samouverenost i muškost. Bez obzira na to što u toku većeg dela filma pažnju posvećuje svom junaku, preispitujući snagu njegove ličnosti, Kjubrik zasniva stabilnost porodice na ličnosti Alise Harford. Iako pokreće rascep u muževljevoj psihologiji, ona je racionalna i snažna žena koja se zaustavlja u pravom trenutku ne želeći da žrtvuje ni supruga, ni kóerku Helenu, ni porodični krug, pa ni materijalnu sigurnost, zbog potencijalnog seksualnog odnosa koji se zapravo nikada nije ni ostvario. Na taj način uspostavljena je veza između nekoliko harizmatičnih junakinja u Kjubrikovom opusu: od Glorije i Lolite, preko Vendi i Alise, žene su istaknute ličnosti pojedinačnih ostvarenja. One jesu odgovorne za unutrašnje slomove muških junaka, ali su istovremeno pogonska snaga za prevazilaženje kriznih situacija.

---

<sup>443</sup> U pitanju su uglavnom radovi Kristijane Kjubrik, osim slike sa nakostrešenom mačkom Poli, rediteljeve miljenice, delo Katarine Kjubrik.

## Od proslave Božića do bala pod maskama

*Širom zatvorenih očiju* počiva na dve sekvence posvećene ritualima. Jedna, u prvom delu filma, prikazuje proslavu najvažnijeg hrišćanskog praznika Božića, dok druga, u središnjem delu, predstavlja neočekivani bal pod maskama organizovan za pripadnike visokog društva, ugledne moćnike koji vladaju svetom iz senke. U suštini je reč o dve komplementarne sekvence u kojima se prepliću javno i privatno lice pripadnika različitih socijalnih klasa. Kjubrik ih sukobljava da bi ukazao na varljivu sliku funkcionalne stvarnosti i na značaj uloga koje pojedinci prihvataju kako bi opstali u društvu.

Ziglerova zabava pokazuje kako funkcioniše svet dobrostojećih Amerikanaca. Za razliku od zamka Somerton, u kome vlada raspusna orgijastička atmosfera, Ziglerova kuća prozračan je enterijer u kome je dozvoljeno nositi isključivo masku lažnih osmeha i dobrog raspoloženja. Zlatno osvetljenje u kući nastaje pod uticajem Klimtovog slikarstva koje je Kjubrik izuzetno voleo.<sup>444</sup> Kuća je podeljena u dve prostorne zone koje odgovaraju svesnom delovanju aktera i njihovim podsvesnim željama. Dok u prizemlju traje grandiozni bal na kome Bil koketira s dve devojke koje će ga odvesti tamo gde se završava duga (naziv Milićeve radnje), a Alisa pleše sa šarmantnim starijim Mađarom Šandorom Savošem, koji je zavodi dubokim glasom i seksualno aluzivnim pričama o umetnosti, dotle se samo sprat iznad nižu događaji zbog kojih će mladi doktor Harford morati da opravda lojalnost porodici Zigler. U ovom prostoru osvetljenom bleštavilom božićnih lampica, lične želje biće suzbijane do granica samokontrole. Koketerija kojoj je sklona pripita Alisa zauzdana je njenim čestim replikama o postojanju muža koga mora da nađe, kao i njenim neslaganjem sa Savoševim konstatacijama da je jedna od prednosti bračne zajednice mogućnost zadovoljenja požude „sa strane“, bez obzira na položene zavete (aluzija na Ovidija). Na šarmantan način i s velikom uzdržanošću u gestovima i reakcijama, Alisa uspeva da se izvuče iz čeljusti navalentnog Savoša koji svojim stavom utiče na dodatno urušavanje bračnih normi. Končno, zadržavajući masku verne i brižne supruge, ona odbija poziv i odlučuje da se pridruži mužu. Scena zavođenja režirana je na suptilan način: u konti-

<sup>444</sup> Frederik Rafael je dobio od Kjubrika brojne reprodukcije Šilea i Klimta koje su bile namenjene stvaranju specifične atmosfere Njujorka sa štimungom Beča iz dvadesetih godina 20. veka. Videti: Hughes, *The Complete Kubrick*, 258.

nuiranom kretanju sadržan je dug, lagani razgovor između neodoljive Alise i prepređenog muškarca. Međutim, ona će pokazati visok stepen izgrađenosti karaktera i svesti o prihvaćenim bračnim pravilima koja joj ne dozvoljavaju da prekorači granice. Najracionalniji lik u filmu, svesna unutrašnjih, instinktivnih pretnji, ona uspeva da kanališe porive i zadrži se u porodičnom krugu.<sup>445</sup>

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 dovesti u sumnju stabilnost bračne zajednice. Pa čak i pre toga, za vreme proslave Božića, Kjubrik razotkriva varljivu uglađenost viših društvenih klasa brutalno remeteći sliku njihove lažne blaziranosti i dobrote. U Ziglerovom zelenom kupatilu (paralela sa *Isijavanjem* i *Odisejom*) otkriva se pravi karakter oženjenog biznismena koji vara svoju ženu dok ona s osmehom na licu dočekuje njihove goste. Na Ziglerov hitan poziv, Bil mu se pridružuje u privatnom orgijastičkom prostoru velelepne kuće, gde zatiče onesveščenu i predoziranu zanosnu lepoticu, prostitutku Mendi koja je upravo pružala Zigleru potrebnu zabavu. Doktor će uspeti da je oživi i natera je da otvori oči, nekoliko puta ponavljajući isti zahtev, kako bi je osvestio. Ona uspeva da se izbori s krizom, ne zaboravljajući na Bilovu pomoć i za njega će u ključnom trenutku u Somertonu založiti sopstveni život. U novoj situaciji Zigler opet stavlja na lice masku otmenog dobrostojećeg biznismena kako bi se što pre oslobodio „nesmotrene“ devojke.

Bilovo putovanje u nepoznato s ciljem preispitivanja sopstvenih potisnutih potreba, zamaskiranih nizom društveno prihvaćenih uloga oca, muža i doktora, zapoćeće neposredno posle Alisine ispovesti, koja je, uz sekvencu bala u Somertonu, najsluženija u filmu. Njome je sugerisana razlika između javnog i privatnog života supružnika, između njihovih očekivanja i nameta društva, strasti i dosade, romantične ljubavi i bračne rutine. Jedan likovni element dominira za vreme razgovora u spavaćoj sobi kako bi omogućio razumevanje psihološkog stanja junaka. U pitanju je boja. Dve boje „prate“ izmene u Bilovoj i Alisinoj psihologiji: plava i crvena. Crvena je boja strasti, uzburkanih emocija,

---

<sup>445</sup> Na isti način funkcioniše i Šniclerova Albertina. I ona voli da flertuje, ali u granicama dobrog ukusa. Iako sklona prepričavanju sopstvenih fantazija, Albertina ni u jednom trenutku neće izneveriti porodicu. Fridolin će, kao i Bil, podstaknut supruginim pričama o neverstvu pokušati da probudi potisnute želje i obezbedi sebi makar i kratkotrajno bekstvo iz porodičnog kruga. Na kraju će upravo u njemu pronaći spas i utehu.

seksualne oslobođenosti. Plava je primenjena kao boja staloženosti i hladnoće, smirenosti i uzdržanosti. Istovremeno, plava je boja Bilovog *mentalnog ekrana* na kome će on, nakon Alisinog priznanja o želji za drugim muškarcem, „videti“ njenu preljubu i seksualni odnos s mornaričkim oficirima. 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. Smireni hladnokrvni suprug sedi na krevetu, uokviren belim ramom vrata, na plavoj pozadini neonskog osvetljenja. 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. Na oscilacije u njenom ponašanju utiču, naime, Bilove konstatacije da je Alisa poželjna žena i da ga ne čudi što je zavela Mađara. Time on iskazuje jednu od predrasuda patrijarhalnog društva prema kojoj muškarac stupa u razgovor sa ženom simulirajući predigru seksualnom aktu; ni inteligencija, niti duhovitost žene ne mogu biti primarni motiv. Podsticaj uvek leži u fizičkoj privlačnosti, jer muškarac teži zadovoljenju strasti. Kada ga Alisa provocira pitanjem zašto on nije spavao s dve devojke, Bil joj, i dalje smireno odgovara da ga je sprečila ljubav prema njoj i bračna odgovornost. Ovim prećutno potvrđuje da je (seksualnu) želju potisnula društvena uloga supruge, što je u krajnjoj liniji zaustavilo i Alisu prilikom ponude Šandora Savoša. U nastavku razgovora, tokom kojeg Alisa (odevena u iza-zovni transparentni donji veš) sedi između dve crvene zavese na podu ispred bele pregrade pod prozorom, ona otkriva žensku prirodu koja se posle „milion godina evolucije“ nije mnogo izmenila i potpuno je ista kao i muška. Insistirajući na rodnoj jednakosti i ukidanju nametnutih razlika, Alisa ukazuje na društveno izgrađenu sliku žene kao verne supruge i dobre majke, koja za vreme braka više nikada neće poželeti 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. Time Alisa skida masku verne supruge i majke, ukazujući na podsvesnu požudu koju je, uprkos njenom intenzitetu, uspešno savladala. Ona sebe nameće kao centralnu ličnost razgovora, kao vladarku prebogatog prostora bujnog rastinja predstavljenog na slikama rajskog vrta, u kome poput Eve, još sme da zagrije jabuku s drveta saznanja a da time ne poremeti celovitost porodice i harmoniju doma.



Samo po sebi, priznanje ne donosi ništa više nego otkriće da se može uživati u lepoti ili fizičkoj privlačnosti drugog muškarca, da se drugi muškarac čak može i poželeti, ali da se time ne ugrozi porodični krug. Međutim, Alisina ispovest razbija Bilov krhki integritet kao izdržavaoca i glave porodice. Kao nezavisna i inteligentna žena koja zna da odluči da li da konzumira seks ili ne, Alisa preispituje uvrežene pretpostavke po kojima žene teže za sigurnošću i ljubavlju, a muškarci „mogu da ga zabodu gde god požele“. <sup>446</sup> Tako ona postaje „pretnja“ za Bilov ego i njegovu muškost, kategorički potvrđujući da želi više slobode i uzbuđenja u krevetu sa sopstvenim mužem, jer njena želja upravo i jeste da je on iznova strasno želi. Međutim, previše obuzet sadržajem njenog priznanja da bi uopšte shvatio poruku, poput Homerovog Odiseja, Bil počinje duga lutanja kroz spoljašnji svet seksualnih provokacija, da bi se, nakon poniženja i primljenih udaraca, konačno vratio kući. Po rečima Karla Šorskea, „nova sloboda se pretvorila u noćnu moru anksioznosti“ <sup>447</sup> tačnije, „proizvela“ je podsvesni strah muškarca od kastracije. Ističući Alisinu fantaziju kao stvarnost, Slavoj Žižek je primetio da Bilovu ličnost čini niz fantazija koje su refleksivni falsifikat (*fake*), očajnički pokušaj da se veštačkim putem stigne do fantazije – fantaziranje nastalo kao traumatično suočavanje s fantazijama drugog. <sup>448</sup> Bil traga za razrešenjem enigme Alisine fantazije 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, koji se posmatraju s druge strane stakla, a u kojima se nikada aktivno ne učestvuje. Kulminacija se dešava u vili u predgrađu, u kojoj impotentni subjekat prisustvuje nesvakidašnjoj orgiji. Čak i u ovom najraskošnijem „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. Masku koja je Bilov dvojnjak, postaje adekvatna zamena za njega u odsustvu, nesumnjivo ukazujući na uspešno obavljenu kastraciju i Alisin trijumf. Ona potvrđuje da je već prošla kroz sve situacije koje je preživeo i Bil, samo što je, zahvaljujući aktivnom fantaziranju, njen put bio bezbolniji. Frustracija koju

<sup>446</sup> Replika iz filma.

<sup>447</sup> Karl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna Politics and Culture*, Vintage Books Edition, New York 1981, 229.

<sup>448</sup> Slavoj Žižek, „Eyes Wide Shut and the Lacanian Real“, u: S. Žižek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post Theory*, BFI Publishing, London 2001, 173–175.

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 Kjubrik uspostavlja simetriju narativa konačno izjednačavajući položaj glavnih junaka. Ono što sve vreme pokušavaju da rade odvojeno u svetu „falsifikovanih“ snova moraju početi da rade zajedno da snovi ne bi nadvladali stvarnost.

Alisina ispovest izaziva trajni poremećaj odnosa među supružnicima, potiskujući poverenje u drugi plan i ističući muške porive za istraživanjem sopstvenog libida. Posle ove sekvence, *Širom zatvorenih očiju* dobija novi vizuelni identitet: svetlost dana, prazničnu radost i spokoj svakodnevnih porodičnih aktivnosti smenjuje tama neosvetljenih kafea, prigušene svetiljke Somertona, kao i mračne, puste njujorške ulice po kojima cunjaju sumnjive prilike, demoni noći i prostitutke. Crveni akcenti u kadrovima naglašeniji su i najavljuju Bilovu transformaciju, upućujući na povredu ega koji mu ne dozvoljava da prebrodi urgentne porive za osvetom. Zatamnivanjem skale i stupanjem u nepoznate enterijere s akterima sumnjivog porekla, Kjubrik uvodi posmatrača u Bilovu nesvesno, spuštajući ga sve dublje u neistražene slojeve njegove ličnosti. Na taj način obavljen je neprimetan prelazak u varljivu realnost simulakruma, u zamućenu stvarnost snolikih predela. Upravo zato će se buduće Bilove šetnje po pustim ulicama Njujorka doživljavati kao kretanje kroz njegove misaone hodnike. Duboka kontemplacija zamračiće vedro lice mladog lekara u usponu. Njegov *mentalni ekran* činiće prizori Alisinih seksualnih odnosa s nepoznatim mornarom. Ove slike biće obavijene plavom izmaglicom, kao oznaka Bilovih halucinacija koje počinju da ga proganjaju i udaljavaju od kuće.

## Ka Somertonu

U potrazi za zabavom, lekar će u toku noći pokušati da se promeni i zbaciti sa sebe stege lekarske uniforme i uglađenosti koje mu određuju život. U drugom delu filma maske počinju da prekrivaju lažna lica, tako da suština osobe nestaje pod dvostrukim slojem naslaga. Kjubrik ironično komentariše ljudsku potrebu za skrivanjem i preuzimanjem izabranih uloga, za maskiranjem koje s vremenom briše individualnost ličnosti i preobražava se u „pravo“ lice.

Nemogućnost da se prevaziđe dualitet situacija u kojima se prizori mogu razumeti kao realna dešavanja, ali i kao podsvesni događaji, stavlja pod sumnju stvarnost Bilovih noćnih situacija izjednačenih sa supruginim snovima. Tako je ostvareno preplitanje jave i sna: sve ono što Bil doživljava širom otvorenih očiju Alisa proživljava dok spava. Snovi i fantazmi u kojima se razotkrivaju delovi njene skrivene ličnosti koincidiraju s realnošću orgije u Somertonu. Maske su pale i ponovo su stavljene; tamo gde lekar nepozvan dolazi prava lica se ne pokazuju, ona ostaju ispod maski koje skrivaju identitet ličnosti iz visokog društva. Tako Somerton postaje odraz u ogledalu Ziglerove božićne zabave. Dobrostojeći Njujorčani mogu sebi da dozvole zadovoljenje seksualnih nagona s maskama na licu. Drugačije ne bi ni bili sposobni za ovu aktivnost. Maske ih oslobađaju i omogućavaju im fantaziranje u stvarnosti.

Upotreba motiva maske u Somertonu može se dovesti u vezu s dugom karnevalskom tradicijom u Veneciji, gde je karneval institucionalizovan u 13. veku. U ovoj paradi neobičnih i neočekivanih događaja, koji se povremeno graniče s orgijastičkim ekscesom, uloge su bile suspendovane, a tabui odbačeni. Kao što je Anže Gudar sugerisao, „za sve ovo kriva je maska koja omogućava Mlečanima da se prepuste svojim porocima bez i najmanje sramote“.<sup>449</sup> Na slikama italijanskih umetnika 18. veka, poput Pjetra Longija i Frančeska Gvardija, kazino Ridoto u Veneciji prikazan je kao mesto gde društvena elita odbacuje konvencije i uživa u ljubavnim avanturama. Šnicler se oslanja na istu karnevalsku tradiciju, prerusavajući učesnike bala u monahe i monahinje jednostavnim crnim polumaskama. Sve žene nose tamne velove preko glave, crne maske preko očiju i, kao i kod Kjubrika, potpuno su nage. Fridolin bira tamnu mantiju, crnu masku i hodočasnički šešir širokog oboda, nadajući se da će ostati neprimećen. Nakon što se katolički monasi transformišu u kavaljere iz komedije del arte, Fridolin ostaje usamljen, nespreman za ovaj iznenadni erotski spektakl. Bežeći od istine, Bil sebe muči fantazijama o događajima koji se realno nikada nisu zbili, upadajući u začarani krug u kome ga ljubomora tera da stupi u kontakt s brojnim ženama, ne realizujući preljubu za kojom nesigurno čezne. Narastajuća seksualna frustracija ugroziće mu život, čak i pre nego što stavi masku i krene ka predgrađu.

---

<sup>449</sup> James H. Johnson, *Venice Incognito: Masks in the Serene Republic*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2011, 24.

Na putu do Somertona, Bil prvobitno dolazi u susret s Marion, kćerkom dugogodišnjeg pacijenta, koju zatiče uz očev samrtni odar. Ova slika identična je jednom od poslednjih prizora *Odiseje u svemiru*. Marionin otac leži na Boumenovom krevetu, miran i usnuo, kao junak *Odiseje* pre susreta s Monolitom. Razgovor sa Marion sugerije paralelu s Alisinom ispovešću. Kada mu izjavi ljubav, Bil bi trebalo da shvati da suština ženske želje zapravo nije u muškarcu, već u neostvarenom susretu, u slučajno upućenom sugestivnom pogledu koji je za njegovu suprugu značio više od dotadašnjeg porodičnog života. Reditelj ukazuje na ženinu spremnost da žrtvuje monotoniju bračnog života zbog *jednog pogleda* nepoznatog muškarca sa neizvesnim ishodom, istovremeno ističući mušku nesposobnost da se suoči s ovim saznanjem. Bilov preobražaj je neminovan i vodiće ga, paradoksalno, ka sistemu vrednosti u kome porodica na neočekivan način učvršćuje svoje povlašćeno mesto.

Susret s Domino presudni je trenutak za dobrostojećeg lekara. Bil mora da se suoči sa sirotinjskim kvartom, neurednim stanom i skromnom, dobrodušnom prostitutkom. Stan sa malom božićnom jelkom, stikerom *I love NY*, kadom u sredini kuhinje i neopranim posuđem, ukazuje na bedan život nižih slojeve američkog društva koji Bil nije imao priliku do sada da upozna. S neskrivenim čuđenjem, ali i zainteresovanošću naivnog momka, on ulazi u dom žene koja nikada ne bi mogla da plati njegove usluge.<sup>450</sup> Tokom ovog noćnog putovanja junak postaje svedok situacija od kojih ga je štitio položaj i ugled doktora, članska karta Američkog zdravstvenog udruženja koju će više puta pokazivati kao garanciju svog društvenog statusa. Susret s Domino završava se neuspehom jer ga od seksualnog čina s prostitutkom spasava supruga koja ga zove telefonom. Ovo je prvi izlaz (ekvivalent buđenju) iz neprijatnog položaja nerealizovane seksualne želje čije zadovoljenje onemogućuje upravo Alisa. Zanimljivo je da se u stanu prostitutke, među knjigama na polici ka kojoj se doktor okreće da bi tiho razgovarao sa ženom preko telefona, nalazi studija „Introducing Sociology“. Ona svakako nije slučajno odabrana i predstavlja diskretan Kjubrikov znak za socijalnu nejednakost i klasne razlike u Njujorku na pragu novog milenijuma. Čemu se može nadati prostitutka u budućnosti? Postoji li izlaz za nju? Nije li ona samo jedna bezimena žena

<sup>450</sup> Kjubrik s povodom režira ovaj susret između Bila i prostitutke. Lekar će ipak morati da plati Domino za uslugu koju mu neće pružiti. Tako je sugerisan i materijalni jaz između doktora i devojke koju nehotice upoznaje.

na koju je dobrostojeći doktor slučajno naišao i koju će zaboraviti čim zatvori vrata njenog bednog stana, vraćajući se svom toplom, luksuznom apartmanu na Menhetnu, negovanoj supruzi i voljenoj kćerki?

Zahvaljujući poseti kafeu Sonata i prijatelju Niku Najtingejlu (koji je bio pijanista i na Ziglerovoj zabavi), Bil saznaje o neobičnom balu pod maskama na kraju grada gde Nik svira s povezom preko očiju. Reditelj iznova sugerše zabranjeni karakter događaja kome se ne sme prisustvovati otvorenih očiju. Lozinka za ulazak u kuću glasi „Fidelio“; ona upućuje na Betovena i njegovu jedinu operu indikativnog sadržaja, čime je uspostavljena veza sa Šniclerovom pričom. Kroz metamorfozu sličnu onoj koju zahvaljujući Betovenu preživljava Aleks Dilarč, proći će i doktor Harford, jer će neplanirana poseta Somertonu za posledicu imati razobličenje njegove ličnosti, poniženje i privremeno odbacivanje iz sveta kome ne pripada ni po godinama, ali ni po socijalnom statusu. „Fidelio“, međutim, ima koren u latinskoj reči koja označava vernost. U toku sudbonosne večeri Bil stavlja na ispit odanost ženi i porodici koje namerava da izneveri.

Na putu ka Somertonu Bila konstantno proganjaju slike supruge u seksualnom odnosu s mornarom. Plavičasti ekran na kome se Alisa prepušta uživanju suprotstavljen slikama na kojima je Bil u potrazi za zadovoljenjem telesnih poriva koje stalno izostaje suštinski određuje voajersku prirodu glavnog junaka. Doktor Harford će u nekoliko navrata moći da „realizuje“ prevaru, a uloga posmatrača će ga zadržati na mestu svedoka dešavanja. Bil se stalno zaustavlja na granici između svesne odluke da prekrši bračne obaveze i izgrađenih seksualnih inhibicija zbog kojih se ne usuđuje da počini odlučujući korak. Iz tog „posmatranja s distance“ on razvija frustraciju koja ga dovodi u situaciju da povredi sopstvenu celovitosti.

Prolog za sekvencu u Somertonu predstavlja odlazak u Milićevu radnju. Doktor će dvaput posetiti Dugu (Rainbow). Prvi put noću, kada upoznaje razbarušenog Milića, vlasnika luksuzne scenske garderobe, koja upućuje na Veneciju i komediju del arte. Time je sugerisan karakter kuće u koju će Bil otići, čega on još nije svestan. Milić je oslobođeni, nesputani stariji muškarac koji ironično komentariše Bilovu kasnu posetu. Raščupan, ćelavog temena, u bademantilu i s tonom galamdžije, vlasnik Duge je sušta suprotnost uštogljenoj doktorovoj figuri, začešljane frizure, u preskupom

odelu i smirenog glasa. Kada konačno sklope dogovor, Bil postaje svedok gotovo nadrealne situacije u kojoj iz zaključane sobe (nedvosmislena asocijacija na potisnute želje i nagone) izlaze vlasnikova golišava maloletna kći i dvojica pedofila s jarkim perikama, Milićevi kupci i kćerkini „ljubavnici“. Bilova zbunjenost sugerije da je na nepoznatoj teritoriji na kojoj mora da istrpi navalentnost starog prodavca, kako bi ostvario cilj u gluvo doba noći. Raznobojsnost kostima, živost perika i celokupni rekvizitarium Duge izmeštaju ovu prodavnicu iz stvarnog sveta: ona izgleda kao pozorišna garderoba u kojoj je moguće sakriti se ili „pronaći“ sopstveni lik izgubljen negde u prošlosti.<sup>451</sup> Druga poseta Milićevoj radnji, preko dana i pod novim okolnostima u kojima su otac i kći u savršenim odnosima, nudi drugačiju sliku fantastičnog enterijera. Sada je ovo samo jedna u nizu radnji na njujorškoj aveniji, u kojoj doktor plaća za ponuđenu robu i bez daljeg zadržavanja izlazi na slobodu. Milić mu nudi svoju kći kao „uslugu“ na koju može da računa u svakom trenutku, čime potvrđuje da je podvodač kome su poznati ljudski porivi i nastrane potrebe.

## Lica pod maskama – zamak Somerton

Dve sekvence koje čine centralni deo filma različite su artikulacije istih dešavanja.<sup>452</sup> 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. Bil 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. Suprotno tome, verbalna komponenta filma u funkciji je izgradnje Alisinog lika. Gledalac je upoznaje posredstvom monolo-

<sup>451</sup> Kjubrik sledi Šniclerov opis susreta između Fridolina i prodavca kostima. U romanu postoji istovetna situacija sa kćerkom i dva muškarca koje vlasnik radnje (kao i u filmu) zaključava da bi zaštitio kći od njihove nasrtljivosti. Time je simbolično učinjen ustupak doktoru. Pre nego što se konačno suoči sa potisnutim željama, one ostaju iza neprobojnog stakla.

<sup>452</sup> Neke uvide iznesene u ovom poglavlju već sam objavila u naučnim radovima: „U svetu bez lica: upotreba maski kod Ensora i Kjubrika“, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 10–2014, kao i u već navođenom tekstu „Unmasking the Society: Use of Masks in Kubrick's Films“.

ga, ispovesti i pripovedanja o snovima podudarnim sa situacijama u kojima se Bil stvarno nalazi.<sup>453</sup>

Bal pod maskama čini graničnu situaciju za Bila. U Somertonu on postaje svedok dešavanja iza zaključanih vrata. Zamak je čudesna kombinacija venedicijanskog i mavarskog arhitektonskog stila, s raskošnim enterijerima ukrašenim bronzanim odlivcima (Savoš spominje da je Zigler kolekcionar rimskih bronzi), orijentalnom čipkastom ornamentikom i saracenskim prelomljenim lukovima. U njemu se odvija ritual u kome su lepe žene pod crnim ogrtačima raspoređene u krugu iz koga ih izdvaja vođa obreda, tzv. Crveni sudija, dodeljujući ih izabranim maskiranim muškarcima, odevenim u dugačke, crne plaštove i s negostoljubivim maskama strogih izraza. Devojke na podijumu ubrzo se razodevaju otkrivajući tela nalik mermernim skulpturama. Obred je postavljen u neku vrstu religioznog hrama, u kvazi-oltarski prostor uokviren visokim belim stubovima i prstenom ljudskih figura obučenih u crno. Figure su raspoređene i po galerijama, tako da Kjubrik iznova organizuje filmski prostor kao pozorišni u kome publika uzima aktivno učešće. Istovremeno, treba primetiti da je krug dominantna forma prostorne organizacije tokom rituala, odgovarajući ritmičnom kružnom kretanju svih protagonista tokom bala pod maskama.

Kamera u širokim planovima prikazuje događaj iz različitih uglova, ne ukazujući na Bilov neočekivani dolazak na orgiju. Prva namenska upotreba zuma sužava vidno polje na dve maskirane prilike, mušku i žensku, koje su izdvojene kao domaćini bala i čiji pogled u kameru ostavlja nelagodan utisak razotkrivanja uljeza ukazujući na svest o njegovom prisustvu. Početni ritual u crvenom krugu, uz prisustvo Crvenog sudije, predstavlja čin seksualne inicijacije, tokom kojeg se devojke dodeljuju odabranim muškarcima čije će seksualne perverzije zadovoljiti. U pitanju su maskirane žene bez imena, nalik jedna drugoj, čime Kjubrik sugerije da u Somertonu telo postaje ekskluzivni

---

<sup>453</sup> Trebalo bi uočiti paralelu između Alisinog i Bilovog odnosa, s jedne strane, i Vendine i Džekove veze, s druge strane. Obe porodice zapadaju u probleme zbog krize identiteta muških junaka. Dok se Vendi bori da spase porodicu, Džekova kriza narasta i jedini izlaz supruga vidi u konačnom oslobođenju od njegovih stega. Suprotno tome, Alisa uporno produbljuje ljubomoru kod supruga, ali istovremeno odlučno ostaje uz njega, dok on samostalno ne stigne do rešenja. U oba slučaja krizu unutar porodice izaziva otuđenje supružnika: u slučaju Harfordovih zbog podsvesnih želja junakinje, a u slučaju Torensovih zbog stvaralačke teskobe koju oseća junak. Oba junaka zatvaraju se u lavirint u kome se kreću istim stazama, ne nalazeći rešenje: Džek je zarobljenik Overluka, a Bil Somertona. U oba slučaja, paradoksalno, spasonosni faktor je upravo žena.

znak ženskog identiteta. Jolanda Snejt, koreografkinja scene orgije, odlučno je izjavila da je reditelj insistirao na vitkim, savršeno proporcionalnim telima, ukazujući na taj način na „mizogini odnos visokog društva prema ženama koje se tretiraju kao objekti“.<sup>454</sup> Dok je snimala sekvencu orgije u Somertonu, glumicu Džulijen Dejvis – koja je u početku igrala prostitutku Mendi u toaletu Ziglerove luksuzne vile, a kasnije i u mrtvačnici – zamenila je druga glumica, Abigejl Gud. Iako su postojali legitimni razlozi za ovu zamenu,<sup>455</sup> ostaje pitanje: da li je do zamene došlo zato što raskošno telo Dejvisove nije odgovaralo Kjubrikovoj viziji savršeno oblikovanog ženskog tela nalik lutki Barbiki? Ili je možda mislio da su dve glumice zamenjive i da niko neće primetiti razliku? Svet prostitutki u vili Somerton je svet repliciranih mehaničkih lutki sa maskiranim licima i nagim senzualnim telima, čija je jedina svrha da ih gledamo i biramo za seks.<sup>456</sup> Klasno društvo Kjubrikovog Njujorka s kraja dvadesetog veka ukazuje na postojanje dva tipa ženskih tela: 1) ona koja su „u vlasništvu“ žena srednje i više klase (uglavnom viđena na Ziglerovoj božićnoj zabavi), obično prekrivena odećom - njihovom drugom kožom i zaštitnim omotačem. Čak i kada je prikazana u providnom donjem vešu, Alisa se suočava sa polunagim Bilom: Kjubrik ih namerno čini podjednako ranjivim u trenucima kada dele intimnost u spavaćoj sobi. 2) Drugi tip ženskih tela „pripada“ prostitutkama: naga i nezaštićena, ova tela se objektivizuju, iznova i iznova koriste, i na kraju bacaju. Ubiti ženu (prostitutku), „isterati zver, značilo je vratiti muškarca u njegovu istinsku poziciju imperijalne dominacije – barem u jednom svetu fantazije sve više marginalizovanog pripadnika srednje klase na kraju veka.“<sup>457</sup>

U toku večeri tajanstvena brineta dva puta upozorava doktora na opasnost u kojoj se nalazi. Prvi put to čini odmah pošto ga izabere za partnera nakon čina inicijacije. Signal koji mu upućuje, nedvosmisleno pokazuje da ga je ona prepoznala. U nemogućnosti da se suprotstavi instinktima i voajerskom uživanju u zadovoljstvu drugih, Bil postaje optuženi, izveden pred veliki sud. Za razliku od učesnika u orgiji koji imaju zastrašujuće, neprijateljske maske, Bil sa

<sup>454</sup> Kolker, Abrams, *Eyes Wide Shut*, 70.

<sup>455</sup> Nav. delo, 102–103.

<sup>456</sup> McAvoy, Ritzenhoff, Nav. delo, 155–157.

<sup>457</sup> Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of the Feminine Evil in Fin-de- Siècle Culture*, Oxford University Press, New York, Oxford 1986, 395.



belo-zlatnom maskom nevinog mladića, ostaje po strani, međutim, to ga ne čini nevidljivim. On postaje nepoželjni svedok orgija koje se odvijaju u neuobičajenim prostorima – bibliotekama i radnim kabinetima. Na zidovima ovih odaja koje najviše podsećaju na enterijere *Barija Lindona* namenjene duhovnom razvoju čoveka i njegovom obrazovanju,<sup>458</sup> nalaze se portreti aristokratije, učenih, uglednih pojedinaca iz vremena prosvetiteljstva, replike slika Rejnoldsa, Šardena, Hogarta, Gejnzboroa. Portreti ukazuju na „nevidljivo“ prisustvo svedoka u čijem se prisustvu odvija orgijastički bal. Reditelj ironično komentariše sudar dva različita sveta, ukazujući na 18. vek kao kolevku duha iz koje je postepenim kulturnim, naučnim i tehnološkim napretkom nastao današnji, moderni čovek, civilizovani varvarin, nesposoban za bilo kakav dalji intelektualni razvoj, impotentan, kastri-ran za ovozemaljska uživanja i intimne nežnosti i radosti. Ni seksualni čin on ne može da podeli sa svojom ženom, već pre bira prostitutku koja mu pruža lažni osećaj samouverenosti zasnovan na njegovom finansijskom autoritetu. Pa čak i tada mu je potrebna maska na licu, štit kojim „pobeđuje“ zaprečenost, strahove i inhibicije. Prikriveno lice neprestano je obuzeto panikom; maska i strah od razotkrivanja su neraskidivo povezani. U organizaciji tajnih bratstava, rituali pod maskama postali su najvažnija potvrda političke kontrole, čuvajući nasleđeni poredak i uspostavljene institucije. Bilovo bezobzirno remećenje pažljivo isprogramiranog seksualnog opuštanja usloviće prinudno demaskiranje, dovodeći do njegovog poniženja. Svedočeci da „pod sjajem i maskom kulture i dalje dominiraju primitivne telesne želje“<sup>459</sup> biće optužen za grubo narušavanje pravila bala.

*Širom zatvorenih očiju* nudi čitav univerzum maski u Somertonu, specijalno napravljenih za potrebe filma u radionici Kartaruga u Veneciji. Tu su maske iz komedije del arte, poput tužnog Pjeroa sa suzom na obrazu koja nagoveštava slomljeno srce zbog Kolumbinine neuzvrćene ljubavi. Maske s likom fauna u vezi su sa životinjskim duhovima; maska s Janusovim licem odnosi se na rimskog boga s dva lica, sugerišući suprotne sile: dobro i zlo, život i smrt. Postoje groteskne, fantastične (maska s tri lica, maska sa Suncem i Mesecom) i orgijastičke maske (koristile su se u dionizijskim misterijama za prevladavanje inhibicija i društvenih ograničenja). Najznačajnija maska je *volto* – luksuzno

<sup>458</sup> Kjubrik namerno pravi obrt i dozvoljava fizičko oslobođenje pojedinca u prostoru tzv. intelektualnog uživanja.

<sup>459</sup> Hans Thies Lehmann, „Film/Theatre: Mask/Identities in Eyes Wide Shut“, u: Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, 236.

ukrašena androgina bela maska koju Bil bira za bal, najavljujući svoj misteriozni ulazak u Somerton. Najpopularniji kostim poznat kao *bauta* nosili su patriciji u Veneciji tokom cele godine. Sastojao se od bele maske kombinovane s trorogim šeširom i ogrtačem (Ziglerov kostim na orgiji). *Tabaro* (ogrtač) i *bauta* postali su standardna odeća maskiranih tokom 18. veka, simboli venecijanskog urbanog pejzaža. „Prvo nošene da bi očuvale razlike – skromnost, distancu, klasni identitet – (maske) su na kraju dovele do ukidanja razlika. Karneval nije bio povod za pomenutu subverziju; ona je nastupila postepeno i bila je manje uočljiva od iznenadnog podsmeha ili izraza nepoštovanja.“<sup>460</sup> Na osnovu raznovrsnosti maski u Somertonu, čini se da se Kjubrikovo primarno interesovanje za misteriozni seksualni ritual tiče određenog trenutka kada nametnuta društvena pravila ustupaju mesto čovekovoj čulnoj prirodi i nagonima. Lozinka „Fidelio“ otključava vrata paralelnog sveta u kome su društvene okolnosti okrenute naglavačke, brak ismejan, a vernost ne postoji. Bil je prepoznat ne zato što je izabrao pogrešnu masku, već zato što je uljez. Svi učesnici ovog bala se zapravo međusobno poznaju: oni nisu maskirani, samo su inkognito. Pod maskom, koja nije morala da krije identitet da bi sačuvala nečiji obraz, najbogatijim muškarcima Amerike dozvoljeno je da se zabavljaju i na taj način zaštite svoj „ponos“.

Frederik Rafael, primetio je da je scena orgije delimično inspirisana seksualnim susretima upriličenim kod vojvode od Valentina, 31. oktobra 1501. u Vatikanu.<sup>461</sup> Ričard Senet u monografiji *Telo i kamen* citira odlomak Džordžine Mejson iz studije *Kurtizane italijanske renesanse* (Courtesans of the Italian Renaissance): „Uveče je održana večera u stanu vojvode od Valentina u Apostolskoj palati, uz prisustvo pedeset uglednih prostitutki, kurtizana. Posle večere igrale su s poslugom i ostalim prisutnima, prvo u odeći, a zatim gole. (...) Konačno, muškarcima koji su imali seks s najvećim brojem prostitutki, ponuđene su nagrade u vidu svilenih košulja, cipela, šešira i druge odeće.“<sup>462</sup> Osim što evocira rimske orgije i atmosferu Venecijanskog karnevala, u razvoju Somertona Kjubrik se poziva na fotografije Helmuta Njutna, koje su „se nalazile negde između fantazija smeštenih u izuzetno elegantno okruženje, i

<sup>460</sup> Johnson, Nav. delo, 152.

<sup>461</sup> Hughes, *The Complete Kubrick*, 258.

<sup>462</sup> Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, W. W. Norton & Company, New York, London 1994, 237. Bez obzira na ovu Rafaelovu izjavu, mislim da se Kjubrik najviše „držao“ izvornog Šniclerovog opisa orgije.

snimaka prostitutki u stilskom aranžmanu niskobudžetnih filmova.<sup>463</sup> Neprekinuti, fluidni pokreti kamere inspirisani su, kao što sam ranije istakla, Ofilsovom *Vrteškom*, jednim od omiljenih Kjubrikovih filmova. U stvari, film *Vrteška* zasnovan je na tri kratke novele Gi de Mopasana. „Maska“ (1889), na kojoj se zasniva prvi deo filmskog triptiha, prikazuje priču o starcu Ambroazu, koji ne može da podnese svoje starenje. Ignorišući ga, nosi mladalačku masku koja će ga učiniti poželjnim među damama. Suočavajući se sa smrću, Ambroaz prerasta u tragičnu figuru nesposobnu da se nosi s opadanjem fizičke moći i seksualne harizme. Prema rečima Ofilsovog pripovedača „maska se odnosi na sukob između telesnog zadovoljstva i ljubavi“, i upravo ovaj sukob Kjubrik pokušava da odslika u *Širom zatvorenih očiju*.

Suđenje je priređeno da bi se uljez razotkrio (zahtev za skidanjem maske s lica), u potpunosti ponizio (zahtev za skidanjem odeće), a njegov ugled uništio (u pitanju su lekarska pozicija i privilegovan društveni položaj). Tokom ispitivanja naspram velikog Crvenog sudije s bezličnom zlatnom maskom nalazi se sićušni doktor nateran da skine svoj štiti. Pre nego što istupi na osvetljenu pozornicu, gde će ga opkoliti ljudi u crnom, Bil je konstantno posmatran. Niz od nekoliko kadrova u kojima su prikazane zastrašujuće maske izdvojene iz prostornog ili vremenskog konteksta, pojačava dramsku napetost. Posetioci bala gledaju u Bila i prećutno ga optužuju za nepoznati zločin. Ligetijeva muzika doprinosi utisku egzistencijalne ugroženosti glavnog junaka. Crvena boja je metafora opasnosti i neugodnog položaja u kome se obreo glavni junak.

Tokom nepravednog suđenja Bilov primarni seksualni instinkt (eros) preobraziće se u naglašeni strah od smrti, rezultirajući degradacijom njegove ličnosti. Crveni sudija upozorava Bila na moguće fatalne posledice po njega i njegovu porodicu, dok lepa devojka s raskošnom maskom dekorisanom perjem najavljuje da je spremna da ga iskupi. Posle njene samoinicijativne i prenaglašene žrtve, sa scene je odvodi tzv. doktor Kuga obučen u crno i s maskom karakterističnog dugačkog šupljeg kljuna. On je glasnik smrti i može se shvatiti kao sablasna utvara sakrivena ispod karnevalske odeće. Ova maska s velikim kukastim nosom nije služila za sakrivanje lica: „Masku su zapravo nosili doktori koji su zalazili u delove srednjovekovnih gradova u doba *Crne smrti* kako bi sakupili tela nesrećnih žrtava. Dominantna vizuelna karakteri-

---

<sup>463</sup> Hughes, Isto.

stika, preuveličan nos (...) napunjen slatkim mirisnim biljem (...) pre je imao funkciju da ublaži ili maskira neprijatan miris raspadanja.<sup>464</sup> Ričard Senet počinje da je jevrejski lekar u Veneciji u 15. veku bio lako prepoznatljiv po sličnoj odeći: njegova maska ga je štitila od isparenja kuge, istovremeno naglašavajući njegove nadljudske kvalitete i štiteći zdrave od zadaha smrti.<sup>465</sup> Prebacivši priču na kraj 20. veka, Kjubrik je venecijanski strah od kuge ili bečku paniku od sifilisa, transformisao u realni strah od HIV-a. Na slici *Crveni sudija*, belgijskog umetnika Džejmisa Ensora, kao i u Somertonu, veliki Sudija ili Kralj karnevala, nosi crvenu odoru koja nagoveštava neizbežnu smrt. Sličan motiv prisutan je u noveli Edgara Alana Poa „Maska crvene smrti“ iz 1842. godine. „Crvena smrt“ simbolizuje opasnu kugu koja dolazi po princa Prospera tokom njegove zabave pod maskama organizovane za bogate plemiće u udaljenoj opatiji. Suočavajući se sa strancem odevenim u crveno, Prospero umire u noći maskenbala, uprkos svim merama predostrožnosti.

Konačno, misteriozna žena u *Širom zatvorenih očiju*, koja se svečano žrtvovala za Bila, „proganja ga“ sve do svoje sopstvene smrti. Umesto da sačuva distancu, njena maska s perjem neprimetno utiče na njihovo zблиžavanje.<sup>466</sup> Videvši Mendi, demaskiranu i nagu, kao leš u bolnici, Bil se suočava s najvećim ljudskim strahom. Kada osoba više nije živa, pojavljuje se lice smrti. Pokojnik postaje nosilac sopstvene posmrtno maske. Gledajući u nepomični izraz Mendinog lica, Bil konačno shvata da je „srećan što je živ“. Kada je u pitanju razmena novca ili seksualnih usluga, prostitutka je samo bezimeno telo. Ovu istinu Bil mora još jednom da čuje od svog „zaštitnika“ Ziglera, kako bi u nju poverovao: „Ništa joj se nije dogodilo što nije prošla i ranije. Jednostavno je sjebala mozak.“ Ubijena je i zamenjena nekom drugom prostitutkom koja će podjednako dobro igrati ulogu Mendi na jednoj od narednih maskarada: „Život ide dalje. Uvek je tako, dok se ne zaustavi.“<sup>467</sup>

<sup>464</sup> John Mack, „Introduction: About Face“, u: John Mack (ed.), *Masks: The Art of Expression*, The British Museum Press, London 2013, 10.

<sup>465</sup> Sennett, Nav. delo, 225–228.

<sup>466</sup> Indijanci su obično nosili perje kao simbol hrabrosti. Civilizacije Inka i Maja su koristile perje na maskama u svetim ritualima. Zahvaljujući baroknoj i rokoko modi koja je uvela šešire pune perja, postali su simboli sujete i sredstvo udvaranja. Za *Širom zatvorenih očiju* Kjubrikov producent Jan Harlan odabrao je posebne perjane maske u kojima se spaja venecijanska tradicija i običaji drugih kultura. <http://kartaruga.com/mask/feather-masks/>. Pristupljeno: 20. marta 2022.

<sup>467</sup> Oba navoda su iz filma.

Slično Ensorovim slikama *Skandalizovane maske* (1883), *Hristov ulazak u Brisel* (1898), *Intriga* (1890), *Smrt i maske* (1897), Kjubrikovi motivi maske i mase u *Širom zatvorenih očiju* neraskidivo su povezani: zastrašujuća skupina u Somertonu izjednačena je s licemernim čovečanstvom. Ni Ensor ni Kjubrik nisu želeli da maskom zaštite posrnulu civilizaciju; iskoristili su je kao instrument njenog ciničnog demaskiranja. Lice i maska su sjedinjeni do tačke u kojoj postaje teško razlučiti gde jedno počinje, a drugo se završava. Kostimirane figure gube prava lica i menjaju ih maskama koje počinju da vode sopstveni život. U poslednjem trenutku režirane šarade u Somertonu, Kjubrik menja Šniclerovu novelu u kojoj je Fridolin identifikovan kao stranac, ali nije demaskiran među zvanicama. Nasilno skidanje maske u Veneciji smatralo se teškom uvredom. Kada bi se to dogodilo, ljudi su reagovali sa zgražavanjem, kao da su videli nagu osobu pred sobom. Muzika bi prestala da svira, a domaćin večeri imao je pravo da izbací drskog posetioca. Ni najmanji napad na maskiranu osobu nije se tolerisao.<sup>468</sup> Za razliku od Šniclera, Kjubrik sugeríše da ugroženi moćnici političke elite mogu da krše zakon, posebno u ekstremnim slučajevima, primoravajući doktora Harforda da skine masku. (Zlo)upotrebljavajući svoj autoritet, oni iniciraju Bilovu transformaciju naređujući mu da se vrati kući – gde ga Alisa strpljivo čeka, ne želeći da gradi brak na licemernim zakonima karakterističnim za prljavi svet Somertona. Preispitujući provokaciju Oskara Vajlda – „daj mu masku i on će ti reći istinu“<sup>469</sup> – na kraju suđenja Kjubrik demaskira i oslobađa svog junaka, verujući da čista, autentična osoba mora postojati u ružnom svetu ispunjenom maskiranim spodobama.<sup>470</sup>

---

<sup>468</sup> Johnson, Nav. delo, 52.

<sup>469</sup> Oscar Wilde, „The Critic as Artist“, u: *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. 4, Oxford University Press, Oxford 2007, 185.

<sup>470</sup> Tomas Alen Nelson je istakao da je Somerton jedna od najličnijih sekvenci u Kjubrikovom opusu, u kojoj su izraženi njegovi strahovi za opstanak porodice zbog otuđenja koje uzrokuje izostanak emocija u savremenom društvu. Poznato je da je reditelj ceo život bio okružen ženama, da je imao njihovu zaštitu i pomoć i da je i sam živeo u izolaciji, na imanju nedaleko od Londona.

## Alisin san i Bilova ispovest

Pre nego što utvrdi da li je niz dešavanja u kojima se našao stvarnost ili san, realnost ili falsifikat, Bil će se suočiti s još jednom ispovešću koja predstavlja verbalno uobličenje Somertona. Posle povratka s bala, Alisa mu prepričava šta je usnila te noći.<sup>471</sup> Uznemirena, govori mu kako je bila učesnica neobičnih orgija u vrtu u kojem 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 telesnim porivima. Kjubrik pokušava da izjednači pozicije junaka: ono što Bil proživljava Alisa još samo sanja, međutim on, za razliku od nje, ostaje neutralni posmatrač, tj. neaktivni „učesnik“. Ono što joj nedostaje u braku ona nadoknađuje u nepostojećoj realnosti, realnoj fantaziji, te su Bilova java i njen san sada ekvivalentni. Alisa priznaje da se osećala divno dok je bila ispružena gola na suncu, i gde su se „svi jebali, a onda sam se ja jebala s drugim muškarcima, s toliko njih, da i ne znam koliko ih je bilo“.<sup>472</sup> Ona otvoreno izražava želju da „pripada“ drugim muškarcima i ostavlja svog poniženog muža Bila. Mekavoj i Ricenhof su primetile da upotreba reči „jebati“ neočekivano dokazuje Bilu da njegova žena može da deluje u oba domena: može da se ponaša kao „drolja“, a istovremeno da bude i majka i supruga.<sup>473</sup>

<sup>471</sup> Za potrebe snimanja scene Alisinog sna Stenli Kjubrik pozvao je britanskog umetnika i ilustratora Krisa Bejkera da izvede seriju crteža provokativnog sadržaja s ciljem da vizualizuje Alisin san. Na kraju se odustalo od snimanja scene koja bi bila suviše eksplicitna i nepotrebno bi vulgarizovala film. Crteže je moguće videti u Arhivu Stenlija Kjubrika (SK/17/2/10). Kada sam za potrebe ilustrovanja svojih teza u jednom od prethodnih radova zamolila pravne zastupnike Stenlija Kjubrika da mi omogući reprodukovanje Bejkerovih crteža, bila sam odbijena s obrazloženjem „da iz različitih poslovnih i strateških razloga, donatori Arhiva odbijaju moju molbu i ne dozvoljavaju mi javnu upotrebu traženog materijala u tekstu o Kjubriku, Bejkeru i Bošu.“ (Pismo je dostupno u mojoj ličnoj arhivi). Poslovne i strateške razloge mogla bih samo da tumačim u svetlu ranije iznetih teza Džejmsa Fenvika. Arhivi su mesta političke moći i kreiranja identiteta, te se s velikom pažnjom odlučuje o tome šta će se iz Arhiva štampati u naučnim radovima ili kritičkim osvrtima o Kjubriku. Nema sumnje da su Bejkerovi crteži pornografski i čak trivijalizuju seks, ali s druge strane, nisu li u tom smislu čak i pojedine scene seksualnih odnosa u Somertonu previše eksplicitne, gotovo na rubu pornografije? Konačno, delovalo mi je nepotrebna ova „zabrana“, s obzirom da su neki od Bejkerovih crteža već štampani u knjizi *The Stanley Kubrick Archives*, u izdanju kuće Taschen.

<sup>472</sup> Citirano prema filmu.

<sup>473</sup> McAvoy, Ritzenhoff, Nav. delo, 165.

Kjubrikova verzija Alisinog sna suptilnija je od Albertinog u romanu i on namerno „omekšava“ karakter Šniclerove okrutne i bezdušne heroine. Tokom svog sna, Albertina postaje oličjenje *femme fatale* – grabežljive žene sadistkinje koja uživa u muževljevoj patnji i raspeću. Iako prelepa strankinja duge kose i odevena u ljubičasti ogrtač (tzv. Kraljica prirode), želi da spase Fridolina, on bira smrt umesto izdajstva supruge. Slično brojnim muškarcima Šniclerove epohe, Fridolin je rastrzan između dva tipa žene: brižne i zaštitničke figure majke (Kraljice) i njegove voljene, neodoljive supruge koja se pretvara u figuru đavolice „sa smrtonosnim osmehom ljudoždera“.<sup>474</sup> Posle ove ispovesti, junakinja može da nastavi dalje, svesna ograničenja koja joj nameće bračna zajednica, dok Bil, opterećen sumnjama, mora da utvrdi poreklo događaja kroz koje je prošao prethodne noći.

Treći deo filma, posle bala u Somertonu, 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 u dešavanja u kojima je učestvovao, on prima niz upozorenja kako bi odustao od potrage. Kolebajući se između realističke priče i fantastičnog karaktera prikazanih događanja, Kjubrik zadržava junaka na nesigurnom terenu vizija i halucinacija, odlažući rasplet do poslednjeg razgovora s Alisom, u prodavnici igračkaka. Marion više ne živi sama, a u pokušaju da dođe do nje, Bila sprečava njen vereničar. Domino nije u svom stanu, a umesto nje tu je Sali koja obaveštava doktora da je cimerka HIV pozitivna. Kuća na kraju grada izgleda kao zaštićena vila iza visokih rešetaka čiji bogati stanovnici ne trpe uljeze. Upozorenja koja Harford dobija na putu ka konačnom oslobođenju jednoznačno ukazuju na to da prekoračenje granica nosi dalekosežne posledice. Serija ovih signala kulminira smrću prostitutke Mendi pronađene u nepoznatom hotelu, o čijoj nesrećnoj sudbini (kao skupo plaćene manekenke i modela) Bil saznaje iz sažetog novinskog članka, sedeći u malom, prijatnom njujorškom kafeu, tik ispod slike fatalne žene Alise Alekse Vajlding,<sup>475</sup> jedne od omiljenih modela preraphaelitskog umetnika Dantea Gabrijela Rosetija. Nema sumnje da je koincidencija u imenu

<sup>474</sup> Dijkstra, Nav. delo, 392.

<sup>475</sup> Alisa Aleksa Vajlding je živela svega 37 godina i bila je omiljeni model slikarima tzv. bratstva Preraphaelita. Živela je od 1847. do 1884, a preminula je od raka slezine. Roseti je slikao nebrojeno mnogo puta: bila je otelotvorenje lepote i elegancije, a na sebe je preuzela uloge brojnih „fatalnih žena“, Eve, Lejdi Lilit, Mona Vane, Veronike Veroneze, Meduze, Marije Magdalene, itd.

jedne od glavnih Rosetijevih muza i Bilove supruge, Kjubrikov nedvosmisleni znak da doktor mora da se vrati kući gde ga čeka njegova *femme fatale*. On konačno shvata da je zabava pod maskama bila realnost u kojoj su izrežirane situacije imale strahovit ishod.

Presudan značaj ima završni razgovor s Viktorom Ziglerom. U njegovoj biblioteci (namerna paralela s odajama Somertona, kojom reditelj nudi jasnu slikovnu aluziju o njegovom učešću na balu), biće razjašnjeno poreklo Bilovih noćnih lutanja i neočekivanih susreta. Crveni bilijarski sto postaje centar složenog mizanscena. Naglašavanjem ove boje Kjubrik uspostavlja vezu s prethodnim enterijerima u kojima je dominirala. Ona i sada ukazuje na raspoloženje glavnih junaka. Razgovor je režiran kao inverzna situacija ranijem Bilovom i Viktorovom susretu. Uloge su, naime, promenjene; lekar je u neugodnom položaju ispitivanog, dok je domaćin hladnokrvni, širokogrudi bogataš koji razmetljivo demonstrira moć. Iz njegovog monologa postaje jasno da je Bil prisustvovao događaju za izabrane zvanice (među njima je bio i Zigler). Harfordova pojava na balu nije bila neočekivana, već nepoželjna. Zvanice su ljudi iz najviših slojeva društva čiji bi ugled posetioci sa strane ugrozili. Iz unakrsnog ispitivanja postaje očigledno da je bal u Somertonu zabava za najbogatije i „najuglednije“ čija se lica nikada ne vide. Vrhunac razgovora razrešava dilemu u pogledu toga da li je Bil učestvovao na stvarnoj zabavi ili u misaonom putovanju u kome nije bilo ni Somertona, niti realnih aktera. Ključ za odgonetanje misterije predstavlja Mendi, prostitutka kojoj je Bil spasao život na božićnoj zabavi. Ista devojka pojavljuje se još dva puta: kao spasiteljka u Somertonu i kao preminula prostitutka („manekenka“) u hotelu. Kada Zigler potvrdi da su sve tri devojke zapravo jedna te ista osoba koja bi pre ili kasnije umrla od droge, on time izražava stav surovog, bezosećajnog bogataša, koji u devojkama s bala vidi samo bezimene kurve, robu koja se menja čim se istroši. Isključivost i odsečnost njegovog govora u sukobu je s preneraženim stavom mladog Harforda i njegovom još neokrnjenom verom 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 potresa. Njegova nesmotrenost ili nedostatak iskustva pokrenuli su lavinu dešavanja koja je uticala na živote brojnih aktera.

U Ziglerovom radnom kabinetu raspliće se jedna od ključnih situacija, otkriva se karakter bala u Somertonu i završava se deo o Bilovom lutanju.



Povratak u porodični krug podrazumeva suočavanje s Alisom i istinom koju joj mora predočiti. 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 pod-svešću, zahvaljujući masci sa zabave u Somertonu koja ga dočekuje pored supruge, na jastuku u spavaćoj sobi. Odvojena od Harfordovog lica, ona treba da ukaže na „probijanje“ prave Bilove ličnosti, označavajući njegovu pobedu nad podsvesnim željama koje se ne moraju neposredno zadovoljiti da bi bile prevaziđene. Nasuprot tome, maska pored Alise na bračnom krevetu ukazuje na obavezu da se među supružnicima uspostavi novi odnos zasnovan na poverenju i iskrenosti. Alisa i Bil konačno širom otvaraju oči, odbacujući lice-merje i varljivu privrženost braku. Junak prevladava unutrašnji rascep i istupa pred suprugu bez lažne slike uglađenosti, zadovoljstva i profesionalne ispu-njenosti. Ispovedajući se pred njom, doktor Harford se menja, dovoljno hrabar 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 rešava s Helenom zadatke iz matematike dok ih Bil sa strane posmatra progonjen ženinom ispovešću koja kvari sliku idealne porodice; i konačno u završnici, kada u raskošnoj prodavnici igračkaka Helena bira poklone koje će joj doneti Deda Mraz. Prodavnica igračkaka je simboličan enterijer, vrsta imaginarnog prostora u kome se nalaze lutke i druga neživa stvorenja koja mogu ožive-ti u procesu dečjeg fantaziranja zahvaljujući igri u kojoj simulakrum postaje stvarnost, a zakoni mašte jedina pravila. Zato je ovaj prostor neka vrsta na-drealnog mesta: u njemu Harfordovi doživljavaju ponovni susret kao bračni par, ostavljajući po strani stvarnost jedne noći koja ne može biti jedina istina i odbacujući želje ispunjene u jednom snu koji nikada nije samo san. Budnost koja sledi posle svih lutanja nalaže im da zajednički prožive skrivene strahove i podsvesne fantazije. Izgovarajući jednu jedinu reč na kraju filma, Alisa po-staje vodeća ličnost u ovom nesvakidašnjem putovanju kroz nesvesno. U toj reči sadržano je sve viđeno u Somertonu ili u svakom od Alisinih snova. Ona prekida rad imaginacije i razbija sve predrasude. Ta reč konačno otvara oči i omogućava junacima da se budni, bez straha, prepuste realnosti.



## Posle svega: Kjubrik između slikarstva i filma

Stenli Kjubrik je u svom opusu neretko primenjivao istoriju umetnosti kao jedno od polazišta vlastitog kritičkog ispitivanja društvene stvarnosti i moguće anticipacije budućnosti. Njegova kamera radi kao slikarska četka: estetika dugih kadrova i sporih pokreta priziva u sećanje glatke i široke poteze renesansnih i baroknih majstora. Kamera iz ruke i agresivno smenjivanje kratkih kadrova privremeno narušavaju ravnotežu filmske slike simulirajući brze i zapetaste poteze likovnih stvaralaca 20. veka. Kao što je već istaknuto, Kjubrik je težio ravnoteži forme i sadržaja, i nesumnjivo je jedan od najistaknutijih slučajeva tzv. filmskog slikara. Njegovi kadrovi su deo jedinstvenih kinematografskih celina, ali se u njima podjednako može uživati kao u zasebnim umetničkim delima, nalik onima koja se izlažu na zidovima muzeja. Kjubrikov kadar je precizno organizovana dubinska perspektivna slika sa simetričnim rasporedom sastavnih delova. Ovaj princip vizuelnog komponovanja integralni je deo i narativne strukture. Upravo zato, filmovi snimljeni između 1968. i 1999. godine najčešće podsećaju na slikarske triptihe. Uravnoteženost kao osnovno svojstvo kadra trebalo bi da proizvodi vizuelni smiraj. U Kjubrikovom slučaju, međutim, nastaje neočekivana tenzija u slici kao rezultat postupka koji bi trebalo da je negira. Simetrijom, tj. udvajanjem, potencirane su egzistencijalna ugroženost glavnih junaka i opasnost koja im pretila.

Počevši od *Odiseje u svemiru*, reditelj simbolički upotrebljava boju, svetlo i senku, utičući na naglašeno slikarski karakter svojih filmova. Ne samo da

boja dominira u enterijerima i eksterijerima, već postaje i neizostavni likovni element koji pomaže u razumevanju psihologije glavnih junaka i promena njihovog mentalnog i emotivnog sklopa. Izbor boja u određenim prostorima zavisi od efekta koji slika treba da proizvede. U *Odiseji u svemiru* postoji sukob crne i bele boje: prva je oznaka za vasijsko prostranstvo i mistično zračenje Monolita, druga ukazuje na sterilnost kosmičke letelice i robotizovanu prirodu njene posade. Crvenom je akcentovana promena u Boumenovoj psihologiji, kao i nelagodnost koja se pojačava s krajem misije. Smiraj koji donosi belo-zeleni enterijer Sobe sećanja priprema gledaoca za novi stadijum evolucije. U depersonalizovanoj stvarnosti *Paklene pomorandže* dominira bela boja. Njeno monotono prisustvo prekinuto je ružičastim ili narandžastim akcentima: na pop-art slikama u kući Kettlejdi ili na perikama fiberglas skulptura u baru Korova. U *Isijavanju*, dominantna boja je crvena – metafora opasnosti koja pretil glavni junacima. Crvena su vrata hotela i delovi murala u foajeu; Džek Torens nosi jaknu, a barmen Lojd smoking ove boje; kupatilo u kome je razrešena misterija Overluka takođe ima crveno-bele pločice. *Bari Lindon* je sukcesija zaleđenih kadrova organizovanih prema principima likovne umetnosti 18. veka. To je celina posvećena slikarstvu baroka i rokokoja, verodostojni filmski citat nekih od najreprezentativnijih ostvarenja istorije umetnosti. Konačno, *Širom zatvorenih očiju* „nastaje“ u sukobu plave i crvene boje, kao simbola hladnoće i strasti koje se smenjuju u toku demaskiranja glavnih ličnosti. Preklapanjem datih boja u zagušljivim enterijerima ili prostranim odajama prepliću se san i java, stvarnost i simulakrum; prelaskom iz jedne u drugu fazu obojenosti, označen je preobražaj glavnih junaka prilikom istraživanja potisnutih želja i oslobađanja od seksualnih frustracija.

Kjubrikov filmski univerzum je složena zvučno-vizuelna celina u kojoj se prepliću različite epohe i periodi. On vodi posmatrača od praiistorijskog doba do najsavremenijih tendencija u razvoju nauke i prvih putovanja u svemir. Autor istražuje društvene probleme (represija države, maloletnička delinkvencija, hladni rat, Vijetnam, veza između umetnosti i nasilja), individualne strahove (seksualni problemi, kriza kreativnosti i stvaralaštva, strah od smrti), i postavlja univerzalna pitanja o ljudskim slobodama, odnosu ida i ega, opstanku porodice i pojedinca. U složenom Kjubrikovom filmskom lavirintu, slika ima primarnu ulogu, ona je nosilac značenja i može se posmatrati kao polje

stvarnih/realnih i virtuelnih/mentalnih prizora. Kada kažem slika, onda imam u vidu filmski kadar kao likovnu celinu koja poseduje kompletno značenje čak i van konteksta filmske priče. Zbog Kjubrikove posvećenosti i ljubavi prema slikama, zbog njegove privrženosti fotografiji i svim njenim tehničkim aspektima, on prerasta u specijalni slučaj filmskog reditelja koji je, zapravo, filmski slikar. Dijegetički prostor proširen je nizom likovnih ostvarenja izloženih na zidovima enterijera, prozorima i ekranima kao prenosiocima informacija, dekorativnim šarama ili geometrijskim paternima na podovima ili zavesama koji hipnotišu posmatrača i utiču na njegovu percepciju, ogledalima u kojima se umnožavaju junaci i udvajaju situacije.

Slika na zidu nikada nije puki element dekoracije iako nesumnjivo utiče na likovnost kadra: ona predstavlja mesto sukoba pogleda ili razrešenja konfliktne situacije, ona ukazuje na poreklo glavnih junaka, pruža informacije o njihovom karakteru i složenom unutrašnjem svetu istovremeno najavljujući dešavanja koja utiču na ishod radnje ili pomažu protagonistima u prevazilaženju egzistencijalnih kriza. Robert Kolker je istakao: „Kjubrik ne oživljava slike; on se poigrava s našim perceptivnim očekivanjima od slikarstva nasuprot onog koje imamo od filma.“<sup>476</sup> Umetnička dela upotrebljena u *Bariju Lindonu* upućuju na kompleksni metod upotrebe istorije umetnosti kao dokumenta za rekonstrukciju 18. veka. Pop-art radovi u *Paklenoj pomorandži* govore o dalekosežnim posledicama preplitanja masovne i elitne kulture. Slike u stanu Harfordovih u *Širom zatvorenih očiju* simbolički upućuju na ugroženost njihovog naoko idealnog porodičnog rajskog vrta čiju će unutrašnju harmoniju i blagostanje uskoro poljuljati neprijatnosti koje nadiru iz spoljašnjeg sveta. Portreti plemića u sobama u Somertonu nemi su svedoci tajnog bala pod maskama tokom kojeg seksualne želje i telesni nagoni potiskuju dostignuća duha i kulture.

Ekрани su zamenili slike na zidovima u svemirskim letelicama i omogućili prevazilaženje klaustrofobije kosmosa u *Odiseji u svemiru*. Ljudska komunikacija obavlja se posredstvom monitora koji istovremeno obezbeđuju sporazumevanje mašine i čoveka. Ekran postaje ključni nosilac značenja u filmu: bez njega ne postoji spoljašnja realnost za ljude zarobljene u beskrajnom prostranstvu svemira. On je zapravo prozor u svet. Zahvaljujući njemu, pre-

<sup>476</sup> Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, 167.

vaziđene su nepremostive razdaljine, a Zemlja i kosmos ujedinjeni u neraskidivu celinu. Tek s povratkom na Zemlju, u Boumenovu Sobu sećanja, ekrani se isključuju, kosmička letelica nestaje i pojavljuje se postmoderni prostor u kome je objektivnost informatičke ere ugrožena mnogostrukim pogledima bez pripadajućeg subjekta.

Ogledalo je često viđeni rekvizit u Kjubrikovom opusu: u *Odiseji u svemiru* ono je upotrebljeno u kupatilu u Sobi sećanja, u kojoj se Boumen suočava sa samim sobom, čime započinje njegovo preoblikovanje, starenje i smrt. U *Paklenoj pomorandži* ukazuje na složenu psihologiju mladog delinkventa Aleksa Dilarča, koji sebe doživljava kao performans umetnika ostvarenog podjednako kroz poglede drugih, ali i posredstvom sopstvenog viđenja sebe kao drugog u ogledalu. U *Isijavanju*, ogledalo je mesto sukoba Džeka Torenasa s duhovima prošlosti i polje razrešenja njegove konfliktne psihološke situacije. U *Širom zatvorenih očiju* ogledalo ukazuje na rascep ličnosti Bila Harforda, na privatno i javno lice junaka, na potrebu za demaskiranjem i preobražajem.

Sledeći ideju Riharda Vagnera o *Gesamtkunstwerku* promovisanu 1849, Kjubrikovi filmovi su nesumnjivo totalna umetnička dela, sinteza različitih umetničkih formi, poput književnosti, arhitekture, pozorišta, slikarstva, plesa i muzike.<sup>477</sup> Opirući se ideji o postojanju strogih žanrovskih pravila ili specifične estetike određenog medija, on je sjedinio različite forme umetnosti u harmonične filmske strukture koje su otkrile realnost sveta u stalnom pokretu i promenama. Od *Odiseje u svemiru* Kjubrik je posebno koncentrisan na vizuelni aspekt filma shvatajući ga kao „subjektivno iskustvo koje pogadja gledaoca na dubljem, podsvesnom nivou, baš kao što to čine muzika ili slikarstvo.“<sup>478</sup> Reditelj neprekidno menja poziciju posmatrača služeći se perceptivnim pomakom: filmski prostor preoblikuje u pozorišni, a pozorišni zatim „vraća“ u filmski. Preobražaj filmskog u pozorišni prostor nastaje zarad namernog prekida kontinuiteta filmske radnje. Tada je glavni junak „osvetljeni“ akter na pozornici sopstvenog života, svestan pogleda drugih koji ga određuju,

<sup>477</sup> O konceptu „totalnog umetničkog dela“, videti više: Jack Medison Stein, *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, Wayne University Press, Detroit 1960, ili Michael Tanner, „The Total Work of Art“, u: Peter Burbridge, Richard Sutton (eds.), *The Wagner Companion*, Cambridge University Press, New York 1979, 140–224.

<sup>478</sup> Kjubrik u: J. Gelmis, „The Film Director as Superstar“, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*, 90.

usmeravaju i preobražavaju. Pozorišna organizacija prostora (dvoboj u sobi s lutkama u *Poljupcu ubice*; ubistvo Kviltija u zamku u *Loliti*; mučenje piščeve žene u *Paklenoj pomorandži*, ubistvo Kettlejdi ili demonstracija rezultata Ludovikove terapije; odlučujući dvoboj u izolovanom, napuštenom ambaru u *Bariju Lindonu*; jurnjava po snegom zavejanom lavirintu u *Isijavanju*; suđenje Bilu Harfordu u Somertonu u *Širom zatvorenih očiju*), upućuje na postojanje jedinstvene granične situacije za glavnog junaka, na trenutak njegove/njene najveće egzistencijalne ugroženosti. Da bi se istakao „prelom“ u životučnosti i prekid radnje, film prestaje da funkcioniše prema isključivim pravilima filmske umetnosti i prebacuje se u sferu pozorišta, gde je intervencija reditelja prividno najmanja i gde su njegovi junaci izloženi najvećoj opasnosti, preuzimajući ulogu reditelja vlastitih života. Kjubrik ih napušta, ostavlja ih ogoljene, razotkrivene, usamljene na sceni, osvetljene reflektorima i neprijateljskim pogledima svedoka (drugih ljudi, učesnika dešavanja, ali i slika na zidovima, skulptura u prostoru). Sve ovo utiče na neminovno rušenje integriteta glavnih junaka. Posle ove situacije oni su primorani da nešto promene: ili će doživeti potpunu transformaciju ili će doći do njihovog psihičkog sloma i smrti. Na taj način, Kjubrik osvešćuje publiku, otkrivajući joj da su njegovi junaci samo „igračići“ u velikom sistemu i da im društvo ne nudi mnogo mogućnosti. Ostati živ, preživeti, nekada je utešna, ali i najveća nagrada.<sup>479</sup>

Kulminaciju nasilja nad pojedincem, ili reprezentaciju neminovnog ubistva, Kjubrik obično zamenjuje likovnom predstavom: u pitanju je, npr. odsečena glava lutke u *Poljupcu ubice*; portret dame u duhu Gejnzboroa iza koga se skriva Kvilti dok Lambert puca u platno na početku *Lolite*; iskežena usta (*vagina dentata*) posle ubistva Kettlejdi u *Paklenoj pomorandži*; fotografija s licem nasmejanog Džeka Torensa među brojnim zvanicama na proslavi Dana nezavisnosti u Overluku, u *Isijavanju*; zastrašujući muškarac („doktor Kuga“) koji odvodi prelepu maskiranu prostitutku Mendi da bi Bil izbegao „pogubljenje“ u završnici suđenja u Somertonu u *Širom zatvorenih očiju*. Tako je realnost nasilnog čina estetizovana, a realističko nasilje zamenjeno likovnom reprezentacijom, čime je omogućen neposredniji prodor u stvarnost i prividno lakša konzumacija nasilnog sadržaja.

---

<sup>479</sup> Džoker na kraju *Ful metal džekita* izjavljuje da je u „usranom svetu, ali da je ipak srećan što je živ“.

Kao u doba nemog filma kada su predstave gledane uz odabranu muzičku pratnju, autor primenjuje muziku iz repertoara klasičnih dela, kao kontrapunkt slike i komentar radnje. Kadar je dvokanalna forma prenosa informacija: ona je „ozvučena likovna predstava“. Muzička dela Štrausovih, Ligetija, Šostakoviča, Rosinija, Hendla, Baha, Mocarta i, naravno, Betovena, postaju neizostavni deo Kjubrikovih filmskih simfonija: let svemirskih brodova praćen je kompozicijom *Na lepom plavom Dunavu*; Betovenova *Deveta simfonija* inspiriše Aleksa na ultranasilje; Ligetijev *Oratorijum* najavljuje uznemirujuću pojavu Monolita u *Odiseji u svemiru*; bezbrižan život Barija Lindona prekidaju taktovi Hendlove *Sarabande*; porodični život Harfordovih praćen je nežnim tonovima Šostakovičevog valcera, a Bilovo suđenje ponavljajućim, zastrašujućim Ligetijevim „udarcima“. Muzika ima simbolično značenje: odabrane kompozicije postaju refreni koji se čuju kada je potrebno ukazati na protok vremena (*Odiseja u svemiru*), približavanje opasnosti (*Širom zatvorenih očiju*), kada je neophodno pripremiti gledaoca za nasilje (*Paklena pomorandža*) ili najaviti izmenu u glavnom toku radnje (*Bari Lindon*).

Kjubrik je nesumnjivo ostavio značajan trag kako na savremene filmske autore, tako i na umetničke prakse 21. veka. U tom pogledu, jedna od polaznih tačaka budućih istraživanja mogla bi biti izložba iz 2016. godine, *Sanjati sa Stenlijem Kjubrikom* u galeriji Somerset House u Londonu, koja je okupila više od četrdeset umetnika. Oni su Kjubrikovo filmsko nasleđe „ispitivali“ kroz instalacije, slike i video-radove, interpretirajući ikonične kadrove iz njegovog opusa ili upotrebljavajući prepoznatljive objekte njegovih scenografija ili kostimografska rešenja u radikalno novoj perspektivi. S druge strane, ne krijući svoje divljenje prema Kjubrikovom opusu, brojni filmski stvaraoci srednje ili mlađe generacije izdvojili su ga kao jednog od najvećih reditelja u istoriji sedme umetnosti. Tako je u jednom od razgovora o *Odiseji u svemiru*, argentinski reditelj Gaspar Noe priznao: „Ja sam patuljak, (...) mušica (...) u poređenju sa džinom. (...) Ne možete to ni upoređivati. Kjubrik je snimio FILM. Film zbog koga se morate zapitati kako je neko mogao da uradi nešto tako veličanstveno i ispred svog vremena. (...) Kada gledate *2001*, snimljenu 1968, to je jednostavno uzvišeno.“<sup>480</sup> Zahvaljujući originalnoj sintezi različitih oblika

<sup>480</sup> Jeremi Szaniawski (ed.), *After Kubrick: A Filmmaker's Legacy*, Bloomsbury Academic 2020, 451.



vizuelnog izražavanja, Kjubrik konstantno motiviše svoje gledaoce da preispituju pojam umetnosti i njenu istoriju i tragaju za skrivenim značenjima unutar jedinstvenog filmskog univerzuma. U razgovoru iz 1970. godine, reditelj je zaključio: „U pitanju je dvosmislenost celokupne umetnosti, divnog muzičkog dela ili slike – nisu vam potrebna pisana uputstva [...] da biste ih razjasnili. [...] Reakcije na umetnost su uvek različite jer su uvek duboko lične.“<sup>481</sup>

---

<sup>481</sup> Kjubrik u: J. Gelmis, „The Film Director as Superstar“, u Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*, 91.



- Anon. „Stanley Kubrick and Joseph Heller: A Conversation“, 354–368, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archive*, Taschen, Köln 2016.
- Abrams, Jerold J. (ed.). *The Philosophy of Stanley Kubrick*, The University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Abrams, Nathan. „Kubrick and Childhood“, u: Nathan Abrams, I.Q. Hunter (eds.), *The Bloomsbury Companion to Stanley Kubrick*, Bloomsbury Academic, New York 2021.
- Abrams, Nathan. *Stanley Kubrick: New York Jewish Intellectual*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2018.
- Abrams, Nathan. „An Alternative New York Jewish Intellectual: Stanley Kubrick’s Cultural Critique“, 62–80, u: Tatjana Ljujić, Peter Krämer, Richard Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*, Black Dog Publishing, London 2015.
- Adam, Ken. „For him, Everything was Possible“, 88–95, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, Deutsches Filminstitut, Frankfurt 2004.
- Bade, Patric. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, Mayflowers Books, New York 1979.
- Balio, Tino. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973*, The Wisconsin University Press, Madison 2010.
- Bardžis, Entoni. *Paklena pomorandža*, Algoritam, Beograd 2006.
- Bart, Rolan. *Svetla komora*, Rad, Beograd 2004.
- Baudrillard, Jean. „History: A Retro Scenario“, *Simulacra and Simulation*, Glaser S. F. (trans.), 43–48, University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 2004.
- Baudry, Jean-Louis and Alan Williams. „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly*, 28(2), (1974/75): 39–47. doi:10.2307/1211632.
- Baxter, John. *Stanley Kubrick: A Biography*, Harper Collins Publishers Ltd, New York 1998.
- Bear, Anri, Karasu, Mišel. *Dada: Istorija jedne subverzije*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1997.

Benson, Michael. *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece*, Simon and Schuster, New York, London 2018.

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

Berliner, Todd. *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema*, University of Texas Press, Austin, Texas 2010.

Bernstajn, Džeremi. „Iznad zvezda“, 42–46, u: Džin D. Filipis, *Stenli Kjubrik*, Hinaki, Beograd 2004.

Bertram, John and Yuri Leving (eds.). *Lolita: The Story of a Cover Girl*, Print Books, Ohio 2014.

Biltreyest, Daniel. „A Constructive Form of Censorship: Disciplining Kubrick's *Lolita*“, 136–150, u: T. Ljujić, P. Krämer, R. Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*.

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

Bodrijar, Žan. *Amerika*, Buddy Books, Kontekst, Beograd 1993.

Bordvel, Dejvid. *Naracija u igranom filmu*, Filmski centar Srbije, Beograd 2013.

Broderick, Mick, Fenwick, James and Joy McEntee. „Missing links: exploring traces of Kubrick's 'unknown' early works“, *Senses of Cinema* 96(2020). <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/missing-links-exploring-traces-of-kubricks-unknown-early-works/>.

Broderick, Mick. *Reconstructing Strangelove: Inside Stanley Kubrick's „Nightmare Comedy“*, Columbia University Press, New York 2017.

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

Buckley, Craig. „*The Shining's* Disjunctive Spaces“, *Senses of Cinema*, 95(2020). <https://www.sensesofcinema.com/2020/the-shining-at-40/the-shinings-disjunctive-spaces/>.

Buovolo, Marisa. „Masks of Violence“, 148–156, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*.

Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*, Penguin Books, London 2000.

Campany, David. *Photography and Cinema*, Reaktion Books, London 2008.

- Canby, Vincent. „A Clockwork Orange Dazzles the Sense and Mind“, *New York Times*, 1971.
- Castle, Alison (ed.). *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Köln 2016.
- Chion, Michel. *Eyes Wide Shut*. British Film Institute, London 2013.
- Ciment, Michel. *Kubrick: The Definitive Edition*, Faber and Faber, New York 2003.
- Ciment, Michel. „Diane Johnson, screenwriter“, 293–295, u: M. Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, Faber and Faber, New York 2003.
- Clarke, Arthur C. *2001: A Space Odyssey*, Legend, London 1968.
- Cohen, Alexander. „A Clockwork Orange and the Aestheticization of Violence“, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0025.html>.
- Cohen, Stanley. *Folk Davils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London 2002.
- Crone, Rainer. *Stanley Kubrick, Drama and Shadows: Photographs 1945–1950*, Phaidon, London 2005.
- Cunningham, Hugh. *The Invention of Childhood*, Random House, New York 2006.
- Danto, Arthur. *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven, London 2009.
- Davisson, Darrell D. *Art after the Bomb: Iconographies of Trauma in Late Modern Art*, Author House, Bloomington 2009.
- Deleyto, Celestino. „1999, A Closet Odyssey: Sexual Discourses in *Eyes Wide Shut*“, *Atlantis*, 28.1, (June 2006): 29–43.
- Delez, Žil. *Pokretne slike I*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1998.
- Delez, Žil. *Film 2: Slika–vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010.
- DeRosia, Margaret. „An Erotics of Violence“, 61–85, u: Stuart McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of the Feminine Evil in Fin-de- Siècle Culture*, Oxford University Press, New York, Oxford 1986.
- Doss, Erika. *Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, New York 2009.
- Duffy, Martha and Richard Schickel. „Kubrick's Grandest Gamble: Barry Lyndon“, 159–171, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews (Conversation with*

Filmmakers), University Press Mississippi, Jackson 2001.

Dunne, Nathan. *Lichtenstein: A Retrospective*, <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/wow>.

Dželmis, Džozef. „Filmski reditelj kao superstar: Stenli Kjubrik“, 112–139, u: Džin D. Filipis, *Stenli Kjubrik*, Hinaki, Beograd 2004.

Eichorn, Bernd. „Branding 2001: A Space Odyssey“, 120–128, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt 2014.

EmmettGinna, Robert. „The Artist Speaks for Himself“, 1999. <http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1960ginna.html/>.

Entin, Joseph B. *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, North Carolina 2007.

Falsetto, Mario. *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Praeger Publishers, Westport 2003.

Fenwick, James. „The Exploitation of Sue Lyon: *Lolita* (1962), Archival Research, and Questions for Film History“, *Feminist Media Studies*, <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1996422>.

Fenwick, James. „The Problems with Kubrick: Reframing Stanley Kubrick Through Archival Research“, *New Review of Film and Television Studies* (2021/22).

Fenwick, James. *Stanley Kubrick Produces*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2020.

Filips, Džin D. *Stenli Kjubrik*, Hinaki, Beograd 2004.

Fischer, Ralph Michael. „Pictures at an Exhibition? Allusions and Illusions in *Barry Lyndon*“, 168–184, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*.

Fischer, Volker. „Designing the Future: On pragmatic Forecasting in *2001. A Space Odyssey*“, 102–120, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*.

Foix, Vicente Molin. „An Interview with Stanley Kubrick“, 670–684, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*.

Foster, Hal. „Death in America“, u: Annette Michelson (ed.), *Andy Warhol*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2001.

Frojd, Sigmund. „Nelagodnost u kulturi“, u: *Iz kulture i umetnosti*, Beograd, 1981.

Gelmis, Joseph. „The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick“, 80–105, u: Gene

- D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*.
- Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy*, Stanford University Press, Redwood City 1992.
- Gregor, Ulrich. *Geschichte des Films ab 1960*, Rowolth Reinbek, Hamburg 1983.
- Gross, Frederick. *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.
- Growe, Bernd. *Edgar Degas*, Benedikt Taschen, Cologne 1992.
- Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt 2014.
- Haskell, Molly. *The reverence to rape: The treatment of women in the movies*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1973.
- Herr, Michael. *Kubrick*, Grove Press, New York 2000.
- Hill, Rodney. „Barry Lyndon“, 562–602, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*.
- Hill, Rodney. „Eyes Wide Shut“, 754–784, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*.
- Hjuston, Penelopi. „Zemlja Kjubrik“, 142–150, u: Džin D. Filipis (ur.), *Stenli Kjubrik*.
- Hoberman, J. „Endless Summer“, *The Village Voice*, 18. april 2000, <https://www.villagevoice.com/2000/04/18/endless-summer/>.
- Homer, Sean. *Jacques Lacan*, Routledge, London 2005.
- Honeff, Klaus. *Warhol*, Taschen, Köln 1993.
- Houston, Penelope. „Kubrick Country“, 108–116, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*.
- Hughes, David. *The Complete Kubrick*, Virgin Books, London 2000.
- Hughes, Robert. „The Decor of Tomorrow's Hell“, *Time*, 27 December 1971.
- Hunter, I. Q. „Is Alex Cured, All Right?“, <http://peepholejournal.tv/issue/02/03-hunter/>.
- Ibrahim, Mohamed. *The Allure of Nymphet: From Emperor Augustus to Woody Allen, A Study of Man's Fascination with Very Young Women*, Lad Literature, New York 2017.
- Ingham, Tom. *A Clockwork Orange: Kubric's Practice Examined*, Kaplan Publishing, New York 2002.

Johnson, James H. *Venice Incognito: Masks in the Serene Republic*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2011.

Kael, Pauline. „A Clockwork Orange: Stanley Strangelove“, 134–139, u: Stuart Y. McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Kaplan, Fred. *The Wizards of Armageddon*, Stanford University Press, Redwood City 1991.

Karlinski, Sajmon. *Nabokov – Vilson, Pisma 1940–1971*, CID, Podgorica 2005.

Kawin, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard and the First-Person Film*, Dalkey Archive Press, Rochester, London 2006.

King, Stephen. *The Shining*, Hodder and Stoughton, London 2007.

Kolker Robert and Nathan Abrams. *Eyes Wide Shut: Stanley Kubrick and Making of His Final Film*, Oxford University Press, New York 2019.

Kolker, Robert (ed.). *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey, New Essays*, Oxford University Press, New York 2006.

Kolker, Robert. *A Cinema of Loneliness* (4th edition), Oxford University Press, New York 2011.

Kothenschulte, Daniel. „Caked or Distorted: What was Photographer Weegee Doing on the Set of *Dr. Strangelove*?“, 96–102, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*.

Kreider, Tim. „Introducing Sociology“, 280–301, u: Geoffrey Cocks (ed.), *Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 2006.

Kuberski, Philip. *Kubrick's Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*, Bloomsbury Academic, London 2014.

Kubrick, Christiane. *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*, Little Brown Books, London 2003.

Kubrick, Stanley. „Words and Movies“, *Sight and Sound*, vol. 30, 1960/61, preštampano u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*, 272–276.

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

Laing, Morna. „Rewriting *Lolita* in Fashion Photography: Candy, Consumption and Dying Flowers“, *Sexualities* 0(0), (2018): 1–22.

Lash, Dominic. „Distance Listening: Musical Anachronism in Stanley Kubrick's *Barry*



Lyndon“, *Cinergie – Il cinema e le altre arti* 12 (2017), <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7348>.

Lehmann, Hans Thies. „Film/Theatre: Mask/Identities in *Eyes Wide Shut*“, 232–244, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*.

LoBrutto, Vincent. *Stanley Kubrick: A Biography*, Da Capo Press, New York 1999.

Lockett, Moya. „Performing Masculinities: Dandyism and Male Fashion in 1960s–70s British Cinema“, u: Stella Bruzzi, Pamela Church Gibson (eds.), *Fashion Cultures. Theories, Exploration and Analysis*, Routledge, London 2000.

Ljujić, Tatjana, Krämer, Peter and Richard Daniels (eds.). *Stanley Kubrick: New Perspectives*, Black Dog Publishing, London 2015.

Ljujić, Tatjana. „Painterly Immediacy in Kubrick’s *Barry Lyndon*“, 236–260 u: T. Ljujić, P. Krämer, and R. Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*.

Mack, John. „Introduction: About Face“, u: John Mack (ed.), *Masks: The Art of Expression*, The British Museum Press, London 2013.

Malvi, Lora. „Strahovi, fantazije i muško nesvesno ili Vi ne shvatate šta se događa, zar ne, gospodine?“, 33–39, u: Lora Malvi, *Vizuelna i druga zadovoljstva*.

Malvi, Lora. *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Filmski centar Srbije, Beograd 2017.

Manes, Cara. „F-111, 1965“, [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/14/f-111-1965/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/14/f-111-1965/).

Mast, Gerald, Cohen, Marshall and Leo Braudy (eds). *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York 1992.

Mather, Philippe D. „A Portrait of the Artist as a Young Man: The Influence of *Look Magazine* on Stanley Kubrick’s Career as a Filmmaker“, 20–48, u: T. Ljujić, P. Krämer, R. Daniels (eds.), *Stanley Kubrick: New Perspectives*.

Mather, Phillippe D. *Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film*, Bristol Intellect, Chicago 2013.

McAvoy, Catriona and Karen A. Ritzenhoff. „Machine, Mirrors, Martyrs, and Money. Prostitutes and Promiscuity in Steve McQueen’s *Shame* and Stanley Kubrick’s *Eyes Wide Shut*“, 153-171, u: Karen Ritzenhoff, Catriona McAvoy (eds.), *Selling Sex on Screen: From Weimar Cinema to Zombie Porn*, Rowman and Littlefield, Lanham 2015.

McDougal, Stuart (ed.). *Stanley Kubrick’s A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

McQuiston, Kate. *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*, Oxford University Press, Oxford 2013.

Melia, Matthew. „A Clockwork Orange: Stanley Kubrick's Design and Costume Research“, <https://arttvfilm.wordpress.com/2019/04/04/a-clockwork-orange-stanley-kubricks-design-and-costume-research-paper-given-at-scms-2019-seattle-march-2019-a-work-in-progress/>.

Metlič, Dijana. „Art and Violence: Legacy of Avant-garde Art in Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*“, u: Matthew Melia, Georgina Orgil (eds.), *Anthony Burgess, Stanley Kubrick and A Clockwork Orange*, Palgrave MacMillan, New York, London 2022.

Metlič, Dijana. „Stanley Kubrick and Art“, 133–146, u: Nathan Abrams, I. Q. Hunter (eds.), *The Bloomsbury Companion to Stanley Kubrick*, Bloomsbury Academics, New York 2021.

Metlič, Dijana. „Nabokov, Kjubrik i Stern: ko je oblikovao Lolitu?“, *Etnoantropološki problemi* 14(2), (2019): 435–459. <https://doi.org/10.21301/eap.v14i2.2>.

Metlič, Dijana. „Stanley Kubrick and Hieronymus Bosch: In the Garden of Earthly Delights“, *Essais: Revue interdisciplinaire d'Humanités*, Hors-série 4(2018): 105–123. <https://journals.openedition.org/essais/633#ftn30>.

Metlič, Dijana. „Feminističke teorije i prakse Lore Malvi“, 221–228, u: Lora Malvi, *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2017.

Metlič, Dijana. „Unmasking the Society: The Use of Masks in Kubrick's Films“, *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 6(12), (December 2017): 21-30, <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7338>.

Metlič, Dijana. „Vorholovi skrin testovi: od slikarstva do proširenog filma i nazad“, 135–149, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 13-2017.

Metlič, Dijana. „Kjubrikovo čitanje Bardžisa: značaj kostima za razumevanje *Paklene pomorandže*“, *Etnoantropološki problemi* 11(2), (2016): 477–495. <https://doi.org/10.21301/eap.v11i2.8>.

Metlič, Dijana. „U svetu bez lica: upotreba maski kod Ensora i Kjubrika“, 21–31, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 10-2014.

Metz, Christian. „The Imaginary Signifier“, *Screen*, 16(2), (1975): 14–76. <https://doi.org/10.1093/screen/16.2.14>.

Mikics, David. *Stanley Kubrick: American Filmmaker*, Yale University Press, New Haven 2020.

Milinković, Jelena. „Elementi američke popularne kulture u romanu *Lolita* Vladimira Nabokova“, 165–187, u: Dragan Bošković, Marija Lojanica (ur.), *Amerika*, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac 2017.

Morin, Edgar. *The Cinema or the Imaginary Man*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.

Nabokov, Dmitri and Matthew J. Bruccoli (eds.). *Vladimir Nabokov: Selected Letters*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1989.

Nabokov, Vladimir. *Lolita: A Screenplay*, McGraw-Hill, New York 1974.

Nabokov, Vladimir. *Strong Opinions*, McGraw-Hill, New York 1973.

Nabokov, Vladimir. „O knjizi *Lolita*: predgovor američkom izdanju iz 1958“, u: Vladimir Nabokov, *Lolita*.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*, Otokar Krešovani, Rijeka 1971.

Naremore, James. *On Kubrick*, British Film Institute, Palgrave Macmillan, London 2014.

Nelson, Thomas Allen. *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, Bloomington 2000.

Nordern, Eric. „*Playboy Interview: Stanley Kubrick*“, 47–75, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*.

Omon, Žak, Bergala, Alen, Mari, Mišel i Mark Venre, *Estetika filma*, Clio, Beograd 2005.

Pendergast, Sara and Tom Pendergast. *Fashion, Costume and Culture*, The Gale Group, Farmington Hills 2004.

Phillips, Gene D. and Rodney Hill. *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, The Facts on File, New York 2002.

Phillips, Gene D. (ed.). *Stanley Kubrick: Interviews (Conversation with Filmmakers)*, University Press Mississippi, Jackson 2001.

Phillips, Gene D. „Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb“, 300–348, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*.

Phillips, Gene D. „*Lolita*“, 232–272, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*.

- Piffer, Elen. „Uncovering Lolita“, u: John Bertram, Yuri Leving (eds.), *Lolita: The Story of a Cover Girl*, Print Books, Ohio 2014.
- Priestley, Brenton. „Of Clockwork Apples and Oranges: Burgess and Kubrick“, [www.brentonpriestley.com](http://www.brentonpriestley.com).
- Pudovkin, Vsevolod. „Methods of Treatment of Material“, u: Mast, Cohen, Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism*.
- Reichmann, Hans-Peter (ed.). *Stanley Kubrick*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt 2014.
- Richardson, Michael. „Black Humour“, 207–217, u: Krzysztof Fijalkowski, Michael Richardson, (eds.), *Surrealism Key Concepts*, Routledge, London, New York 2016.
- Ritzenhoff, Karen A. „A Clockwork Orange and Its Representation of Sexual Violence as Torture“, u: Matthew Melia, Georgina Orgil (eds.), *Anthony Burgess, Stanley Kubrick and A Clockwork Orange*, Palgrave MacMillan, New York, London 2022.
- Rodowick, David Norman. *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 2007.
- Rooney, Anna. *The 1950s and 1960s*, Batley Publishing, Hove 2009.
- Schneider, S. J. *Killing in Style: The Aestheticization of Violence in Donald Camell's White of the Eye*, Harvard University, New York University, New York 1996.
- Schorske, Karl E. *Fin-de-Siècle Vienna Politics and Culture*, Vintage Books Edition, New York 1981.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, W. W. Norton & Company, New York, London 1994.
- Siskel, Gene. „Candidly Kubrick“, *Chicago Tribune*, 21 June 1987. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1987-06-21-8702160471-story.html>.
- Sontag, Susan. *On Photography*, Rosetta Books, New York 2005.
- Staiger, Janet. „The Cultural Production of *A Clockwork Orange*“, 37–61, u: Stuart Y. McDougal (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Stang, Joanne. „Film Fan to Film Maker“, 128–132, *New York Times*, October 1958.
- Stein, Jack Medison. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, Wayne University Press, Detroit 1960.

Stosch, Alexandra, Rainer Crone. „Kubrick’s Kaleidoscope“, 18–28, u: Hans-Peter Reichmann (ed.), *Stanley Kubrick*.

Strick, Philip and Penelope Houston. „Modern times: An Interview with Stanley Kubrick“, 126–140, u: Gene D. Phillips (ed.), *Stanley Kubrick: Interviews*.

Swenson, Gene. „What is Pop Art? Answers from Eight Painters, Part I“, *ARTnews*, vol. 62, no. 7, November 1963, 24–27, 60–64.

Szaniawski, Jeremi. „Introduction: ‘How Do You Like It?’ (Forty Years On) – *The Shining* in the Age of Global Quarantine“, *Senses of Cinema* 95(2020). <https://www.sensesofcinema.com/2020/the-shining-at-40/introduction-the-shining-in-the-age-of-global-quarantine>.

Szaniawski, Jeremi (ed.), *After Kubrick: A Filmmaker’s Legacy*, Bloomsbury Academic, London, New York 2020.

Šato, Dominik. *Film i filozofija*, Clio, Beograd 2011.

Šnicler, Artur. *Novela o snu*, Alexandria Press, Beograd 1999.

Tanner, Michael. „The Total Work of Art“, 140–224, u: Peter Burbridge and Richard Sutton (eds.), *The Wagner Companion*, Cambridge University Press, New York 1979.

Thrilling, Lionel. „The Last Lover: Vladimir Nabokov’s *Lolita*“, *Encounter* 11.4, October 1958.

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

Ulivieri, Filippo. „King vs. Kubrick: The Origins of Evil“, u: *The Shining at Forties*, special issue, *Senses of Cinema*, 95(2020), <https://www.sensesofcinema.com/2020/the-shining-at-40/king-vs-kubrick-the-origins-of-evil/>.

Ulivieri, Filippo. „Waiting for a miracle: a survey of Stanley Kubrick’s unrealized projects“, *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti* 6(12), (December 2017): 95–115. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7349>.

Varela, Jay. „Conversation with Stanley Kubrick“, 166–174, u: Alison Castle (ed.), *The Stanley Kubrick Archives*.

Vickers, Graham. *Chasing Lolita: how popular culture corrupted Nabokov’s little girl all over again*, Chicago Review Press, Chicago 2008.

Walker, Alexander, Sybil Taylor, Ulrich Ruchti (eds.). *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*, W. W. Norton, New York 2000.

Walker, Beverly. „From Novel to Film: Kubrick's A Clockwork Orange“, *Woman and Film 2*, 1974.

Wilde, Oscar. „The Critic as Artist“, u: *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. 4, Oxford University Press, Oxford 2007.

Zelizer, Viviana A. *Pricing the Priceless Child: The Change Social Value of Children*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1994.

Žižek, Slavoj. „Eyes Wide Shut and the Lacanian Real“, 173–175, u: S. Žižek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post Theory*, British Film Institute, London 2001.

## FILMOGRAFIJA STENLIJA KJUBRIKA

### 1951. *Day of the Fight/Dan borbe* (dokumentarni, 16 min.)

Scenarij: Robert Rejn (Robert Rein)

Režija, fotografija (c/b): Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick), Aleks Singer (Alex Singer)

Muzika: Džerald Frajd (Gerald Fried)

Montaža: Džulijan Bergman (Julian Bergman), Stenli Kjubrik

Uloge: Valter Kartije (Walter Cartier), Vinsent Kartije (Vincent Cartier), Bobi Džejms (Bobby James), Den Stempler (Dan Stampler), Net Flajšer (Nat Fleischer)

Produkcija: Stanley Kubrick, Jay Bonafield for RKO Pathe;

### 1951. *Flying Padre/Leteći sveštenik* (dokumentarni, 8 min.)

Režija, fotografija (c/b): Stenli Kjubrik

Montaža: Ajzak Klajnerman (Isaac Kleinerman)

Muzika: Nejtaniel Šilkret (Nathaniel Shilkret)

Uloge: Fred Štadmiler (Fred Stadtmueller), Pedro

Produkcija: RKO

### 1953. *The Seafarers* (promotivni, 29 min.)

Režija, fotografija (kolor), montaža: Stenli Kjubrik

Scenarij: Vil Čejsen (Will Chasen)

Uloge: Don Holenbek (Don Hollenbeck), Pol Hol (Paul Hall)

Produkcija: Lester Kuper (Lester Cooper) za Lester Cooper Productions, Pietrzak Filmways; Seafarers International Union, Atlantic & Gulf Coast District, American Federation of Labor;

### 1953. *Fear and Desire/Strah i žudnja* (igrani, 68 min.)

Scenarij: Hauard O. Sekler (Howard O. Sackler)

Režija, fotografija (c/b), montaža: Stenli Kjubrik

Cast: Frenk Silvera/Frank Silvera (*Mek*), Kenet Harp/Kenneth Harp (*Korbi*), Virdžinija Li/Virginia Leith (*Devojka*), Pol Mazurski/Paul Mazursky (*Sidney*), Stiv Koit/Steve Coit (*Flečer*)

Produkcija: Stenli Kjubrik, Džozef Perveler (Joseph Perveler) za Džozefa Berstina (Joseph Burstyn);

**1955. *Killer's Kiss/Poljubac ubice* (igrani, 61 min.)**

Scenario: Stenli Kjubrik, Hauard O. Sekler

Režija, fotografija (c/b), montaža: Stenli Kjubrik

Muzika: Džerald Frajd

Koreografija: Dejvid Vogan (David Vaughan)

Uloge: Frenk Silvera (*Vinsent Raoalo*), Džeimi Smit/Jamie Smith (*Dejvi Gordon*), Aj-rin Kejn/Irene Kane (*Gloria Prajs*), Džeri Džeret/Jerry Jarret (*Albert*), Rut Sobotka/Ruth Sobotka (*Ajris*), Majk Dana/Mike Dana, Felis Orlandi/Felice Orlandi, Ralf Roberts/Ralph Roberts, Fil Stivenson/Phil Stevenson (*huligani*), Džulijan Ejdelman/Julius Adelman (*vlasnik fabrike lutaka*), Dejvid Vogan/David Vaughan, Alek Rubin/Alec Rubin (*krojači*);

Produkcija: Stenli Kjubrik, Moris Bozel/Morris Bousel zar Minotaur, United Artists;

**1956. *The Killing/Uzaludna pljačka* (igrani, 83 min.)**

Scenario: Stenli Kjubrik, zasnovano na romanu *Clean Break* Lajonela Vajta (Lionel White)

Dodatni dijalozi: Džim Tomson (Jim Thompson)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija (c/b): Lusijen Balard (Lucien Ballard)

Umetnička direktorka: Rut Sobotka Kjubrik (Ruth Sobotka Kubrick)

Montaža: Beti Stajnberg (Betty Steinberg)

Muzika: Džerald Frajd (Gerald Fried)

Uloge: Sterling Hajden/Sterling Hayden (*Džoni Klej*), Džej S. Flipen/Jay C. Flippen (*Marvin Unger*), Meri Vindsor/Marie Windsor (*Šeri Piti*), Eliša Kuk/Elisha Cook (*Džordž Piti*), Kolin Grej/Coleen Gray (*Fej*), Vins Edvards/Vince Edwards (*Val Kenon*), Ted de Korzija/Ted de Corsia (*Rendi Kenan*), Tim Keri/Tim Carey (*Niki*), Kola Kvariani/Kola Kwariani (*Moris*)

Produkcija: Džejms B. Haris (James B. Harris) za Harris–Kubrick Productions, United Artists;

**1957. *Paths of Glory/Staze slave* (igrani, 86 min.)**

Scenario: Stenli Kjubrik, Kalder Viligam (Calder Willingham) i Džim Tomson (Jim Thompson), zasnovano na priči Hemfrija Koba (Humphrey Cobb)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija (c/b): Džordž Kraus (George Krause)

Umetnički direktor: Ludvig Rajber (Ludwig Reiber)

Montaža: Eva Krol (Eva Kroll)

Muzika: Džerald Frajd



Uloge: Kirk Daglas/Kirk Douglas (*Pukovnik Daks*), Ralf Miker/Ralph Meeker (*Kaplar Pariz*), Adolf Menju/Adolphe Menjou (*General Brijar*), Džordž Mekredi/George Macready (*General Miro*), Vejn Moris/Wayne Morris (*Poručnik Rože*), Ričard Anderson/Richard Anderson (*Major Sen-Obo*), Džozef Turkel/Joseph Turkel (*vojniki Arno*), Timoti Keri/Timothy Carey (*vojniki Fero*), Piter Kejpl/Peter Capell (*Oficir Džadž*), Suzan Kristijan/Susanne Christian (*nemačka pevačica*), Bert Frid/Bert Freed (*General Bulanže*), Emil Mejer/Emile Meyer (*sveštenik*), Džon Stejn/John Stein (*Kapetan Ruso*)  
Produkcija: Džejms B. Haris, Kirk Daglas za Bryna Productions, United Artists;

**1960. *Spartacus/Spartak* (igrani, 196 min.)**

Scenarij: Dalton Trambo (Dalton Trumbo), zasnovano na romanu Hauarda Fasta (Howard Fast)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija (Super tehnikama – 70 mm): Rasel Meti (Russell Metty)

Dodatni direktor fotografije: Kliford Stajn (Clifford Stine)

Scenografija: Aleksander Golicev (Alexander Golitzen)

Montaža: Robert Lorens (Robert Lawrence), Robert Šulc (Robert Schultz), Fred Čulak (Fred Chulack)

Muzika: Aleks Nort (Alex North)

Uloge: Kirk Daglas (*Spartak*), Lorens Olivije/Laurence Olivier (*Markus Krasus*), Džin Simons/Jean Simmons (*Varinia*), Čarls Loton/Charles Laughton (*Grahus*), Piter Justinov/Peter Ustinov (*Batiatus*), Džon Gevin/John Gavin (*Julije Cezar*), Toni Kertis/Tony Curtis (*Antonin Pius*), Nina Foh/Nina Foch (*Helena*), Herbert Lom/Herbert Lom (*Tigranes*), Džon Ajrlend/John Ireland (*Kriksus*), Džon Dal/John Dall (*Glabus*), Čarls Mekgrou/Charles McGraw (*Marcellus*), Džoana Barns/Joanna Barnes (*Klaudija*), Herold Dž. Stoun/Harold J. Stone (*David*), Vudi Strod/Woody Strode (*Draba*)

Produkcija: Kirk Daglas, Edvard Luis (Edward Lewis) za Bryna, Universal Pictures;

**1962. *Lolita* (igrani, 153 min.)**

Scenarij: Vladimir Nabokov, zasnovano na njegovom romanu

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija (c/b): Osvald Moris (Oswald Morris)

Umetnički direktor: Vilijem Endrus (William Andrews)

Montaža: Entoni Harvi (Anthony Harvey)

Muzika: Nelson Ridl (Nelson Riddle), Bob Haris (Bob Harris)

Uloge: Džejms Mejson/James Mason (*Hambert Hambert*), Sju Lajon/Sue Lyon (*Dolores Lolita Hejz*), Šeli Vinters/Shelley Winters (*Šarlot Hejz*), Piter Selers/Peter Sellers (*Kler Kvilti*), Dajan Deker/Diana Decker (*Džin Farlo*), Džeri Stovin/Jerry Stovin (*Džon*)

*Farlo*), Suzan Gibs/Suzanne Gibbs (*Mona Farlo*), Geri Kokrel/Gary Cockrell (*Dik*), Mar-  
rijan Stoun/Marianne Stone (*Vivian Darkblum*)  
Produkcija: Džejs B. Haris za MGM, Seven Arts, Anya/ Transworld, A.A. Productions,  
Ltd., Transworld Pictures;

**1964. *Dr. Strangelove, Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb/*  
*Dr Strejndžlav ili kako sam prestao da brinem i zavoleo bombu* (igrani, 94 min.)**

Scenario: Stenli Kjubrik, Teri Sautern (Terry Southern) i Piter Džordž (Peter George),  
zasnovano na Džordžovom romanu *Crveni alarm* (Red Alert)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija (c/b): Gilbert Tejlor (Gilbert Taylor)

Scenografija: Ken Adam

Montaža: Entoni Harvi (Anthony Harvey)

Specijalni efekti: Veli Vivers (Wally Veevers)

Muzika: Lari Džonson (Laurie Johnson)

Uloge: Piter Selers (*Kapetan Lajonel Mandrak, Predsednik Merkin Mafli, Dr Strejn-  
džlav*), Džordž Si Skot/George C. Scott (*General Bak Turgidson*), Sterling Hajden/Ster-  
ling Hayden (*General Džek Riper*), Kenan Vin/Keenan Wynn (*Kapetan Bet Guano*),  
Slim Pikers/Slim Pickens (*Major Kong*), Peter Bull (*Ambasador de Sadeski*), Trejsi  
Rid/Tracy Reed (*Mis Skot*), Džejs Erl Džons/James Earl Jones (*Poručnik Lotar Zog,  
bombarder*), Džek Krili/Jack Creley (*Gospodin Stejns*), Frenk Beri/Frank Berry (*Poruč-  
nik H. R. Ditrh, D.S.O.*), Glen Bek/Glenn Beck (*Poručnik W. D. Kivel, navigator*), Šejn  
Rimer/Shane Rimmer (*Kapetan Ejs Ovens, kopilot*), Pol Tamarin/Paul Tamarin (*Po-  
ručnik B. Goldberg, radio operater*), Gordon Taner/Gordon Tanner (*General Fejsmen*)  
Produkcija: Stenli Kjubrik za Hawk Films, Columbia;

**1968. *2001: A Space Odyssey/2001: Odiseja u svemiru* (igrani, 141 min.)**

Scenario: Stenli Kjubrik, Artur Klark (Arthur C. Clarke)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija (Super Panavision): Džefri Anfort (Geoffrey Unsworth)

Direktor fotografije: Džon Alkot (John Alcott)

Scenografija: Toni Masters (Tony Masters), Heri Lang (Harry Lange), Erni Arčer (Ernie  
Archer)

Dizajn i režija svih specijalnih efekata: Stenli Kjubrik

Supervizija specijalnih efekata: Veli Vivers (Wally Veevers), Daglas Trambli (Douglas  
Trumbull), Kon Pederson (Con Pederson), Tom Hauard (Tom Howard)

Montaža: Rej Lavdžoj (Ray Lovejoy)

Muzika: Rihard Štraus (Richard Strauss), Johan Štraus (Johann Strauss), Aram Hača-

turijan (Aram Khachaturian), Đerđi Ligeti (Gyorgy Ligeti)

Kostimi: Hardi Ejmis (Hardy Amies)

Uloge: Kir Dulea/Keir Dullea (*Dejvid Boumen*), Geri Lokvud/Gary Lockwood (*Frenk Pule*), Vilijam Silvester/William Sylvester (*Dr Hejvud Flojd*), Danijel Rihter/Daniel Richter (*Munvočer*), Daglas Rejn/Douglas Rain (*glas HAL 9000*), Lenard Rositer/Leonard Rossiter (*Smislov*), Margaret Tizak/Margaret Tyzack (*Elena*), Robert Biti/Robert Beatty (*Halvorsen*), Šin Saliven/Sean Sullivan (*Majkls*), Frenk Miler/Frank Miller (*kontrolor misije*), Peni Brams/Penny Brahms (*stjuardesa*), Alan Giford/Alan Gifford (*Pulov tata*)

Produkcija: Stenli Kjubrik za MGM, Polaris, Stanley Kubrick Productions;

### **1971. *A Clockwork Orange/Paklena pomorandža* (igrani, 137 min.)**

Scenario: Stenli Kjubrik po romanu *Paklena pomorandža* Antonija Bardžisa (Anthony Burgess)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija: Džon Alkot

Scenografija: Džon Beri (John Barry)

Montaža: Bil Batler (Bill Butler)

Muzika: Valter Vendi Karlos (Walter Carlos)

Uloge: Malkolm Mekdauel/Malcolm McDowell (*Aleks*), Patrik Megi/Patrick Magee (*gospodin Aleksandar*), Entoni Šarp/Anthony Sharp (*ministar unutrašnjih poslova*), Godfri Kvigli/Godfrey Quigley (*zatvorski kapelan*), Voren Klark/Warren Clarke (*Dim*), Džejms Markus/James Marcus (*Džordži*), Obri Moris/Aubrey Morris (*Deltoid*), Mirijam Karlin/Miriam Karlin (*Kettlejd*), Šejla Rejnor/Sheila Raynor (*mama*), Filip Stone/Philip Stone (*tata*), Karl Duering/Carl Duering (*Dr Brodski*), Pol Farel/Paul Farrell (*skitnica*), Majkl Gover/Michael Gover (*zatvorenik Gavernor*), Klajv Francis/Clive Francis (*Lodžer*), Medži Rajan/Madge Ryan (*Dr Brenom*), Paulin Tejlor/Pauline Taylor (*psihijatrica*), Džon Klajv/John Clive (*glumac na binu*), Majkl Bejts/Michael Bates (*čuvar*)

Produkcija: Si Litvinof (Si Litvinoff), Maks L. Rab (Max L. Raab), Stenli Kjubrik za Warner Bros., Hawk Films;

### **1975. *Barry Lyndon/Bari Lindon* (igrani, 185 min.)**

Scenario: Stenli Kjubrik, po romanu Vilijema Tekerija (William Makepeace Thackeray)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija: Džon Alkot

Scenografija: Ken Adam

Montaža: Toni Loson (Tony Lawson)

Muzika: Bah (J. S. Bach), Hendl (Frederick the Great, Handel), Mocart (Mozart), Pai-

siello, Šubert (Schubert), Vivaldi, *The Chieftains*;

Adaptacija muzike: Lenard Rozenman (Leonard Rosenman)

Kostimi: Ula-Brit Zoderland (Ulla-Britt Soderlund), Milena Kanonero (Milena Canonero)

Uloge: Rajan O'Nil/Ryan O'Neal (*Bari Lindon*), Marisa Berenson/Marisa Berenson (*Lejdi Lindon*), Patrik Megi/Patrick Magee (*vitez Balibari*), Hardi Kruger/Hardy Kruger (*Kapetan Potzdorf*), Mari Kin/Marie Kean (*Barijeva majka*), Gi Hemilton/Gay Hamilton (*Nora*), Mari Malvin/Murray Melvin (*Prečasni Ranf*), Godfri Kvigli/Godfrey Quigley (*Kapetan Grogan*), Lenard Rositer/Leonard Rossiter (*Kapetan Kvin*), Leon Vitali (*Lord Bulingdon*), Dajan Kerner/Diana Koerner (*Nemica*), Frenk Midlmes/Frank Middlemass (*Ser Čarls Lindon*), Andre Morel/Andre Morell (*Lord Vendover*), Majkl Hordern/Michael Hordern (*narator*)

Produkcija: Stenli Kjubrik, Jan Harlan za Warner Bros., Peregrine, Hawk Films;

### **1980. *The Shining/Isijavanje* (igrani, 145 min)**

Scenarij: Stenli Kjubrik i Dajan Džonson (Diane Johnson), po romanu Stivena Kinga (Stephen King)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija: Džon Alkot

Scenografija: Roj Voker

Montaža: Rej Lavdžoj

Muzika: Bela Bartok, Vendi Karlos (Wendy Carlos), Raket Elkin (Rachel Elkin), Đerđi Ligeti (Gyorgy Ligeti), Kšištof Penderecki (Krzysztof Penderecki)

Uloge: Džek Nikolson/Jack Nicholson (*Džek Torens*), Šeli Duval/Shelley Duvall (*Vendi Torens*), Deni Lojd/Danny Lloyd (*Deni Torens*), Sketmen Kroters/Scatman Crothers (*Haloran*), Bari Nelson/Barry Nelson (*Sjtuart Ulman*), Džo Turkel/Joe Turkel (*Lojd*), Filip Stoun/Philip Stone (*Delbert Grejdi*), En Džekson/Anne Jackson (*doktor*), Toni Barton/Tony Burton (*Lari Durkin*), Lia Beldam/Lia Beldam (*mlada žena u kadl*), Bili Gibson/Billie Gibson (*stara žena u kupatilu*), Liza i Luiza Berns/Lisa Burns, Louise Burns (*sestre Grejdi*)

Produkcija: Jan Harlan, Stanley Kubrick for Warner Bros., Hawk Films, Peregrine, Producer's Circle;

### **1987. *Full Metal Jacket/Ful metal džekit* (igrani, 118 min.)**

Scenarij: Stenli Kjubrik, Majkl Her (Michael Herr), Gustav Harsford (Gustav Harsford), zasnovano na romanu Gustava Harsforda *The Short-Timers*

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija: Daglas Milsom (Douglas Milsome)

Scenografija: Anton Furst (Anton Furst)

Montaža: Martin Hanter (Martin Hunter)

Muzika: Abigejl Mid (Abigail Mead)

Uloge: Metju Modin/Matthew Modine (*redov Džoker*), Li Ermi/Lee Ermej (*narednik Hartman*), Vinsent O'Nofrio/Vincent D'Onofrio (*redov Pajl*), Arlis Hauard/Arliss Howard (*Kauboj*), Adam Boldvin/Adam Baldwin (*Enimal Mader*), Dorian Hervud/Dorian Harwood (*Ejtboj*), Kevin Mejdržor Hauard/Kevyn Major Howard (*Rafterman*), Ed O' Ros/Ed O'Ross (*poručnik Tačdaun*)

Produkcija: Jan Harlan, Stenli Kjubrik, Filip Hobs (Philip Hobbs) za Warner Bros., Stanley Kubrick Productions, Natant;

**1999. *Eyes Wide Shut*/Širom zatvorenih očiju (igrani, 165 min.)**

Scenarij: Stenli Kjubrik i Frederik Rafael (Frederic Raphael), zasnovano na romanu *Novela* o snu Artura Šniclera (Arthur Schnitzler)

Režija: Stenli Kjubrik

Fotografija: Leri Smit (Larry Smith)

Scenografija: Lesli Tomkins (Leslie Tomkins) i Roj Voker (Roy Walker)

Montaža: Najdžel Galt (Nigel Galt)

Muzika: Džozlin Puk (Jocelyn Pook), Đerđi Ligeti (Gyorgy Ligeti), Dmitri Šostakovič (Dmitri Shostakovich)

Uloge: Tom Kruz/Tom Cruise (*Dr Vilijam Bil Harford*), Nikol Kidman/Nicole Kidman (*Alisa Harford*), Sidni Polak/Sydney Pollack (*Viktor Zigler*), Meri Ričardson/Marie Richardson (*Marion*), Rade Šerbedžija (*Milić*), Lili Sobjeski/Leelee Sobieski (*Milićeva kći*), Tod Fild/Todd Field (*Nik Najtingejl*), Vinesa Šo/Vinessa Shaw (*Domino*), Alan Kaming/Alan Cumming (*recepционер*), Skaj Dimon/Sky Dumont (*Šandor Savoš*), Fej Masterson/Fay Masterson (*Sali*), Tomas Gibson/Thomas Gibson (*Karl*), Luiz Tejlor/Louise J. Taylor (*Gejl*), Stjuart Torndajk/Stewart Thorndike (*Nuala*), Džulijan Dejvis/Julienne Davis (*Mendi*), Medison Edžinton/Madison Eginton (*Helena Harford*), Leon Vitali (*Crveni sudija*)

Produkcija: Jan Harlan, Stenli Kjubrik, Brajan Kuk (Brian W. Cook) za Warner Bros;



### A

Abrams, Nejtan (Abrams, Nathan), 27, 41, 43, 66, 129, 131, 209, 273, 296  
Adam, Ken (Adam, Ken), 16, 63, 127, 225, 227  
Ajhorn, Bernt (Eichhorn, Bernd), 137, 139  
Ajvori, Džejms (Ivory, James), 181  
Akerman, Filis (Ackerman, Phyllis), 252  
Alen, Dejvid (Allen, David), 18  
Alen, Vudi (Allen, Woody), 92,  
Alkot, Džon (Alcott, John), 233, 234, 235  
Alori, Alesandro (Allori, Alessandro), 241  
Anderson, Lindzi (Anderson, Lindsey), 189  
Andervud, Gilbert Stenli (Underwood, Gilbert Stanley), 252  
Andresen, Bjorn (Andrésen, Björn), 23, 24  
Antonioni, Mikelandelo (Antonioni, Michelangelo), 19, 74, 80, 170  
Apam Poup, Artur (Upham Pope, Arthur), 252  
Arbus, Dajan (Arbus, Diane), 31, 35, 36, 265  
Ariđi, Lučijana (Arrighi, Luciana), 180, 181  
Aristotel (Aristotle), 222  
Armstrong, Nil (Armstrong, Neil), 137  
Arno, Piter (Arno, Peter), 40  
Aster, Fred (Astaire, Fred), 127  
Atže, Ežen (Atget, Eugène), 26

### B

Bah, Johan Sebastijan (Bach, Johann Sebastian), 190, 229, 312  
Bakli, Kreg (Buckley, Craig), 249, 252, 253  
Bakster, Džon (Baxter, John), 315  
Bal, Hugo (Ball, Hugo), 160  
Balio, Tino (Balio, Tino), 44  
Baltus (Balthus, Balthasar Klossowski de Rola), 93, 94, 106, 107, 108, 208  
Banzel, Piter (Banzel, Peter), 96  
Barbridž, Piter (Burbridge, Peter), 310  
Bardo, Brižit (Bardot, Brigitte), 181

Bardžis, Entoni (Burgess, Anthony), 15, 19, 49, 59, 169, 170, 172, 173, 174, 177, 180, 182, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 196, 208, 213, 247

Bart, Rolan (Barthes, Roland), 33, 219

Bejd, Patrik (Bade, Patric), 283

Bejker, Kerol (Baker, Carroll), 103

Bejker, Kris (Baker, Chris), 302

Bekman, Maks (Beckmann, Max), 93

Belmer, Hans (Bellmer, Hans), 26, 55

Benjamin, Valter (Benjamin, Walter), 151, 218

Benson, Legrejs (Benson, LeGrace G.), 125, 128, 129

Benson, Majkl (Benson, Michael), 135, 161

Berđajev, Nikolaj (Berdyaeov, Nikolai), 160

Berenson, Marisa (Berenson, Marisa), 15, 225

Bergman, Ingmar (Bergman, Ingmar), 19, 70, 71

Bernstajn, Džeremi (Bernstein, Jeremy), 132, 144

Bertram, Džon (Bertram, John), 89, 93, 94, 114

Betelhajm, Bruno (Bettelheim, Bruno), 253

Betoven, Ludvig van (Beethoven, Ludwig van), 27, 83, 144, 145, 170, 187, 189, 190, 191, 193, 194, 202, 207, 214, 312

Bilterejst, Danijel (Biltereyst, Daniel), 85, 96

Birkin, Džejn (Birkin, Jane), 181

Blanšar, Tereza (Blanchard, Thérèse), 107, 108, 208

Blek, Džoel (Black, Joel), 205

Blekšou, Gema (Blackshow, Gemma), 107

Bodler, Šarl (Baudelaire, Charles), 36

Bodri, Žan-Luj (Baudry, Jean-Louis), 49, 217, 219

Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean), 97, 98, 244

Bonaparta, Napoleon (Bonaparte, Napoleon), 18, 223

Bondarčuk, Sergej (Bondarchuk, Sergei Bondarchuk), 18, 223

Bordvel, Dejvid (Bordwell, David), 79, 80, 82

Borhes, Horhe Luis (Borges, Jorge Luis), 262, 263, 269

Boš, Hijeronimus (Bosch, Hieronymus), 278, 302

Bošković, Dragan, 90

Botičeli, Sandro (Botticelli, Sandro), 93, 204

Bouvi, Dejvid (Bowie, David), 177

Bovoar, Simon de (Beauvoir, Simone de), 40

Brams, Johanes (Brahms, Johannes), 145

Brando, Marlon (Brando, Marlon), 94

Brasaj (Brassai), 34, 40

Breson, Rober (Bresson, Robert), 143

Breton, Andre (Breton, André), 26

Burkhard, Rudi (Burckhardt, Rudy), 31

Broderik, Mik (Broderick, Mick), 18, 125, 132



Brojgel, Piter (Bruegel the elder, Pieter), 184  
Bronte, Emili (Brontë, Emily), 107  
Bruder, Margaret Ervin (Bruder, Ervin Margaret), 207  
Brukoli, Metju (Bruccolli, Matthew), 99  
Bruneleski, Filipo (Brunelleschi, Filippo), 64  
Bruzzi, Stela (Bruzzi, Stella), 179  
Bug, Kristijan (Bugge, Christian), 222  
Bukan, Žan (Bouquin, Jean), 181  
Bunjuel, Luis (Buñuel, Luis), 222  
Buše, Fransoa (Boucher, François), 163, 166, 238  
Buvolo, Mariza (Buovolo, Marisa), 180, 183, 184

## C

Cvajg, Štefan (Zweig, Stefan), 26

## Č

Čaplin, Čarli (Chaplin, Charlie), 19, 60, 92, 148  
Čaplin, Džeraldina (Chaplin, Geraldine), 181

## D

Dafi, Marta (Duffy, Martha), 229  
Daglas, Kirk (Douglas, Kirk), 17, 273  
Dalí, Gala (Dalí, Gala), 40  
Dalí, Salvador (Dalí, Salvador), 27, 40  
Dandi, Ilejn (Dandy, Elaine), 61  
Darkbloom, Vivian (anagram za Vladimir Nabokov), 86  
Dasen, Žil (Dassin, Jules), 31, 35, 41, 77  
David, Žak-Luj (David, Jacques-Louis), 121  
De Mil, Sesil B. (DeMille, Cecil B.), 79  
De Sika, Vitorio (de Sica, Vittorio), 43, 44  
Dega, Edgar (Degas, Edgar), 41, 53  
Dejnto, Artur (Danto, Arthur), 131  
Dejvis, Džulijen (Davis, Julianne), 296  
Dejvison, Darel (Davisson, Darrell D.), 129  
Del Rej, Lana (Del Rey, Lana), 91  
Delejto, Selestino (Deleyto, Celestino), 276  
Delez, Žil (Deleuze, Gilles), 73, 76, 159, 261  
Denijels, Ričard (Daniels, Richard), 18, 96  
DeRosia, Margaret (DeRosia, Margaret), 177, 196, 204  
DiĐulio, Ed (DiGiulio, Ed), 235  
Difi, Raul (Dufy, Raoul), 66, 119  
Dijkstra, Brem (Dijkstra, Bram), 296, 303  
Diks, Oto (Dix, Otto), 106

Dior, Kristijan (Dior, Christian), 106  
Dišan, Marsel (Duchamp, Marcel), 26, 67, 160  
Donen, Stenli (Donen, Stanley), 204  
Dos, Erika (Doss, Erika), 128, 129  
Duano, Rober (Doisneau, Robert), 45  
Dulea, Kir (Dullea, Keir), 138, 154  
Dun, Natan (Dunne, Nathan), 130  
Duval, Šeli (Duvall, Shelley), 15, 248

## **D**

Đakometi, Alberto (Giacometti, Alberto), 40

## **DŽ**

Džeger, Mik (Jagger, Mick), 172  
Džejms, Henri (James, Henry), 224  
Džejmson, Frederik (Jameson, Frederick), 166  
Dželmis, Džozef (Gelmis, Joseph), 310  
Džojks, Džejms (Joyce, James), 189  
Džons, Alen (Jones, Allen), 177, 182, 197, 198, 199, 200, 209  
Džons, Alfred Ernest (Jones, Alfred Ernest), 46  
Džons, Ernest (Jones, Alfred Ernest), 46  
Džonson, Dajan (Johnson, Diane), 25, 247, 248, 249, 252, 298, 301  
Džonson, Džejms (Johnson, James H.), 291, 298, 301, 320  
Džordž, Piter (George, Peter), 126

## **E**

Ejmis, Hardi (Amies, Hardy), 138  
Ejzenštejn, Sergej Mihailovič (Eisenstein, Sergei), 60, 68, 142  
Eks, Malkolm (X, Malcolm), 176  
Elzaser, Tomas (Elsaesser, Thomas), 166  
Emetđina, Robert (EmmetGinna, Robert), 96, 98  
Ensor, Džejms (Ensor, James), 300, 301  
Entin, Džozef B. (Entin, Joseph B.), 35  
Ermi, Li R. (Erme y, R. Lee), 233, 333  
Ernst, Maks (Ernst, Max), 26, 67, 160  
Ešer, Mauris Kornelis (Escher, Maurits Cornelis), 254  
Evans, Voker (Evans, Walker), 34

## **F**

Falseto, Mario (Falsetto, Mario), 60, 115, 167, 191, 194  
Felini, Federiko (Fellini, Federico), 19, 70, 80, 222  
Fenvik, Džejms (Fenwick, James), 14, 18, 61, 114, 123, 302  
Ficdžerald, Skot (Fitzgerald, Francis Scott Key), 88, 89

Filips, Džin D. (Phillips, Gene D.), 50, 52, 60, 61, 67, 88, 95, 105, 127, 140, 142, 144, 173, 229, 235, 310  
Fišer, Ralf Majkl (Fischer, Ralph Michael), 228, 229, 233, 235  
Fisli, Henri (Fuseli, Henry), 242  
Flin, Erol (Flynn, Errol), 92  
Fokner, Vilijam (Faulkner, William), 88, 189  
Foks, Džeјms (Fox, James), 205  
Folker, Fišer (Volker, Fischer), 166  
Fon Stoš, Aleksandra (von Stosch, Alexandra), 30, 32, 33  
Ford, Džon (Ford, John), 103  
Forman, Miloš (Forman, Jan Tomáš „Miloš“), 224  
Fosi, Bob (Fosse, Bob), 225  
Foster, Hal (Foster, Hal), 131, 133  
Frank, Robert (Frank, Robert), 31  
Froјd, Sigmund (Freud, Sigmund), 26, 45, 46, 198, 211, 219, 248, 249, 253, 274, 276  
Fuko, Mišel (Foucault, Michel), 76

## G

Gal, Džon (Gall, John), 89  
Geјnzboro, Tomas (Gainsborough, Thomas), 63, 227, 228, 231, 297  
Geldcaler, Henri (Geldzahler, Henry), 131  
Gelmis, Džozeф (Gelmis, Joseph), 67, 126, 130  
Gibson, Mel (Gibson, Mel), 173,  
Gibson, Pamela Čerč (Gibson, Pamela Church), 179  
Gidens, Entoni (Giddens, Anthony), 276  
Gilbraјd, Megan (Gilbride, Meghan), 110  
Godar, Žan-Lik (Godard, Jean-Luc), 71, 74, 75  
Gordon, Džon (Godon, John), 86  
Gotlib, Adolf (Gottlieb, Adolph), 128  
Gracijano, Roki (Graziano, Rocky), 39  
Gregor, Urlih (Gregor, Ulrich Gregor), 63  
Grevil, Dejzi (Grevilee, Daisy), 153  
Grifit, Dejvid Vork (Griffith, David Work), 69  
Grifits, Filip Džons (Griffiths, Philip Jones), 24  
Grin, Felisiti (Green, Felicity), 106  
Grin, Greјem (Greene, Graham), 86  
Gros, Frederik (Gross, Frederick), 36  
Gros, Georg (Grosz, George), 40, 53, 160  
Grove, Bernd (Grove, Bernd), 41  
Gud, Abigeјl (Good, Abigail), 296,  
Gudar, Anže (Goudar, Ange), 291  
Gvardi, Frančesko (Guardi, Francesco), 291

## H

- Hačaturijan, Aram (Khachaturian, Aram), 144, 145  
Hadas, Mozes (Hadas, Mozes), 52  
Hajn, Luis (Hine, Lewis), 43  
Hanter, Ijan (Hunter, Ian Q.), 174, 187  
Hardi, Hejvud (Hardy, Heywood), 228, 231  
Hardi, Tomas (Hardy, Thomas), 224  
Haris, Džejms B. (Harris, James B.), 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 114  
Harlan, Jan (Harlan, Jan), 300  
Haskel, Moli (Haskell, Molly), 104  
Hausman, Raul (Hausmann, Raoul), 160  
Heh, Hana (Heh, Hanna), 160  
Hejs, Vilijam Vil (Hays, William H.), 97  
Heler, Džozef (Heller, Joseph), 128  
Hemingvej, Ernest (Hemingway, Ernest), 88  
Hendl, Georg Fridrih (Handel, George Frideric), 144, 229, 312  
Henri, Džejms (Henry, James), 224  
Her, Majkl (Herr, Michael), 277  
Hervud, Dorijan (Harewood, Dorian), 256  
Hičkok, Alfred (Hitchcock, Alfred), 101, 219  
Hiks, Dejvid (Hicks, David),  
Hil, Rodni (Hill, Rodney), 64, 65, 88, 226, 252, 276  
Hilsenberg, Ernest (Hilsenberg, Ernest), 160  
Hinkl, Anet (Hinkle, Annette), 112  
Hitler, Adolf (Hitler, Adolf), 214  
Hjuston, Penelopi (Huston, Penelope), 50, 60, 173, 219  
Hjuz, Dejvid (Hughes, David), 56, 101, 126, 127, 132, 251, 253, 273, 274, 286, 298, 299  
Hjuz, Robert (Hughes, Robert), 177, 197, 225  
Hoberman, Dž. (Hoberman, J.), 224  
Hodovječki, Danijel (Daniel Niklaus Chodowiecki), 227  
Hofman, Dastin (Hoffman, Dustin), 157  
Hogart, Vilijam (Hogarth, William), 63, 227, 228, 242, 297  
Hokni, Dejvid (Hockney, David), 198  
Homer (Homerus), 149, 289  
Honef, Klaus (Honeff, Klus), 131

## I

- Ibrahim, Mohamed (Ibrahim, Mohamed), 92  
Iri, Čester (Eire, Chester), 65  
Iten, Johanes (Itten, Johannes), 64

## J

Jang, Kolin (Young, Colin), 52  
Jung, Karl Gustav (Jung, Carl Gustav), 198  
Justinov, Piter (Ustinov, Peter), 100

## K

Kael, Paulin (Kael, Pauline), 177  
Kafka, Franc (Kafka, Franz), 251  
Kalder, Aleksander (Calder, Alexander), 26  
Kalo, Frida (Kahlo, Frida), 27  
Kamel, Donald (Camell, Donald), 205  
Kameron, Džejms (Cameron, James), 207  
Kampanji, Dejvid (Company, David), 37  
Kan, Herman (Kahn, Herman), 126  
Kandinski, Vasilij (Kandinsky, Wassily), 64  
Kaningem, Hju (Cunningham, Hughes), 45  
Kanonero, Milena (Canonero, Milena), 180, 183, 186, 201  
Kaplan, Fred (Kaplan, Fred), 126  
Karavađo, Mikelandelo Merizi (Caravaggio, Michelangelo Merisi da), 232  
Karden, Pjer (Cardin, Pierre), 176  
Kardi, Lodoviko de Cigoli (Cardi, Lodovico de Cigoli), 83, 241  
Karen, Tom (Karen, Tom), 201  
Karin, Džon (Carlin, John), 107  
Karlinski, Sajmon (Karlinsky, Simon), 88  
Karlos, Valter Vendi (Carlos, Walter Wendy), 206  
Kartije, Valter (Cartier, Walter), 37, 38, 52  
Kartje-Breson, Anri (Cartier-Bresson, Henri), 30, 34, 44  
Kasl, Alison (Castle, Alison), 105, 130, 247, 277  
Kavin, Brus (Kawin, Bruce), 71  
Kazan, Elija (Kazan, Elia), 45, 103  
Kazar, Emanuel (Kazar, Emmanuelle), 181  
Kazar, Kan (Khan, Quasar), 181  
Keli, Džin (Kelly, Gene), 83, 204  
Keli, Emet Leo (Kelly, Emmett Leo), 56  
Kenedi, Džon Ficdžerald (Kennedy, John Fitzgerald), 91, 132  
Keruak, Džek (Kerouac, Jack), 90  
Kidman, Nikol (Kidman, Nicol), 15, 32, 273  
King, Martin Luter (King, Martin Luther), 175  
King, Stiven (King, Stephen), 19, 247, 248  
Kirhner, Ernst Ludvig (Kirchner, Ernst Ludwig), 53, 106, 208  
Kjubrik, Anja (Kubrick, Anya), 16  
Kjubrik, Džek (Kubrick, Jack), 26, 29  
Kjubrik, Kristijana Harlan (Kubrick, Christiane Harlan), 16, 17, 135, 203, 225, 273, 283, 285

Kjubrik, Katarina (Kubrick, Katharina), 16, 17, 251, 285  
 Kjubrik, Stenli (Kubrick, Stanley), 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 222, , 243 223, 225, 226, 227 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 258, 260, 262, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313  
 Kjubrik, Vivijan (Kubrick, Vivian), 16, 148  
 Klajn, Vilijem (Klein, William), 31  
 Klark, Artur (Clarke, Arthur C.), 19, 59, 135, 136, 153  
 Kle, Paul (Klee, Paul), 64  
 Klemanso, Žorž (Clemenceau, Georges), 18  
 Klift, Montgomeri (Clift, Montgomery), 39  
 Klimt, Gustav (Klimt, Gustav), 93, 286  
 Koen, Aleksandar (Cohen, Alexander), 66, 178, 208, 209, 211, 213, 215  
 Koen, Stenli (Cohen, Stanley), 170, 171  
 Kokoška, Oskar (Kokoschka, Oskar), 107  
 Koks, Džefri (Cocks, Geoffrey), 278  
 Kolins, Džon (Collins, John), 98  
 Kolker, Robert (Kolker, Robert), 25, 273, 296, 309  
 Kolman, Džeјms (James, Coleman), 106  
 Konrad, Džozef (Conrad, Joseph), 51  
 Konsteb1, Džon (Constable, John), 231  
 Kopola, Frensis Ford (Coppola, Francis Ford), 24  
 Kordej, Šarlot (Corday, Charlotte), 121  
 Koro, Kamij (Corot, Jean-Baptiste-Camill), 63, 228  
 Koteņšulte, Daniel (Kothenschulte, Daniel), 31  
 Kranah, Luka (Cranach, Luca), 184  
 Krejder, Tim (Kreider, Tim), 278, 282  
 Kremer, Peter (Krämer, Peter), 18, 85, 96, 131  
 Krener, Henri (Kroener, Henry), 40  
 Kron, Rajner (Crone, Reiner), 21, 29, 30, 32  
 Kruz, Tom (Cruise, Tom), 15, 32, 273  
 Kuberski, Filip (Kuberski, Philip), 24  
 Kurbe, Gustav (Courbet, Gustave), 107  
 Kurež, Andre (Courrèges, André), 138, 175, 176, 181, 182  
 Kurosava, Akira (Kurosawa, Akira), 222

Kusturica, Emir, 43  
Kvant, Meri (Quant, Mary), 138, 182

## L

Laflin, Džejsms (Laughlin, James), 85  
Lajon, Sju (Lyon, Sue), 92, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 111, 113, 114, 115  
Lakan, Žak (Lacan, Jacques), 46, 47, 215, 217  
Lang, Fric (Lang, Fritz), 127, 267  
Lang, Heri (Lange, Harry), 138  
Lang, Morna (Laing, Morna), 91  
Laš, Dominik (Lash, Dominic), 230  
Laumajster, Šana (Laumeister, Shannah), 109  
Lazar, Irvin Pol (Lazar, Irving Paul), 100  
Le Korbizje (Le Corbusier), 166  
Lejn, Adrijan (Lyne, Adrian), 96  
Leman, Hans Tis (Lehmann, Hans Thies), 297  
Leone, Serđo (Leone, Sergio), 101  
Levi, Dejvid (Levy, David), 114  
Leving, Juri (Leving, Yuri), 89, 93, 94, 114  
Levit, Helen (Levitt, Helen), 44  
Leže, Fernan (Léger, Fernand), 26, 40, 67  
Liget, Đerđi (Liget, György), 19, 142, 144, 145, 146, 151, 162, 312  
Lihtenštajn, Roj (Lichtenstein, Roy), 129, 130  
Lin, Vera (Lynn, Vera), 132  
Linč, Džozef (Lynch, Joseph H.), 182  
Lindstrem, Kristina (Lindström, Kristina), 23  
Lipšic, Žak (Lipchitz, Jacques), 40  
Lobrufo, Vinsent (LoBrutto, Vincent), 31, 33, 91, 103, 279  
Lojanica, Marija, 90  
Lojd Rajt, Frenk (Lloyd Wright, Frank), 252  
Longi, Pjetro (Longhi, Pietro), 291  
Luket, Moja (Lockett, Moya), 179, 183, 186  
Luter King, Martin (Luther King Jr, Martin), 176

## LJ

Ljujić, Tatjana, 18, 27, 85, 96, 131

## M

Magrit, Rene (Magritte, René), 27, 55  
Majer, Vivijan (Vivian, Maier), 31  
Maljevič, Kazimir (Malevich, Kazimir), 67  
Malvi, Lora (Mulvey, Laura), 41, 198, 199  
Man, Entoni (Mann, Anthony), 51, 95

Mane, Eduar (Manet, Édouard), 46, 208  
Marks, Gručo (Marx, Groucho), 91  
Matison, K. (Matheson, K.), 209  
Mec, Kristijan (Metz, Christian), 49, 218  
Mec, Toba (Matz, Toba), 16  
Meder, Filip D. (Mather, Phillipe D.), 29, 30, 32, 33, 48  
Meireljes, Fernando (Meirelles, Fernando), 275  
Mejns, Kara (Manes, Cara), 131  
Mejson, Džejsms (Mason, James), 71, 100  
Mejson, Džordžina (Masson, Georgina), 298  
Mek, Džon (Mack, John), 300  
Mekanti, Džoj (McEntee, Joy), 18  
Mekavoj, Katriona (McAvoy, Catriona), 236, 282, 296, 302  
Mekdauel, Malkolm (McDowell, Malcolm), 15, 189, 204, 233, 267  
Mekdugal, Stjuart (McDougal, Stuart), 175  
Mekink, Herman (Makkink, Herman), 65, 210  
Mekink, Kornelijus (Makkink, Cornelius), 65  
Meklaren, Malkolm (Malcolm, McLaren), 184  
Mekvin, Stiv (McQueen, Steve), 236  
Mekviston, Kejt (McQuiston, Kate), 144, 229  
Melia, Metju (Melia, Matthew), 177, 181  
Mencel, Adolf (Menzel, Adolph), 63, 228, 229  
Mendelson, Feliks (Mendelssohn, Felix), 171  
Metlič, Dijana, 9, 36, 123, 132, 183, 197, 199, 278  
Mikelson, Anet (Michelson, Anette), 131  
Mikič, Dejvid (Mikics, David), 26, 279, 280  
Milenković, P., 76  
Miler, Henri (Miller, Henry), 40  
Milton, Valter (Milton, Walter), 85  
Mitri, Žan (Mitry, Jean), 73, 74  
Mitrović, Katarina, 111  
Mocart, Wolfgang Amadeus (Mozart, Wolfgang Amadeus), 144, 145, 170, 312  
Modin, Metju (Modine, Matthew), 15  
Molina Foiks, Visente (Molina Foix, Vicente), 247  
Mone, Klod (Monet, Claude), 66, 119  
Monro, Merilin (Monroe, Marilyn), 113, 131  
Montagju, Ajvor (Montagu, Ivor), 68  
Mopasan, Gi de (Maupassant, Guy de), 299  
Moren, Edgar (Morin, Edgar), 216, 217  
Morg, Olivije (Mourgue, Olivier), 137  
Morland, Džordž (Morland, George), 228  
Munk, Edvard (Munch, Edvard), 106  
Mur, Liz (Moore, Liz), 182, 197



Murnau, Fridrih Vilhelm (Murnau, Friedrich Wilhelm), 49, 267

## N

Nabokov, Dmitri (Nabokov, Dmitri), 99  
Nabokov, Vera (Nabokova, Véra Yevseyevna), 99  
Nabokov, Vladimir (Nabokov, Vladimir), 19, 21, 59, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 122, 247  
Nelson, Tomas Alen (Nelson, Thomas Allen), 25, 27, 38, 120, 121, 152, 164, 173, 174, 183, 194, 197, 204, 241, 262, 263, 265, 280, 281, 301  
Nermor, Džejms (Naremore, James), 25, 26, 34, 85, 87, 96, 166, 169, 170, 174, 179  
Niče, Fridrih (Nietzsche, Friedrich), 198  
Nikols, Majk (Nichols, Mike), 157  
Nikolson, Džek (Nicholson, Jack), 15, 233, 250, 265, 267  
Noe, Gaspar (Noé, Gaspar), 312  
Nolde, Emil (Nolde, Emil), 53  
Nordern, Erik (Nordern, Eric), 32, 140, 278  
Nort, Aleks (North, Alex), 145

## NJ

Njumen, Barnet (Newman, Barnett), 27, 129, 146  
Njutn, Helmut (Newton, Helmut), 111, 298

## O

O'Grejdi, Džon (O'Grady, John), 35  
O'Brajan, Robert (O'Brien, Robert), 145  
O'Nil, Rajan (O'Neal, Ryan), 15, 225  
Ofils, Maks (Ophüls, Max), 19, 70, 71, 95, 118, 273, 275, 276, 299  
Olivije, Lorens (Olivier, Laurence), 100  
Openhajm, Meret (Oppenheim, Méret), 27  
Orčardson, Vilijam (Orchardson, William Quiller), 228  
Ordvej, Frederik (Ordway III, Frederick I), 138  
Ordžil, Džordžina (Orgil, Georgina), 177  
Ostin, Džejn (Austen, Jane), 224

## P

Parks, Gordon (Parks, Gordon), 31  
Pasternak, Boris (Pasternak, Boris), 100  
Patnam, Džordž Palmer (Putnam, George Palmer), 85  
Paunović, Zoran, 87  
Pazolini, Pjer Paolo (Pasolini, Pier Paolo), 74  
Pehštajn, Maks (Pechstein, Max), 93  
Pendergast, Sara (Pendergast, Sara), 179  
Pendergast, Tom (Pendergast, Tom), 179, 184

Perišić, Zoran, 161  
Petri, Kristijan (Petri, Kristian), 23  
Pifer, Elen (Piffer, Elen), 94, 113, 114  
Pikaso, Pablo (Picasso, Pablo), 40  
Platon (Plato), 49, 215  
Po, Edgar Alan (Poe, Edgar Allan) 87, 116, 122, 251, 300  
Premindžer, Oto (Preminger, Otto), 77  
Presli, Brenton (Brenton Priestley), 189  
Prisli, Elvis (Presley, Elvis), 92  
Pudovkin, Vsevolod (Pudovkin, Vsevolod), 68, 69, 142

## R

Raban, Pako (Rabanne, Paco), 176, 181  
Radman, Ričard (Rudman, Richard), 103  
Rafael, Frederik (Raphael, Frederic), 273, 278, 286, 298  
Rajhman, Hans-Peter (Reichmann, Hans-Peter), 31, 166, 180, 229, 297  
Rasel, Ken (Russell, Ken), 31, 172  
Rej, Man (Ray, Man), 26, 55, 67, 107, 160  
Rejnolds, Džošua (Reynolds, Joshua), 63, 227, 297  
Rembo, Artur (Rimbaud, Arthur), 100  
Ričardson, Majkl (Richardson, Michael), 131, 211  
Ricenhof, Karen A. (Ritzenhoff, Karen A.), 123, 177, 178, 236, 282, 296, 302  
Rifenštal, Leni (Riefenstahl, Leni), 214  
Rihter, Hans (Richter, Hans), 26, 67, 160  
Rivers Tamburlini, Eva (Rivers Tamburlini, Eva), 114  
Rivers, Lari (Rivers, Larry), 114  
Rivet, Žak (Rivette, Jacques), 143  
Rodovik, Dejvid Norman (Rodowick, David Norman), 39  
Rokvel, Norman (Rockwell, Norman), 93  
Romer, Erih (Rohmer, Éric), 143  
Roselini, Roberto (Rossellini, Roberto), 43, 44  
Rosen, Robert (Rossen, Robert), 52  
Roseti, Dante Gabrijel (Rossetti, Dante Gabriel), 303, 304  
Rosini, Đoakino (Rossini, Gioachino), 68, 207, 312  
Roten, Džoni (Rotten, Johnny / Lyndon, John), 184  
Roter, Rajner (Rother, Rainer), 233  
Rotko, Mark (Rothko, Mark), 64, 129, 147  
Roulandson, Tomas (Rowlandson, Thomas), 228  
Rozenkvist, Džejms (Rosenquist, James), 130  
Ruhti, Ulrih (Ruchti, Ulrich), 25, 181, 276  
Runge, Filip Oto (Runge, Philipp Otto), 64  
Runi, Ana (Rooney, Anna), 170, 176  
Ruvold, Sabine (Rewald, Sabine), 108

Ruzvelt, Frenklin Delano (Roosevelt, Franklin Delano), 33

## S

Sartr, Žan-Pol (Sartre, Jean-Paul), 40, 193

Saton, Ričard (Sutton, Richard), 310

Sautern, Teri (Southern, Therry), 126, 172

Selers, Piter (Sellers, Peter), 15, 97, 116, 127, 233

Selindžer, Džerom Dejvid (Salinger, Jerome David), 90, 260

Senet, Ričard (Sennett, Richard), 298, 300

Sidou, Maks fon (Sidow, Max von), 70

Siman, Mišel (Ciment, Michel), 25, 63, 67, 145, 173, 176, 183, 188, 218, 222, 226, 227, 230, 242, 248, 249, 251, 256, 267, 271, 277, 278

Sinatra, Frenk (Sinatra, Frank), 92, 101, 103

Singer Sardžent, Džon (Singer Sargent, John), 228

Siskel, Džin (Siskel, Gene), 20, 50, 159

Skiner, B. F. (Skinner, Burrhus Frederic), 213, 214

Skorseze, Martin (Scorsese, Martin), 19, 37, 39, 207

Slezindžer, Artur (Schlesinger, Arthur), 89

Snejt, Jolande (Snaithe, Yolande), 277, 279, 284, 287, 294, 301, 303

Sobotka, Rut (Sobotka, Ruth), 16, 26, 53, 279

Sontag, Suzan (Sontag, Susan), 36

Spilberg, Stiven (Spielberg, Steven), 18, 224

Stabs, Džordž (Stubbs, George), 227, 228

Stajger, Dženet (Staiger, Jenet), 175, 177

Stang, Džoana (Stang, Joann), 48

Stern, Bert (Stern, Bert), 85, 92, 94, 99, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115

Stiven, Džon (Steven, John), 185

Stojanović, Dušan, 68

Stojanović, Miroljub, 9

Stopard, Tom (Stoppard, Tom), 225

Stoš, Aleksandra fon (Stosch, Alexandra von), 30, 32, 33

Strand, Pol (Strand, Paul), 31

Strik, Filip (Strick, Philippe), 60, 219

Svenson, Džin (Swenson, Gene), 132

## Š

Šabrol, Klod (Chabrol, Claude), 222

Šanjavski, Džeremi (Szaniawski, Jeremi), 123, 250, 312

Šarden, Simeon Žan-Batist (Chardin, Jean-Baptiste-Siméon), 227, 228, 297

Šato, Dominik (Chatot, Dominic), 49

Šerbedžija, Rade, 15

Šikel, Ričard (Schickel, Richard), 67, 229

Šile, Egon (Schiele, Egon), 107, 286

Šion, Mišel (Chion, Michel), 284  
Šlendorf, Folker (Schlöndorf, Volker), 43  
Šnajder, S.J. (Schneider, S.J.), 205  
Šnajerson, Majkl (Shnayerson, Michael), 115  
Šnicler, Artur (Schnitzler, Arthur), 19, 59, 249, 273, 274, 275, 276,  
Šorske, Karl (Schorske, Karl E.), 289  
Šostakovič, Dmitrij (Shostakovich, Dmitri), 19, 144, 312  
Štajn, Džek Medison (Stein, Jack Medison), 310  
Štraus, Johan (Strauss, Johann, I), 137, 144, 145, 152, 312  
Štraus, Rihard (Strauss, Richard), 68, 142, 145,  
Šubert, Franc (Schubert, Franz), 68, 144, 229  
Šulc, Čarls (Schulz, Charles M.), 253  
Šurlok, Džefri (Shurlocc, Geoffrey), 97

## T

Taner, Majkl (Tanner, Michael), 310  
Tarkovski, Andrej (Tarkovsky, Andrei), 43  
Tarnar, Vilijam (Turner, Joseph Mallord William), 64  
Tejlor, Elizabet Liz (Taylor, Elizabeth), 131  
Tejlor, Gilbert (Taylor, Gilbert), 127  
Tejlor, Sibil (Taylor, Sybil), 25  
Tejlor, Voker (Taylor, Walker), 181, 276  
Tekeri, Vilijam (Thackeray, William Makepeace), 19, 59, 223, 226, 236  
Templ, Širli (Temple, Shirley), 110  
Terburg, Gerard (ter Borch, Gerard), 228  
Ticijan (Titian), 184  
Tikner, Liza (Tickner, Lisa), 199  
Tores, Ruben (Torres, Rueben), 181  
Trambl, Daglas (Trumbull, Douglas), 161  
Trevelian, Džon (Trevelyan, John), 97, 99  
Trifo, Fransoa (Truffaut, François), 45, 80  
Triling, Lajonel (Trilling, Lionel), 52, 89  
Tulin, Ingrid (Thulin, Ingrid), 70  
Tur, Žorž De la (Tour, Georges De la), 228, 231

## U

Ulivijeri, Filipo (Ulivieri, Filippo), 61, 248  
Ungaro, 181

## V

Vadim, Rože (Vadim, Roger), 275  
Vagner, Rihard (Wagner, Richard), 310  
Vajld, Oskar (Wilde, Oscar), 301

Vajlder, Bili (Wilder, Billy), 41, 77, 85  
Vajlding, Aleksa Alisa (Wilding, Alexa Alice), 303  
Vajt, Lajonel (White, Lionel), 17, 56  
Valenti, Džek (Valenti, Jack), 201  
Van Ajk, Jan (van Eyck, Jan), 75  
Van Doren, Mark (Van Doren, Mark), 52  
Van Gog, Vinsent (van Gogh, Vincent), 66, 119  
Varela, Džej (Varela, Jay), 59  
Vato, Žan-Antoan (Watteau, Jean-Antoine), 163, 166, 227, 228  
Velaskez, Dijego (Velásquez, Diego), 75, 76  
Veld, Tjusdej (Weld, Tuesday), 101  
Vels, Orson (Welles, Orson), 19, 251  
Vertov, Džiga (Vertov, Dziga), 31  
Veselman, Tom (Wesselmann, Tom), 65, 209  
Vestvud, Vivijen (Westwood, Vivienne), 184  
Vidži (Arthur UsherFellig / Weegee), 31, 35  
Vigo, Žan (Vigo, Jean), 45  
Vikers, Grejem (Vickers, Graham), 86, 91  
Vilijams, Alen (Williams, Alain), 217  
Vilijams, Rozmeri (Williams, Rosemary), 46  
Vilijams, Tenesi (Williams, Tennessee), 103  
Vilingam, Kalder (Willingham, Calder), 95  
Vilinski, Barbara (Wilinsky, Barbara), 44  
Vilson, Edmund (Wilson, Edmund), 88  
Vine, Robert (Wiene, Robert), 127  
Vinograd, Geri (Winograd, Garry), 31  
Vinslou, Karl (Winslow, Carl), 38  
Vinters, Šeli (Winters, Shelley), 91  
Viskonti, Lukino (Visconti, Luchino), 23, 225, 244  
Vitali, Leon (Vitali, Leon), 15  
Vitni, Džon (Whitney, John), 161  
Voker, Aleksandar (Walker, Alexander), 25, 210  
Voker, Roj (Walker, Roy), 251  
Vorhol, Endi (Warhol, Andy), 131, 132, 177  
Vulf, Virdžinija (Woolf, Virginia), 189

## Z

Zelizer, Vivijana A. (Zelizer, Viviana A.), 45  
Ziera, Toni (Zierra, Tony), 15  
Zofani, Johan (Zoffany, Johann), 227

## Ž

Žižek, Slavoj, 289





CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

791.633-051 Кјубрик С.  
791.636:77.04

МЕТЛИЋ, Дијана, 1978-

Stenli Kjubrik : između slikarstva i filma / Dijana Metlić. - 2., dopunjeno  
i korigovano izd. - Beograd : Filmski centar Srbije, 2022 (Zemun : Pekograf).  
- 347 str. ; 24 cm. - (Edicija Pogledi i traganja)

Tiraž 500. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: str. 315-326.  
- Filmografija Stenlija Kjubrika: str. 327-333. - Registar.

ISBN 978-86-7227-125-6

а) Кјубрик, Стенли (1928-1999) - Естетика б) Филмско дело - Визуелне  
комуникације

COBISS.SR-ID 70231561