

ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST I BIBLIOTEKARSTVO

ZAVRŠNI MAGISTARSKI RAD

TEMA: KOMPARACIJA PRIČA KROZ DVA RAZLIČITA
MEDIJA: „NOVELA O SNU“ I „ŠIROM ZATVORENIH OČIJU“
NA OSNOVU PSIHOANALITIČKE TEORIJE

STUDENT: Elvis Kudumović

MENTOR: prof. dr. Edin Pabrić

BROJ INDEKSA: 2462/2016

SARAJEVO, APRIL 2019.

SADRŽAJ:

Sažetak.....	2
1. Uvod.....	3
1.1 . Predmet i cilj rada.....	3
2. Pojam adaptacije.....	4
2.1. Kako nastaje adaptacija romana.....	6
2.2. Razlika između romana i filma.....	7
3. Analiza „Novele o snu,, i filma „Eyes wide shut“ / „Oči širom zatvorene“.....	10
4. Razlike između Kjubrikovog adaptacije filma „Širom zatvorenih očiju“i Šniclerove „Novele o snu“.....	18
5. Zaključak.....	20
6. Literatura.....	22

SAŽETAK

Tema magistarskog rada jeste komparacija priča kroz dva različita medija: “Novela o snu“ i „Širom zatvorenih očiju“ na osnovu psihoanalitičke teorije. U teorijskom dijelu, definiram pojam adaptacije, navodim razlike između dva medija novele i filma, te koji su to faktori koji utiču na dobru i lošu adaptaciju istoimene novele i filma. Drugi dio rada odnosi se na analizu „Novele o snu“ i filma „Širom zatvorenih očiju“ koji je rađen po noveli kroz psihoanalitičku teoriju. U analizu adaptacije mora se uključiti analiza narativa i kontekst cijele adaptacije.

Ključne riječi: adaptacija, san, film, psihoanalitička teorija.

1.UVOD

1.1. Predmet i cilj rada

Predmet i cilj ovog rada jeste komparacija priča kroz dva različita medija: “Novela o snu“ pisca Artura Šniclera (Schnitzler Arthur) i ekranizacija novele reditelja Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick) “Širom zatvorenih očiju“ na osnovu psihoanalitičke teorije. S obzirom na kompleksnost i „težinu“ jezika koji je korišten u ovom književnom djelu, potrebno je istaknuti razlike koje sama ekranizacija istoimene knjige nosi.

„Novela o snu“ donosi nam sliku „skladnog braka“, tj. odnos između muža i žene u kriznim situacijama koje donose bračne vode, kao i mogućnost prevazilaženja konfliktnih odnosa. Priča se više ne događa u Beču, već je prenesena iz Beča dvadesetih godina prošlog vijeka u savremeni New York. Izmješatanjem iz evropskog u američki milje, film je u odnosu na knjigu izgubio kulturološku dimenziju koje sadrži Šniclerovo djelo. Sama atmosfera razvijenog Beča, koji je bio prijestolnica evropske kulture, zamijenjena je ulicama savremenog New Yorka, u kojima se rješavaju problemi supružnika.

Hipoteza

Prikaz konfliktnih odnosa u priči „Novela o snu“ dosljedno je ekranizovanom filmu.

Cilj

Ova analiza konflikta kroz psihoanalitičku teoriju ima za cilj da istakne sve sličnosti i razlike i jednog i drugog načina prikazivanja iste teme, odnosno koja je kvaliteta knjige a koja filma.

2. POJAM ADAPTACIJE

Pojam „adaptacija“ osim procesa adaptiranja obuhvata i sam proizvod koji nastaje kao krajnji rezultat - filmski scenarij i po njemu snimljeni filmski uradak. U tome se ova definicija slaže sa shvatanjem pojma „adaptacije“ kako ga kazuje književna teoretičarka Linda Hutcheon u temeljnom teorijskom djelu „A Theory of Adaptation“, naglašavajući važnost shvatanja adaptacije kao djela nastalog na temelju drugog djela kao prepoznatljivog izvora, ali i samog kreativnog i interpretativnog procesa preoblikovanja i prenošenja. Linda Hutcheon tvrdi da je to planirana i ponovna posjeta umjetničkom djelu. „Prava adaptacija se zasniva na povratku originalnom tekstu, dok svako odstupanje od originala nazivamo prisvajanje ili aproprijacija.“¹

Linda Hutcheon pojam adaptacije koristi za cijeli proces i za konačan proizvod. Analiza samog medija na koje se djelo adaptira je pogrešna, to jest manjkava analiza. Zbog toga Hutcheon navodi tri vrste angažmana u adaptacijama: reći, pokazati i biti u interakciji sa pričom.“ *Reći* se odnosi na knjige, jer nam knjige pričaju priču, *pokazati* se odnosi na filmove, jer nam oni prezentuju priču, a *interaktivnost* se odnosi na našu interakciju sa pričom.“²

„Adaptacija književnog djela u film svakako nije puko „prenošenje“ elemenata priče u slike, već prerada najvažnijih aspekata književnog djela i njihovih značenja putem vizuelnog i zvučnog medija odnosno filmskog medija. No ono što će se smatrati najvažnijim aspektom originala koji adaptacijom treba prenijeti svakako ovisi o interpretaciji onoga ko adaptira.“³

Svaka naratološka analiza polazi od temeljne razlike između priče i fabule. Fabulu čine skup logično i hronološki povezanih događaja koje tekst obuhvata, dok se pričom smatra prezentacija fabule na određeni način.

S obzirom na različitost medija književnosti i filma, temeljni pojmovi naratološke analize poprimaju različite karakteristike i oblikovani su različitim sredstvima. Analizi se može pristupiti na tri razine.

Prva razina jeste razina fabule. Fabula se dakle odnosi na sadržaj (slijed događaja uređen po logici radnje) tj. materijal od kojeg je građena priča. Elementi fabule prema Balu su: događaji,

¹ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, 2006., str. 15.

² Ibid. str. 23.

³ Mieke, Bal, *Naratologija priče i pripovjedanja*, Alfa, Beograd, 2000., str.5.

akteri, vrijeme i mjesto. Na sljedećoj razini organizacije, razini priče, navedeni se elementi organiziraju po specifičnim principima kako bi konstruirali priču. Elementi organizirani u strukturu s jedinstvenim obilježjima, koji omogućavaju razlikovanje jedne priče od svih ostalih priča, nazivamo aspektima. Aspekte čine: redosljed, ritam, frekvencija, likovi, prostor i fokalizacija. „Fabula je viđena kao materijal koji je prerađen u priču koju nazivamo logikom radnje, a nju čine: događaji, akteri, mjesto i vrijeme. Oni čine glavni materijal za fabulu, koja je u ovom slučaju Šicerova novela, gdje se događaji nižu po takvom slijedu da se mogu razlikovati od hronološkog redosljeda. Vremensko trajanje posvećeno različitim elementima priče, određuje se u odnosu na vremensko trajanje, koje oni zauzimaju u fabuli. Akteri dobijaju distiktivna obilježja i na taj način oni postaju samosvojne individue i prerastaju u likove pa tako i mjesta gdje se i odigravaju događaji dobijaju distiktivna obilježja.“⁴

Pripovjedni tekst je priča iskazana jezičkim znacima, zapravo to je jezička istanca koja proizvodi jezičke znakove. To nije pisac jer pisac ustupa riječ fiktivnom govorniku.

Najaktuelniji termin je fokalizacija. „Fokalizacija je odnos između prezentovanih elemenata i vizije i također, je to odnos između viđenog i uočenog.“⁵

Treća razina jeste razina teksta, diskursa, koja obuhvata jezičke znakove, vizuelne i auditivne materijale koji služe kao medij prenošenja priča.

Ozbiljnije rasprave o adaptaciji nastale su 1957. godine kada je George Blueston izdao knjigu „Novels in film“, te tako pružio iscrpniji uvid u teoriju adaptacija.

Na samom početku knjige, Bluestone objašnjava da je pretpostavio i pokušao demonstrirati da su dva medija toliko esencijalno drugačija da pripadaju u odvojene umjetničke žanrove. „Iako romani i filmovi otkrivaju dosta sličnosti, ono što je potresno su različitosti, koja je problematična za reditelja. Ta razlikovna obilježja proizilaze iz činjenice da je roman lingvistički medij, a film je u suštini vizuelan.“⁶

Npr. ako pogledamo u filmu tačku gledišta (Samerton) vidimo da je scena pozorišna. Glumac postoji i on je nepomičan imajući mogućnost razgledanja sa različite tačke gledišta iako su pred nama figure ljudi u crnom, perspektiva, rakurs ugao gledanja, okvir slike, posmatrajući

⁴ Ibid. str. 10.

⁵ Ibid. str. 21.

⁶ Bluestone, George, *Novels Into Film*, 1961., str. VIII.

sliku u kojoj reditelj montira pozorišne scene. Kretanje junaka ulicama je junakovo subjektivno viđenje stvari. U tom slučaju oči glumca jesu, zapravo, kamera sa kojom nam on pokazuje šta vidi. Kjubrik je spojio kombinaciju prostornih i pozorišnih pejzaža. Sa jedne strane imamo sintezu slobode, a sa druge strane sintezu straha.

„Slika je ta koja ukazuje i reagira. Ona ukazuje na druge slike i reaguje na akcije drugih slika. Slikom nazivamo sve što se ukazuje, a ako je ona što se ukazuje pokret, to je slika pokreta.“⁷

U trenutku kada se lingvistički medij zamijeni vizuelnim, razlike će biti neminovne, jer se radi o dva različita medija. Ono po sebi pretpostavlja dva drugačija proizvoda, gdje svaki sa sobom nosi određeni set različitih obilježja.“ Nemoguće je tačno prenijeti likove na film, jer oni postoje unutar određenih lingvističkih obilježja određenog romanom, koje je teško prenijeti na vizuelni medij.“⁸

Roman se ne adaptira, već neka parafrazična vrsta romana koja je napisana u obliku scenarija. Također, scenarist ne postaje prevoditelj već etabliranog pisca, nego i on sam postaje pisac.

2.1. Kako nastaje adaptacija romana

Od samih početaka film je imao različite interese za forme i građu koju je nudila književnost. Otkad su reditelji počeli da koriste „visoku“ literaturu za svoje priče, filmske adaptacije književnih radova su često korištena sredstva za sređivanje narativnog materijala, profitiranja od njihove popularnosti ili izražavanje rediteljeve zahvale i čitanja osobnog djela. Cilj je da se „vjerno sačuva“ sadržaj i značenje književnog izvora. Prema Lindi Hutcheon, posebna draž adaptacije leži u samoj dvosmislenosti:

„To nije kopija ni u kojem vidu reprodukcije, mehaničke niti bilo koja druga. To je ponavljanje ali bez kopije, koja spaja udobnost i ritual i prepoznavanje sa oduševljenjem iznenađenja i noviteta.“⁹

Dobro urađena adaptacija poznatog romana može pružiti užitak u poznatoj sceni, liku ili citatima, u otkrivanju novih aspekata kao i alterativnog čitanja. Jedna krucijalna razlika između filma i literature jeste način produkcije. Kao što je poznato knjigu najčešće piše samo

⁷ Gilles, Deleuze, *Pokretne slike I*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2009. str. 4.

⁸ Ibid. str.6.

⁹ Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, 2006, str. 24.

jedan autor u fleksibilnom vremenu, dok produkcija filma uključuje mnoge ljude sa različitim pozadinama, kvalitetima, mišljenjima i interesima. Film je stvoren kombinovanim trudom i uticajem velike grupe ljudi, od specijaliziranih profesionalaca koji posjeduju svoje vještine pisanja scenarija, produkcije i postprodukcije, do onih koji finansiraju projekat i daju mu manje ili više restrikcije. Film je umjetničko djelo. To je spoj književnosti, pozorišta, muzike i likovnih umjetnosti i također, je kolektivna umjetnost cijelog tima koji rade na snimanju filma od najmanjih detalja pa do konačne realizacije.

2.2. Razlika između romana i filma

„Vidjeli smo da u filmskoj konotaciji postoje sistemski sklopovi koji regulišu način obrazovanja i čitanja konotativnih znakova: kodovi. Međutim, ti kodovi nisu konvencionalni. Oni se na konotativnom planu javljaju kao povezivanje denotativnih znakova posredstvom kontekstualizacije njihovih pertinentnih svojstava. Njihovo je funkcionisanje, dakle, uslovljeno relacijama na kojima se zasniva cjelina. Kodovi u filmu su samo mogućnosti što će ih konkretna djela u svojim konotativnim kombinacijama ostvariti, kao zakonitosti u pojedinačnom dijelu filma. Svaki film, prema tome, otkriva gledaocu svoj sopstveni semiološki (ili jezički) sistem. Odnos filmskih kodova-koji su stalni u filmu uopće-„premeće se“ i „preobražava“ od filma do filma.“¹⁰

Za razliku od filmske iluzionističke literature, budući da je znak kojim se služi pisac riječ, izaziva pojmovne predstave u svijesti, ili moglo bi se reći kako literatura, odnosno u ovom slučaju novela, cilja na imaginativnu mentalnu djelatnost kao na krajnji rezultat svoje iluzionističnosti. Drugim riječima,“ apstraktni lingvistički znak mora da se u svijesti čitaoca prevede u mentalnu sliku. Za razliku od toga, film operiše gotovo slikovitim prizorima sa snažnim čulnim iluzionizmom, mada ni on ne nudi cjelovite, gotove predstave vizuelnog reda.“¹¹

Dakle, kod filma, gledalac, umjesto da stvara slike u svijesti, on gotova ikonička značenja povezuje u jednu cjelinu ili jezički smisao, dok u romanu riječi izazivaju pojmove koji se dalje povezuju i tvore sliku u svijesti čitaoca, i tek onda se te slike sjedinjuju u afektivni smisao djela. Osvrćući se na razliku filmskog i literarnog ostvarenja Žan Mitri kaže da „klasični jezici dovode do emocije pomoću prethodnog uobličavanja misli. A takozvana

¹⁰ Stojanovic, Dušan, *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1975. str. 78.

¹¹ Ibid. str. 115.

„sredstva izražavanja“ (u koja spadaju sve umjetnosti, pa i film) provode primaoca neposredno kroz emociju da bi sugerisala neodređenu zamagljenu ideju.“¹²

Ako se općenito razmisli o mediju knjige i filma, vidi se da svaki od njih ima svoje zakone i pravila, tj. ograničenja. Ako se zanemari ona osnovna razlika da je film vizuelno –zvučni medij, a knjiga pisani, od onih uvjetno manjih razlika, koje su za ovaj tekst izuzetno važne, želim nabrojati nekoliko.

Prva razlika je sposobnost knjige da puno lakše prikaže razmišljanja i unutrašnje monologe likova nego što je to na filmu. Pisac nam opisuje ono o čemu junak razmišlja, ovisno o jeziku i sposobnostima autora, a mi polahko upoznajemo taj lik, dobijajući uvid u njegove misli.

Reditelj nam može, više ili manje spretno, prenijeti misli lika; najčešće je to glas u off-u (pripovjedač), a postoje i rješenja u vidu pisanja dnevnika, pisama ili sl. No, knjiga je još uvijek tu najvjerodostojniji predstavnik. Međutim, i pored toga, treba istaći da je filmska struktura, struktura naročitog reda, a prije svega da je umjetnička i estetska struktura, i da je značenje jedno od njegovih svojstava, i to značenje počiva na uobličavanju sistema znakova, pa je i ona, dakle, iako u začetku struktura, i to jezičkog karaktera. Međutim, jezik filma ne gradi svoje sintagme po uzoru na sintagme govornog jezika, to jest redanjem „znaka do znaka“.

U filmskoj sintagmi znaci se smjenjuju na drugi način: “prelaženjem jednog u drugi, stapanjem u prikazivačku cjelinu, organskim preplitanjem jednog sa drugim. Znaci zajedno i sinhrono sačinjavaju tkivo filma. S toga se teško i u analizi izdvajaju iz cjelovitog njegovog bića i ne prepoznaju se pojedinačno nego se „čitaju“ u jedinstvu čitavog prikaza.“¹³

Dakle, film je jezik koji u procesu nastajanja, poništava sebe kao jezik i postaje struktura estetskog reda i jedna umjetnička tvorevina. Za razliku od pisma, filmska sintagma se gradi kao kontinuirani, cjeloviti opazajni sklop događaja u proticanju, a ne kao racionalizovani niz znakova koji se u tehničkom smislu redaju jedan za drugim po načelima unaprijed utvrđene i konvencionalizovane sintakse.

Jedino ono koje je tokom gledanja filma relevantno jeste cjeloviti spontani doživljaj koji se može nazvati simboličkim smislom. Taj smisao može se naknadno prevesti u riječi, mada se nikada u potpunosti ne obuhvata njima. Taj simbolički smisao je samostali svijet ostvaren

¹² Ibid. str. 120.

¹³ Ibid. str.150

spajanjem svih sastojaka sintagme u jednu homogenu cjelinu iz koje se nijedan ne izdvaja kao samostalan i nefunkcionalan.

Osim toga, knjiga nudi čitatelju samo njegovo viđenje svega što je njezin autor zapisao, jer likovi i prostori su manje ili više opisani, ali nikad toliko da ne bi ostavili prostora mašti čitatelju koji u svojoj glavi oblikuje njihov izgled, karakter ili sl. Film s druge strane, zbog svoje vizuelnosti, malo toga ostavlja gledateljskoj mašti.

Zbog te slobode koju knjiga ostavlja čitatelju pojavljuje se onaj poznati „faktor prvoga“. Nije isto jeste li prvo čitali knjigu, pa stvorili sve te likove u svojoj glavi i onda ih gledali kako ih je reditelj zamislio, ili obratno. Na kraju krajeva, i reditelj/scenarist samo je čovjek koji je čitajući knjigu/scenario sam stvorio cijeli taj svijet, a vjerovatnost da je njegova vizija jednaka našoj je vrlo mala. Zbog ovakvih razlika u razmišljanjima, većina ljudi upravo preferira knjigu od adaptacije filma.

No, s druge strane film pruža slikoviti i zvučni doživljaj o kojem knjiga može samo sanjati. Za razliku od knjige u kojoj pisac, ako želi u potpunosti dočarati izgled neke osobe ili nekog prostora, to mora detaljno opisati, dok film zahtijeva samo jedan dobar kadar da bi se postigla ista svrha. Isto tako upotreba atmosferske (filmske) muzike može još snažnije uticati na naš doživljaj neke scene, više nego da nje nema. Naravno, znamo da to knjiga nema. Također, u filmu se stvara nelogična veza između ovdje i nekada, između sadašnjosti i budućnosti. „Ovdje i nekada pretvara se, usljed te pojačane iluzije opažajne „realističnosti“, u ovdje i sada, jer se pred nama ne samo manifestuje „sličnost“ sa svakodnevim opažajem, nego se ta „sličnost“ još i „odvija u vremenu“ i kontinuirano trpi sve promjene koje temporalni aspekt opažanog predmeta nameće: vrijeme se „odvija“ u predmetu paralelno sa „odvijanjem“ vremena u nama. Zato filmski snimak doživljavamo kao čulno prisustvo u prostoru i vremenu, nečega što ipak lahko može da se provjeri kao odsustvo koju filmska fotografija izvanredno upečatljivo oličava“¹⁴

Kod prenošenja knjige na film smatra se najvažnijim da taj film postane neovisan o izvorniku, da ga gledatelj može pratiti (i uživati) bez potrebe da razjasni neke stvari čitanjem knjige. Naravno, potrebno je što više postići onu atmosferu koju i knjiga pruža, no to je već neka druga priča. I naravno uvijek treba biti svjestan ovih razlika među ta dva medija: ako ih je scenarist, a pogotovo reditelj svjestan onda problema ne bi trebalo biti.

¹⁴ Stojanović, Dušan, *Film kao prevazilaženje jezika*, Beograd: Univerzitet umjetnosti, 1975 .str.81.

3.0. Analiza „Novela o snu,, i filma „Eyes wide shut“ / „Oči širom zatvorene“

„Novela o snu“ Artura Schnitzlera je priča čija je radnja smještena početkom dvadesetog stoljeća u Beču. Za razliku od Kubrickovog filma „Eyes wide shut“, čija je radnja premještena u New York za vrijeme Božića. U noveli kao i u filmu u fokus je stavljen problem bračnog para Fridolin/Bill odnosno Alberina/Alice. Šta je to što muči mladi bračni par koji ima kćerku Helenu, čije ime u noveli nije spomenuto?

Fridolin/Bill Harford je priznati ljekar u New Yorku. On ima sve što bi svaki ambiciozni čovjek poželio: lijepu ženu, bogastvo, moćne prijatelje, veliki stan, novac, moć koja mu je potrebna da živio ugodno. Šta je to onda što Fridolina/Billa tjera da traži neko drugo zadovoljstvo u moru svih zadovoljstava koje ima? On ima svoj unutarnji svijet, svoje fantazije i želje o kojima ne govori ali ih pokušava ispuniti. Taj unutarnji svijet je svijet ida¹⁵, mračni svijet seksualnih fantazija za koje je uskraćen u braku, jer je on monoton kao i svaki brak koji vremenom postane svakodnevnica ako se problemi stave pod tepih.

Albertine/ Alice Harford za razliku od novele u kojem se spominje kao majka domaćica, na filmu je predstavljena kao žena koja ima svoju umjetničku galeriju. Ona kao i svaka žene, želi više od života gdje je monotonija braka tjera na veće izazove koje ona želi u životu. Samo njeno skidanje i oblačenje u uvodim kadrovima na filmu na neki način gledateljima otvara oči i pojačava želju da nastavimo dalje gledati, jer su gledatelji u neizvjesnosti. Njihov prijatelj Victor Zigler u noveli se ne spominje, jer je Kubrik stvorio novu ulogu koja će biti kao neki vid pomagača Bilu tokom njegovog daljeg putovanja u neistraženi svijet svojih želja.

Njihovo kretanje na Victorovoj zabavi i susreti sa pojedinim gostima Fridolin/ Bil Harford doći će do krajnjih granica samokontrole. Njihovo istraživanje je potreba za nepoznatim zadovoljavanjem svojih unutrašnjih prohtjeva gdje je požuda prekinuta stalnim sretnim okolnostima u kojima se glavni akteri nalaze. Što se tiče Bilovog koketiranja sa dvije nepoznate osobe i Savoševog nasrtanje na Alice da se nađu negdje na piću, samo su pojedine okolnosti dovele do toga ne učine prekršaj. Međutim, u noveli Albertina koketira sa mornarom časnikom, želeći da prevvari Fridolina, ali mornareva neupornost i rani odlazak iz hotela su to spriječili.

¹⁵ Frojd, Sigmund, *Tumačenje snova I,II* Frojd govori o tri strukture ličnosti ID, EGO i SUPEREGO, Matica Srpska, knjiga V, VI, Beograd, 1979. str. 54.

ID- omogućava jednostavno i brzo zadovoljavanje želja i potreba. EGO je psihološka struktura sa obilježjem svjesnog u ličnosti. SUPEREGO se razvija tokom rasta i razvoja ličnosti.

Koje su to želje i fantazije Bilove/Fridolinove, a koje su to žene koje Bil /Fridolin susreće na svom putovanju?

U noveli, Fridolin na plaži lahko susreće žensku osobu, plave kose koja mu se smješka. Također, odlazi i u stan savjetnikove kćerke Marijane kojoj je otac mjesecima ležao u bolesničkom krevetu. Na filmu su samo spretne okolnosti spriječile Bila da ne prevari svoju ženu sa drugom bogatijom, koja je iz visokog staleža. Bil je otac, muž i doktor, a to je samo maska za vanjski svijet, uglađenih ljudi imajući stalnu borbu sa svojim porivima i željama koje se nalaze u dubini duše.

„Da bi „spoznao samog sebe“ u povijesti mišljenja Lacan tvrdi da smo u prošlosti prolazili trnovite puteve u slijepom uvjerenju da nas u nekim dalekim zakucima priziva glas dubokih uvida mudrosti Minervine sove. Cilj ogleda je u povodu Lacana da smo svi mi tuđinci u vlastitoj duši i da se naša kriza generalizira u planetarnim razmjerama i time smo osjetili „mogući svijet progonstva“ kako od samih sebe tako i u nama samima.“¹⁶

Bil Mandy spašava u Ziglerovom kupatilu, zatim jednu ženu pregleda u ordinaciji, kod Domino odlazi u stan, a jednu djevojku mu dovodi prodavač kostima Milić/Bubizer i imamo maskirane djevojke koje susreće na balu.

„Bil tokom noći prolazi niz situacija koje su refleksivni fejk, očajnički pokušaj da se vještačkim putem stigne do fantazije, nastale kao traumatični susret sa fantazijom drugog objašnjava Žižek da je to kao prodavnica datih prizora, koji se posmatraju s druge strane stakla, a u kojima se nikad aktivno ne učestvuje.“¹⁷

Ovdje vidimo da Bill/ Fridolin aktivno ne učestvuju u prevari. On je posmatrač koji uživa u samom voajerizmu¹⁸ to jest užitku u samom posmatranju ženskog tijela, iako aktivno ne učestvuje, on je neko ko posmatra i na taj način zadovoljava svoje strasti, požude.

I u noveli Fridolin prolazi niz situacija kao i na filmu počevši od Marijane čiji je zaručnik Rudiger, pa do Pjetre koja je mentalno zaostala koju njen otac, Gubizer, prodaje strancima.

¹⁶ Alihodžić, Nina, *Riječi kao Pharmakon: Romanesko propitivanje identiteta u postkolonijalnoj književnoj teoriji*, Filozofski fakultet, Sarajevo, 2014., str. 57.

¹⁷ Žižek, Slavoj, *Kako čitati Lakana*, Karpos, Beograd, str.34-62.

¹⁸ Malvi, Lora, *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2017. str. 44.

Sve su one na neki način projicirana želja Fridolina koje on želi ali njegov superego¹⁹ pobjeđuje taj unutrašnji svijet ida²⁰ i na momente shvata da je čovjek moralno odgovoran i da ne smije prekršiti zavjet braka koji već ima.

Na samom početku filma Alice je prikazana kao raskošna senzibilna žena, utjelovljena u Nikol Kidman. Samim pojavljivanjem i skidanjem haljine pred ogledalom ona gledateljima pokazuje svoje savršenstvo, dok se ta slika narušava njenim sjedenjem na wc školjci spuštanjem na nivo običnog čovjeka.

Prvi poremećaj u bračnoj zajednici dolazi odlaskom na Ziglerovu zabavu. Kao u noveli tako i na filmu poremećaj seksualnosti unutar porodice i želje njenih glavnih aktera su doveli do poremećaja skladne bračne zajednice. Kod Schnitzlera je to izraženo u samom padu poremećaja vrijednosti kod buržoazijske klase, dok Kubrick predstavlja srednju američku klasu.

Kada pogledamo objektivno, moć je ta koja prodire u bračnu normalnost materijalizirajući fantaziju. Likovi projiciraju unutarne želje na objekte moći pa tako Bill flertuje sa dva modela a Alice koketira sa Savošem. Alice uživa u njegovom društvu, naglašavajući da je ona udata. Međutim, da ona zaista želi biti dio te priče ona bi trebala prekinuti svoj bračni zavjet koji je tu sputava. Sa druge strane, Bill svoj ponizni status pokazuje onda kada ga Zigler poziva da ukaže pomoć prostitutki koja je ležala onesviještena u njegovoj sobi.

Vidimo da maske visoke klase padaju pred strastima, da je sve to prividno lažna uglađenost i da je za Ziglera ona samo jedna u nizu žena koje on može imati jer je njemu mnogo bitnije šta će drugi reći i kakvo će mišljenje imati. Hijerarhija i stalež su oduvijek igrali najznačajnije mjesto u društvu. Ako imaš moć ti posjeduješ sve. Tu Zigler svojom maskom bogatog čovjeka želi prikriti svoje nagone jer je njemu mnogo važnije da bude korak ispred običnih ljudi.

Ovdje je Bill samo distancirani posmatrač koji uživa u posmatranju njenog tijela, nemajući tu moć da ga posjeduje. Vidimo da se iza te uglađenosti i prefinjenosti krije surovost ida²¹ mračnih pohota, želja u nama, misleći na Ziglera koji je u stvarnosti porodičan čovjek,

¹⁹ Ibid. str. 55.

²⁰ Ibid. str. 67.

²¹ Ibid. str. 60.

uspješan a ipak ima taj nepotrebn i mračni svijet. Ovaj put Zigler je taj koji moli Billa da šuti i ne narušava hramoniju njegovog statusa u društvu.

Prošlost i narušeni sklad unutar bračne zajednice mogu biti prekidač za narušavanje cjelokupne harmonije.

Schnitzler upućuje na ispovijest. Dolazak sa zabave, mašte supružnika i poremećaj stvarnosti koja je narušena svijetom bogatih i moćnih ljudi dolazi do izražaja onda kada se počnu ispovijedati. Supruga priznaje da je bila spremna ostaviti dijete i muža na jednu noć koju bi provela sa mornaričkim časnikom u odmaralištu koje su posjetili. Ljudski je griješiti, a isto tako je i ljudska potreba ispovijedati se kako bi se duša olakšala od grijeha. Među napoznatijim ispovijestima u prošlosti je „Augustinova autobiografija u kojoj joj on ispovijeda svoje grijeha, ne za slavu ljudsku već za Božiju.“²² Zato nas i ne čudi potreba Albertine/Alice da kaže ono što je muči Fridolinu/Billu i na taj način započne razgovor koji je, zapravo, i trebao ovom braku. Njihovi odnosi su bili jako narušeni, pa je ta ispovijest došla poput „katarze“.²³

I Albertina/Alice i Fridolin/Bill imaju potrebu da se ispovijede Bogu priznavajući svoje grijeha, jer je u ljudskoj prirodi da se čovjek moli i iskupljuje. Međutim, Kjubrick je, ipak, htio da njegov glavni lik bude nespretn i često neodlučan u pojedinim ključnim situacijama.

Kada posmatramo Albertinino „varanje“ možemo uvidjeti da je ono plod želje, dok Alice ide do toga da učini prevaru, ali joj, ipak, oklonosti ne dozvoljavaju. U filmu, za nju, možemo reći da ona nije zadovoljna svojim životom i da višak svoje energije ulaže u uređenje svoga doma. Ona samo pokušava da kaže da posjeduje jedan svoj svijet koji Bil ne posjeduje jer kada mu ona na slikovit i maštovit način otkrije da se u dubinama njenih strasti pojavljuje drugi muškarac, on biva u sebi duboko potrešen.

Alicini snovi, koje ona ima duboko u sebi, samo su potisnute neostvarene želje. Te njene želje se manifestuju sukobom i suočavanjem sa Bilom i priznavanjem da njen život nije svakodnevnica koji živi nego i nešto što odavno ne primjećuje. Njeni porivi i strasti na neki način su kanalisani kroz san, jer nema mogućnost da realizuje ono što želi zbog bračnog zavjeta koji je sprječava. Zbog toga u njoj se javlja bunt tijela, gladi, poriva i odjednom počinje da govori jezikom ida. Zbog nemogućnosti da sve prizna u stanju pribranosti, jedina

²² Aurelije Augustin, *Ispovijesti*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1973., str. 44.

²³ Vladimir, Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvaska, Zagreb, 2000. str. 51.

mogućnost da kaže sve svoje želje je konzumiranje marihuane koja je bila okidač da se otvori u potpunosti i kaže sve svoje probleme licem u lice.

Nakon Alicine ispovijesti, normalan život koji su imali u očima Bila postaje prolazan kao svijet snova. Sa druge strane, film se više fokusira na Billove fantazije koje njegova žena ima sa časnikom. U noveli, snovi su prepušteni mašti čitalaca i mogućnost zamišljanja više mogućih scenarija u kojima se ona nalazi sa časnikom. Budući da do prevare nije došlo, da li je njena želja sklona ka tome da učini prestup? Da li ona ima dovoljnu samokontrolu da to ipak ne učini?

Billovo putovanje u nesvjesno u koje ga uvodi njegov prijatelj Nightingale, koji predstavlja starog prijatelja iz studentskih dana, je u jednu ruku veza između „ovog svijeta“ i one druge „nepoznate strane.“ Šifra „Fidelio“ koju mu daje za ulaz u taj svijet je jedna Betovenova opera u kojem žena spašava muškarca od sigurne smrti. Zapravo, ovo je i jedna skrivena poruka, a u noveli ta šifra je Danska.

U svojoj studiji Huizing navodi „igru kao zbilju. Otkad je čovjeka otad je i igre. Čak i u najbolnijim situacijama, ljudi su dali mjesto igri.“²⁴

Dvorac Samerton, mjesto probrane elite, visokih pozicioniranih lica, najmoćnijih ljudi u društvu, skrivenih sami od sebe, u raj u dozvoljenih stvari, orgijaški raj za probrane sa kartom ulaska u raj. U očima Billa tako je to izgledalo. Međutim, za običnog čovjeka postoji drugi svijet u kojem postoje zakoni i norme, koje su usklađene kanalisanju svih tih poriva. Ovdje moralne maske pravih lica bivaju potisnute lažnim maskama prikrivenih identiteta, superego²⁵ je potisnut pod lažnu masku a caruje id²⁶. On je gospodar ljudskih strasti, okovan željama svih njenih konzumenta. Djevojke su smatrane kao objekat za ispunjenje želja i požuda i one su samo tvornički kotačići u cijelom sistemu. Samerton je prostor karnevalesknog poimanja svijeta, gdje norme, zakoni, padaju, gdje tjelesno ima ulogu božanstva, nasuprot balu kod Ziglera gdje imamo lažne vrijednosti prikazane u vidu aristokracije i visokog poimanja društva. Karvaleskno je potuno izokretanje društvenog sistema. Kao takav Samerton može predstavljati jedan narušeni sistem društvenih vrijednosti i biti prostor koji ne poznaje ljudske i božije zakone. Maske su „bez identiteta bića“ koja imaju slobodu da žive pokoravajući se u

²⁴ Ibid. str. 65.

²⁵ Ibid. str. 55.

²⁶ Ibid. str. 67

potpunosti unutrašnjem božanstvu strasti, njegovom robovanju „hraneći“ ga „zabranjenom hranom.“

Slavoj Žižek objašnjava Lakanov oblik zadovoljstva koji nosi naziv „Jouissance“. U pitanju je paradoksalni oblik zadovoljstva koji nastaje iz traume, neprijatnosti i bola: “Neko može biti srećno oženjen, sa dobrim poslom i mnoštvom prijatelja, u potpunosti zadovoljan svojim životom, a opet u potpunosti zavistan od nekog specifičnog oblika naslade (jouissance), spreman da rizikuje sve što ima , nego da se odrekne toga (droge, cigareta, pića, određene seksualne perverzije).“²⁷

Dvorac Samerton je mjesto sotonističkog teatra u kojem su glavni sudionici ljudi u crnim plaštovima sa maskama i obnažene ljepotice. Prekrivanje lice može se posmatrati kao „skrivanje srama od drugih“. Zahvaljujući sudionicima koji nose maske, oni svoje želje realizuju kao jedan vid zadovoljstva i to je prostor imaginarnog²⁸ i realnog uživanja. To je užitek za samog posmatrača, još ako je i on spreman rizikovati svoj vlastiti život on sudjeluje u njemu.

Samerton je poput ida²⁹, prikriven i mračan. On je istinska želja Alice/Albertine, zato jer je duboko sakriven. Želja Alice je i Bilova želja. Samerton je ogledalo njihove želje koju Bil pretvara, dok o njoj Alice sanja. S toga je on retrospekcija naše duše u kojoj Bil gleda svoje najmračnije želje prejudicirajući ih kroz Alicine san u kojoj on realizuje njenu želju. Ako posmatramo tjelesnost na ritualu ona je tu da začini stanje budnosti i da poveća impuls same želje. To možemo povezati sa uvodnom scenom u kojoj se Alice svlači i pokazuje svoju figuru. Međutim, stavljanjem maske na lice ona može biti šta želi.

Bill je posmatrač svoje želje, odgađajući je i prilagođavajući se uslovima i situacijama u kojima se nalazi. On saraduje sa idom, svojom maštom i još više pojačava neizvjesnost.

Njegovo odbacivanje da uradi i bude sudionik same igre je njegova uzvišena strana koja je pobijedila cijeli put za kojim je tragao i lutao. On je pronašao svoju želju, ali je nije ispunio. Želio je istražiti svoje granice i ispitati svoje najdublje stanje duše gdje je tražio odgovore. Njegova odluka je pobjeda superega³⁰ i pobjeda nad niskim strastima i željama.

²⁷ Slavoj Žižek, *Kako čitati Lakana*, Karpos, Beograd, str. 34.

²⁸ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Biblioteka psiha, Zagreb, 1986., str. 76.

²⁹ Ibid. str. 82.

³⁰ Ibid. str. 90.

Za Billa Samerton je kao pozorišna scena u kojoj on igra svoju rolu života. To je realnost koju on proživljava dok to isto u snu proživljava Alice. Samerton je ogledalo bogatih ljudi koji sa maskama na glavi, i prikrivenim identitetima, svoje nagone upražnjavaju na prikriven način. Ta igra dvoličnosti na Ziglerovoj zabavi gdje se glumi elegancija i aristokratska profinjenost, s jedne strane a Samerton, s druge strane, možemo posmatrati kao jedan pad od uzvišenosti ka dnu.

U noveli Albertina sanja kako je proganja kočija sa grupom ljudi obučenih u crne plaštove sa masakama na licu, dok ona to sanja, Fridolin je budi.

U noveli Fridolinov doživljaj i Albertinin san se mogu smatrati snovima seksualne prirode. Sadržaj tih snova pokazuje da su snovi sastavljeni od događaja i slika, prenesenih u drugačije okolnosti.

„Nije gledao prema meni, ali ja sam maštala o tome da ustanem, priđem njegovom stolu i kažem mu: “Ovdje sam, očekivani moj, moj dragi uzmi me.“³¹

„Novela je kratka priča koja govori o nečemu novom i zanimljivom za čitaoca. Ona se mora kao takva osloniti na jedan motiv koji mora uzdići do iznimnosti, novela voli nešto neobično i nesvakidašnje, opis čudnih ljudi, i njihovih čudnih zgoda, prikrivenu simboliku. Novela kao takva teži konkretizaciji i brzom razvoju radnje.“³² Ono što je zanimljivo o „Noveli o snu“ jeste njena psihološka podloga čiji prostor je prostor sna, gdje se istražuju ljudske dubine i želje. Šnicler je bio simpatizer Frojdovog učenja pa tako i ova novela otvara vrata psihoanalizi.

„Novela o snu“ i film „Širom zatvorenih očiju“ inicira ženu neispunjenih želja i zamišljeni san muža. U filmu vidimo da se Alice budi iz sna onda kad Bil ulazi u sobu nakon čega mu ona prepričava svoj san.

Billove fantazije u kojima zamišlja Alice sa mornaričkim časnikom, na neki način potiču njegovu seksualnu odiseju u ulicama Manhattana, Long Islanda, dok recimo Alice svoje fantazije može pripovijedati samo usmeno. Ona ostaje unutar svoga stana zarobljena, iako ona ide dalje u svojim maštanjima. Alice vodi ljubav sa predmetom svojih fantazija koje su prethodno stvorene za Bilovu fantaziju.

³¹ Artur Schnizler, *Novela o snu*, Reč i misao, Rad, Beograd, 1969., str. 5.

³² Milivoj Solar, *Ideja i priča*, Golden marketing, Zagreb, 2004., str. 273.

U „Noveli o snu“ o fantazijama i snovima Albertine i Fridolina znamo kroz njihov opis. U filmu snove i želje možemo razumjeti kroz razmjenu boja: plava, bijela, i crvena gdje svaka od njih ima svoje značenje. Crvena boja simbolizira iskreno i nevino, dok je plava boja prisutna kad Alice priča svoju avanturu sa mornaričkim časnikom. Crvena boja je metafora opasnosti i neugodnosti glavnog junaka. Plavičasti ekrani, u kojima se pojavljuje njegova žena Alice, određuju glavnog junaka kao voajera, onog koji gleda. Scene u kojima on zamišlja ženu su subjektivni kadrovi, viđeni posredstvom plavičastog ekrana koji predstavljaju jednu vrstu nestabilnosti u kojoj se nalazi Bill.

Sve Fridolinove/Billove fantazije od supruge, modela na balu, kćerke preminulog pacijenta, prostitutki, kćerke od prodavača odijela do djevojke na balu koja ga odabire na mističnom obredu, predstavljaju fazu kroz koju on mora proći i na taj način proći svoj test. Svaka od tih žena je posebno iskušenje i gradacija karaktera, počevši od žene koja je toliko zalučena njime da je spremna ostaviti svog zaručnika, do prostitutke koja je zaražena spolnom bolešću (hivom). Također, možemo navesti i onoga koji prodaje svoju mentalno zaostalu kćerku azijskim, kao i ubistvo djevojke na balu. Svaka od ovih scena ima za cilj da ispita karakter Billa, kako će on reagirati, da li će pasti ili položiti ispit i da li će očuvati bračnu čast i harmoniju. Kako su Alicine fantazije i želje samo odgovor na njeno seksualno nezadovoljstvo i Billovo zapostavljanje bračnih obaveza kao muža.

Ulaskom u stan on se budi iz sna u kojem je bio i tada njegovo putovanje završava, vraćajući se u realnost. Međutim, pored nekih neriješenih stvari koje ima sam sa sobom, njemu jedino preostaje da stvari vrati u normalu. Završna scena u filmu jeste ona kada se suočava sa Alice i istinom, primjećujući masku pored kreveta. Ta maska, koja je upakovana izgledom dobrostojećeg doktora, muža i oca, označava Billovu dvoličnost i njegovo zapostavljanje dužnosti koje ima prema supruzi. Tada počinje njegov sukob sa samim sobom uključujući i emocije.

Maska može predstavljati i neko novo lice koje treba pokazati uspostavljanjem novog odnosa u braku, koji će biti predstavljen u budućnosti. Gledanje u masku može predstavljati i pobjedu superega³³ nad idom³⁴. Ona uzvišena ljudska strana pobjeđuje onu nisku stranu ljudske ličnosti.

³³ Ibid. str. 46.

³⁴ Ibid. str. 55.

*„Maska znači persona , što se maskom zakriva ujedno se posredstvom maske manifestira, uzimamo kao izlazište. Tom maskom raspolaže čovjek do izvjesnog stupnja i time se on razlikuje od svog tijela kao danog, takoreći od svoje pra odjeće. Utonulost u sebe kao vlastito tijelo, „futralna situacija“ nas samih omogućuje nam da se izrazimo, ali prelomljeno, time je maska nametnuta instrumentalnost. Kao osobe mi smo naša vlastita sredstva“.*³⁵

Maska u ovom slučaju predstavlja, prikriveni identitet nas samih, ali nam omogućava da maskom postignemo neke ciljeve. Mi sa figurom maske dobijamo novu ulogu u društvu i pokušavamo neutralizirati svoju vlastitu pojavu i ona nam služi kao oklop u kojoj igramo tuđu ulogu.

U noveli kao i na filmu Fridolin/Bill dolazi kući gdje ugleda Albertinu/Alice u krevetu, prilazi joj, sjeda i priznaje sve svoje avanture. Ona ga prekida i govori: “Sad smo se oboje probudili.“ Ova rečenica se odnosi na to da su oboje otvorili oči, popravili svoj bračni odnos, počeli probleme rješavati zajedno, maske su pale, nema glume i sada se suočavaju sa svim problemima tražeći zajedničko rješenje. Bill, Alice i njihova kćerka odlaze u trgovinu igračaka i tu, po prvi put otvorenih očiju, počinju gledati stvari oko sebe. U prodavnici igračaka, koja je poput tvornice snova, nalaze se neživa bića koja mogu oživjeti isto kao njihov brak, koji je bio pun laži i pretvaranja. To mjesto je kao ponovni susret i novo rađanje.

4.0. Razlike između Kjubrikove adaptacije filma „Širom zatvorenih očiju“ i Šniclerove „Novele o snu“

Prva razlika između filma i novele jeste postojanje dva različita medija. Prenošnje i prikazivanje priče iz jednog medija u drugi otežava vjerodostojno prikazivanje.

Glavna razlika je prenošenje priče iz proljeća 1920. godine u 1999. godine u New York za vrijeme Božića. Prenošnje ove priče Kubricku je omogućio medij filma. Uspio je urediti stan sa posebnim eneterijerom, detaljima, svjetlosti, muzikom, dočaravajući nam jednu lijepu porodičnu božićnu atmosferu. Ulice grada New Yorka je dočarao sa predivnom atmosferom veselih ljudi koji su u žurbi. Film je u odnosu na knjigu izgubio kulturološku dimenziju, koju sadrži Šicerovo djelo. Beč je dobio novu radnju koja se odigrava u ulicama New Yorka, gdje se rješavaju pitanja i nesuglasice braka.

³⁵J. Huizinga, *Homo Ludens*, Beograd, 1966. str. 165.

Glavi lik u noveli Fridolin, Albertinin muž, prikazan je kao ljekar koji, sa jedne strane, odlično radi svoj posao, a sa druge strane, je posvećen poslu. Predstavljen kao takav može nam dati viziju zatvorenog čovjeka koji nema neke posebne emocije.

Konfliktna situacija u priči počinje onda kad se oboje počnu ispovijedati na odmoru u Danskoj.

Kubrick je toj situaciji stvorio posebnu napetost. Alice (Kidman) nema toliku hrabrost da sve odjednom kaže pa zbog toga uzima marihuanu kako bi se opustila i otvorila put svojim željama. Tu napetost u noveli nemamo već, samo, imamo Albertinu koja govori da nije zadovoljna svojim životom.

Kubrick je na filmu stvorio novog lika, kojeg nema u noveli, a to je Victor Zigler. On je bogataš iz visoke društvene elite. Viktor je zvao Billa kako bi mu pomogao vratiti prostitutku, Mandy, u život.

Šnieler je u fokus stavio buržoazijske vrijednosti, integritet, samoodređenje i individulanost. Sa druge strane, Kubrick je seksualne želje stavio u prvi plan i dao im slobodu da se mogu manifestovati kroz san.

Želja koja stvara napetost tokom cijelog filma čini ga vizuelno bogatim, počevši od neizvjesnosti, kostimografije pa do muzike. Želja u filmu ima postepenu gradaciju od početka pa do kraja, gdje se proteže tjelesnost sa jakom erotskom željom i fantazijom. San u filmu je kao katalizator da film ne postane tipično pornografija već mu kroz san daje blažu verziju erotikog i na taj način ublažava i opravdava gledaocu svu seksualnu devijalnost i izopačenost. San je paravan da se demistificiraju sve fantazije i želje kroz ekran sna jer smo mi u svijetu najmračnijih dubina naše podsvijesti i na taj način možemo u potpunoj slobodi prikazati sve svoje fantazije.

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu sam analizirao „Novelu o snu“ od austrijskog književnika Artura Šniclera i film „Eyes wide shut“/ „Oči širom zatvorene“ od redatelja Stanleya Kubricka kroz psihoanalitičku teoriju Sigmunda Freuda, gdje sam kroz tri aspekta ličnosti (id, ego i superego), analizirao svijest glavnih aktera u noveli i u filmu. U to vrijeme aktualna tema u psihoanalizi bila je proučavanje sadržaja svjesnog i nesvjesnog. Artur Šnicler je bio veliki naklonjenik učenja Freuda i zbog toga se njegova novela bavi tematikom proučavanja nesvjesnog, onog potisnutog dijela psihičkog čovjekovog života svrstavajući u tu kategoriju želje, požude, snove i fantazije.

Adaptacijom književnog djela u film odnosno preradom književnog djela i njegovog značenja putem vizuelnog i zvučnog medija, dobili smo „ekranizovanu verziju Šniclerove Novele o snu.“

Šta smo dobili, a šta izgubili adaptacijom, odnosno ekranizacijom?

Prva razlika je sposobnost knjige da puno lakše prikaže razmišljanja i unutrašnje monologe likova nego što je to na filmu. Pisac nam opisuje ono o čemu junak razmišlja, ovisno o jeziku i sposobnostima autora, mi polahko upoznajemo taj lik, dobijajući uvid u njegove misli.

Redatelj nam može, više ili manje, spretno prenijeti misli lika; najčešće je to glas u off-u (pripovjedač), a postoje i rješenja u vidu pisanja dnevnika, pisama ili sl. No, knjiga je još uvijek tu najvjerođnostojniji predstavnik. Međutim, i pored toga, treba istaći da je filmska struktura, naročito reda, a prije svega da je umjetnička i estetska struktura, i da je značenje jedno od njegovih svojstava.

Uvidjeli smo da film daje slikoviti prikaz stvari i događaja i da je to“ kolektivna umjetnost“ tima stručnjaka koji rade na realizaciji takvog projekta (redatelj, scenaristi, producenti, glumci, muzika, scenografija, koreografija, kamermani...). Ono što je bitno naglasiti jeste da je redatelj taj koji nam daje svoj uvid u sami film, šta ćemo gledati, a dok u knjizi pisac nam daje prostor da mi sami vidimo stvari, kreiramo svoj svijet, razmišljamo o likovima, o njihovim emocijama, o slijedu događaja itd.

U glavnom dijelu ovog rada bavio sam se analizom snova, fantazijom i željama Fridolina/Billa i Albertine/Alice i njihovim konfliktnim situacijama u braku. Billova lutanja i Alicine želje su uzrok zategnutih i narušenih odnosa u braku. Sanjarenja i lutanje glavnih

junaka u potrazi za „djelićem fantazije“ su pokušaj da ispitamo i sagledamo svu unutrašnju sliku i analiziramo ih kroz objektiv psihoanalize pokušavajući naći rješenje za adekvatan problem.

U analizi sam koristio „učenja“ Freuda i Lacana, njihovo posmatranje čovjekovog unutrašnjeg stanja i sve ono što se krije u dubinama duše. Došao sam do zaključka da ljudska maska podrazumijeva drugo lice, šta smo mi u javnom, a šta u tajnom životu. Kakvo se lice krije pod maskom, a kakvi smo mi uistinu kada skinemo masku?

Ubacivanjem Victora Ziglera dobili smo poziciju moći, čovjeka koji okuplja elitu i čovjeka oko kojeg su najugledniji ljudi. On je veza između svijeta civilizovanih ljudi i veza svijeta u kojem su utočište našle maske, bez ljubavi i emocija. Ubacivanjem Victora Ziglera vidjeli smo paralelan svijet gdje je svijet intime zamijenio svijetom strasti. Sami naslov filma „Širom zatvorenih očiju“ aludira nam da konačno otvorimo oči i bolje sagledamo svijet oko sebe.

Zaključio sam da je Stanley Kubrick vjerodostojno prikazao konfliktne situacije na filmu, onako kako su predstavljene i u noveli davajući im veći prostor, zahvaljujući filmskom jeziku i mogućnostima koje film nudi. Kubrick je prikazao jednu modernu porodicu, njihove porodične probleme, otkrio uzroke i ostavio nam prostor da razmišljamo o posljedicama samih problema.

6. LITERATURA:

1. Alihodžić, N. (2014). Riječi kao Pharmakon: Romanesknopropitivanje identiteta u postkolonijalnoj književnoj teoriji, Sarajevo: Filozofski fakultet u Sarajevu.
2. Aurelije, A. (1973). Ispovijesti, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
3. Biti, V. (2000). Pojmovnik suvremene književne teorije, Zagreb: Matica Hrvaska
4. Bluestone, S. (2005) The Theory and Practice of Adaptation, London: Routledge: 2 edition.
5. Briski, S. (2008). Vizuelni tekst, studije iz teorije umjetnosti, Zagreb: CVS.
6. Deleuze, G. (2009). Pokretne slike I, Beograd: Filmski centar Srbije.
7. Huizinga, J. (1966). Homo Ludens, Beograd: Nolit.
8. Hutcheon, L. (2006). A Theory of Adaptation, London, Routledge: 2 edition.
9. Lacan, J. (1986). Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb: Naprijed
10. Malvi, L. (2017). Vizuelna i druga zadovoljstva, Beograd: Filmski centar Srbije.
11. Kovačević, F. (2010). Lacan u Podgorici (ciklus predavanja), Podgorica.
12. Freud, S. (1979). Tumačenje snova I, II, Beograd: Matica Srpska.
13. Solar, M. (2004). Ideja i priča, Zagreb: Golden marketing
14. Stojadinović, D. (1975). Film kao prevazilaženje jezika, Beograd: Univerzitet umetnosti.
15. Žižek, S. (2015). Kako čitati Lakana, Beograd: Karpos.
16. Snizler, A. (1969). Novela o snu, Beograd: Rad.