

## FANTAZMATSKO U IGRANOM FILMU

**Žarko Martinović**

This essay is organized in three parts. In the first part, the psychoanalytic concept of phantasm (unconscious fantasy) is defined and the impact of phantasmatic scenes on structuring cinematic fiction is emphasized. The second and third parts depict the role of phantasmatic organization in cinematic fiction by analysing master pieces – “Blow-up” directed by Michelangelo Antonioni and “The Conversation” directed by Francis Ford Coppola. Some phantasmatic derivatives of seduction and primary scene are discerned in the movie Blow-up while the role of a phantasmatic voice acquires a particular significance in the plot of The Conversation. Many sequences of both movies, each one in its own original way, exemplify that the repetition is the principle of phantasm. The use of psychoanalytic concepts in cinematographic analysis contributes to the understanding of complex cinematic plots.

Fantazam se u psihoanalizi definiše kao imaginarni proizvod kome subjekt povremeno pribjegava (Frojd, 1905). Ponavljanje je karakteristično za fantazmatski scenario u kojem je subjekt uvijek prisutan i u kome se oslikava ili predstavlja ispunjenje neke želje, manje ili više izobličene pod uticajem odbrambenih procesa (Laplanche et Pontalis, 1998). Fantazmatske aktivnosti zahvataju sve psihičke instance (id, superego i ego), tj.

cjelokupni duševni život subjekta (Bohleber et al., 2015), a zavisno od stepena njihovog učešća, razlikujemo svjesna dnevna sanjarenja, predsvjesne mentalne slike, nesvjesne želje simbolizovane u manifestnom sadržaju snova i duboko nesvjesne prvobitne fantazme (pra-scene ili prvotne scene, zavođenja, kastracije i unutarmateričnog života); potonji bi odgovarali pra-potiskivanju i postajali manifestni samo u svojim predsvjesnim, nepotpuno potisnutim derivatima odnosno izdancima (Frojd, 1905). Poput preistorijske istine, prvobitni fantazmi bi kod svakog subjekta pružali predstave (i rješenja) glavnih zagonetki sa kojima se subjekt suočava u toku čitavog svog razvojnog puta. Tako bi prvotna scena svakom pojedincu prikazivala njegovo vlastito porijeklo<sup>1</sup>, fantazmi zavođenja – porijeklo seksualne želje i seksualnosti, a fantazmi kastracije – porijeklo polne razlike (Laplanche i Pontalis, 1998).

Permutacije fantazama u sferi imaginarnog<sup>2</sup>, u uobraziljskom svijetu svakog pojedinca, bezmalo su neiscrpne. Prvobitnim fantazmima pridodaju se drugi, sekundarni fantazmi, kao što su fantazam ponovnog rađanja i besmrtnosti, fantazam svemoći, fantazam oceubistva. Pokrenut raznim senzacijama i opažajima, subjekt u fantazmu može da zauzme više od jedne pozicije (posmatrača ili učesnika) u insceniranju želje. Višestruko mijenjanje pozicije subjekta u toku nastajanja i ponovnog insceniranja fantazma tipično je zastupljeno u fantazmu „Tukli su neko dijete“ (Frojd, 1919).

---

<sup>1</sup> Ovaj fantazam se odnosi na djetetovo uobraziljsko doživljavanje snošaja roditelja, koje se javlja univerzalno, bez obzira na to da li je dijete stvarno bilo prisutno ili odsutno. Prisustvo pri snošaju odraslih djeluje traumatično na malo dijete.

<sup>2</sup> Termin imaginarno (od latinskog korena *imago* – slika) odnosi se na ono što je predstavljeno vizuelno u najrazličitijim oblicima, počev od slika do sablasti, od vizija sna do bajki. Vidjeti: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/imaginaire-et-imagination/> pristupljeno 3. 8. 2018.

Umjetnička djela, prvenstveno igrani filmovi, predstavljaju središnje mjesto savremenog kulturološkog predstavljanja imaginarnog i fantazmatskog. Tragovi fantazmatske organizacije u umjetničkim djelima neizbježno nose biljeg autora, koji je u „tekstu“ zastupljen i kroz „scenu“ autorske želje. Svaki autor daje svoj specifičan autorski pečat fantazmima koje originalno razrađuje oko neke fantazmatske strukturišuće „scene“, ili grupe „scena“. Na primjer, fantazam prvotne scene u svojim raznim vidovima, pojavljuje se trans-žanrovski (u filmovima naučne fantastike, u ljubavnim dramama, akcionim filmovima, komedijama) i trans-autorski.

Fasbinderovi filmovi se vrte oko varijacija nsvjesnog fantazma „tukli su neko dijete“ koji se u toku zapleta modifikuje u „tučenje drugog“, sve do ubistva. Fantazam „tučenog djeteta“ je u filmovima Lilijane Kavani preoblikovan u fantazam kastriranog djeteta. Veliki broj Bertolućijevih filmova libidinalno motivišu muške fantazije materinskog zavođenja. Prikazujući se u liku supstituta majke, zavođenje se u filmu *Mjesec / La Luna* (Bertolući, 1979) produžava do scene rodoskrvnuća. Sve to ima svoje reperkusije, ne samo na investiranje objekta, već i na identitet likova i recepciju umjetničkog dela.

Neodoljivo privučen željama, često impulsivno ili na opsesivan način, subjekt u svoje fantazme stalno uvlači novu građu i apsorbuje objekte spoljašnjeg sveta. Pritom su pogled i glas parcijalni objekti koji zauzimaju ključno mjesto fantazmatskog u igranim filmovima gdje se istraživanjem važnih scenskih promjena mogu razotkriti čvorišne tačke koje mogu da poprime formu jedne ili više scena, samo jednog kadra, neke slike, glasa ili samo zvuka sa mjesta akcije, formu koja se neprestano vraća u djelo.<sup>3</sup> Primjeri su

---

<sup>3</sup> Tako velika raznovrsnost nastaje zbog disperzivne strukture fantazma. Trenutak pojave takve strukture je nepredvidljiv i zavisi od niza račvanja. V.: Faure-Pragier, S., Pragier, G. “Completude des fantasmes originaires.” *Rev franç Psychanal.* 1991, 55: 1177–1183.

mnogobrojni: u nekim Bertolučijevim filmovima – Parma i njena okolina, kod Ivone Rajner i Sali Poter – filmske slike plesa, kod Erika Romera – dugi prisni razgovori dvoje mladih, u filmovima Lilijane Kavani – scene svlačenja, u Hičkokovim filmovima – fiksacije na jedan ikonični znak, na primjer, prevozna sredstva (avion, voz i druga), u Felinijevom filmskom opusu – slike cirkusa i putujućih umjetnika, a u Antonionijevim filmovima – vraćanje na zagonetne predjele, na otvorene, prazne, napuštene prostore koje opažamo u nekoj kritičnoj tački zapleta.

Ovdje ćemo fantazmatsko subjekta u igranom filmu razmatrati na dva uzorna primjera, u filmovima *Uvećanje / Blow-Up* Mikelandela Antonionija (1966) i *Prislušivanje / Conversation* Frensis Forda Kopole (1974). Na povezanost ovih filmova ukazuje Kopolino priznanje da je nadahnuće za svoje djelo našao u Antonionijevom *Uvećanju*. Scenario u oba filma dramatičuje sukob između subjektivnog opažanja i razumijevanja događaja. Iako prikazuju misteriju, nijedan od ova dva filma nije klasični triler već su oba umjetnička djela kod kojih neodgonetnuta psihološka tajna stalno podstiče na nove refleksije i nova tumačenja. Prethodno valja naglasiti da fantazmatska organizacija oba filma postaje evidentna tek retrospektivno, u dugotrajnom retroaktivnom sagledavanju uloge likova, kamere i tona u audio-vizuelnoj filmskoj naraciji.

### *Fantazmatsko u Uvećanju*

Scenario *Uvećanja* je nastao preradom pripovijetke „Đavolje bale“ Hulija Kortasara (Cortasar, 1959).<sup>4</sup> U pripovjeci nam se

---

<sup>4</sup> Cortasar, Julio. Las babas del diablo. In: Cortasar, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires, 1959. Izraz „đavolje bale“ u španskom originalu znači „imati posla s đavolom“. Kortasarova priča je u engleskom prevodu dobila naziv „Uvećanje“, tj. „Blow-up“ u knjizi *Blow-up and Other Stories*, trans. Paul Blackburn (New York: Collier, 1974).

kazuje da je glavni lik Mišel, po zanimanju prevodilac, „kriv za literaturu, za nestvarne izmišljotine“ što jasno ukazuje da projektuje svoje fantazme i tumačenja na ono što vidi. Kao posmatrač (i narator), on u Parizu, na obali Sene, izdaleka posmatra i fotografíše scenu čiji su akteri odrasla žena i dječak-maloljetnik; tada se u njegovom fantazmatskom oslikava materinski i seksualizovani odnos između dječaka i žene. Međutim, kad od svog filma izradi fotografiju, iznenađuje ga otkriće da je dječak uplašeno gledao u stranu, van okvira slike, prema nekom muškarcu „koji je slao ženu u izvidnicu, da mu dovede zarobljenika ruku vezanih cvećem“ (Kortasar, 1959 /2012).

Scenaristi filma (Mikelandelo Antonioni i Tonino Gvera) prave značajne transpozicije u odnosu na pripovijetku. Glavni lik je profesionalni, komercijalno uspješan, mladi modni fotograf, Tomas (Dejvid Hemings) koji u ključnom profilmskom događaju fotografíše u parku mladu ženu sa sredovječnim muškarcem. Umjesto Pariza kao u Kortasarovoj pripovjeci, pozornica zbivanja je u filmu premještena u London, britansku prijestonicu koja je u vrijeme snimanja filma, šezdestih godina XX vijeka, preuzela od Pariza ulogu centra svjetske pop-kulture i mode i postala poznata pod nazivom „raskalašni London“ (engl. *swinging London*). U tom periodu hedonizma mladi ljudi su ponajviše zaokupljeni muzikom (džez i rokenrol), seksom i konzumiranjem „rekreativnih“ droga. Još važnija promjena u odnosu na pripovijetku je uvođenje novih likova od kojih su najvažniji fotografovi komšije – slikar Bil, njegova partnerka Patriša (Sara Majls) i Tomasov prijatelj Ron. Na taj način, prikazivanje interpersonalnih relacija usložnjava psihičku realnost glavnog junaka. Na formalnom planu, govorna komunikacija u *Uvećanju* je minimalna pošto umjesto nje kamera često preuzima ulogu vizuelne naracije. Posmatranje ili gledanje u *Uvećanju* se raskriva iz perspektive niediegetskog, spoljašnjeg naratora u trećem licu, i to na tri nivoa: prvo,

pogledom iz objektiva fotoaparata koji opažamo u fotografijama, drugo, u imaginarnom pogledu koji se ogleda u apstraktnim slikama i u pantomimi, i treće, u pogledu na stvarnost između njih. No glavna spona sa pripovjetkom u filmu su refleksije koje, po Antonionijevim riječima, pokreću „traganje za stvarnošću na fotografisanoj slici“ (Bowles, 2018).

Najavna špica filma prikazuje sjajno zelenu površinu parka na kojoj se ispisuju ogromna slova naslova BLOW UP u kojima se prikazuje manekenka na modnoj reviji na krovu jedne zgrade dok je odozdo posmatra i fotografiše grupa ljudi. To ukazuje da će ljudsko tijelo biti projekcija želja i fantazama, kako protagonista filma, tako i gledalaca. Glavni protagonist filma je modni fotograf Tomas, slavan kao pop-zvijezda. Njegovu želju da posmatra i snima druge hrani fantazam svemoći čiji je pokretač nagon za ovladavanjem, naznačen u sekvencama zavođenja, zanemarivanja potreba drugih i jagne za posjedovanjem. On potajno ulazi u dom za beskućnike i skitnice i neovlašćeno ih snima za svoju knjigu fotografija o savremenom životu u Londonu. U narednim sekvencama, prepušta se raznim zadovoljstvima: vožnji veličanstvenog Rols-Rojs kabrioleta, kupovini avionskog propelera i drugih antikviteta. Tomasova tehnika fotografisanja slavne manekenke Veruške, snimljena iz gornjeg rakursa, čini da ova scena, u kojoj je ona na podu a on sa svojom kamerom iznad nje, liči na simulirani seksualni odnos. Kontrolišući situaciju profesionalno, čim završi snimanje, Tomas žurno odlazi ostavljajući oskudno odjevenu Verušku na podu studija.

Zauzimajući poziciju superiorne eksteriornosti, Tomas prikrića svoju ranjivost i seksualnu nesigurnost. On je rastrzan između želja za komercijalnim uspehom i slavom, i svojih viših, umjetničkih stremljenja koja teži da ostvari svojom knjigom umjetničkih fotografija iz londonskog života. U traganju da za kraj svoje knjige umjetničkih fotografija snimi prijatne, bezbrižne

motive koji bi bili protivteža ranijim prizorima bučnog ali i sumornog londonskog života ulazi u jedan mirni park. Na trenutak, izgleda da je mirna atmosfera parka suprotna od ranijih bučnih sekvenci iz zahuktalog londonskog života. Međutim, kad u parku opazi par nepoznatih, mladu ženu (Vanesa Redgrejv) i sredovječnog muškarca, Tomas poput voajera počinje da ih posmatra i uporno prati a ubrzo i da fotografiše nešto što liči na ljubavnu predigru. Za razliku od isplaniranog snimanja u domu za beskućnike, u ovoj čvorišnoj tački filma fotograf gubi svoju poziciju eksteriornosti i objektivnosti; pun energije, on trči i skoro akrobatski preskače ograde po parku i ispuca sav film da bi ovaj banalni događaj snimio iz što bolje perspektive.

Sekvenca u parku ima višestruko značenje na nivou fantazmatskog. Posmatrana kao odnos para, ona postaje derivat fantazma zavođenja u kome djeluje nešto što poput zagonetnih označitelja (Laplanche, 1989),<sup>5</sup> koji fotografa opremljenog svojim aparatom, falusnim simbolom moći pogleda, neodoljivo privlači da postane njen sastavni dio. Arlou (Arlow, 1980) ukazuje da bi falusna svojstva fotoaparata koji junaku filma pruža narcističku gratifikaciju mogla da, na nivou fantazmatskog, budu kompenzacija pri poređenju sa falusnim označiteljem odnosno aktivnom ulogom figure oca u prvotnoj sceni.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Laplanš je uveo termin *zagonetni označitelji* da bi njime označio verbalne i neverbalne poruke pregnantne nesvjesnim seksualnim značenjima koje u fantazmu tzv. *prvobitnog zavođenja* odrasli prenose djetetu. Prema istom autoru, takvi nesvjesni označitelji se javljaju u svakodnevnim aktivnostima, počev od odnosa djeteta i majke, u činu dojenja a kasnije, u komunikaciji odraslih osoba, mogu poprimiti mnoge druge oblike – pogleda, glasa, dodira i dr. (Laplanche, 1989, p. 126).

<sup>6</sup> U fantazmu prvotne scene pozicija pasivnosti je pozicija žene i djeteta-posmatrača roditeljskog snošaja. Psihoseksualni život za oba pola započinje pasivno, a aktivna pozicija muškog nastaje tek sekundarno, odnosno naknadno (Freud, 1918).

Struktura scene u parku se mijenja kad se Tomas u nju uključi kao treći. Tada scena zavođenja postaje derivat fantazma prvotne scene u kojoj je Tomasu dodijeljena uloga svjedoka. Za takvo gledalište Arlou (Arlow, 1980) nalazi podršku na nivou filmske diegeze koja se odlikuje ponavljanim sekvencama vođenja ljubavi u toku kojih treća osoba prekida par. Tomas je u ulozi pasivnog trećeg, svjedoka, i kad kroz otvorena ulazna vrata nenajavljen uđe u stan svojih komšija koje zatekne u seksualnom odnosu. Kako ističe Arlou (Arlow, 1980), derivati prvotne scene u filmu poprimaju simbolične oblike, na primjer, u sekvenci sa rok koncerta na kome glavni muzičar mahnito razbija svoju gitaru. U istoj logici fantazma, takva je i scena žurke na kojoj društvo iz više klase puši marihuanu i gdje Tomas zatiče svog prijatelja Rona sa manekenkom Veruškom. I sekvenca Tomasove seksualne zabave sa dvije tinejdžerke ukazuje na izdanke prvotne scene iz koje niko nije isključen. Štaviše, upadi u privatnost jednog para se u *Uvećanju* često ponavljaju, bez izvinjenja.<sup>7</sup>

Od svih prikazanih derivata prvotne scene, najvažniji čini sekvenca u Tomasovom studiju, a njeni akteri su mlada žena iz parka i Tomas. U početku, ovdje je Tomas ponovo prikazan u poziciji dominacije, dok posmatra njen neuspješan pokušaj da ukrade fotoaparata sa snimcima događaja u parku. U istoj sekvenci, u očajničkom pokušaju da se domogne negativna snimaka iz parka, mlada žena započinje s njim ljubavnu predigru. Međutim, nasrtljivi treći učesnik scene, predstavljen u

---

<sup>7</sup> Filmski gledalac je i svjesno i nesvjesno u poziciji voajera, a osjećanje samoće prilikom gledanja filma u zamračenoj bioskopskoj sali može ponovo oživjeti neki udaljeni derivat fantazma prvotne scene. Primjeri iz filma *Uvećanje* koje smo ovdje naveli, kao i sekvence iz mnogih drugih filmova (Martinović i Martinović, 1994), pokazuju da je film povlašćeno sredstvo za prikazivanje fantazma prvotne scene, fantazma utemeljenog na zajedničkom doživljavanju imaginarnog koje spaja autora i likove filma sa gledaocima.

vidu ponavljanih telefonskih poziva, kao i dolaska kurira isporučioaca propelera, potpuno prekida njihov pokušaj bliskosti. Konačan ishod ove sekvence je obostrana prevara: Tomas ženi iz parka daje prazan fotografski film a ona mu ostavlja lažni broj telefona. Teme pamćenja i zaborava i potiskivanja traume prvotne scene, uporno se ponavljaju, još od prvog susreta Tomasa i žene iz parka. On joj se obraća riječima: „Nemojte sve da pokvarite. Tek smo se sreli“ a ona odgovara: „Ne, nismo se sreli. Nikad me niste videli.“<sup>8</sup>

Posle niza distrakcija, Tomasova voajerska želja konačno prerasta u epistemofilnu strast kad počne da bez uplitanja drugih razvija fotografije snimljene u parku kako bi u njima našao novo znanje, neki novi smisao, različit od pojavno seksualnog značenja.<sup>9</sup> Odista, fotograf izgleda srećan tek onda kad se potpuno posveti stvaralačkom traganju u kojem je ilustrovan transmedijalni dijalog dvije umjetnosti – filma i fotografije. Filmske sekvence raskošnih pokretnih slika daju iluziju životne punoće i stoje u oštrm kontrastu sa razvijenim i maksimalno uvećanim crno-bijelim fotografijama, dvodimenzionalnim odrazom zamrznutih trenutaka događaja u parku. Međutim, upravo analizom fotografija, poređanih po hronološkom redoslijedu tako da liče na fotoroman, Tomas pokušava da rekonstrukcijom događaja snimljenog u parku dosegne do dubine realnog svijeta. U detaljima na crno-bijelim fotografijama, višestruko uvećanim tako da zauzimaju čitav ekran, područje vizuelnog širi se dalje od onog što se može vidjeti golim okom. Kad primijeti ruku koja drži revolver iza žbuna, Tomas povjeruje da je svojim

---

<sup>8</sup> Dijalozi u *Uvećanju* koji i pored konciznosti obiluju složenim simboličnim značenjima djelo su engleskog dramskog pisca Edvarda Bonda.

<sup>9</sup> Ovakvo čitanje filma po kome je analiza fotografija najvažniji dio filma saglasno je i sa intencijom reditelja; u Antonionijevoj egzistencijalističkoj perspektivi čovjekovo traganje za smislom obilježeno je vizijama tjeskobe, samoće, apsurd, smrti i praznine.

prisustvom spriječio ubistvo.<sup>10</sup> Međutim, uslijediće njegovo razočaranje kad na jednoj od narednih uvećanih fotografija opazi nešto nalik na opruženi leš sjedokosog Džejninog ljubavnika.<sup>11</sup> U tom povratku čvorišne tačke filma, analiza događaja u parku na osnovu hronologije fotografija vodi Tomasa do rekonstrukcije scene ubistva u kojoj je žena u parku usmjeravala svog partnera prema ubici skrivenom iza žbunja. Zavođenje je sada preokrenuto u svoju suprotnost, u odvođenje u smrt. Na formalnom planu, očigledan je hromatski kontrast između scene zavođenja prikazane u raskošnim kinematografskim bojama i fotografovog susreta sa prizorima smrti na uvećanim crno-bijelim fotografijama.

Smatrajući da je žena saučesnica u ubistvu a on svjedok tog zločina, Tomas se noću, ovog puta bez svog fotoaparata, vraća u park i uvjerava se da je tamo mrtvo tijelo sjedokosog ženinog partnera, leš koji on čak i dodiruje. U toj oneobičnoj, noću-snimljenoj-sekvenci filma, leš muškarca pod neonskim plavičastim osvjetljenjem izgleda neobično blijed, bez znakova nasilja. Štoviše, ukočeno beživotno tijelo sa otvorenim očima nije više ni u istom položaju kao na uvećanim fotografijama i slično je voštanoj figuri ili glumcu koji se pretvara da je mrtav. Namjerno neprirodan izgled leša ukazuje da film ovdje reflektuje neki fantazmatski modus, slično fantazmu oceubistva, u sekvenci situiranoj između realnog i imaginarnog. Dramatičnost ove sekvence dostiže vrhunac kad tišinu noći prekine zvuk nejasnog porijekla, nalik na lomljenje neke grančice, ili na otkočenje oroza revolvera koji je možda uperio

---

<sup>10</sup> Pokušaj da spriječi ubistvo analizom glasova zabilježenih na magnetofonskoj traci je glavna preokupacija Harija, junaka filma *Prisluškivanje*.

<sup>11</sup> Engleska riječ *blow-up* koja znači ogromno uvećanje fotografije, slike ili dokumenta u ovoj skevenci filma poprima i svoje drugo značenje – iznenadni argument. Vidjeti: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/blow-up> 20. 3. 2018.

ubica čija se silueta na fotografijama samo nejasno nazire. Iako u *Uvećanju* dominira sfera vizuelnog, odnosno fotografski viđenog, ova sekvenca ističe važnost zvučnog domena u filmskom zapletu.

Problem međuljudske komunikacije u *Uvećanju* je najupadljiviji u sekvenci privatne zabave na kojoj svi puše marihuanu. Tamo su svi Tomasovi prijatelji toliko naduvani da ne mogu ni da saslušaju preplašenog Tomasa, a kamoli da mu pomognu da riješi zagonetku ubistva u parku. Ron ga savjetuje da se prepusti uživanju droge i da sve zaboravi.

Po povratku sa zabave, Tomas u svom studiju zatiče haotično stanje poslije provale i krađe uvećanih fotografija i svih negativna filma načinjenog u parku. Retrospektivno, u ovoj sceni postajemo svjesni da je Tomas napravio dvije simptomatične omaške. Prvu, kad je zaboravio da pri odlasku u park, poslije svog otkrića na fotografijama, ponese svoj foto-aparat. Drugu, kada je ženi iz parka u svom studiju dao prazan film i izložio se opasnosti da bude opljačkan. Da li je razlog za obje omaške bilo to što je fantazam svemoći i dalje bio pokretač Tomasovog djelanja? Ova pretpostavka se u diegezi *Uvećanja* oslanja na naglašene narcisoidne crte glavnog lika (sebičnost, arogancija, osjećanja praznine i dosade), crte koje su često u pozitivnoj korelaciji sa izraženim fantazmom svemoći. U svakom slučaju, usvajanje ove pretpostavke bi oduzelo sve argumente kritičarima koji analiziraju *Uvećanje* iz vizure realizma i u fotografovima greškama nalaze propuste autora filma. Ukratko, fantazam bi imao funkciju da začepi eventualne praznine filmske diegeze.

U sekvenci u kojoj je Tomasov studio prikazan poslije provale i pljačke ostala je netaknuta samo jedna uvećana fotografija ali se na njoj ne raspoznaje nijedan objekt. Patriša uočava sličnost ove fotografije sa „mrljama na apstraktnim slikama“ slikara Bila koji za svoje slike kaže: „Dok ih pravim, one ništa ne znače – samo zbrku. Kasnije, nađem nešto na šta mogu da ih okačim.“

Paradoksalno, uvećavanje fotografija, isti metod koji je ranije omogućio da se rekonstruiše ubistvo sada je, pri uvećanju do stupnja neprepoznatljivosti, izgubio značaj, pa postaje sredstvo koje razara dokaz.

Štoviše, kad Tomas sutra ujutru ode u park, ovog puta noseći fotoapararat radi rekonstrukcije događaja, nema više ni leša niti ikakvih tragova nečijeg prethodnog prisustva. Mjesto koje je bilo poprište fantazama prvotne scene i scene zavođenja ali i naknadno rekonstruisane scene ubistva, sada je mirno, na njemu je samo fotograf. Arlou (Arlow, 1980) ističe da je to završna predstava potpunog potiskivanja koja reprodukuje krađu fotografija i negativa. Kao i u ranijim scenama u parku, čuje se samo šumorenje vjetra koji njiše grane. Ono se čuje i u sekvenci u kojoj Tomas u svom studiju posmatra svoje uvećane fotografije. Taj izvandiegetske zvuk je uvijek isti, mada u sekvencama u parku označava sadašnjost odnosno opažanje realnog ili imaginarnog događaja, dok je u studiju vjerni pratilac slika-sjećanja (Deleuze, 1985). Nasuprot tome, vizuelno opažanje je ono što se mijenja, kao da ga Tomas prerađuje tako da bi postalo drugačije pri narednom odlasku u park, pri pokušaju vraćanja potisnutog i pri završnom, potpunom potiskivanju. Da li fantazmatske scene, pozornica prvobitnih fantazama, oslikavaju nesvjesne procese mentalizacije koji se pobuđuju u toku umjetničkog stvaranja?

Na neriješenu misteriju ubistva u *Uvećanju* nadodaje se zagonetni završetak filma u kojem izgleda kao da imaginarno prelazi u realno, a realno u imaginarno. U posljednjoj sekvenci, čija je pozornica park, Tomas nailazi na veselu družinu studenata koje je sreo u prvim scenama filma i koja sada služi kao ram koji uokviruje cio film. Na početku filma, ta bučna družina na zakrčenim londonskim ulicama za Tomasa je samo prolazna zabava. Na kraju, kad su Tomasove osnovne pretpostavke odbačene, a njegova vjerovanja pokolebana, on u

parku gleda kako dvoje studenata iz te družine kao klovnovi izvode pantomimu teniskog meča, igrajući bez reketa i s imaginarnom lopticom čiju putanju prate svi ostali studenti, u svojstvu gledalaca. Mada je sve dotle sa svojim fotoaparatom Tomas bio usmjeren na eksteriornost radi dominacije spoljašnjim zbivanjima a ujedno i sprječavanjem drugih da manipulišu njime, on u ovoj sceni, uz izvjesno oklijevanje, pristaje da uzme i vrati im jednu imaginarnu lopticu koja je, kako mu pokazuju pantomimom, prebačena preko ograde. Da li sa uvažavanjem pantomime kao imaginarnog, Tomas počinje da jasnije uviđa važnost interijornosti, unutrašnjih psihičkih zbivanja i psihičke realnosti? Ostaje neodgonetnuto da li je i Tomasovo traganje, poput loptice, bilo samo fikcija. Moguće je da on prihvata iluziju radi svog opstanka u okrutnom svijetu realnosti.

S druge strane, prihvatanje redosljeda događaja, u kojima je Tomas zaista otkrio ubistvo ali svoje traumatično iskustvo nije mogao da podijeli sa drugima, ukazaće nam da *Uvećanje* u prvi plan stavlja problem međuljudske komunikacije i posljedice izolovanosti i otuđenosti pojedinca, što je, kako piše Tassone (Tassone, 2002), karakteristika i drugih Antonionijevih filmova, kao što su *Avantura*, *Noć* i *Crvena pustinja*.

Antonionijevo *Uvećanje* se može razmatrati i kao estetska prorada i simbolični izraz dilema kroz koje umjetnik prolazi u toku stvaralačkog procesa. Ono pokreće i pitanje odnosa transgresivnosti umjetnosti u odnosu prema realnom. Ovu temu uvodi Patriša kad Tomasu postavi pitanje zašto nije prijavio policiji da je svjedok ubistva. Da li je Tomasov cilj bio samo da nađe i snimi leš kako bi završio svoju fotografsku narativu, prenebregavši pritom da krši moralnu normu? Poštovanje ljudskog dostojanstva zahtijeva od svih ljudi da tijela pokojnika budu sahranjena ali umjetnost fotografije od svojih praktičara imperativno zahtijeva da snime leševe. Tomas je za kraj svoje knjige mogao da snimi i neki leš u mrtvačnici i da tu fotografiju

u svojoj knjizi predstavi kao klimaks događaja u parku. Njegov neuspjeh je posljedica nastojanja da, umjesto iluzije realnosti kao svrhe umjetnosti, dokumentuje realnost. Pred realnošću koja mu izmiče, za umjetnika je jedino poželjna transgresija u stvaranju, u razgradnji neke ovještale umjetničke forme i u stvaranju novog. Takve kreativne transgresije u filmskoj umjetnosti imaju dugu tradiciju, počev od *Andaluzijskog psa* (Bunjuel i Dali, 1929) pa do savremenih filmskih remek-djela čiji su autori Piter Grinevej, Dejvid Linč, Mihael Haneke, i drugi.

Netransparentna tekstura *Uvećanja* frustrira gledaoce i podstiče različita tumačenja završnih scena i smisla čitavog filma. Takvom utisku je doprinio Antonionijev kinematografski stil koji obiluje elipsama i distrakcijama. Elipse, ili izostavljanja događaja, minimalizuju prodor realnog od koga ostaju samo uzgredne naznake da mnogi prate fotografa u namjeri da mu otmu film. Distrakcije ili prekidi glavnog toka radnje oslikavaju život glavnog lika i upadom sporednih likova čine da film ostaje otvoren prema neizvjesnosti svijeta. Sa svoje strane, Antonioni je intuitivno ukazao na teškoće tumačenja odnosa slike i realnosti:

„Znamo da se iza svake slike otkriva još jedna, istinitija u odnosu na realnost, a ispod te slike još jedna druga i opet još jedna iza nje, sve do posljednje, istinite slike realnosti, do apsolutne, tajanstvene slike koju niko nikada neće vidjeti, a možda i sve do razgradnje svake slike, ili svake realnosti“ (Samuels, 1972).

Odista, estetska dvosmislenost realnosti, iluzije i pojavnosti, sveprisutna je, posebno u posljednjoj sekvenci filma, kada glavni lik nije više subjekt traganja, već samo uzgredni posmatrač koji baca imaginarnu lopticu dok čvrsto drži svoj fotoaparatus. Elena del Rio (2005) smatra da Tomas na kraju stiže izvjestan uvid u svoja objektivna ograničenja prihvatajući isredištenost svoje opažajne i epistemološke pozicije. Nasuprot

takvom razumijevanju glavnog lika, Arlou (Arlow, 1980) iznosi pesimističko gledište po kome je Tomas traumatizovani svjedok događaja koji se urezao u njegovo pamćenje i izmijenio mu život tako da se od svih slika ne može prisjetiti one koja sadrži zapis traume.

Za Simora Četmena (Chatman, 1985), imaginarna partija tenisa liči na komentar o neizbježnosti iluzije u umjetnosti, estetske iluzije koja je bitna za ostvarivanje učinka umjetničkog djela (Gombrič, 1984). Čitajući ontološki završnu sekvencu *Uvećanja*, Gardner (2000–2002) smatra da Tomas kao umjetnik prihvata pantomimu kao realnost. Kao što se ranije, dok je Tomas tumačio fotografije, „čulo“ šumorenje vjetra u granama drveća, tako se i kad on prihvati igru i pravi pokret kao da vraća nevidljivu tenisku lopticu, „čuje“ i njen zvuk. Elena del Rio (2005) zapaža da taj zvuk teniskoj loptici pridaje materijalnost koja transcendirira granice vizuelne forme. To je, i za Gardnera (2000–2002) „pozitivna transgresija, potvrđivanje vidljivo/nevidljive prirode karnalnog, kako bi Antonionijeva kamera na kraju filma proizvela i Tomasovo ‘nestajanje’.“ Kako primjećuje Boulz (Bowles, 2018), scena Tomasovog „nestajanja“, u završnom kadru prikazana kao zrnca zelene površine, takođe je bliska dizajnu apstrakcije – nejasnih čestica na maksimalno uvećanim fotografijama scene ubistva. Na taj način, i Tomas je na kraju filma uslika tako da liči na jedan od vizuelnih elemenata na svojim uvećanim fotografijama. Izgleda da je time odigrao ulogu verbalnog dijela priče, pa „ima sve razloge da slavi iluziju umjetnosti i pridruži se partiji tenisa, pošto ga ona ponovo usaglašava, usklađuje sa ulogom pamćenja u postanku svijeta“ (Gardner, 2000–2002).

Scena Tomasovog „nestajanja“, u narativnom smislu označava prazninu, a na formalnom planu raskošna ljepota zelene pozadine na kojoj se ispisuje odjavna špica filma, potkrepljuje važnost fantazmatskog u fikcionalnim filmskim

zbivanjima. Antonioni je rekao da scena Tomasovog nestajanja čini vidljivim rediteljevo vlastito prisustvo, u vidu „autorskog potpisa“ (Chatman, 1985). To je jedan od načina na koji nam se ukazuje da je *Uvećanje* višestruko posredovana kinematografska „fikcija u čijem smo stvaranju učestvovali i svi mi [kao gledaoci / tumači filma]“ (Goldman, 2008).

### *Fantazmatski glas u Prislušivanju*

U filmu *Prislušivanje* se prikazuju složeni odnosi unutrašnjeg svijeta i spoljne realnosti glavnog junaka filma, Harija Kola (Džin Hekman). Njegova dubinska psihološka struktura koju karakteriše snažna afektivnost, mnogo složenija nego kod glavnog lika *Uvećanja*, raskriva se u toku njegovog nastojanja da rekonstruiše tajno prisluškivani privatni razgovor mlade žene En (Sindi Vilijams) i njenog ljubavnika Pola (Frederik Forest). Prikazano u prvoj sekvenci filma, to prisluškivanje je izuzetno težak zadatak jer se par ljubavnika sastaje na trgu Union (*Union Square*) u San Francisku, jednog sunčanog dana, u podne, kad je pauza za ručak, pa gomila ljudi prolazi, sastaje se i razgovara. Buku prave i prevozna sredstva, zabavljači, muzika i lavež pasa. Harijev posao se još više komplikuje zato što En i Pol šetaju ukrug da bi izbjegli eventualne prisluškivače. Zato Harijev tim, i pored svih napora, ne uspijeva da zabilježi cio njihov razgovor.

Harijeva želja da čuje *sve* riječi iz razgovora na trgu dovodi do opsesivnog rada na obradi zvukova registrovanih na trgu. Ti zvuci (glasovi, muzika i šumovi) od prvih kadrova povezuju gledaoce sa njegovim likom na manje svjesnom nivou od vizuelnih elemenata radnje. Pokazuje se da Hari ima dvije glavne psihološke strategije; obje su u vezi sa akustičnom sferom. Prva se može definisati kao njegovo svjesno nastojanje da nadzire i prisluškuje druge osobe a druga, nesvjesna želja,

jeste težnja da se vrati u poziciju mirovanja, u omotač glasa, okružen zvukom u kome se kupava i umotava (Rosolato, 1974).<sup>12</sup> Prva strategija, dominantna u prvom dijelu filma, odnosi se na opsesivni odbrambeni mehanizam koji Hari razvija iz straha da ne bi i sâm bio prisluškivan. Zato je svoj samački stan zaštitio sa tri brave na ulaznim vratima i alarmom. Međutim, kad po rođendanskoj čestitki koju zatiče po povratku s posla zaključuje da je gazdarica prodrila u njegovu privatnost, obavještava je da će ubuduće primati pisma na poštanski pregradak. Ta prijatna „invazije“ pokreće Harijevu regresivnu strategiju u kojoj ga smiruje sviranje na saksofonu uz pratnju džez muzike sa gramofonskih ploča, u sceni koja ukazuje na ogroman značaj zvučne sfere za Harijevo nesvjesno. Sve ukazuje da je Hariju potreban *zvučni omotač* da bi mogao mirno da zaspi (Rosolato, 1974; Silverman, 1988).

Harijeva paranoidnost i nepovjerenje u ljude fokalizovano je u sekvenci njegovog odlaska u stan njegove djevojke Ejmi. Iako ima ključ od Ejminog stana i sve preduzima da uđe neopažen, upravo zvučna sfera odaje Harija. Ejmi ga prepoznaje po uvijek istom načinu na koji otključava vrata. Ejmi ga pita: „Hoće li se nešto posebno desiti među nama na tvoj rođendan?“ Prirodno, ona želi da ga bolje upozna i zbliži se s njim. Harija ljuti Ejmina ljubopitljivost, što pokazuje da mu nedostaje osnovno povjerenje neophodno za odnose prisnosti i ljubavi. Izbjegavajući pravi odgovor na njeno pitanje šta je po zanimanju, Hari odgovara: „Neka vrsta umjetnika“. Taj iskaz ukazuje da Hari, premda jedan od vodećih tehničara za registrovanje zvuka, nema

---

<sup>12</sup> U ranom procesu interakcija majka – dijete, glas, kao prvo, postaje biljeg imaginarnog doživljaja primordijalnog tjelesnog sklada. Zatim, kad majka primi taj glas i vrati ga djetetu, on deluje kao ogledalo – uspostavlja tjelesni ego ili jedinstvenu sliku tijela u slušnom području. Taj rani razvojni stadijum akustičnog ogledala je, kao i učinak narednog stadijuma ogledala – djetetov koherentni geštalt – proizvod čina pogrešnog prepoznavanja (Lakan, 1974).

stabilnu identifikaciju van svog uskog profesionalnog kruga. Na to ukazuje i samo Harijevo prezime Kol (*Caul*) koje je homofono sa engleskom riječju za telefonski poziv (*call*).

Iako u svom poslu naglašava svoju profesionalnu objektivnost, situacija se preokreće kad Hari počne da se opsesivno udubljuje u preslušavanje traka snimljenih na trgu, psihički investirajući u razgovor snimljen na trgu *Union* i u odnos En i Pola. U emotivnom Eninom glasu, glasu koji pjeva uspavanke i dječje pesmice, Kaja Silverman (1988) je uočila višestruka značenja majčinog glasa koji rezonira s onim što je utjelovljeno u Harijevoj fantazmatskoj strukutri. Usred razgovora sa Polom, kada En primjeti pijanca koji nepomično leži na klupi u parku na trgu Union, snažan materinski afekt prebojava njene riječi: „Oh, pogledaj! To je strašno ... Oh, bože. Kadgod vidim nekog takvog, uvijek pomislim isto. Pomislim da je i on nekad bio nečija muška beba. Nekad je bio dijete, imao je oca i majku koji su ga voljeli ... a sada, polumrtav leži na klupi u parku. A gdje su mu sada majka, otac i svi rođaci? Uvijek pomislim na to.“ Povlašćeno mjesto u Harijevoj duši poprima i boja Ejminog glasa i krupan plan u kome En nježno grli Pola. Značaj ovih opažanja se pojačava dok se pojedinosti događaja na trgu Union nametljivo ponavljaju u Harijevom sjećanju provocirajući njegov afekt ljutnje kad njegovi saradnici prave šale na račun sadržaja traka sa trga Union. Želeći da zaštiti par čiji je razgovor registrovao, Hari gubi svoju neutralnost objektivnog stručnjaka i odbija da preda materijal Martinu Stetu (Harison Ford), pomoćniku direktora korporacije (Robert Dival) koja je naručila prisluškivanje.

Po povratku u svoj studio, pri opsesivnom preslušavanju traka sa trga, Hari otkriva dramatičnu rečenicu. Upravo taj glas, a ne vizuelni elementi kao u *Uvećanju* i mnogim drugim filmovima, predstavlja ključno opažanje, čvorišnu tačku, kada u razgovoru o Eninom mužu, Pol kaže: „Mogao bi nas ubiti ako mu se pruži

prilika.“ Taj momenat pokreće Harijevu želju da spriječi ubistvo, pa on pokušava da otkrije pravo značenje te rečenice.

Harijeva profesija prisluškivača izaziva snažne prigovore njegovog strogog superega. U toku filma, više puta se naglašava da je Harijevo zanimanje opasno; tri osobe su poginule kao posredne žrtve njegovog prethodnog prisluškivačkog posla. Harijevo osjećanje krivice još više povećava činjenica da je on veoma pobožni katolik, uplašen da će i njegov sadašnji posao ugroziti nečiji život.

Naredni događaji prijete da potpuno izbace Harija iz položaja superiornog prisluškivača/nadzirača pokazujući da je njegova neutralnost bila reaktivna formacija, odbrana kojom se izoluje i štiti od svoje lične emocionalnosti. Dok je na kongresu prisluškivača, Hari je uzdrman zbog dva gubitka. Prvi je nemogućnost kontakta sa Ejmi, jedinom osobom s kojom je održavao neku bliskost, pošto umjesto njenog odgovora na svoje telefonske pozive dobija besplatno obaveštenje da broj nije u imeniku. Drugi gubitak mu nanosi njegov glavni saradnik koji prelazi da radi kod njegovog suparnika u prisluškivanju. Ovi gubici su posljedica Harijeve nesposobnosti da ostvari prisnost, odnosno nepovjerljivosti prema ljudima i ljubomornog čuvanja svake svoje profesionalne veštine.

Suparništvo i hvalisanje obilježavaju odnose na kongresu prisluškivača gdje Harijevom narcizmu gode uvažavanja koja dobija od svojih kolega. Međutim, Hari odbija njihove predloge za saradnju i udruživanje ostajući i dalje „zagonetan i usamljen“. Krajem dana, kad odbrana izolovanjem od drugih popusti, Hari poziva grupu kolega u svoju laboratoriju. Jedna žena iz te grupe, Meredith, u toku zabave zavodi Harija koji joj se povjerava, posredno se žaleći na gubitak svoje djevojke Ejmi. Harijevo samoljublje je povrijeđeno kad mu kolege pokažu da su potajno snimili njegov povjerljivi razgovor sa Meredith. Ta igra „špijuniranog špijuna“ toliko pogađa Harija da on naglo prekida zabavu.

Nakon odlaska gostiju, ostavši u svom studiju sa Meredith, Hari opet preslušava traku sa trga Union. Opet, glas postaje dvosmisleni element „koji povezuje subjekta i drugog, ali pritom ne pripada nijednom od njih“ (Dolar, 2012, str. 144). U pokušaju razumijevanja zagonetne rečenice registrovane na trgu Union „Ubio bi nas kad bi mu se pružila prilika“, Hari se stalno vraća, polazeći od trougaonog, edipalnog odnosa glasova žene i njenog ljubavnika koji govore o odsutnom – trećem – direktoru, Eninom mužu. Međutim, kako ističe Kaja Silverman (1988), značenje zagonetnog označitelja ove rečenice neprestano isklizava i mijenja se, zavisno od toga *ko* je izgovara. „Kad je izgovori Pol, ova rečenica se odnosi samo na ubilačke namjere Eninog muža. Kad je Hari te večeri ponovi, ona služi za to da poistovjeti Harija i Meredith sa Polom i En. Kad je Hari u mislima ponavlja na kraju filma, ona zvuči kao djelimično opravdanje ubilačkih namjera mladog para prema Eninom mužu: 'Ubio bi *nas* kad bi mu se ukazala prilika.' Mehanizam kondenzacije se ostvaruje kruženjem zamjenice *nas* koja Hariju dopušta da i sebe umetne u rečenicu“ (Silverman, 1988).

Obuzet moralnim značenjima glasa i ophrvan osjećanjem krivice, Hari namjerava da uništi trake. Meredith ga sprječava u tome, nježno ga milujući i navodeći ga da legne i odmori se. Upravo dok kamera sporo izoštrava Harija ispruženog na krevetu, sa trake se čuje Enin glas koji govori: „On je nekad bio nečija muška beba.“ U toj reprizi scene sa trga Hari je u istoj ravni sa pijancem sa trga (Silverman, 1988). I Meredithine nježne riječi „Opraštam ti, opraštam ti, dragi moj“, u trenutku kad ih izgovori, izražavaju njenu želju da Harija oslobodi od rigidnog superega.

Harijev prvi san, koji se prikazuje pošto zaspi pored Meredith, neobičan je po oskudnom vizuelnom i izuzetno bogatom verbalnom sadržaju. Harijeve emocije u ovom snu dotiču njegov lični Edipov kompleks i povezuju se sa emocijama na koje se

fiksirao pri uživljavanju u trougaoni odnos En, Pol i Enin muž-direktor. Na pozornici sna, u sceni obavijenom izmaglicom, En se popela do vrha stepenica a Hari iz položaja na dnu stepenica pokušava da je dozove i lično joj se ispovijedi:

„Slušaj! Slušaj! Zovem se Hari Kol. Možeš li me čuti? Ne poznaješ me, ali ja znam tebe. O meni nema mnogo da se kaže. ... Kao dijete, bio sam teško bolestan. Lijeva ruka i lijeva noga su mi bile oduzete. Skoro šest mjeseci nijesam mogao da hodam. Jedan doktor je rekao da nikada više neću prohodati. Majka me dugo liječila, kupajući me u toploj vodi. Jednom je neko zazvonio i ona je otišla da otvori. Počeo sam da tonem. Mogao sam da osjetim kako mi voda nadolazi do brade i do nosa. Kad sam se probudio, tijelo mi je bilo masno od svetog ulja kojim me namazala. Sjećam se da sam bio razočaran što nijesam umro.

Imao sam pet godina kad me otac upoznao s jednim svojim prijateljem, a ja sam se, bez ikakvog razloga, zaletio i udario ga u trbuh. Umro je poslije godinu dana.

On će te ubiti ako mu se ukaže prilika .... Ne plašim se smrti. Plašim se ubistva.“

Harijeva sjećanja na vlastito djetinjstvo, iznijeta iz položaja podređenosti, izrazito su traumatična. Ona se tiču njegovog dijadnog odnosa sa majkom, odnosa u kome ga majka „kupa u toploj vodi“, što budi pomisao na okeansko osjećanje prisnosti.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Termin „okeansko osećanje“ je Frojd uveo u prepisci sa Romenom Rolanom 1927. godine, kako bi njime izrazio senzaciju bezgraničnog, sličnog okeanskom, kakva postoji u raznim religijama. Frojd je u svom djelu *Nelagodnost u kulturi* (Frojd, 1929/1930) kritikovao psihološko iskustvo religije, a okeansko osjećanje objasnio kao ranu fazu ego-osjećanja koje teži da obnovi nešto kao bezgranični narcisizam djeteta koje u najranijem postnatalnom životnom dobu doživljava fuziju sebe s majčinom dojkom i nije svjesno postojanja drugih bića.

Jedinstvo s majkom u snu se ostvaruje pri kupanju ali je njegova svrha liječenje oduzetosti, iza čega stoji fantazam simbolične kastracije. Kriza koju izaziva upad trećeg, vjerovatno oca, prekida jedinstvo u odnosu majka – dijete.<sup>14</sup> Harijeva prvobitna identifikacija sa majkom, očita iz njegove pozicije „muške bebe“, jeste pozicija koju u periodima regresije teži da zauzme i u svom odraslom dobu. Međutim, trauma u kojoj ga je majka ostavila da potone izaziva toliko snažnu mržnju prema njoj da biva „razočaran što nije umro.“ Kako argumentuje K. Silverman (1988), njegova identifikacija s ocem ima složen put i obilježena je edipalnim fantazmima borbe i oceubistva (Frojd, 1913) koji su prvo pomjereni na očevog prijatelja a zatim, u drugom dijelu sna koji nas vraća u sadašnjost, i na direktora (Eninog supruga), u rečenici „Ubio bi nas ako mu se ukaže prilika“ (Silverman, 1988). U drugom dijelu sna, Hari svoju početnu mržnju prema majci zamjenjuje izrazima saosjećanja prema njenom supstitutu En, pa je upozorava da se čuva ubistva: „Ne plašim se smrti. Plašim se ubistva.“

U svom drugom snu, Hari je na kratko u hotelu Džek Tar, u sobi 773, na mjestu gdje će se, prema riječima snimljenim na traci, desiti neko jezivo ubistvo. Tako ovaj Harijev san na fantazmatskoj pozornici povezuje sadašnjicu i budućnost dok je prethodni spajao sadašnjost i prošlost.

Po buđenju, Hari primjećuje da je Meredith otišla i da su iz njegove laboratorije nestale i trake sa trga. U tom trenutku, njegovi slabašni mehanizmi odbrane su već probijeni pod uticajem gubitka kontakta sa važnim drugim – njegovom

---

<sup>14</sup> Značajna somatizacija, kao u uspomeni koju Franc Kafka iznosi u svom *Pismu ocu*, seže do najranijih sjećanja u kojima se ljubavni odnos majke s trećim (s ocem) naknadno predstavlja u obliku fantazmatskog. Vidjeti: Faure-Pragier, S., Pragier, G. *Complectude des fantasmes originaires. Rev franç Psychanal.* 1991, 55: 1177–1183.

devojkom Ejmi, njegovim saradnicima, i konačno, krađe traka čiji je vlasnik postao direktorov pomoćnik Martin Stet.

Harijeva psihička ravnoteža je ozbiljno uzdrmana u vrijeme njegovog dolaska u hotel Džek Tar, gdje saznaje da je soba 773 zauzeta. Zato iznajmljuje susjednu sobu i namješta svoju opremu u kupatilu gdje i dalje preslušava traku. Nastavljajući svoje investiranje u ženski glas, bez mogućnosti oslonca na drugog, Hari zapada su sve dublju regresiju, sve „do prvobitnog nemislivog [naravno, fantazmatskog] unutrašnjeg jezgra“ (Duparc, 1991, n65). U odlomcima trake sa trga Union u jednom trenutku napetog osluškivanja, čuju se riječi: „Volim te.“ Hariju izgleda da te riječi sa trake iz razgovora na trgu Union dopiru sa druge strane zida. Prema K. Silverman (1988), ovaj najfantazmatskiji dio „razgovora“ plod je Harijeve želje da te riječi čuje.<sup>15</sup> Glasovi En i njenog prijatelja se sada nalaze „unutra“, pounutreni u Hariju koji ih projektuje u obliku zvuka.

Ubistvo iz sna koje će se, po Harijevom vjerovanju, desiti u sobi 773, oslikava se kad Hari istrči na balkon, poslije prisluškivanja svađe između En i njenog supruga, direktora. On nejasno vidi okrvavljenu ruku koja grčevito traži oslonac na matiranoj staklenoj pregradi. Da li zamagljena slika u ovoj sceni predstavlja Harijev halucinatorni doživljaj, neku viziju ili izmijenjeno stanje svesti, ili možda realnost? Zagonetka je nerješiva. U svakom slučaju, ona prenosi intenzivni afekt koji dostiže maksimum uz užasni krik koji je za Harija transgresija zakona, označitelj kršenja božje zapovijesti „Ne ubij.“ Skrhan, Hari je u fetalnom položaju, rukama zapušava uši i zapada u stanje neprijatne obamrlosti.<sup>16</sup> Kad se poslije dužeg vremena

---

<sup>15</sup> Ta pretpostavka se temelji na činjenici da „sve što čujemo u toku ove scene potiče iz Harijeve obrade zvuka sa uređaja za prisluškivanje koje je vješto namjestio oko trga“ (Silverman, 1988).

<sup>16</sup> Da li ta duboka regresija, stanje u kojem se gubi jasna razlika između psihičke realnosti i spoljne realnosti označava početak njegovog psihotičnog

donekle pribere, oprezno prilazeći vratima sobe 773 i otvarajući ih kalauzom, Hari ne zatiče nikakve tragove nasilja niti nereda. Opet ga privlači kupatilo, „mjesto njegove fantazmatske zaokupljenosti infantilnom punoćom i blizinom smrti“ (Silverman, 1988).<sup>17</sup> Iako otvori na kadi i na klozetskoj šolji izgledaju čisto, kad provjeri toalet i pusti vodu, iz otvora klozetske šolje pokuljaju krvni ugrušci u bjeličastoj opni i krv koja preplavljuje cio pod kupatila. Ostaje zagonetno da li je ta dramatična sekvenca čiji je Hari jedini svjedok njegova nova halucinacija ili dokaz da je bilo realno sve što je ranije čuo i vidio. U narušenom mentalnom stanju on odlazi u korporaciju koja je naručila prisluškivanje. Tada u novinama vidi udarnu vest da je direktor korporacije poginuo u saobraćajnoj nesreći. Dakle, žrtva je „simbolični“ otac a ne „simbolična“ majka. U tom trenutku iz Harijeve tačke gledanja vidimo direktorov leš pokriven providnim celofanom, omotačem koji ga vizuelno

---

raspada, kao što je izloženo u jednoj dubinskoj analizi ovog filma (Zusman, 1998)?

<sup>17</sup> K. Silverman (1988) ukazuje da se dubina Harijeve psihološke regresije oslikava i ontogenetski i filogenetski. Ontogenetski, kao želja za povratkom sveprisutne bebe i kao njegovo regresivno traganje za onim što ostaje poslije smrti – engleska riječ „afterbirth“ znači i posmrče i posteljica – sve do traženje sopstvene posteljice, na šta asocira njegovo prezime Kol (Caul). Na engleskom, ova riječ („caul“) označava amnion, unutrašnju opnu koja omotava plod prije rođenja, štiteći preinfantilnu punoću. Harijevo prezime tako izražava njegovu želju da se vrati u „materičnu noć“ presimbolične cjelovitosti, vremena u kojem je bio zatvoren u omotač čiste zvučnosti. Filogenetski, regresija je očita kad u hotelu Džek Tar popušta Harijevo stanje neprijatne obamrlosti. Tada ga TV emitovanje crtanog filma *Porodica Kremenko* vraća u Kameno doba, imaginarni trenutak u kome Fred Kremenko odvodi svoju ženu na porođaj i očekuje rađanje bebe. Glas likova iz crtanog filma nije utemeljen trodimenzionalno i ne može polagati svoje pravo na tijelo, pa je po tome veoma sličan zvukovima od kojih se Hari skriva.

povezuje sa Harijevim prozirnim kišnim mantilom. U holu korporacije, Hari posmatra En, sada udovicu, koju gomila novinara pokušava da intervjuiše.

Kad u mislima ponovo „preslušava traku“ i sjeća se razgovora na trgu Union, Hari shvata da je značenje onog što „čuje sa trake“ potpuno različito od onog što je ranije pretpostavljao. Tako se prisjeća da Eninu žensku brigu za svog muža „Ne znam šta da mu poklonim za Božić. Već ima sve“, razbija zloslutni Polov odgovor: „Njemu više ništa ne treba“. Enin glas otada gubi svojstva zaštitnog omotača (Martinović M., 1991).

U konačnoj verziji događaja, u Harijevim mentalnim slikama, preovlađuje realno. Ubistvo direktora je obavio plaćeni ubica. U jednoj od završnih sekvenci filma, En poljubi muža i odmakne se a neki muškarac davi direktora navlačeći mu preko glave plastičnu kesu. Ta verzija se slaže sa fotografijom koja u novinama prikazuje direktorov leš. Kao i u filmu *Uvećanje*, nemoguće je donijeti definitivan zaključak šta je područje unutrašnje (psihičke) realnosti odnosno iluzije, a šta je spoljašnja (objektivna) realnost, odnosno kada imaginarno prelazi u realno, i obrnuto, jer se fantazam i realnost međusobno podržavaju (Lacan, 1966/67).<sup>18</sup>

U završnoj sekvenci filma, Hari je u svojoj početnoj zaštiti u zvučnom omotaču kojeg sâm stvara, sviranjem muzike na svom saksofonu, u svom stanu. Scena jedne solo tačke na čijem se kraju čuje aplauz ukazuje da Hari u svojoj izolaciji postiže potpuno spokojstvo. Za Valdemara Cusmana, taj aplauz je ekvivalent masturbacije (Zusman, 1988).<sup>19</sup> Međutim, Harijev

---

<sup>18</sup> Ovdje bismo mogli dodati da neraskidiva veza između interiornosti i eksteriornosti i njene zagonetne varijacije čine jednu od bitnih karakteristika umjetničkog dela. Realno se u njemu stalno iznova razmatra i ponovo pre-  
rađuje, poslije prolaska kroz fantazmatsko. Vidjeti: Theillement, Pacôme. La plus mauvaise personne du monde. *Magazine Lit.* mai 2015, No 555: 92–93.

<sup>19</sup> K. Silverman (1988) naglašava značajnu diegetsku ulogu muzike u toku

pokušaj da ga muzika održi u stanju imaginarne cjelovitosti prekida poziv iz realnog. Kad podigne slušalicu, Hari iz korporacije čuje traku svoje sopstvene muzike a zatim i upozoravajući muški glas: „Mi znamo da vi znate. Morate ćutati. Mi ćemo vas prisluškiivati.“ Biti prisluškiivan je upravo ono što potpuno ukida poziciju eksteriorne superiornosti, poziciju koju Hari nikako ne može da podnese. U traganju za mikrofonom koji je, kako pretpostavlja, morao biti negdje skriven u njegovom stanu, Hari u stanju psihotičnog bijesa polomi i pobaca u đubre sve svoje stvari, nagrdi zidove i izlomi pod, potpuno uništavajući sve stvari u svom stanu, osim saksafona. Tako demolirani stan je metafora za Harijev unutrašnji haos.

Poslije tog čina agresije, ponovo se budi Harijeva želja da sviranjem muzike stvori zvučni omotač. Tada se opet čuje jedna od muzičkih tema filma, nediegetska muzika koja je jedini vjerni pratilac Harija u toku čitavog filma. U završnoj sceni, kad kamera iz gornjeg rakursa prikazuje demolirani stan, u kojem je Hari u položaju „s unutrašnje strane vrata“, muzika omogućava da Harija vidimo i slušamo pomoću nekog drugog, koji ostaje nevidljiv i koji se ne može lokalizovati, a oglašava se telefonskim pozivom, kao glas razdvojen od tijela (Silverman, 1988).

Snažna psihološka drama prikazana u *Prisluškivanju* nesumnjivo je mnogoznačna i pred njom sinematolozi gube svoju neutralnost umećući svoje vlastite projekcije u tumačenje „sudbine“ glavnog lika. Prema većini kritičkih prikaza, *Prisluškivanje* je mračna, „kafkijanska drama“ (Shoard, 2015).

---

čitavog filma, počev od prve scene u kojoj orkestar izvan scene svira melodiju muzike čije reči En pjevuši. U Harijevoj laboratoriji zvuka, muzika iz pozadine obrazuje omotač potreban za njegovo povjeravanje Meredith. U hotelu Džek Tar, muzika sa džez-saksafona prati zvukove iz crtanog filma „Porodica Kremenko“.

Ipak, ima i izvjesnih optimističkih pogleda na mogućnosti Harijevog oporavka. Oni su zasnovani na analizi značenja muzike u *Prisluškivanju*. Tako Cusman (Zusman, 1998) smatra da je spoj diegetske muzike (Harijevog ličnog sviranja) i nediegetske filmske muzike, pored toga što pruža uvid u značenje auditivne sfere, znak optimizma jer ukazuje da Hari može da pređe put od dezintegracije do nove integracije. Po istom autoru, iako „izgleda depresivno i manje svemoćno, Hari može biti u stanju da stekne bolji kontakt između unutrašnje i spoljašnje realnosti“ (Zusman, 1998).

Na mogućem značenju muzike je zasnovano i optimističnije viđenje „srećnog kraja filma“ u ogledu Maje Volk (Volk, 1995), po kojoj „Hari nije pobeđen“, već je „živ i kreativan, apsolutno slobodan.“ Međutim, takav zaključak ukazuje i na nepriznavanje i poricanje, kako prikaza Harijeve psihičke dezintegracije, tako i nepovoljne uloge spoljne realnosti, opasnih prijetnji koje Hariju upućuju korporativni moćnici. Kao što smo ranije istakli, nediegetska muzika je vjerni Harijev pratilac u toku čitavog filma, ali se iz toga ne mogu izvesti nikakva kategorička predviđanja Harijeve buduće unutrašnje integracije i neke njegove „srećne“ budućnosti u realnosti, u realnom koje je van njegovog uticaja, odnosno u spoljašnjem svijetu u kome razni centri moći vladaju sudbinom pojedinca.

*Prisluškivanje* nam ilustruje koliko su relativne kategorije eksteriornosti i interijornosti subjekta koji je od početka obilježen intersubjektivnošću (Loewald, 1988). Kako pokazuju diegeze *Prisluškivanja* i *Uvećanja*, individualna psihička razrada nije moguća bez procesa prorade na drugome. U okviru negativnosti kojima je sputan i zbog svojih ličnih ograničenja, Hari ne može da nađe oslonac u drugome, realnom drugom koji bi bio prihvaćen kao pravi zastupnik pozicije eksteriornosti. Dakle, jedina Harijeva „greška“ je prikazana u vidu njegovog upornog odbijanja da prihvati relativnost auditivnog i

nemogućnost kontrole glasa, onog što je situirano između tijela i jezika (Rozolato, 1974), između subjekta i drugog (Dolar, 2012).

Kompleksna dubinska struktura glavnog lika *Prisluškivanja* čini veoma teškim svaki pokušaj žanrovskog svrstavanja. *Prisluškivanje* je „psihološki triler“, koji se ne može tumačiti samo kao psihološka drama (Silverman, 1988), niti kao triler u kome bi sve bilo determinisano uticajem nepovoljne socijalne realnosti.<sup>20</sup> Najveća umjetnička vrijednost *Prisluškivanja*, kao i prethodno razmatranog *Uvećanja*, upravo je u mnogoznačnosti, u nesvodivim registrima imaginarnog, simboličnog i realnog.

Kao što protagonist *Uvećanja* pokušava da dokaže ubistvo na osnovu fotografija, Hari sebi daje zadatak da spriječi ubistvo prisjećajući se razgovora sa zvučnih traka. Kako pokazuju *Uvećanje* i *Prisluškivanje*, ni fotografije ni razgovor, iako su snimljeni, uzeti izolovano, ne mogu biti siguran dokaz istine. Isto tako, traganje za njihovim značenjem koje preduzima samo jedna osoba, bez mogućnosti objektivne prorade uz pomoć drugog, s jedne strane vodi u pristrasnost, sve do psihološke regresije, izolacije i usamljenosti subjekta, a s druge strane do njegove traumatizacije i izlaganja životnoj opasnosti.

Oba filmska remek-djela (koja su ovdje razmatrana) pokazuju značaj i ljepotu filmske umjetnosti u dijalogu sa drugim umjetnostima, fotografijom u *Uvećanju*, muzikom u *Prisluškivanju*, čime se stvara nova, originalna umjetnička sinteza estetskih, psiholoških i društvenih značenja djela. Zahvaljujući svojim temama, *Uvećanje* i *Prisluškivanje* još više povećavaju svoju aktuelnost u XXI vijeku, vijeku ogromnog tehnološkog napretka koji je omogućio da razmjere neovlašćenog prisluškivanja i nadgledanja poprime ogromne razmjere i prošire se na sve pojedince, u neograničenom

---

<sup>20</sup> Vidjeti: *Conversation*. [https://sh.wikipedia.org/wiki/The\\_Conversation](https://sh.wikipedia.org/wiki/The_Conversation) pristupljeno 19. 4. 2019.

vremenskom trajanju, s mnogo većom lakoćom i bez izvjesnih skrupula koje su filmski autori podarili svojim junacima.

### **Literatura:**

- Arlow, JA, The Revenge Motive in the Primal Scene, *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 1980; 28: 519–541.

- Bohleber Werner, Jimenez Juan Pablo, Scarfone D. et al: Unconscious phantasy and its conceptualizations: An attempt at conceptual integration, *Int J Psychoanal* 2015; 96: 705–730.

- Bowles, Stephen E, *Blow-Up, Film (Movie) Plot and Review*, <http://www.filmreference.com/Films-Bh-Bo/Blow-Up.html#ixzz38JNS1m2G> pristupljeno 19. 3. 2018.

- Cameron, Ian & Wood, Robin, *Antonioni*, London: Studio Vista, 1968.

- Chatman, Seymour, *Antonioni or The Surface of the World*, Berkeley & Los Angeles: Univ. of California Press, 1985.

- Deleuze. G, *L'image - temps, Cinema 2*, Editions de Minuit, Paris, 1985 (Delez, Žil: Film, 2. Slika vreme. Beograd: Filmski centar Srbije, 2010).

- Del Rio, Elena. Antonioni's Blowup: Freeing the Imaginary from Metaphysical Ground, *Film-Philosophy* vol. 9 no. 32, June 2005 <http://www.film-philosophy.com/vol9-2005/n32delrio> pristupljeno 21. 2. 2018.

- Dolar, Mladen, *Glas i ništa više*, Prevela s engleskog Iva Nenić, Fedon, Beograd, 2012.

- Duparc, Françoise, Qu'avez vous tiré au jeu des fantasmes originaux? *Rev franç psychanal*, 1991; 55: 1273–1292.

- Eberwein, Robert, "The Master Text of *Blow-Up*", In: Peter Lehman (ed.) *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*, Tallahassee: The Florida State University Press, 1990.

- Freud, Sigmund (1919) „Ein Kind wird geschlagen. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen“ In: *Gesammelte Werke*, T. 12, Imago London, 1947, 197–226.

- Frojd, Sigmund (1905), „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, Wien, Deuticke, (Tri rasprave o seksualnoj teoriji. Preveo s nemačkog Pavle Milekić U: *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, Matica srpska, Novi Sad, 1973, knjiga 4, 102).

- Frojd, Sigmund (1913), Totem i tabu, preveo s nemačkog Pavle Milekić U: *Odabrana dela Sigmunda Frojda. Knjiga 4*. Matica srpska, Novi Sad, 1973, str. 119–288.

- Gardner, Colin, Antonioni's Blow Up and the chiasmus of memory, *Art Brain.org Journal of Neuroesthetic Theory*, 2000–2002, No 2. Available at: <http://www.artbrain.org/antonionis-blow-up-and-the-chiasmus-of-memory/> pristupljeno 14. 8. 2014.

- Goldman, Piter, *Blowup*, Film Theory, and the logic of realism, *Anthropoetics* 2008; vol. 14, no 1. URL: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1401/> pristupljeno 11. 3. 2018.

- Gombrič, Ernst H, *Umetnost i iluzija – psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd, 1984.

- Kortasar, Hulio, Đavolje bale, prevela Aleksandra Mančić U: Kortasar, Hulio, *Sabrane Priče 1*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, *loc. cit.*, str. 496, str. 501.

- Lacan, Jacques, (1973) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le seminaire livre XI, Editions de seuil, Paris, (Lacan, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb, 1986).

- Lacan, Jacques. (1966/67) *La logique du fantasme. Le séminaire XIV*. <http://staferla.free.fr/S14/S14%20LOGIQUE.pdf> pristupljeno 14. 9. 2018.

- Laplanche, Jean. *New Foundations for Psychoanalysis*, trans. David Macy. New York: Blackwell, 1989.

- Laplanche, J., Pontalis, J.-B. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. P.U.F., Paris, 8e édition, 1984.

- Laplanche J., Pontalis J.-B. *Fantasmes originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*. Hachette-Pluriel, Paris, 1998.

- Loewald H.W. *Sublimation. Inquiries into theoretical psychoanalysis*. Yale University Press, New Haven and London, 1988.

- Martinović M. *Elektivni mutizam i fenomeni ogledanja*. Medicinski fakultet, Beograd, 1991.

- Martinović M. i Martinović Ž. *Psihoanaliza i filmska umetnost*. Institut za film, Beograd, 1994.

- Samuels, Charles Thomas. Michelangelo Antonioni. In: *Encountering Directors* (New York: Capricorn Books, 1972, 23.

- Rosolato. G. L'oscillation metaphoro-metonymique. *Topique* 1974; 13: 75–100.

- Shoard, Catherine. My favourite Cannes winner: The Conversation. *Guardian*. Film blog, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2015/apr/22/my-favourite-cannes-winner-the-conversation>, pristupljeno 27. 3. 2018

---

- Silverman, Kaja. *The Acoustic mirror. The female voice in psychoanalysis and cinema*. The University of Indiana Press. Bloomington: Indiana, 1988.

- Tassone, Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni : un poeta della visione*. Gremese, Roma, 2002.

- Volk, Maja. *Dramaturgija modernog američkog filma (1970-1990)*. Institut za film, 1990.

- Zusman, W. *The Conversation: Psychic Reality, Neutrality, and Reaction Formation*. *Psychoanal. Inq.*, 1998; 18: 251–256.