

široko zaprte oči



Nicole Kidman

Zakaj poslednja Kubrickova skušnjava tako silovito razdvaja interprete? Zakaj je mogoče biti praktično samo "zelo za" ali "zelo proti"? Zakaj je to tako zelo razburljivo v svetu "popuščanja napetosti" in univerzaliziranega konsenza?

Vprašanja so vse prej kot nova. Že zajetna "vizualna analiza" režiserja Stanleya Kubricka, ki so jo leta 1971 prvič objavili Alexander Walker, Sybil Taylor in Ulrich Ruchti (ob lanskoletni režiserjevi smrti pa na hitro ponatisnili, dopolnjeno še z najnovejšim filmom) se pričinja z naslednjim odstavkom: "*Le redki režiserji imajo konceptualni talent – namreč talent za to, da znajo kristalizirati vsak film, ki ga delajo, v kinematografski koncept. To je spretnost, ki gre daleč onstran snemanja scenarija, pa naj bo scenarij sam na sebi še tako kinematski. Presega tudi potrebo po tem, da bi našli dobro snov, neubranljivo zgodbo ali izjemno premiso, na kateri je vse zgrajeno. Predusem je to talent za konstrukcijo forme, ki bo razkrila ustvarjalčevo vizijo na nepričakovan način, pogosto na način, ki je videti kot edini možen, ko je film enkrat končan. Prav tak konceptualni talent najbolj izrazito ločuje Stanleya Kubricka od drugih.*"¹

Ključna razsežnost, zaradi katere Kubrick buri duhove, potemtakem ni niti njegova pregovorna izolacija niti njegovo razpito (mal)tretiranje igralcev, temveč prav ta stroga konceptualna praksa, ki "konstruira formo, da bi razkrila vizijo". Prakso bi veljalo tu razumeti skoraj v smislu analitične prakse, ki je pripravljena v nedogled vrtati v eno besedo, iskati eno podobo, da bi jo zalotila – ne morda, kako se je končno "prav" ubesedila ali upodobila, temveč kako ji je spodrsnilo, kako je klecnila in se za hip izvila iz označevalne verige, kako je iz trdnih temeljev vidnega in slišnega odplula na razburkano morje prividov in prisluhov, čiste sanjske negotovosti. Z drugimi besedami (oziroma podobami): kar dela Kubricka velikega, ni trenutek, v katerem človečnjak s kostjo razbije kost, pobije žival in si pokori sočloveka, temveč tisti trenutek, ko se ta prizor z eno samo suvereno avtorjevo gesto izvije v vesoljni valček noordungovskih projektilov med planeti: *Odiseja v vesolju*. Veličina je torej v neizmerljivi razliki med enim in drugim, med pradobo in podobo prihodnosti, v dejstvu, da si upaš z rezom poskusiti zacetili nezacetljivo: ujeti čas sam.

To izhodišče je nujno za lotevanje filma *Široko zaprte oči*, saj se je drugače težko izviti tako prepogosto publiciranim sodbam okusa kakor tudi poglobljenim komparativnim študijam Schnitzlerjeve novele in

Kubrickovega filma. Kar se zgodb in literarnih predlog tiče, je bil morda najbolj zgovoren Michael Herr, ki je Kubricku pomagal pisati scenarij filma *Full Metal Jacket* po romanu Gustava Hasforda *The Short Timers*. V predgovoru knjižne izdaje scenarija Herr opisuje, kako ga je Kubrick poklical spomladi leta 1980: "*Imel je zelo jasen občutek o določeni vrsti vojnega filma, ki ga je hotel narediti, ni pa še imel zgodbe. Kasneje sem se naučil, da z 'zgodbo' misli na knjigo, ki bi vsebovala dovolj elementov in razsežnosti, da bi jo lahko razdejal in ponovno zgradil kot film; kot drevo s popolnimi vejami. (...) Zdi se mi, da je vedel, kakšen bo videti film, davno preden je našel zgodbo in prizorišča, celo še preden je sploh vedel, katero vojno bo spravil na film.*"²

Prav na teh dveh izhodiščih – na strogi konceptualni praksi Kubrickove režije in na predhodnosti forme izraza pred formo vsebine – nameravam zgraditi pričujoče videnje poslednjega Kubrickovega filma. Koncepti, ki se jih loteva, natančneje, ki jih s svojim lotevanjem šele sploh skuša konstruirati, so na prvi pogled tako velikopotezni in tvegani, da se zdijo neobvladljivi: vojna, oblast, nasilje, ljubezen, prihodnost ... Toda mar ni *Full Metal Jacket* definitivni film o vojni? Mar ni *Odiseja* enako definitivna o prihodnosti? *Peklenska pomaranča* o nasilju? *Lolita* o ljubezni? *Dr. Strangelove* o moči in oblasti? Prav vsak od naštetih primerov potrjuje metodo, za katero se zdi, da je na delu tudi v primeru zadnjega filma: trdna odločenost za konstrukcijo nekega pojma vodi najprej v spoprijem na teritoriju literature, kjer iz nujnega razdejanja literarne predloge (Hasford, Clarke, Burgess, Nabokov, George) praviloma vznikne nek moški lik, katerega telo je umazano od (literarne) zemlje, po kateri je hodil, oči krvave od razdejanja, ki mu je bil priča, misel pa že visoko v stratosferah specifično kinematografskih prividov in prisluhov. Njihova specifika je zagotovo ta, da bolj od njihovih fiktivnih imen pomnimo njihove realne obraze; spominjamo se jih kot likov in igralcev *hkrati*: Malcolm McDowell, Jack Nicholson, Peter Sellers ... Po zgledu Deleuzove tematizacije konceptualnega konstruktivizma v knjigi *Kaj je filozofija?* jim recimo kar *pojmovni liki*.

In Tom Cruise je postal tak lik ... Pomnili ga bomo, ne kot Williama Harforda, temveč kot rzasutega Toma Cruisa! Nobeno kritično modrovanje o domnevno slabi igralski intepretaciji ne more zakriti temeljnega dejstva, da je Kubricku uspelo rzasuti pilota nadzvočnih letal in športnih avtomobilov, gamblerja in oficirja, nemogočega misijonarja. Nekje vmes med Dunajem, Londonom in New Yorkom se je iz literarne ruševine Schnitzlerjevega Fridolina, Kubrickove vizije Williama Harforda in zakonskega moža Nicole Kidman izvil pojmovni lik, ki ostaja zapisan v spominu kot *fin-de-sièclousko* utelešenje tega, o čem sanja petintridesetletni pripadnik višjega srednjega razreda. Natanko to je koncept, ki se ga je Kubrick lotil stkati v svojem zadnjem filmu: ne več ne manj kot kar same *sanje*. Schnitzlerjeva *Sanjska novela* je zato le dobrodošla podlaga za ta podvig – a kaj lahko bi se kot izhodišče namesto *Traumnovelle* znašla tudi *Traumdeutung*, Freudova *Razlaga sanj*, ki stoji na začetku stoletja, katerega sklep in hkratna ukinitvev je Kubrickova razlaga sanj (*Razlaga sanj* je sicer izšla leta 1899, vendar jo je urednik označil z letnico 1900. V prvih desetih letih so prodali vsega šeststo izvodov. Podzemlje se je premaknilo pozneje.) Dovolj zgodaj v *Razlagi sanj* navaja Freud primer študenta medicine, ki je imel (tako kot Freud sam!) težave z zgodnjim vstajanjem, zato si je rad omislil naslednje sanje "udobnosti": namesto da bi se odpravil v bolnišnico, se je v sanjah že videl v bolnišnični postelji, ob vzglavju pa je bila kartoteka z njegovim imenom: *Pepi H ... cand. med., dvaindvajset let*. In v sanjah je govoril: če sem že tam, potem mi pač tja ni treba iti – in je lahko spal naprej!

V primeru Kubrickovega filma nas ne zanima toliko osnovna struktura sanj udobnosti, ki je pač v tem, da sanje dobesedno "pridejo na mesto" dejanja in s tem izpolnijo željo, temveč se zdi veliko bolj zanimiv poskus ujetja tistega nerazločenega *stanja sanj*, ko preprosto ni nobenega orientirja, po katerem bi lahko določili, ali imamo opravka s sanjami ali z resničnostjo. Drugače rečeno: zanima nas tisti zagatni trenutek, ko Pepi ne več, v kateri postelji spi! Le da je naš kandidat vmes postal uveljavljen doktor, dvaindvajsetletnik je odrasel v petintridesetletnika, diagnostični

listič nad posteljo pa se je spremenil v *password*: Fidelio. To je namreč beseda, ki Toma Cruisa popelje na sanjsko potovanje do dna noči; beseda, ki mu jo zaupa nekdanji sošolec Nightingale (Todd Field) in s katero se mu odprejo vrata velike črne maše. Na tej poti se kot postaje pasijona vrstijo vse ključne fantazme, ki jih v nezavedno moškega dvajsetega stoletja zarisujejo umetnostne prakse v dobi tehnične reprodukcije: fuk na pogrebu (novica o smrti Nathansona je tista, ki zvbabi Billa od doma), ljubeča prostitutka (Domino), incestuozno-pedofilsko razmerje očeta in hčerke (izposojevalec priložnostnih oblačil in zvodnik lastne hčere Milich v podobi Radeta Šerbedžije), orgija (velika črna maša), žrtvovanje ljubeče lepoticke (ki Billu reši življenje tako, da zastavi svoje telo)... Galerija fantazm je stereotipna, kot je stereotipen sam Cruisov lik – a prav shrljivost tega stereotipa prispeva k veličastnosti njegovega zloma, prav ta vpetost v klišeje, skozi katere se mukoma prebija, ga naredi za pojmovni lik *par excellence*. Ali kot pravi Deleuze: misel se ne bori s kaosom, je prej njegova tiha simpatizerka. Bori se z mnenji, z ustaljenim razmišljanjem, s klišaji. Če naj misel ozdravi, mora potolči zdravo pamet.

S katerim kriterijem si sploh lahko pomagamo, ko skušamo razločiti stanja sanj od stanja stvari? Kdaj vemo, kaj vidi Bill na tej, kaj pa na oni strani vek? Morda se delček odgovora skriva že kar v samem naslovu, *Eyes Wide Shut*. Upal bi si trditi, da je struktura naslova zadnjega filma na las podobna naslovu *Full Metal Jacket*: tam, kjer bi nevesč govorec pričakoval "full metalen jopič", ki neprebojno ščiti telo pred kroglo, se na jezik pozornemu ušesu pokaže, da gre v resnici prav za tisto, kar to domnevno neprebojnost usodno prebije: za kroglo, katere srajčka je v celoti kovinska! Že omenjeni Herr poroča, da se je Kubricku izraz "full metal jacket", ko ga je videl v nekem orožarskem katalogu, zdel "beautiful and tough, and kind of poetic". Natanko tak, čudovito oster in nenavadno poetičen, je tudi naslov Kubrickovega zadnjega filma. In tudi obrat je natanko isti: "široko zaprte oči" ne pomenijo, da so neprebojno zatisnjene tako, da nič ne more *not*; ne, nasprotno, na široko so priprte, da skozi tako nastalo režo spustijo *ven* tiste neubranljivo fantazmatske podobe, ki jih je v nezavedno, strukturirano kot govorica, naphalo celo stoletje. In kako se tej reži približamo? Kako konstruiramo formo, da bi razkrili vizijo? Tako, da *režo spremenimo v rez*; da *tren* (očesa) postane *trenutek* (časa), režija pa postane v prvi vrsti *režija pogleda*. Zato je izjemno zanimivo pogledati, skozi katere premene je že v Schnitzlerjevi noveli šla "fenomenologija" tega zapiranja in razpiranja oči. Vse se začne z otroškimi očmi, ki se hipoma zaprejo, kot bi odrezal (in to prav v trenutku, ko otroški glasek tudi v svojem branju pravljice naleti na "pogled" princa). Ta tren je v svoji trenutnosti varljiv, saj sta starša, Fridolin in Albertine, prepričana, da je hčerka ob knjigi kinknila v sen – v resnici pa njene hip za tem znova odprte oči prej pričajo o tem, da je hotela *še naprej sanjati – ne pa spati!* Spustite podobe *not* – to je otročja želja, ki sije iz široko razprtih oči! Rojstvo je torej trenutek, ko so vse podobe še zunaj.

Drugi modus Schnitzlerjeve novele je kar takoj pogled smrti: "mrličev obraz je bil v senci". Reža je dokončno zapahnjena, rez ni več možen, tako na eni kot na drugi strani vek so reducirani na duhove. Natanko tak je namreč Fridolinov vtis, ko zapušča stanovanje s truplom starega Roedigerja: "Ljudje, ki so ostali tam gor, živi nič manj od mrtvih, so se mi zdeli kot prikazni, enako neresnični." Smrt je torej tedaj, ko so vse podobe že notri, a nobena ne pride več ven, da bi orosila oči s solzami – tako kot iz ust ni več diha, ki bi orosil zrcalce, ki ga postavijo pred obraz mrtvecu. Slutnja derealizirane vizije začenja ob srečanju s smrtjo počasi vstopati v misel glavnega junaka, saj se mu zdi, da je prej kot izkušnji ubežal melanholični prevzetosti. Edino, kar si je res želel, je bilo iti domov.

Po centralni epizodi z veliko črno mašo je ta slutnja o nerealnosti vizije končno tudi ubesedena: ko se vrača domov, se Fridolin sprašuje, če morda prav ta hip ne leži doma, in če ni bilo vse, kar je verjel, da je bil izkusil, le delirij? Vprašanje bi lahko formulirali tudi po Pepijevo: je že v bolnišnici ali je še doma? Spi tu ali tam? Sanja? Fridolin se prav po freudovsko odloči za diagnozo: otipa si obraz in čelo, izmeri utrip – in "kolikor le more široko odpre oči"! Vse normalno, vse v redu. Bil je čisto zbujen. Odprtje oči tako vsaj za hip v Schnitzlerjevi noveli stoji na mestu spregleda resnice: ni ne otročje naivno zijanje ne mrliško slepo bolščanje, temveč uzrtje, uvid.

A ni večje iluzije od te, da je dovolj široko odpreti oči, pa bomo uzrli resnico! Že na naslednji strani novele, tam, kjer se Fridolin nadeja miru

in razumevanju, doma, tam ga čaka najbolj radikalno vznemirljiv pogled cele zgodbe. Bilo je okrog četrte ure zjutraj, ko se je povzpел do stanovanja. V spalnici ga je pričakala speča Albertine z obrazom, ki mu ni bil znan. Na njegov dotik se je odzvala s čudnim smehom. Ko jo je poklical po imenu, mu je odgovorila z neznanim, skoraj neznosnim režanjem (angleški prevod se tu bere kot zgostitev vseh ključnih terminov v tematizaciji freudovskega *das unheimliche*: "she laughed again in an utterly alien, almost uncanny manner"). Ponovno jo je poklical, tokrat glasneje: "In zdaj so se njene oči počasi in s težavo široko razprle: pogledala ga je prazno, kot bi ga sploh ne prepoznala."

Šele ko je v tretje zakričal njeno ime, je bilo videti, da se ji čuti počasi vračajo. Izraz gnusa in strahu se je pojavil v njenih očeh. Ta trenutek, ta ultimativno *unheimlich* trenutek, ki bi v pogrošnih horrorjih sovpadel s trkom ob lastno podobo v zrcalni površini, ki je ne pričakuješ sredi teme in v katero zaman kričiš svoje ime, ta trenutek je zagotovo vrhunec Schnitzlerjeve novele. Strogo gledano se v njem ne srečata le dva sanjača, temveč se soočita dva trenutka prehoda iz ene razsežnosti v drugo, tren trči ob tren, reža naleti ne samo na režanje, temveč na drugo režo – in če ni pretirano reči, *rez reže rez*.

Če zaradi ničesar drugega, se je moral Kubrick spustiti v labirinte Schnitzlerjevega dunajskega valčka zato, da bi v tej temi, ki je čista belina, v spregledu, ki je največja slepota, naletel na točko reza reza, na točko *razlike razlike*, na točko realnega. Vse drugo so samo sanje. V tej točki zasovraži svojo ljubljeno bolj, kot jo je bil kdajkoli ljubil – in začuti neizmerno željo, da bi jo poljubil! Poljubil ali (polj)ubil? Zdi se, da je to trenutek, ki mu edinemu pritiče naslovna oznaka *eyes wide shut*, kajti prav v trenutku sovpadanja teh dveh rezov in teh dveh rež rez postane vez, stke se nit, po kateri besede stečejo kot dež ... Ne samo, da je Albertine Fridolinu povedala svoje sanje, tudi on se po neprespani noči (od sanj? od tavanj?) odloči: "Povedal ti bom vse!". Praksa je zajecjala v besede, podobe so razbeljene zažarele iz široko priprtih oči, pojem sanj je našel svoj teritorij v optično-sinaptični špranji, *sanjski pojem je postal zlati rez* – le ubogi subjekti so klonili pod pezo telesa. Kubrick je v velikem finalu sprva do besede zvest Schnitzlerju:

– Bill: Alice ... kaj misliš, kaj naj storiva?

– Alice: Mogoče morava biti hvaležna, da nama je uspelo preživeti vse te pustolovščine, pa naj so bile resnične ali le v sanjah.

– Bill: Si prepričana v to?

– Alice: Če sem prepričana? Le toliko, kolikor sem gotova, da resničnost ene noči, kaj šele celega življenja, nikoli ne more biti vsa resnica.

– Bill: In da nobene sanje niso samo sanje.

– Alice: Kar je pomembno, je, da sva zdaj budna in da bova to še dolgo ostala.

– Bill: Za vedno.

– Alice: Za vedno?

– Bill: Za vedno.

Kubrick tako da moškemu izreči to, kar je pri Schnitzlerju ženska prepričala s tem, ko mu je položila prst na usta. Pri Kubricku subjekt ne izreče svoje želje, temveč spregovori proti želji drugega. A le za hip. Kajti Kubrick v velikem finalu ponudi svojo apokaliptično, odisejsko, peklenko in žareče shrljivo vizijo vsakdanjika, v katerega potone zadnji odstavek Schnitzlerja (*In tako sta oba obležala v tišini ... tu in tam malo zadremala ... pa vendar skupaj brez sna ... vse dokler se ni ob sedmih s trkom na vrata in prvimi sončnimi žarki pričel nov dan...*). Kako? Tako, da Nicole Kidman strne vso poanto dvajsetega stoletja v eno samo besedo, v *four-letter-word*, ki je nihče več ne misli ne resno ne dobesedno, ko jo meče iz ust vsepoprek. Ona pa misli prekleto resno:

– Alice: Ljubim te in ti dobro veš, da morava čim prej storiti nekaj zelo pomembnega?

– Bill: Kaj?

– Alice: Fukati!

Če vam pride na misel Baudrillardovo vprašanje "Kaj početi po orgiji?", tedaj je Kubrickov film dokončen dokaz, da smo Freud, Kubrick, Baudrillard, Cruise, Kidmanova, vi in jaz živeli v istem stoletju, ki ga je nepreklicno konec. *Fuck!*

Opombe:

- Alexander Walker, Stanley Kubrick, director, W. W. Norton & Company, New York – London, 1999, str. 7)
- Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford, *Full Metal Jacket*, Knopf, New York, 1987, v-vi.
- (*ibid.*, vii.).