

UDK BROJEVI: 791.221.4 ; 75.071.1 Енсор Ы

ID BROJ: 204307212

Dijana Metlić

Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

U SVETU BEZ LICA: UPOTREBA MASKI KOD ENSORA I KJUBRIKA

Apstrakt:

U tekstu se razmatra upotreba maske u delima belgijskog slikara Džejmsa Ensora i američkog reditelja Stenlija Kjubrika. Posebna pažnja posvećena je Ensorovim radovima posle 1883. godine i genezi motiva maske u njegovim ostvarenjima do kraja tridesetih godina 20. veka. Uspostavljena je veza između Kjubrikovih filmova i Ensorovih slika, kako bi se ukazalo na promene u shvatanju i primeni maske kao sredstva za razotkrivanje pravog lica društvenih odnosa. U fokusu članka je analiza sekvence bala u Samertonu u Kjubrikovom filmu *Širom zatvorenih očiju* u kontekstu uočenih veza sa Ensorovim konkretnim delima.

Ključne reči: maska, karneval, Venecija,
Džejms Ensor, Stenli Kjubrik

Šnicler i Kjubrik: *Novela o snu*

Godine 1926. austrijski pisac Artur Šnicler¹ napisao je kratki roman pod nazivom *Novela o snu* (*Traumnovelle*). Radnju romana smestio je u Beč s početka dvadesetog veka, ponudivši sveobuhvatnu sliku društva i vremena kroz analizu bračnih poteškoća s kojima se suočavaju glavni junaci Albertina i Fridolin. Kriza kulminira u trenutku kada se Fridolin nađe u neobičnoj, gotovo nadrealnoj situaciji u kojoj je prinuđen da otkrije svoj identitet i tako ugrozi svoju privatnost. Šnicler pribegava nasilnom razrešenju situacije u kome maskirani čovek neće biti demaskiran a, kako bi sačuvao čast svog junaka, pisac žrtvuje nepoznatu, mladu lepoticu koja je u postojećoj situaciji lako zamenljiva nekom drugom.

– Masku dole! – povikaše nekoliko njih u glas. Fridolin je držao ispružene ruke ispred sebe kako bi se zaštitio. Učini mu se da bi bilo hiljadu puta gore stajati otkrivena lica među bučnim maskama negoli iznenada se pojaviti nag među obučenima. I on reče čvrstim glasom: – Ako neko od gospode smatra da mu je moja pojava povredila čast, izjavljujem da sam spreman da mu pružim zadovoljenje na uobičajen način. Ali svoju masku skinuću samo u slučaju da to svi odmah učinite, gospodo.²

Očigledno je u pitanju igra u kojoj se Fridolin ne snalazi dobro, pa zbog nepoznavanja njenih pravila mora da prođe kroz neočekivanu situaciju ispitivanja. Igra podrazumeva učešće u orgiji pod maskama, u izolovanoj kući na kraju grada, u koju se ulazi zahvaljujući poznavanju ključa kojim se njena vrata lako otvaraju. Kao igrač neupućen u striktno kodove i precizno definisana pravila koja mora da poštuje, upkos masce koju ima na licu i lozinke koju mu otkriva prijatelj Nahtingal, Fridolin biva otkriven, poljuljavši svoju čast i porodičnu bezbednost. Suprotno anarhiji sveta i konfuziji kroz koju prolazi Šniclerov junak, ponuđena igra deluje kao jedan od mogućih, sigurnih izlaza iz porodičnih poteškoća koje ga pritiskaju. Maskirani čovek pretvara se u nekog drugog, da bi prestao da misli na probleme, pokušao da, u kratkotrajnoj igri, zaboravi na haotičnost sopstvenog života i u njoj nađe spas od slučaja koji mu je poremetio harmoničnu svakodnevnicu.

Pomenuta situacija ujedno je i vrhunac poslednjeg filma Stenlija Kjubrika *Širom zatvorenih očiju* (*Eyes Wide Shut*) iz 1999. godine, koju reditelj postavlja kao pozorišni čin, izdvajajući je formalno i estetski iz okvira kontinuiranog filmskog tona. Na taj način on joj daje značaj koji ne poseduju ostale sekvence u istom ostvarenju. Glavnu ulogu u filmu od ovog trenutka počinje da preuzima Bilova maska (Bil je Kjubrikov Fridolin koga tumači Tom Kruz) koja sakriva/razotkriva njegovo lice i utiče na razrešenje konfliktnog odnosa između njega i supruge Alise (Alisa je Albertina koju igra Nikol Kidman). Istovremeno, događaj prouzrokuje pad maske prijatnosti, samouverenosti i zadovoljstva sopstvenim životom koju Bil nosi sve vreme na licu.³

Maska na licu i lice kao maska, od sekvence bala u Samertonu postaju težište ovog filma, istovremeno upućujući na situacije u kojima je pomenuti rekvizit upotrebljen u Kjubrikovim prethodnim ostvarenjima: *Lolita* (*Lolita*), *Uzaludna pljačka* (*Killing*), *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*). U ovim filmovima

maska je neizostavni deo određenih radnji: Lolitinog učešća u zvaničnoj školskoj predstavi, organizovane pljačka kladionice u *Uzaludnoj pljački* ili sekvence *Dom I* u *Paklenoj pomorandži* u kojoj je prikazano silovanje supruge pisca Aleksandra, kao i sekvence ubistva Kettlejdi. U svakom od navedenih slučajeva maska ne služi samo da bi sakrila glavnog junaka i onemogućila njegovu identifikaciju; ona mu dozvoljava da probije granice društveno prihvatljivih oblika ponašanja, oslobodi suzbijeni libido i odbaci civilizacijske norme. Ili, kao što primećuje Žorž Biro, nošenje maske podstiče na akciju, na isticanje i prevazilaženje sopstvene ličnosti.⁴ Upravo se ovakva funkcija maske najjasnije pokazuje u poslednjem Kjubrikovom filmu, u kome je Bilova maska postala sredstvo za izlaženje iz tame, pomoć u odbacivanju porodičnih i društvenih okova. Takođe, iznajmljena maska njegova je ulaznica na bal povlašćenih čija se prava lica nikada ne vide. Uprkos oprezu, Bil/Fridolin prepoznat je kao uljez, pa je opravdano njegovo iznenađenje i protivljenje demaskiranju, čak i odbijanje da se razodene pred obučenim, zaštićenim prilikama. Spasavajući junaka iz neprijatne situacije i Šnicler, a potom i Kjubrik pribegava razmeni života: ugledni lekar biće iskupljen zalogom mlade, zgodne nepoznate devojke koja postaje nova opsesija po izlasku iz Samertona. Jednokratno učešće na orgijastičkom ritualu pod maskama uspešno će poljuljati socijalnu personu američkog bogatog i uticajnog doktora.

Ensor i Kjubrik: upotreba maske

Godine 1900. belgijski umetnik Džejms Ensor naslikao je delo pod nazivom *Crveni sudija*. Na slici se nalaze tri osobe: u sredini je čovek u crvenom plaštu sa crnim cilindrom i licem najverovatnije prekrivenim maskom, s obzirom da izostaje realistički prikaz očiju; njega sa obe strane pridržavaju dva skeleta obučena u crno, odnosno plavo odelo. U pitanju je jedna u nizu slika s temom maski, motivom koji je Ensor uveo u svoju umetnost 1883. godine radom *Skandalizovane maske* i dosledno varirao, menjao, preoblikovao do smrti 1949. godine. Ličnost tzv. Crvenog sudije neposredno upućuje na Kjubrikovu sekvencu u zamku Samerton, u kojoj je jedna osoba u procesu suđenja, obučena u plašt crvene boje sa zlatnom maskom, izdvojena od učesnika događaja. Drugi protagonisti, uključujući i samog doktora Bila Harforda nose crna odela koja ih, u enterijeru improvizovane sudnice, određuju kao svedoke ili porotu u procesu.

Osumnjičeni stoji usamljen u crvenom krugu nasuprot vrhovnog sudije (vraća, šamana, sveštenika). I na Ensorovoj slici, kao i u Kjubrikovom filmu iskazano je snažno osećanje straha i smrti; početni eros Samertona povlači se pod dejstvom tanatosa koji izaziva strepnju i drhtanje glavnog junaka pred svirepim pogledom sudije i njegovih sledbenika. Kod Ensora, smrt je otelotvorena u dvojici skeleta koji su opkolili Crvenog vođu. Takvih figura nema kod Kjubrika, ali je njihovo prisustvo nagovešteno potencijalno fatalnim ishodom nadrealnog dešavanja. Smrt, posle svega, stiže po devojkju, u vidu zastrašujuće figure dugog kljuna u crnom – prepoznatljive predstave Harona, čamdžije koji duše umrlih vozi na drugu stranu reke Aheront. Ensor, međutim, pervertira situaciju u korist *drugog*, nevidljivog, nepostojećeg osumnjičenog: sudija u crvenoj pelerini koga skeleti vode uspostavljen je kao osuđeni kome, posle svega, smrt dodeljuje jedinu

očekivanu presudu. Predstava je namerno izokrenuta, došlo je do zamene uloga sudije i osumnjičenog: ukoliko je u pravnim procesima zakon narušen, smrt je jedini pravedni sudija koji ispravlja greške iz prošlosti. Tako bi se Ensorova slika mogla doživeti kao zadovoljenje pravde u slučaju nepravednog suđenja Bilu Harfordu: smrt će u određenom trenutku identifikovati i demaskirati Crvenog sudiju koji u Samertonu i sam dodeljuje smrt nekom drugom.

Slična osoba sa maskom izduženog, kljunastog nosa⁵ pojavljuje se već na Ensorovoj ranoj slici *Skandalizovane maske*, na kojoj su predstavljene dve maskirane figure, ženska i muška, u različitim položajima (stojećem i sedećem) kojima slikar definiše njihov međusobni odnos. Persona s maskom izduženog nosa očigledno je muškarac koji je uhvaćen na delu, s flašom alkoholnog pića na stolu, a ličnost koja stoji verovatno je njegova žena koja mu preti štapom.⁶ Iako karakter haronovske maske nije naglašen, ona upućuje na čestu primenu ovakvog tipa *drugog* lica: na nekoliko figura na najpoznatijoj Ensorovoj slici *Ulazak Hrista u Brisel 1889*. i još uočljivije, na središnjoj osobi na ostvarenju *Figure ispred pozorišnog plakata za Ljubavne igre* nastalom u periodu od 1925-29. godine. Maska ovog tipa verovatno ima potpuno drugačije značenje od onog koje joj dodeljuje Kjubrik u *Širom zatvorenih očiju*. U filmu je kljun, poput ptičjeg, upotrebljen kao vesnik smrti, a bela maska izduženog nosa simbol je erosa, tj. ima naglašenu seksualnu konotaciju. Iza nje se sakriva Aleks Dilarč, junak *Paklene pomorandže* u situacijama u kojima demonstrira vlastitu oslobođenu seksualnost: prvi put kada ulazi u Aleksandrovu kuću i siluje piščevu suprugu, a drugi put kada provaljuje u dom Kettlejdi, gde se suočava sa ogoljenom, nemaskiranom seksualnošću koja je postala sadržaj umetničkih dela izloženih u prostoru vile ove starije ljubiteljke mačaka. Izduženi nos kao eventualni znak za suzbijenu seksualnost, uočljiv je na Ensorovom pomenutom radu iz 1925. godine: neobične prilike posmatraju plakat za predstavu *Ljubavne igre* čime slikar nedvosmisleno razrešava značenje maski na licima aktera scene. Oni su, takođe, prvi put prikazani na izdignutoj zelenoj pozornici u desnoj polovini monumentalnog dela *Hristov ulazak u Brisel* sa koje posmatraju karneval u čast dolaska Spasitelja, u kome učestvuju svi građani Ostenda.⁷

Ova slika opsesivno je ispunjena maskiranim figurama, klovnovima, varalicama, karikaturama, a prekinuta u središnjoj zoni horizontalnom trakom sačinjenom od članova vojnog orkestra. U prednjem planu levo jasno se vidi figura koja nosi masku skeleta, među protagonistima je i Crveni sudija, a uz krajnju levu ivicu slike, u podnožju Hrista na magarcu, kao i na izdignutoj pozornici prepoznaju se maske izduženih noseva. U ovom ostvarenju (krunisanom natpisom *Vive la sociale*) poznati biblijski događaj – Ulazak Hrista u Jerusalim – kombinovan je sa gradskom paradom (tipa *Mardi Gras*) u kojoj učestvuju stanovnici mesta. Oreolom istaknuti Hrist (u kome su tumači dela videli aluziju na umetnika) vizionar je, izolovan u stadu modernog društva. On je simbolični predvodnik siromašnih i ugnjetavanih, predstavnik istinske vere, za razliku od Emila Litrea u biskupskoj odeći sa mažoretskim štapom, koji vodi slepu gomilu. Celokupna kompozicija upravljena je ka posmatraču i ima naglašeni zamah unapred, kao nezaustavljiva karnevalska povorka koja se prostire i na suprotnu stranu, u dubinu, daleko iza Spasiteljeve figure. Odnos između maske i pravog ljudskog lica postao je Ensorova

opsesija i uskoro će doći do (ne)očekivanog obrta u upotrebi motiva. Za njega, maska postaje instrument ekspresionističkog demaskiranja: pomoću nje umetnik otkriva apsurdnu i malicioznu prirodu ljudskog karaktera. On emancipuje masku, prenosi je iz karikature i popularne umetnosti u tzv. visoku kulturu; tako maska postaje inspiracija nemačkim ekspresionistima.⁸

Nagovešteni ambivalentni odnos uspostavljen između pojedinca, s jedne strane, i ujedinjene mase, s druge strane, tematizovan je i u Kjubrikovoj sceni ispitivanja Bila Harforda u zamku Samerton. Kao što i Hrist/Ensor posle nepravednog suđenja (pred masom koju predvodi Pilat/Litre) mora da strada, tako i doktor mora da se suoči s grupom kojoj ne pripada, pokušavajući da očuva integritet. Maskirani demonstriraju silu na ugroženom pojedincu i, prividno, izlaze kao pobednici.

Karnevali i maske: Venecija i Ostend

Venecija je grad u kome je karneval institucionalizovan u trinaestom veku (1268. godine). Taj događaj podrazumevao je učešće stanovnika različitog socijalnog ranga, koji su, zahvaljujući maskiranju, mogli da sakriju svoj identitet, titulu i profesiju. Takođe, zahvaljujući maskama moglo je doći i do promene pola. Tokom karnevala ljudi su se okupljali na Trgu Svetog Marka, ali i po obližnjim kafeima, u pozorištima ili u kockarnici (*Ridotto*)⁹. Jedna od najvažnijih pretpostavki karnevala i, upotrebe maski, jeste mogućnost impulsivnog delovanja i oslobađanja od inhibicija. Građani Venecije su se, na taj način, sporazumeli da privremeno suspenduju postojeću društvenu hijerarhiju i propise ponašanja. Prvobitno je karneval počinjao 26. decembra tj. posle desetodnevnog Božićne pauze u radu pozorišta. Kasnije se termin menjao i prilagođavao uskršnjem postu. Vrhunac je nastupao nedelju dana pre posta, i to u četvrtak (tzv. *giovedì grasso*), a glavno dešavanje koje je okupljalo sve stanovnike trebalo je do učvrsti značaj Venecijanske republike. Ako bi Uskrs, kao pokretni praznik, padao kasno, posle 16. aprila, ni karneval ne bi počinjao pre februara. Nikada nije trajao duže od mesec dana. Venecija je svake godine dekretom uređivala početak i dužinu trajanja ovog karakterističnog dešavanja.¹⁰

Interesantna je činjenica da su od kraja sedamnaestog veka pa sve do pada Republike 1797. Venecijanci prihvatili masku kao svoje javno lice. Naime, maske su se nosile šest meseci u godini i u svim prilikama: diplomate su nosili maske na javnim ceremonijama; publika je gledala predstave i opere pod maskama; maskirani patroni dolazili su u kafee da bi razgovarali; žene su sakrivalice velovima kako bi obezbedile slobodu, a zaštitile svoju čast i skromnost; prosjaci su ispod maske sakrivali svoj stid. Razumevanje venecijanske potrebe za maskiranjem u javnosti, običaja koji je trajao preko sto godina, omogućava da se shvati iskustvo karnevala od strane lokalnog stanovništva. Džejms Džonson, u studiji o venecijanskim maskama, smatra da su maske čuvale uspostavljenju hijerarhiju, zadržavale distancu i omogućavale kontakt između nejednakih, na osnovu fiktivnog skrivanja. Umesto da zamaglie identitet, maske su potvrđivale njegovu trajnost.¹¹

Upotreba maski u središnjem delu Ensorovog opusa (period od 1883. pa sve do kasnih dvadesetih godina 20. veka) u vezi je s privatnim događajima iz njegovog života, kao i s javnim spektaklima održanim u umetnikovom rodnom mestu. Ostend je, između ostalog, i danas poznat po godišnjem karnevalu pod imenom „Bal mrtvog pacova” koji povremeno kulminira orgijastičkim ekscesima. Njegova istorija ne seže toliko daleko u prošlost kao što je slučaj s venecijanskim karnevalom, ali se zna da ga je osnovao kulturni krug Ostenda – šesnaestorica eminentnih umetnika okupljenih oko grupe *Sesilia*. Njima se u jednom trenutku pridružio i Ensor. Naziv karnevala potiče od kabarea *Rat Mort* na Pigalu u Parizu, u kome su pripadnici kruga proveli nezaboravnu noć 1896. godine, uz zabavu pijaniste i lokalnih kan-kan igračica. Već od 1898. započinje godišnji ostendski karneval pod maskama i jednodnevno uživanje u zabavi, plesu, zameni identiteta i apsurdnom poigravanju sa socijalnim i političkim prilikama u državi. Karneval, kome je Ensor bio svedok preko četrdeset godina, svakako je jedan od izvora inspiracije za niz slikarskih dela u čijem se fokusu nalazi maska, maskirano lice i, konačno, lice koje se s poteškoćama razlikuje od maske. S obzirom na pouzdanost datovanja njegovih radova, može se, međutim, utvrditi postojanje bližeg, neposrednijeg izvora motiva maske u Ensorovom stvaralaštvu i pre osnivanja karnevala u Ostendu. Upravo se u slučajnim sličnim pojedinostima Ensorovog i Kjubrikovog života nalaze potencijalni putokazi za razumevanje dosledne upotrebe ovog motiva i kod jednog i kod drugog umetnika. Moguće je, takođe, da su izvorišta i polazne tačke različite, ali je izvesno da su namere i ishodišta vrlo slični.

I Kjubrik i Ensor poticali su iz porodice u kojoj su očeви bili lekari.¹² Slikarev otac, Džeјms Frederik bio je Englez, studirao je medicinu u Bonu, govorio je nekoliko jezika i bio je uvaženi muzičar. Kjubrikov otac Džek bio je njuјorški lekar. Kod oboјice, slučaj je hteo da očeви budu podsticaj za razvoj umetničkog talenta. Bil Harford, glavna ličnost filma *Širom zatvorenih očiju* takođe je doktor.¹³ Umetnički razvoj Belgijanca i Amerikanca, međutim, zavisio je prevashodno od žena. U Ensorovom slučaju bile su to majka skromnog porekla, Marija-Katarina Hegeman, tetka Mimi, sestra Mariјeta i njena kći Aleksandrine. Majka i tetka vodile su radnju sa suvenirima, školjkama, egzotičnim predmetima i karnevalskim rekvizitima: maskama, kostimima, girlandama.¹⁴ Upravo je, pomažući u ovoj radnji, Ensor prvi put ugledao maske koje su ga fascinirale i odredile polje njegovog slikarskog istraživanja. Kjubrik je, kao i slikar, život proveo sa ženama, suprugom Kristijan i tri kćerke, na posedu nedaleko od Londona. Ova upućenost na uzak porodični krug uzrokovala je u oba slučaja izvesnu autističnu atmosferu stvaranja; društvo kao celina zato se u delima ovih umetnika predstavlja kao represivni faktor. To je očigledno na mnogobrojnim Ensorovim radovima – *Ullazak Hrista u Brisel*, *Intriga* (1890), *Čudne maske* (1892), *Stara žena s maskama* (1889), *Smrt i maske* (1897), *Autoportret s maskama* (1899) – kao i u Kjubrikovim filmovima u kojima ljudi nose maske, ne otkrivaju svoje pravo lice i ugrožavaju integritet glavnih junaka (*Lolita*, *Paklena pomorandža*, *Bari Lindon*, *Širom zatvorenih očiju*).

S obzirom na izolovanost u kojoj su živeli ne čudi što su ženske figure snažne i upečatljive u oba opusa, kao što je slučaj s maskiranom ženom koja nosi

drvenu palicu u ruci (*Skandalizovane maske*), nevestom u zelenom odelu u *Intrigi* (pretpostavljalo se da je u pitanju Ensorova sestra, ali je s obzirom na datum nastanka slike ovo isključeno, jer se Marijeta udala posle 1890. godine), sa ostarelom staricom u delu *Zaprepašćenje maske* (1889)¹⁵, sa starijom damom koja gleda u posmatrača na slici *Stara žena s maskama*. Kao i Ensorove žene, tako i Kjubrikove junakinje imaju izrazitu ličnost i dominiraju situacijom: Lolita izigrava umiljatu kćerku dok ne pobegne sa Kviltijem; Vendi je poslušna supruga dok ne postane egzistencijalno ugrožena; a Alisa izaziva krizu bračne veze i traži prekoračenje uspostavljenih granica.¹⁶

Sporadična upotreba maski u Kjubrikovom stvaralaštvu kulminira u filmu *Širom zatvorenih očiju*, u kome maska kao sredstvo prevazilazi primarnu funkciju sakrivanja lica i postaje ključni motiv naracije, inicirajući suštinske promene karaktera glavnih junaka, čija se porodična i profesionalna stabilnost kruni zahvaljujući neočekivanom demaskiranju: Alisa koja konačno priznaje potrebu za drugim muškarcem, prestaje u Bilovim očima da bude verna supruga i požrtvovana majka; Zigler, Harfordov pacijent, ne može više da bude ugledni građanin posle smrti nevine prostitutke; Njujork više nije ugodna, svetlošću okupana metropola, već grad devijantnih persona. Tako se reditelj, svesno ili nesvesno, pridružuje Ensorovoj suštinskoj upotrebi maske; prestaje da bude bitno da li je ona venecijanskog ili flamanskog porekla, nevažno je da li izražava sreću, tugu ili porugu, koje je boje i s kakvim ornamentima. Kao i kod Ensora, tako i kod Kjubrika nastaje obrt u kome se pojavljuju tragične figure, utvare nakaznih lica, čija je prava priroda izražena maskom kojom umetnik nudi sopstveno viđenje sveta, strahove i vizije. Ensorovo slikarstvo postaje plejada teško razumljivih fizionomija koje se prvobitno pojavljuju kao minijature glave u maskiranoj gomili, da bi se kasnije u manjim grupama bez očiju cerile otvorenih usta, ili tupo gledale u neidentifikovanog posmatrača (slično figurama u Samertonu). Gnusni svet koji je umetnik proučavao sa distance, iz ateljea smeštenog iznad porodične prodavnice čuda, omogućio je jedan nemaskirani, otvoreni pogled na društvo. Njega oživljava Kjubrik pokušavajući da učini kritički osvrt na definisana pravila ponašanja u sekvenci bala u Samertonu.

Demaskiranje u Ostendu i Samertonu

U Ensorovom stvaralaštvu posle 1889. godine dolazi do novog načina upotrebe maske. Ukoliko je do tada ona sakrivala lice pojedinca i činila ga anonimnim, onda se u toku devedesetih godina maska (kao deo mrtve prirode) postepeno upotrebljava u kombinaciji s nemaskiranim osobama, da bi, konačno, došlo do izjednačavanja maske i lica, tj. lica poprimaju izgled maski u novim fantazmagoričnim situacijama. Jedan od prvih primera je slika *Zaprepašćenje maske* na kojoj se starica sa suncobranom pojavljuje u sobi s pobacanim maskama i lobanjama, na pozadini zidne dekoracije oživljene kineskom ornamentikom.¹⁷ Ovo je granični rad iz pomenute godine u kome se s teškoćom identifikuje karakter dominantne ženske figure, s obzirom na lice koje je izobličeno, ali bi moglo biti i realističko. U slikama koje nastaju tokom narednih decenija, umetnik sve češće ubacuje eksplicitne simbole smrti (kostur, obučeni skeleti), koji se kombinuju

s nakaznim ličnostima izbeljenih lica i deformisanog tela prekrivenih dugim haljinama ekspresionističkog kolorita (*Smrt i maske*, *Čudne maske* (1892), *Pevajuće maske* (1925), *Maske gledaju u kornjaču* (1894)). Ensor postiže jedinstveni utisak završenog karnevala, jutrom prekinute zabave u kojoj se fantastične, gotovo dematerijalizovane prilike pod plaštovima, lelujući kreću u neidentifikovanom prostoru. Prilike su svedene na utvare, tela su izgubila težinu, maske su prekrile lažna lica i postala deo fizionomije: skrivene osobine ličnosti konačno su postale vidljive.¹⁸ Ensor na jednostavan način dekontekstualizuje masku, menja njenu prvobitnu namenu, a time i smisao predstavljenog prizora. Iz sveta karnevalske zabave, iste (de)maskirane figure prebacuju posmatrača u svet brutalne realnosti.

Slično tome, Kjubrik u Samertonu pokušava da odslika pravila funkcionisanja zatvorenih grupa unutar društva. Iako se međusobno poznaju u svakodnevnom, uobičajenim situacijama, postoje organizovani rituali, koji podrazumevaju upotrebu maski, u kojima se ljudi ponašaju na radikalno drugačiji način. Tomas Alen Nelson ističe da umetnost tzv. Starog sveta i ritual koji izvode učesnici bala obezbeđuju štit za društvene persone moćnih i bogatih Amerikanaca, dok, paradoksalno, otkrivaju gnusnost kulturnog sveta kojim upravljaju.¹⁹ Kao i u prethodnim Kjubrikovim ostvarenjima, i ovde je reč o suštinskom sukobu između starih i mladih, između tzv. pripadnika starog sveta i nadolazećih snaga samouverene mlađe generacije. Greška koju pravi Bil Harford nije u vezi sa ulaskom na bal, nije čak ni u neočekivanom prisustvu zatvorenom dešavanju, već je ona načinjena u trenutku izbora maske. Doktor u usponu bira štit koji razotkriva njegov pogled na svet, masku feminiziranog muškog heroja, umesto bezoblične ili dehumanizovane maske koja označava nemilosrdnu moć starije generacije muškaraca i nagoveštava raskalašnost saturnijanske orgije u kojoj uživaju. Njihove maske oslanjaju se na najčešći vid venecijanskih karnevalskih maski (*tabàro*, *baùta* i *morèta*), a među učesnicima prepoznaje se i karakteristična bela polumaska koju je Kazanova uvek nosio pri svojim susretima s M. M. opisanim u memoarima *Histoire de ma vie*. Kao i na Ensorovim prizorima, Kjubrik postepeno prelazi s masovnih scena na suženo polje percepcije, na kadrove s pojedinačnim maskiranim figurama koje postaju nosioci ironičnog suđenja, s grupama od po tri, četiri ili pet protagonista, koje zastrašujuće zure u optuženog pojedinca, preteći mu izgonom i smrću. Njujorčani zaštićeni venecijanskim maskama i protagonisti orgijastičkog karnevala iz Ostenda našli su se zajedno u jedinstvenom prostoru zamka u Samertonu.

Prepoznajući se međusobno, zahvaljujući uobičajenom repertoaru maski koje koriste, učesnici orgije lako identifikuju uljeza. Radi bezbednosti porodice i mogućnosti zadržavanja privilegija u društvu, Bil prihvata demaskiranje. Ogoljen, ispred pripadnika kuće koji ga ponižavaju i vređaju, usamljeni junak postaje ključni igrač okrutne šarade u koju ga postavljaju njegovi posmatrači. U finalnom suočavanju sa svetom od koga ga je do sada štitila naivna pretpostavka o poznavanju pravila igre (kao i Ensora koji u jednom trenutku pravi radikalni zaokret ka demaskiranju Ostenda), uplašen i inhibiran Bil stupa u kontakt sa Crvenim sudijom i Kraljem karnevala. Demonstracija sile nad izabranim pojedincem preoblikuje se u izricanje *pravedne* kazne za njegove nesmotrene postupke.

Simulirajući venecijansku karnevalsku atmosferu, učesnici narušavaju osnovna prava maskirane figure, čime zapravo potvrđuju da se interni zakon po potrebi može kršiti. 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. Kjubrik dozvoljava nedozvoljeni čin, ukazujući na promene koje su se u međuvremenu dogodile. Njegov junak ne može da učestvuje u karnevalu nepozvan, niti može da bude voajer. Kao faktor ugrožavanja, on mora biti eliminisan. Reditelj nudi izlaz u prenatrpanoj razmeni života koja se događa pred naivnim doktorom, i egzistencijalno opasnu situaciju svodi na izricanje opomene. Plejada ensorovskih likova koji se rugaju i čude uljezu prisiljavaju ga da se promeni. Ispred Crvenog sudije, opkoljen živim maskama, Bil konačno počinje da se oslobađa stega. On ostaje sam, baš kao i Ensor na slici *Umetnik s maskama* iz 1899, dama na slici *Stara žena među maskama*, ili čovek u belom sa cilindrom u delu *Zaintrigirane maske* iz 1930. godine. Posle svega, verujući u činjenicu da postoji lice bez maske u maskiranom svetu, Ensor i Kjubrik nude spas svojim junacima preispitujući Vajldov zahtev: „Dajte mu masku i on će vam reći istinu.”²⁰

Napomene:

¹ Artur Šnicler (1862-1931) 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. Njegov otac, Mađar, bio je uvaženi laringolog i prijatelj Sigmunda Frojda. Frojd je u pismima Šnicleru isticao da je pisac intuitivno dolazio do saznanja do kojih je naučnik stizao u laboratorijskim uslovima. Šniclerovi tekstovi problematizuju odnos svesnog i nesvesnog i analiziraju mogućnosti prevazilaženja društveno prihvatljivih oblika ponašanja; često su pominjani piščevi eksplicitni opisi seksualnosti. 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, *The Circle of Love* Rože Vadima i *360* Fernanda Meireljesa. Njegova poznata delu su i *Gospođica Elza* iz 1924. i *Tereza: hronika života jedne žene* iz 1928. godine. U akciji spaljivanja knjiga koju su organizovali nacisti u Berlinu 1933. godine našla su se i Šniclerova dela.

² Šnicler, Artur (1999), *Novela o snu*, Beograd: Alexandria press, 58.

³ U vezi s pomenutom situacijom u koju Šnicler smešta Fridolina, a koja se može razmatrati kao igra sa utvrđenim pravilima, treba skrenuti pažnju na čestu pojavu igara u Kjubrikovim filmovima: šaha (*Odiseja u svemiru*, *Lolita*), kartanja (*Bari Lindon*, *Uzaludna pljačka*), bilijara (*Paklena pomorandža*, *Širom zatvorenih očiju*), klađenja (*Uzaludna pljačka*). Svaka igra podrazumeva preuzimanje određenih uloga, izmeštanje iz uobičajenih životnih situacija i poštovanje izvesnih pravila. Ona istovremeno pruža zadovoljstvo koje Kjubrikovi junaci retko proživljavaju u svakodnevicu. Takav je slučaj i s Bilom Harfordom: on se upušta u opasni bal

pod maskama kako bi zaboravio na rutinu i na pritiske porodičnog života i posla. Konačno, s maskom na licu on više nije lekar, već anonimna persona kojoj je pravo na zabavu zagarantovano.

⁴ Buraud Georges (1961), *Les Masques*, Paris: Club des editeurs, Citirano prema: Ciment, Michel (2003), *Kubrick: The Definitive Edition*, New York: Faber and Faber, 82.

⁵ Obratiti pažnju na to da je reč o različitim konotacijama kljunaste maske. Kjubrik, naime, upotrebljava masku s kljunom referirajući na smrt u *Širom zatvorenih očiju*, dok bela maska izduženog nosa može označavati vitalnu životnu energiju u *Paklenoj pomorandži*.

⁶ Istraživači Ensorovog dela pomenutu sliku dovode u vezu sa umetnikovim privatnim životom. Naime, Ensorov otac bio je razočaran sklopljenim brakom, pa je nalazio utehu u piću. Zbog toga su ga prezirale supruga i njena sestra koje su vaspitavale mladog Džejmsa. Činjenica je, međutim, da je nadareni slikar imao isključivo očevu podršku i naklonost. Otac je umro 1887. godine u pedeset drugoj godini, na Džejmsov dvadeset sedmi rođendan.

⁷ Džejm Ensor rođen je 1860. godine u Ostendu, maloj belgijskoj luci na Severnom moru. U rodnom mestu proveo je život, uz retka, kratkotrajna putovanja. Dobro je poznao mentalitet svojih sugrađana i posle perioda slikarskog formiranja stvara cikluse slika s maskama u kojima razotkriva ponašanje, navike i karakter ljudi među kojima je živeo, da bi u poznom periodu uveo u svoja dela senku smrti, figuru skeleta koja postaje neizostavni deo grotesknih scena i autoportreta.

⁸ Hervig Tots nedavno je odbranio doktorsku tezu u Ganu s temom *Ensor: slučajni modernista. Istraživanje umetničkih i socioloških perspektiva Ensorovog dela*. Autor pokušava da odredi poziciju Ensorovog stvaralaštva u okviru moderne umetnosti, modernizma i modernosti. Tots je jedan od prvih istraživača koji proučava veliki korpus Ensorovih pisanih dokumenata: pisama, novinskih članaka, satiričnih i kritičkih osvrti na izložbe, komičnih govora, zahvalnica itd. U svetlu Ensorovih tekstova, Tots pokušava da uoči veze između modernizma i umetnikovih dela. Eksplikacija ove teze i njeni glavni aspekti dostupni su na sajtu <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be>

⁹ Italijanski umetnik Frančesko Gvardi naslikao je *Ridoto*, mesto koje su posećivali Venecijanci u vreme karnevala. Bila je to jedna od najznačajnijih kockarnica u gradu, u kojoj su maskirani posetioci ulagali novac nadajući se dobitku. U prostranom, zamračenom enterijeru Gvardi prikazuje maskirane prilike, koje se kreću u nekoj vrsti pomamnog plesa, stvarajući utisak spektralne elegancije. Sličan utisak ostavljaju i posetioci Božićne zabave koju organizuje Zigler, kao i maskirane figure u Samertonu u *Širom zatvorenih očiju*.

¹⁰ Džejms Džonson pominje praznike koji se nisu poklapali sa datumima karnevala tokom kojih su Venecijanci smeli da nose maske. U pitanju su svečanosti u kojima je dužd posećivao određene crkve, prisustvovao misi i primao senatore i ambasadore. Autor na više mesta u knjizi navodi i analizira specifične momente karnevalske atmosfere koje su ovekovečili italijanski umetnici: Đandomeniko Tijepolo u *Menuetu*, Pjetro Longi na *Nosorogu*, Kanaletto na slici *Povratak bukintora u molo na praznik Vaznesenja*. Upravo se na ovim delima mogu prepoznati karakteristične maske tabàro, baùta i morèta kojima svoja lica maskiraju učesnici orgije u filmu

Širom zatvorenih očiju. Više o ovome u: Johnson, James H. (2011), *Venice Incognito: Masks in the serene republic*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 8-10, 14-17, 50-51.

¹¹ Johnson, James H. (2011), *Ibid.*, xii.

¹² U kontekstu konkretne priče, i Šniclerov otac bio je čuveni lekar.

¹³ Ensorova slika *Loši lekari*, karikatura iz 1892. godine predstavlja podsmevanje lekarskom pozivu; na sličan način, serijom karikatura umetnik izražava porugu prema političarima i sudijama.

¹⁴ U filmu *Širom zatvorenih očiju* postoji slična radnja *Duga*, kojom upravlja razuzdani Milić sa svojom kćerkom – mesto gde Bil Harford iznajmljuje masku i kostim za bal u Samertonu.

¹⁵ Naziv slike nije do sada prevođen na srpski jezik. Istraživači Ensorovog dela nisu sigurni u značenje termina *Wouse* koji se pojavljuje u nazivu *The Astonishment of the Mask Wouse*. Oni ukazuju na više mogućih značenja: a) lično ime ili nadimak; b) flamanska reč koja više nije u upotrebi; c) naziv seoceta Wouwse, u holandskoj regiji Rosendal (Roosendaal), koje nosi ime prema posedu izvesnog barona, bankara iz Antverpena; d) na engleskom ova reč označava jednog od supružnika u bračnoj zajednici; e) Britanski satiričar, pisac Henri Filding (Henry Fielding (1707-1754)) u romanu *Joseph Andrews* upotrebio je reč *wouse* za bračni par, gospodina i gospođu *Tow-wouse*. Gospođa *Tow-wouse* u knjizi je opisana kao zla žena koja maltretira supruga i ljude u svom okruženju. Više o nedoumicama i pravilnom shvatanju pojma *Wouse* u tekstu: Tricot, Xavier, „Who is Hiding Behind the Maks in The Astonishment of the Mask Wouse?“, dostupno na sajtu: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/who-is-hiding-behind-the-mask-in-the-astonishment-of-the-mask-wouse>

¹⁶ Ensor je imao ambivalentan odnos prema ženama. U nekim trenucima ih je prezirao, zapisujući da ženska lica postepeno od žive maske postaju papirne maske, da bi ih kasnije uzdizao i veličao. Slikar se nikada nije ženio, a platonsku vezu imao je sa Augustom Bogerts i s Marijet Ruso, suprugom njegovog prijatelja Ernsta Rusoa. U tekstovima o Kjubrikovom opusu teoretičarke Margaret Derosija i Beverli Voker u prvi plan stavljaju seksistički odnos reditelja prema ženama, njihovu inferiornost u odnosu na muške likove, određenje njihovog mesta unutar doma i svođenje njihovog uticaja na kuću (Dolores u *Loliti*, Vendi u *Isijavanju*, Alisa u *Širom zatvorenih očiju* zapravo nemaju zanimanje, već su pre svega majke i domaćice – izuzimajući Alisu koja je istoričarka umetnosti ali se time ne bavi). U ovim poslovima iscrpljuje se njihova svakodnevnica, a uticaj na spoljašnja dešavanja praktično ne postoji. Više o ovome u: Walker, Beverly (1974), *From Novel to Film: Kubrick's A Clockwork Orange, Woman and Film* (2); DeRosia, Margaret, „An Erotics of Violence: Masculinity and (Homo)Sexuality in Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*“, u: McDougal Stuart ed. (2003), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge: Cambridge University Press, 61-85.

¹⁷ Ensorova sestra imala je kratkotrajni brak s jednim Kinezom, koji je verovatno doprineo slikarevom prihvatanju elemenata istočnjačkih umetnosti.

¹⁸ Pretpostavlja se da je ovakav preokret u upotrebi motiva maske u Ensorovom opusu iniciran nezadovoljstvom zbog mlake recepcije njegovih radova koje je

izlagao s grupom „Dvadesetorica“ („Les Vingt“). Godine 1886. u časopisu „L'Art Moderne“ Oktav Maus napisao je iscrpnu diskusiju o delima Fernanda Knopfa, na šta je Ensor odgovorio da će budućnost odrediti ko je značajniji umetnik i koje mesto kome pripada. Posle ovoga, teme njegovih slika postaju još izrazitije uperene ka razotkrivanju licemerja društva i prividnih prijateljskih odnosa. Zato maske više ne sakrivaju, već otkrivaju pravu ljudsku prirodu i osobine onih u čijem je krugu umetnik proveo život. Ako su maske iz porodične radnje, ili one viđene na karnevalu u Ostendu, na početku opusa još uvek deo osobenog umetničkog rekvizitarijuma, s vremenom one gube dekorativnu i dobijaju novu, kritičku funkciju.

¹⁹ Nelson, Thomas Allen (2000), *Kubrick: Inside A Film Artist's Maze*, Bloomington: Indiana University Press, 288-289.

²⁰ „Give him a mask and he will tell you the truth“, u: Oscar Wilde (2007), „The Critic as Artist“, from *Intentions*, in *The Complete Works of Oscar Wilde*, 4 vols, Oxford: Oxford University Press, 4:185.

Dijana Metlić

Academy of Arts, University of Novi Sad

IN A WORLD WITHOUT A FACE: ENSOR'S AND KUBRICK'S USE OF MASKS

Summary:

The paper discusses the use of masks in the works of Belgian painter James Ensor and American director Stanley Kubrick. Special attention is paid to Ensor's paintings after 1883 and to the genesis of motive of mask in his works produced by the end of 1930's. The connection is being established between Kubrick's films and Ensor's paintings, in order to indicate a change in the understanding and use of masks as a means for exposing the true face of social relations. The paper focuses on the analysis of the Somerton ball sequence in Kubrick's film *Eyes Wide Shut* in the context of the perceived relations with specific works of Ensor.

Key words: mask, carnival, Venice, James Ensor, Stanley Kubrick

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)