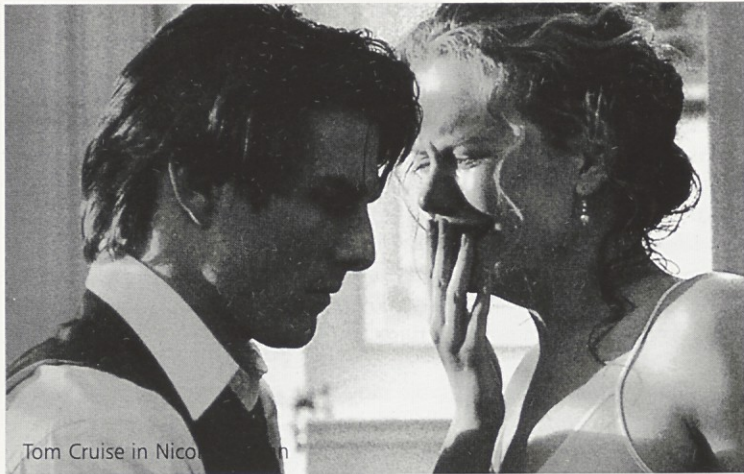


o resnici intime



Tom Cruise in Nicole Kidman

Golo kosilo

Prva podoba. Nicole Kidman spusti s sebe črno obleko. V sekundi je gola, s hrbtom proti kameri. Kot utrinek, kot privid. Dovolj, da so očii gledalcev v trenutku široko odprte. Sledi napis: Eyes Wide Shut. Tudi Ligetijeve de-tonacije – ostre, kratke, same – napovedujejo nekaj drugega od obljube erotičnega trilerja, nekaj veliko hujšega.

Druga podoba. Nicole Kidman in Tom Cruise sta v živo prisotna na tiskovni konferenci. Držita se za roke. Izgledata čudno, tako na očeh, po vsem, kar sta ne dolgo nazaj preživljala na platnu. Čeprav bi jih težko pokazal, so povsod vidne sledi nevarne avanture, iz katere sta se komaj, a srečno izvlekla. Občutek resničnosti vsega, kar sta v filmu doživela, presega moč, ki jo zmore običajna iluzija; tako razgaljenih akterjev ne vidiš niti v svetu pornografije: pred nami je široko razprta njuna intima, v občudovanje zlatega para se zajeda zavest, da smo bili v njuni spalnici, da smo bili v njunih glavah, da vemo vse in, recimo, sočustvujemo. Njuni nasmehi, njuni dotiki tam daleč, njuna nedotakljivost, ja, nedotakljivost, prav to, da se ju ne moremo zares dotakniti, nam govori, da smo bili v svojih glavah, vsak v svoji spalnici.

Zadnja podoba. Nicole in Tom, Alice in Bill, sta s hčerko na božičnem nakupovanju. Hudo ranjena, da se besede ustavljajo v grlu, vendar olajšana, da je vsega konec, z enim očesom varno na otroku, z drugim neizbežno soočena s prihodnostjo, ki je blizu in v kateri se spet zanesljivo ljubita; ustavljena sta v trenutku, ki potrebuje (od)rešitev. Alice ve zanjo in mu jo pove: čimprej fukati.

Nič ne vemo o drugih, nič o sebi

Tako pravi Arthur Schnitzler, avstrijski dramatik, novelist in romanopisec s preloma prejšnjega stoletja, ki je navdihnil Kubrickov poslednji film. Nič kaj spodbudna oporoka, ki pa tako v Schnitzlerjevi *Noveli o snu* (Traumnovelle, 1926) kot po njej posnetem Kubrickovem filmu *Široko zaprte oči*, doživi nekakšno katarzo; navidez grenkemu cinizmu – čeprav ni ta nič drugega kot stopnjevan, umetniško poudarjen in zaostren kritični odnos do človekove zavesti in jezika – ob koncu svojih umetniških snovanj pripneta bolj veselo spoznanje, da je uspeh intime, srečnega domovanja v dvoje, ljubezni, bolj kot na (vselej izmuzljivi) resnici zasnovan na verovanju, zaupanju. Gornji citat bi bil prav lahko izklesan na Schnitzlerjevem grobu, saj je svoj celotni opus posvetil vivisekciji človekove duševnosti,

introspektivni mimitiki, ki ponuja tako vpogled v zavest povprečnih ljudi kot tudi spoznavanje obćih zakonitosti v družbenih odnosih, ki temeljijo na moralnem relativizmu. Ta odkritja in brezkompromisen prikaz – med prvimi je uporabil tehniko notranjega monologa in daleč pred vsemi tako radikalno –, ki se je znašal prav nad dekadenco tedanje dunajske družbe, je deloval hudo šokantno, saj je Schnitzler v marsičem prehitel znanstvene izsledke psihologije. Prijatelj Freud je rad priznal, da je Schnitzler vrsto njegovih spoznanj instinktivno občutil pred njim in jih zabeležil v svoji literaturi.

Kubrickovo zanimanje za psihoanalizo je znano in je povezano z njegovim širšim zanimanjem za kraje in čas, od koder izvira njegova družina, pa tudi z njegovim izpričanim manihejstvom, ki je v odkritju nezavednega dobilo nov polet. Toda odločitev za Schnitzlerja je kljub temu naključje. Po precejšnjem uspehu filma *Full Metal Jacket* se Kubrick dolgo ni mogel odločiti za temo svojega naslednjega filma, kot da bi slutil, da bo ta zadnji – njegova kinematografska in nenazadnje duhovna oporoka. Najbolj resno je delal na dveh projektih, dveh velikih družbenih odisejih, ki sta zaznamovali dvajseto stoletje – holokavst in pojav umetne inteligence. Pri prvem ga je prehitel Spielberg, drugi veliki temi pa nikakor ni uspel najti ustrezne zgodbe, ki bila dovolj velika, da bi lahko plula ob boku *Odiseji 2001*. Po osmih letih obupnega iskanja filma so pri Warnerju presenetljivo najavili projekt *Eyes Wide Shut*, o katerem ni bilo prej niti besede, poslej pa so se vrstila mnoga, največkrat kontradiktorna ugibanja, ki so v dolgih letih produkcije prerasla v eno najvećjih filmskih legend.

Scenarij za *Široko odprte oči* mu je prinesel britanski romanopisec Frederic Raphael in dolgo je veljalo, da gre najbrž za adaptacijo njegovega zgodnjega romana *Who Were You Last Night* iz leta 1971. Kubrick je zlahka našel izvir inspiracije v priljubljeni epohi *fin de siècle*, zlasti Dunaja in Berlina in še bolj v njegovem najljubšem režiserju, Maxu Ophülsu, ki je svoj opus oprl skoraj izključno na to obdobje. Ophüls je bil eden redkih umetnikov, ki ga je Kubrick brez zadržkov častil, in edini filmar, ki ga je priznal za svojega vzornika. Njegov kinematografski stil, ki ga je primerjal s čudovito koreografijo baleta, občutek za izbor motivov in tem, ki so pripadali samo njemu in jih je znal razviti do virtuoznosti, sijajno delo z igralci, pa tudi nepopustljiv perfekcionizem, ki je postal Kubrickov zaščitni znak, vse to ga je navduševalo že zelo zgodaj. Njegova ljubezen do velikega mojstra ni nikoli popustila in morda je prav v Schnitzlerju, za katerega je vedel, da je Ophülsu zelo ljub – po njem je posnel mojstrovini *Ljubimkanje* (Libelei, 1932) in *Vrtiljak* (La ronde, 1950) ter postavil vrsto gledaliških uprizoritev –, našel priložnost, da izrazi svojo duhovno sorodnost z velikani zlatega Dunaja, da se pokloni svojemu mojstru in da se ob koncu svoje umetniške in življenjske poti končno sooči s tistim, kar mu je najbližje, z intimo in njeno resnico. O Kubricku, ki je na zunaj veljal za ljudomrzneža, so prijatelji pripovedovali kot o vzornem družinskem človeku in zakonskem partnerju, strastnem ljubitelju doma, kjer je najlažje gradil svoje svetove. Potemtakem njegov obrat k intimi v zadnjem trenutku le ne bi smel biti preveč presenetljiv. V luči somraka življenjskih moći in slutnje filmske oporoke je lahko zelo razumljiva opustitev iskanja velike družbene utopije na račun prikaza zasebne utopije, ki je navzlic splošni dekadenci dosegljiva.

Izguba nedolžnosti

Film *Široko zaprte oči* je mala intimna odiseja o resnici intime. Idealen mlad par, dobro situiran, osamosvojen, s hčerko in guvernanto, z živim spolnim življenjem, zanimanjem za umetnost, odprt za eksperimente in predvsem odprt za drug drugega, pri petintridesetih še vedno lepo zaljubljen in, kar je nemara najpomembneje, čustveno ekskluziven. Idila srečnega doma iz prve sekvence je takoj v drugi, v velikem božičnem plesu v visoki družbi, postavljena na preizkušnjo – Billa zapeljujeta eksotični manekenki, Alice pa napade preizkušeni donhuan –, toda tudi v atmosferi splošne omame in razvrata, v kateri, se zdi, je prešuštvo ne le dovoljeno, ampak kar pričakovano, še enkrat več

zasveti zmagoslavje njune ljubezni, sveta zveza, drugim nedosegljiva in nerazumljiva. Sanjski svet njunega svetega kljubovanja naslednji večer zamenja trezno okolje njune spalnice, intuicijo refleksija. Klasična pozabavna analiza s ščepcem zdravilnega ljubosumja se pod vplivom marihuane sprevrže v surovo obsodbo samoumevnosti in udobne naivnosti moža, ki s slepim zaupanjem in pomanjkanjem ljubosumja ponižuje njeno osebo, njeno intimo in inteligenco. Njegovo slepo – namesto živo – zaupanje se mu vrne kot bumerang, ko mu pove o mornariškem častniku, ki ga je srečala minulo poletje in za katerega je bila v enem trenutku pripravljena pustiti vse, njega, hčerko, dom... vse. Brutalna izpoved, s katero je Alice hotela malo na silo spodbuditi skupen razmislek o skritih prostorih, do katerih drug pri drugem še nimata dostopa, opozoriti na pomembna nahajališča resnice, do katerih bi se z voljo in resničnim zaupanjem lahko dokopala ter tako resnično pogumno gradila skupno življenje, je povzročila prav nasprotno. Billa se je v trenutku polastil obup, kot stara plošča so se mu pred očmi začele vrteti, ponavljati in preskakovati slike ljubljena Alice in častnika in vse, na kar je ob tem lahko mislil, je bilo maščevanje. Obup in popolna slepota ga pahmeta na divji tobogan življenja zunaj doma, kakršnega ni niti slutil, mimo vseh simptomov totalne dekadence, od intimne prostitucije, do spektakularnih orgij v visoki družbi, v prepovedane prostore zasebnega in družbenega razvrata, za katere nima kvalifikacij in torej tudi ne vstopa. Ko ga odkrijejo in obsodijo za prestop, ne odneha, vsem nevarnostim navkljub se popolnoma preda novemu svetu, s široko zaprtimi očmi se potopi v resničnost, ki mu je enako nedoumljiva kot sanje. Odločen je priti do dna velike intrige, sredi katere se je znašel, in v vlogi zasebnega detektiva začne kot eminentni romaneskni junak odstirati pot do resnice. Njegova junaška avantura se konča v mrtvašnici, v trenutku soočenja s truplom mlade ženske, v kateri nikakor ne more prepoznati ženske, ki jo išče, ženske, ki naj bi jo ubili in ki je zanj žrtvovala svoje življenje. Še več, vse, kar lahko vidi v njenih mrtvih očeh, je podoba neke druge ženske, ki jo v resnici ves čas išče, podoba njegove žene. Ko se je namreč prejšnjo noč vrnil domov in jo prebudil iz nočne more, so bile njene sanje na moč podobne tistemu, kar je kot nepovabljen gost videl v resnici – splošno orgijo, v kateri je on nastopal kot voyeur, Alice pa je bila v sanjah glavna akterka, seksualno žrtveno jagnje, ki so si jo privoščili vsi. Ko sredi noči spet pride domov, navidez znova spravljen s to intimo, zagleda na blazini ob Alicini glavi svojo masko, ki jo je nosil na orgiji prejšnji večer; očitno mu je padla iz zavitka kostima, ki ga je zjutraj vrnil v izposojevalnico. Igra je končana, tudi njegova maska bo padla, vse ji bo povedal. Ko konča s svojo zgodbo, je v sobi že jutro in v tem svetu njuna nova budnost, za katero lahko spet skupaj upata, da bo dolgo trajala.

Zanimivo je, da se Kubrick zelo drži Schnitzlerjeve predloge, z manjšimi potrebnimi in pomenljivimi modifikacijami. Schnitzlerjev svet je naslovu ustrezno bolj sanjski, zabrisanost meje med sanjskim in resničnim svetom ter pisava, polna čudovite ironije, vzpostavljata neko distanco, ki ne generira toliko dramatične napetosti, pač pa nenehno spodbuja k mirnejši in nemoteni refleksiji o temeljnih vprašanih, ki jih zgodba odpira – o resnici ljubezni, o resnici intime, koliko zares vemo o svojih najbližjih in koliko oni o nas, koliko sebe smo pripravljene odkriti drugemu..., koliko skupne sreče lahko ustvarimo ob spoznanju, da tako malo vemo drug o drugem, kako veliko in resnično je lahko zaupanje ob tako pičlem poznavanju drug drugega in, nenazadnje, kakšen je v tej luči smisel takšne ljubezni, zvestobe, takšne absolutne predanosti. Vsej zadržanosti navkljub in ostankom cinizma, ki je preveval njegova zgodnja dela, Schnitzler v *Noveli o snu* na koncu vendarle afirmira ljubezen in intimo, ki se zaveda svoje ranljivosti, a tudi sreče.

Natanko ta vpašanja odpira tudi Kubrick, vendar veliko bolj dramatično. Medtem ko Schnitzler svojo pripoved gradi skozi eno zavest – edini fokalizator pripovedi je mož –, Kubrick svojo pripoved zastavlja dialoško, ne skozi refleksijo, ampak skozi dialog, ki je bolj ali manj enakovreden. Na ta način lahko pride do bolj dramatičnega trka dveh zavesti, dveh resnic, gledalcu in gledalki pa omogoča dvojno identifikacijo, enakovreden vpogled v obe zavesti. Kljub pretežno doslednemu sledenju Schnitzlerjevi zgodbi in motivom, celo simbolom, pa Kubricka ne zanima toliko onirični značaj izvirnika in njegov duhovno-zgodovinski označevalec, ampak preprosto *hard core*

ljubezenska drama, postavljena v avtentičen prostor in sedanost. Namesto dunajskega *fin de siècle* v *Široko zaprtih očeh* zaživi newyorška dekadenca, zelo podobna tisti dunajski izpred sto let (Dunaj je bil takrat družbeno in kulturno središče Zahodnega sveta, podobno kot je danes New York) in različna v vsem tistem, kar je v okolje in družbo naplavilo dvajseto stoletje; glede intime se ni veliko spremenilo in tudi družba se je na prehodu stoletja, posebej po padcu komunizma, spet ujela v podobno negativno utopijo.

Kubrickov krvavi obračun z resnico intime pa je najbolj podkrepjen s peklensko idejo, da v glavni vlogi zasede zlati par Holivuda, Nicole Kidman in Toma Cruisa. Popolno telesno in duševno razgaljenje zlatega para Holivuda, ki podobno kot Bill in Alice skoraj nerealno kljubuje emocionalno in moralno skrahiranemu svetu šovbiznisa, deluje kot pretresljiv vdor realnosti, kot ontološki šok, ki narekuje vtis, da spremljaš dokumentec o Tomu in Nicole. Ob zelo občutenem izboru teme, navdahnjenem in natančnem tkanju pripovedi, ob fotografiji, ki jo lahko primerjam samo še s tisto v *Barryju Lyndonu* in ki v enem hipu, z naravno lučjo, ki nenaravno prežiga sliko in čas, ki v eni sami podobi natančno locira mesto inspiracije (*fin de siècle*), v eni sami podobi prejšnje obe epohi, glasbo, ki nosi v sebi istočasno igrivost in grozo in še posebej Šostakovičev dunajski valček, ki bolj kot katerikoli nosi v sebi tisto značilno mešanico grenkobe in veselosti, ki je zaščitni znak dekadence, ob splošnem perfekcionizmu, ki smo ga od Kubricka v vsem razvajeni ter množici izjemnih rešitev, ki ta film po mojem mnenju postavljajo na najvišje mesto v njegovem opusu in v minulem desetletju, je prav vivisekcija v živo zlatega Holivudskega para tisto, kar presega moč klasične filmske iluzije.

Restavracija ljubezni

Mislím, da ni v filmu še nihče tako radikalno, analitično in psihološko poglobljeno postavil in razstavil vprašanja resnice intime, tega občutljivega in težko otipljivega prostora, ki vzbuja toliko hrepenenja in razočaranja. Še nihče ni tako skrajno in genialno izvedel umetniške obdukcije popolne ljubezni.

Kljub brutalni vivisekciji intime, za katero se neizbežno izkaže, da v še tako popolni realizaciji ne zagotavlja vse resnice, je to vendarle film o upanju in zaupanju v ljubezen, v intimo dveh ljudi, hvalnica kljubovanju skušnjavam, hvalnica predanosti, skupnemu domu, ki si ga v duhu in telesu gradita dva človeka, obljubljena drug drugemu, in četudi ni stoodstotno varen, bodisi zaradi nepremostljivih ovir v komunikaciji, upravičeni skepsi v jezik, ali zavoljo neracionalne in torej manj stanovitve narave zaupanja, je to edina velika zmaga, ki jo je v tem svetu mogoče izbojevati. Zato večkrat prodre prepričanje, da je za uspeh intime bolj kot poznavanje potrebna vera.

Naj se rane v takšno intimo režejo še tako nujno in globoko, bodo težko izčrpale moč kljubovanja in sreče. V izjemnem prizoru, ko se Bill vrne domov in ga Alice čaka v postelji, speča, z njegovo masko na blazini ob sebi, se v njem v nekaj hipih, kot pred smrtjo, preigra cela šahovska partija dogodkov zadnjih treh noči; in ko se na koncu zave, kako usodna bi bila lahko njegova neozdravljiva naivnost, zaradi katere še do pred nekaj trenutki ni uvidel, da je pravzaprav on tisti, ki dolguje ženi izpoved, da ji jo dolguje že od vsega začetka, od tiste prve noči, ko ga je ona z zaupanjem svoje skrivnosti izzvala, da si prideta še bližje, on pa se je v ničevosti ranjenega ponosa odvrnil od nje. Ob tem spoznanju se zgrudi in popade ga neustavljivo ihtenje, ki se bo poleglo šele proti jutru, ob koncu njegove izpovedi. To stanje pred končnim spoznanjem, v katerem sta združena Billova neozdravljiva naivnost in smrtni strah, sijajno opisuje Schnitzler: "*Ob tem odkritju ni bilo več nobenega dvoma, da Albertina nekaj sumi, celo veliko hujše stvari, kot so se v resnici zgodile. Toda način, ki ga je izbrala, da mu to pove, zamisel, da temno masko položi na blazino poleg sebe, kot da bi predstavljala obraz moža, ki ji je postal uganka, ta duhovit, skoraj igriv pristop, ki se je zdel obenem nežno opozorilo in pripravljenost odpuščenja, je Fridolina navdal z upanjem, da, ob spominu na svoje sanje, vsega skupaj le ne bo jemala tako resno.*"

Zjutraj sta očiščena, Alice pravi, da sta spet budna. Za dokončno restavracijo njune ljubezni je potrebna še katarza s fukom, ki bo do konca polizal njune duševne rane in jima vrnil izgubljeno oblast nad njuno spolnostjo, vrnil izgubljeno nedolžnost, za zmeraj zaznamovano z brazgotinami. •