



Kino semiotika
Emilija Visockaitė
Martin Scorsese. *After Hours* (1985)

Filmo pavadinimas nusako vėlyvą laiką po oficialių darbo valandų. Lietuviškas terminas „viršvalandžiai“, vartojamas kalbant apie ilgesnį, nei įprasta, darbo laiką, filme įgyja daug platesnę, egzistencinę prasmę. Pagrindinio veikėjo Polo Haketo darbas baigiasi įprastu laiku, siurrealistiniai nuotykiai jį išstinka *laisvalaikio* metu. Apie „after hours“ užsimena kavinės, kurioje kavą geria Polas ir Marsė, savininkas (ta proga kava nemokamai). „After hours“ dirba ir baro savininkas Tomas, ir padavėja Džulė, kuri Polo pasirodymo proga išeina iš darbo, ir taksistas, ir vagys, ir klubo apsauginis, ir telefonu atsiliepianti policija. O ir kiti veikėjai naktį nemiega, *budi* (vagių gaudytojai, į svečius Polą priimančios moterys ir vyriškis, gyventojai,

kuriuos Polas mato per langą). Vienintelis Polas nuolat kalba apie troškimą *pamiegoti*, tačiau tai jam taip ir nepavyksta. Apie skirtingą (vėlyvo) laiko supratimą užsimenama ir Polo dialoge su Marse, prieš einant kavos: „Ar veiks kas nors taip vėlai? – Žinoma, juk dar nėra dviejų nėra“, – taigi naktį rajonas aktyvus, dirba viršvalandžiais.

Reklaminė filmo frazė „O kas, jeigu pasimatymas, kuris, rodės, niekad nesibaigs, iš tiesų nesibaigtų?“, kaip ir filmo pavadinimas bei laikrodis prakate, nurodo *užsitęsusi, per ilgą* laiką. Paranojišką, frustracijos kupiną ir kartu komišką filmo pobūdį galima nuspėti iš plakate matomos nustėtusio vyruko galvos, naudojamos laikrodžiui prisukti, bei moters pirštų, primenančių vanago nagus. Filmą, daugelio žiūrėtas kaip komedija, gali būti interpretuotas daug platesniame kafkiško absurdo kontekste.

Erdvės

Erdvinė ir laikinė disjunkcijos yra šio filmo pamatas. Filmą prasideda ir baigiasi rytiniame Manhetene, kur Polas dirba ir gyvena. Čia jis susipažįsta su Marse, paskui kurią atvyksta į *downtown*, žemutinį Manheteną – SoHo. Būtent iš šio rajono Polui visą naktį nesiseka ištrūkti. *Uptown*, subjektui *sava* darbo ir namų erdvė, susijusi su dienos metu, standartinė darbo diena. Veiksmas SoHo, *svetimoje* erdvėje vyksta visą naktį, tik atėjus rytui Polui pavyksta grįžti į jam įprastą erdvę. Preliminariai filmo pradžios ir pabaigos erdvę galima vadinti heterotopine, iš jos subjektas vyksta į topinę erdvę, kuri šiame filme tikrai atitinka savo semiotinį apibrėžimą (transformacijų ir išbandymų erdvė).

Filmą galima aprašyti kaip nuolat kintančių erdvių kaleidoskopą, kurio fone nepaliaujamai tiksi laikrodis. *Heterotopinę erdvę* sudaro darbovietė, namai ir kavinė. *Topinė erdvė* įvairialypė: loftas, kavinė, metro, baras, barmeno namai, padavėjos butas, klubas „Berlin“, Geilės butas, vienišo vyro butas, Džunės butas (klubo rūšys), jau neskaičiuojant to, kad daugelyje šių vietų apsilankoma po kelis kartus, lakstoma iš vienos į kitą tuščiomis naktinio SoHo gatvėmis.

Erdves galima skirstyti pagal kategoriją *privatu / vieša*. Ideali privati erdvė (pagal apibrėžimą, privačios erdvės atvirumas nustatomas vieno žmogaus ar konkrečios žmonių grupės) yra tuščias Polo butas: saugi vienatvės ir poilsio erdvė – į ją visą filmą siekiama grįžti. Iš savo buto Polas vyksta į kitą teoriškai privačią erdvę, tačiau lofto privatumas (priklausomybė) neaiškus: jis priklauso Turkijoje gyvenančiam Marsės vyrui, dabar jame gyvena Marsės draugė Kiki (prie skambučio nurodytas Franklinas, o Bridges užbraukta), o pati Marsė čia tik nakvoja. Savitą privatumo sampratą rodo ir Kiki elgesys su pirmąkart matomu svečiu lyg su senu draugu.

Ištrūkęs iš lofto, Polas apsilanko dar penkiuose privačiuose butuose, į visus jis pakviečiamas, *įleidžiamas*. Barmenas Tomas jam duoda raktus, tačiau abu kartus laiptinėje sutikti kaimynai Polą įtaria įsilaužimu į privačią erdvę („tu čia negyveni“). (Pabrėžiama raktų figūra, susiejama su tokios pat kaukolės tatuiruote, ir Marsę priskiria prie „privačios nuosavybės“ – Polas tik vėliau sužino, kad ji yra barmeno Tomo mergina.) Į padavėjos butą Polas labai viliojamas (kaip į spąstus), verčiamas čiupinėti Džulės šukuoseną ir prisaikdinamas grįžti. Geilė Polą vėl priverčia nusirengti, to paties iš jo tikimasi vienišo vyriškio namuose. Galiausiai Polas atsiduria Džunės bute, esančiame po naktiniu klubu: šios erdvės privatumą ardo tai, kad į jį galima patekti iš klubo ir tiesiog iš gatvės, per kanalizacijos angą – tuo pasinaudoja vietinių gauja ir vagys.

Du kartus Polas pamato tikrai privatų kitų žmonių gyvenimą (pro langą mato sekso sceną ir poros kivirčą, pasibaigiantį nužudymu).

Vieša (atvira visiems bet kuriuo metu) yra metro erdvė, tačiau filme ji kupina užtvarų ir apribojimų: Polas negali nusipirkti bilieto (be to, pardavėjas nuo pirkėjo atribotas stiklinės būdelės), vos pažeidęs užtvarą, susiduria su policija ir atsiprašinėdamas sprunka atgal. Baras (kuriame Polas palieka savo namų raktus) yra *svetinga* erdvė, čia leidžiama „tiesiog pasėdėti“, nieko neužsisakant (priešingai nei kavinėje), galima gauti nemokamų degtukų. Kita vertus, baras užrakinamas – išėjęs Polas nebegali grįžti.

Viešos laisvalaikio ir socializacijos erdvės yra kavinės, tačiau pirmąją (kur Polas susipažįsta su Marse) „suprivatina“ kasininkas, repetuojantis šokio judesius; antrąją „suprivatina“ savininkas, pavaišinantis Polą ir Marsę kava (neapmokestinama, dovanojama), kitąkart liepiantis Polui ką nors užsisakyti, jei nori pasinaudoti tualetu, ir išmetantis nelaukiamą klientą. Panaši *atranka* vyksta ir prie įėjimo į klubą „Berlin“: iš karto įleidžiami žmonės su skiauterėmis, kiti turi jas išsiskusti vietoje; Polas čia patiria situaciją iš F. Kafkos parabolės „Prieš įstatymą“, kur įeiti draudžiama nenurodant jokios priežasties („galbūt, bet ne dabar“), nors, atrodytų, įstatymas, teisingumas turėtų būti prieinamas kiekvienam. Antrąkart į klubą Polas patenka iš karto, nes turi skrajutę, tačiau daugiau ten nieko nėra („tik su pakvietimais“). Taip tarsi realizuojama tai, apie ką kalbama Kafkos parabolėje: įėjimas yra individualus, skirtas specialiai vienam žmogui.

Šiuo atžvilgiu tarpinė erdvė, kurioje pasakojimas prasideda ir baigiasi, yra Polo darbovietė – biuras, kuriame jis yra vienas iš daugelio darbuotojų, sėdinčių prie kompiuterių didžiulėje patalpoje. Tai saugi, Polui sava erdvė (tuo artima jo namams), bet privačią teritoriją čia žymi, „imituoja“ tik stalas ir kėdė.

Judėjimas

Iš heterotopinės į topinę erdvę ir atgal važiuojama didžiuliu greičiu, *per greitai*. Taigi atstumas tarp erdvių sutraukiamas, desemantizuojamas, tik susiejamas su pavojumi ir disforizuojamas.

Išskyrus filmo pradžią ir pabaigą, Polas juda vien SoHo rajone, iš kur negali ištrūkti – paradoksaliai atvira teritorija pasirodo uždara. Įvairiai derinamas labai aktyvus personažo judėjimas ir judėjimo apribojimai, *kliūty*s. Gatvėse dažniausiai bėgama, greitai važiuojama – iš vienos uždaros erdvės į kitą. Apskritai Polas ieško uždarų erdvių, prašo jį priimti į namus (neleidžia nakties, pvz., parke ant suoliuko).

Kaip jau minėta, Polas susiduria su nemažai durų. Pirmiausia, pro darbovietės vartus Polas išsina paskutinis ir iš ryto ateina pirmas. Kai kurias duris Polas įveikia, nes turi raktus (lofto raktus jam pro langą išmeta Kiki, vieną kartą atsirakina duris į barmeno butą), kaip raktas veikia ir skrajutė-kvietimas į klubą.

Priešingai tokiam, teisėtam, judėjimui, kai kuriuos apribojimus Polas įveikia ir jėga (peršoka metro užtvary, išlaužia Marsės kambario duris). Bandydamas pasislėpti, apgaule bando patekti į uždara laiptinę („Mama, čia aš! Ponia, aš mokiausi su jūsų sūnumi!“).

Tuo jis supanašėja su vagimis, kurie taip pat yra erdviškai ypač aktyvūs – per naktį taip pat aplanko daugybę įvairių erdvių. Visose, išskyrus loftą, jie lankosi neteisėtai. Iš paskos šiems judriems veikėjams juda ir vietinių gyventojų gauja su ledų furgonu.

Po SoHo rajoną Polas juda ne tik horizontaliai, bet ir vertikalčiai: keliskart *kyla* siaurais, stačiais laiptais į loftą, panašioje laiptinėje, taip pat viršutiniame aukšte, gyvena ir barmenas Tomas. Džulė taip pat gyvena *virš* savo darbovietės (kopijavimo paslaugų). Polas į viršų kyla euforiškai – tikisi malonumo (pas Marse) ar poilsio (pas Džulę), nori padėti („apvogtai“ Kiki) ar išsigelbėti pats (padeda barmenui, iš kurio tikisi pagalbos; bėgdamas nuo vietinių, užsilipa kopėčiomis), tačiau visai atvejais išsipainioja į nemalonumus, patenka į spąstus (nevykęs pasimatymas, prievartinis bendravimas su Džule, Horstas priverčia „užbaigti, ką pradėjo“ su Marse, barmeno kaimynai įtaria



Polą vagystėmis), o užsilipęs kopėčiomis Polas supanašėja su Marse išprievartavusiu vaikinu (jis taip pat įsibrovė gaisrininkų kopėčiomis), be to, tampa liudininku, kaip žmona nužudo vyrą.

Leidimasis apačion yra galimybės ištrūkti iš SoHo ženklas: leidžiamasi į metro (nesėkmė) ir į rūšį pas Džunę – čia saugi vieta ir būtent iš čia prasideda Polo kelionė namo: vagys iškelia Polą (skulptūros viduje) pro kanalizacijos angą – tai jo vizito SoHo pabaiga (jis *iškyla* iš žemutinės miesto dalies (*downtown*)).

Komunikacija

Filmo pradžioje Polas pademonstruoja abejingumą naujoko pasakojimui. Galbūt dėl to vėliau pačiam Polui tenka susidurti su gausybe komunikacijos pertrūkių, iš jo atimama balso teisė, jo paties nebesiklausoma. Normalia komunikacija galima pavadinti pirmąjį Polo pokalbį su Marse kavinėje (vis dar heterotopinėje erdvėje). Vėlesni komunikacijos bandymai tik iš pradžių atrodo įprasti, bet galiausiai baigiasi nesėkme, nemalonumais.

Ir pirmyn vežamas taksisto, ir atgal vežamas vagių Polas negali (susi)kalbėti – jis vežamas labiau kaip *kroviny*s nei kaip keleivis. Įsiutęs taksistas netiki nuoširdžiu Polo atsiprašymu, o vėliau atima pinigus, pasityčiodamas iš nuoširdaus jo džiaugsmo vėl susitikus. Metro bilietų pardavėjas komunikaciją nutraukia išjungdamas mikrofoną. Kiki užmiega neišgirdusi Polo pasakojimo kulminacijos, Marse apskritai pasirodo mirusi. Pabrėžtinai rodomas komunikacijos pertrūkis tarp Polo ir Geilės (jis skundžiasi sunkia naktimi, ji džiaugiasi savo darbu, be to, trukdo įsiminti telefono numerį („noriu tave pralinksinti“).

Padavėja Džulė pati inicijuoja bendravimą (raštelis bare) ir apdovanoja už pažado laikymąsi (prespapjė), nors Polas grįžo iš baimės, kad ji nusižudys, – tai galima vadinti *komunikacijos prievarta*. Be to, normalų bendravimą apsunkina Džulės sureikšminamas garso takelis, taikomas prie Polo nuotaikos, besikalbant Džulės piešiamas Polo portretas, čekšintys pelėkautai. Prievartinė komunikacija pasikartoja ir susitikus su Horstu, kuris Polui liepia „pabaigti, ką pradėjo“ su Marse.

Pasikartojanti telefono figūra turėtų padėti užmegzti komunikaciją, bet padeda tik pirmojo pokalbio su Marse atveju, kai Polas dar tebėra namie. Vėliau vieną kartą policija atsisako su juo kalbėtis („eik išsimiegok“), kitą kartą (skambutis dėl Marsės savižudybės) policijos atsako negirdime – Polas išeina lofte palikęs rodykles). Savoje erdvėje (pirmojoje kavinėje) Polas demonstravo gerą atmintį (įsiminė Marsės telefono numerį), o svetimoje įsiminti jam trukdoma (Geilė sako bet kokius skaičius), – paskambinti nepavyksta.

Polas negali pasiaiškinti, pasiteisinti. Savo istoriją jis papasakoja tik dviem atstumtiesiems – homoseksualiam vyriškiui, kuris jos abejingai klausosi, ir Džunei, kurios „paprastai niekas nepastebi“. Ji atsiliepia į Polo troškimą „tiesiog kartu pasėdėti“. Su nuostaba ji klausia: „Kodėl tai darai? Flirtuoji su manimi, šoki su manimi...“ Tačiau galiausiai ir ji pasirodo tenorinti jį pasisavinti ir užtildyti (užklijuoja jam burną).

Pabaigoje, grįžus į savą erdvę, į Polą draugiškai kreipiasi kompiuteris: „Labas rytas, Polai.“ Tik kompiuteris ir pasirodo „normalus“.

Veikėjai ir vertės objektai

Polą Haketą pirmiausia pamatome kaip statistinį darbuotoją (teminis vaidmuo): jis dirba tekstų rinkėju (*word processor*), biure jis vienas iš daugelio, išsiskiria gal tik tuo, kad, matyt, jau ilgokai ten dirba, nes gauna apmokyti naujoką. Per kontrastą su ambicingu naujoku (nori leisti savo žurnalą) išryškėja Polo darbo ir gyvenimo monotonija, emocinis atbukimas (buku žvilgsniu jis stebi kitus darbuotojus ir laukia nustatytos darbo pabaigos), – tai tikras Jonas, gulintis ant krosnies.

Tik užkalbintas merginos Polas atgyja, tampa geidžiančiu subjektu: apsimetęs potencialiu meno pirkėju (netikras vertės objektas), jis nori vėl susitikti su mergina (tikrasis vertės objektas – malonumas, žmogiškas ryšys, komunikacija). Tačiau iš arti vertės objektas pasirodo su defektais (nudegimai, keistos istorijos): pasinaudojus netikro vertės objekto pretekstu, vertės objektas atstumiamas (tyčinė disjunkcija). Naujuoju Polo vertės objektu tampa grįžimas namo (ramybės, saugumo vertės). Po naktį patirtų nemalonumų išsekęs ir purvinas Polas vėl atsiduria darbo vietoje.

Dauguma personažų pasirodo kaip Polui palankūs individualūs atlikėjai, bet vėliau tampa *priešiško kolektyvinio aktanto* dalimi: Geilė tampa vietinių gaujos vadeiva, į šią gaują įsilieja ir Džulė (spausdina Polo atvaizdą), ir barmenas (įduoda Polą), net ir Marsė nusizudo tarsi apkaltindama Polą.

Visos sutiktos moterys iš pradžių yra Polo *pagalbininkės*. Keturios pagrindinės moterys su Polu bando užmegzti šiltą santykį: pirmosios dvi (Marsė ir Džulė) – erotinį, kitos dvi (Geilė ir Džunė) – motinišką. Jos perdėtai jautrios, staiga įtūžta ar nuliūsta, supančioja Polą, nenori jo išleisti, nori jį kontroliuoti. Visos keturios yra susijusios su spąstų figūra: Marsė įvilioja Polą į nesaugią erdvę, Džulės lova apdėliota pelėkautais, Geilė jį įduoda vietinių gaujai, o Džunė įkalina gipse (izotopiją papildė ir moters-paukščio nagai filmo plakate). Jos virsta *priešininkėmis* ir kartu *subjektais*, siekiančiais Polo (komunikacijos, malonumo, žmogiško ryšio). Taigi jos siekia tų pačių verčių, kaip ir Polas filmo pradžioje: iš jo nori to paties, ko jis norėjo iš Marsės.

Žiūrovas, kartu su Polu, kitus veikėjus vertina pagal kategoriją *normalus / nenormalus*, keistas. Pvz., Marsę pirmiausia pamatome kaip visiškai normalią merginą, užkalbinančią normalų vaikiną. Jų „normalumas“ pabrėžiamas atsiribojant, pasijuokiant iš „keistuolio“ kasininko, repetuojančio šokio žingsnelius. Ir kiti veikėjai pasirodo kaip „normalūs“, draugiški, bet vėliau atsiskleidžia jų isteriškumas (Džulė), agresija (barmenas), įtartinas paslaptینگumas (Marsė), perdėtas linksmumas (Geilė). Vertintojo ir vertinamojo vaidmenys apsiverčia metro, Polui susidūrus su policininku („turbūt pilnatis“), – čia jau Polas pasirodo „nenormalus“, keistas.

Naratyvinės programos

Topinėje erdvėje Polas priverstinai transformuojamas: pameta pinigus, apsirengia svetimus marškinius, vėliau nusivelka ir juos, atiduoda namų raktus, yra sužeidžiamas, jo galvoje išskutamas lopas, nuo jo kūno nebeatplėšiama laikraščio skiautė, galiausiai jis apsipila klizais ir yra užmūrijamas skulptūroje.

Pasprukęs nuo Marsės, Polas pradeda bandyti grįžti namo: *nesėkmingais kvalifikaciniais išbandymais* galima laikyti bandymą įsėsti į metro (susiduria su policininku), atnešti barmenui raktus nuo kasos aparato, kad gautų pinigų (susiduria su kaimynais), paskambinti draugui (trukdo Geilė). Teigiamos sankcijos (Džulės apdovanojimo už tai, kad laikėsi pažado) Polas šiurkščiai atsisako. Kompetenciją grįžti namo jis įgyja tik atgailaudamas, nusižemindamas, būdamas malonus moteriai, kurios niekas nepastebi.

Vagys, dvejetainis aktantas, atlieka naratyvinę plėšikavimo programą, kurią vietiniai priskiria Polui: siekia (ir pasiekia) turto (net ir meno kūrinį įsigyja tam, kad parduotų). Nors viename epizode jiems sutrukdo, apskritai Polas nukreipia vietinių dėmesį nuo tikrųjų vagių – nesąmoningai tampa pagalbininku. Vagys „atsilygina“ tuo pačiu – netyčia tampa pagalbininkais ir parveža Polą namo. Taip pat, lyginant Polo ir vagių naratyvines programas, galima matyti, kad Polo geidžiami vertės objektai grynai nedaiktiški (modaliniai) – bendravimas, erotinis ryšys, saugumas, o vagių – grynai nuosavybiniai (turtas). Tačiau Polas yra kaltinamas dėl vagysčių ir kartu dėl to, kad nesuteikia kitiems subjektams (Marsei, Džulei) to, ko pats siekia.

Kameros darbas

Įtampos, grėsmės, nemigos atmosfera paryškina ir kameros darbo. Kameros žvilgsnis filme nėra fiksuotas, jis pabrėžtinai kaitaliojamas, kamera intensyviai juda drauge su veikėju. Polui bėgant SoHo gatvėmis, kamera „bėga“ kartu su juo (horizontalus *travellingas*). Staigų vertikalių judėjimą galima matyti raktų kritimo scenoje, kai kamera krenta kartu su raktais (raktų „žiūros“ taškas) tiesiai Polui ant galvos. Pirmoje ir paskutinėje filmo scenose kamera pralekia per Polo darbo vietą – kamera juda „savarankiškai“, tarsi priklausytų kokiam nors personažui, tai aiškiai individualus žiūros taškas (tai nėra objektyvus įvykių fiksavimas), tik mes nežinome, kieno.

Dominuoja vidinis personažo *fokusavimas* – Polas dalyvauja visose scenose ir matom tik tiek, kiek jis (pvz., nematom, į ką gatvėje žiūri Geilė – tik paskui sužinom, kad tai Polo atvaizdas). Kitas reikšmingas fokusavimo šaltinis atsiranda kelis kartus, kai į Polą žiūrima iš viršaus (ir iš gana aukštai), pavyzdžiui, kai, išlaužęs Marsės duris, atsiduria ant grindų, kai šaukia suklupęs gatvėje ar kai ateina į tualetą Tomo bute. Polas atrodo bejėgis (akimirka, kai jis guli ant nugaros ant išlaužtų durų, primena Kafkos personažo virtimą milžinišku vabalu), jo, tarsi marionetės, likimą valdo stipresnės (likimo) jėgos.





Įtampą kelia ir gausūs itin *stambūs planai*, išryškinantys veido, kūno dalis, daiktus. Pavyzdžiui, kai Polas pirmąkart, dar iš namų, skambina Marsei, kamera sukasi aplink jo veidą ir telefono ragelį, tarsi tyrinėtų būsimo eksperimento dalyvį, laboratorijos žiurkę. Nerimą stiprina ir staigus Marsės (einančios į dušą) veido priartinimas bei panaši scena, kai iš lėto priartinami ant lovos

sėdinčių Polo ir Marsės veidai, skambant telefonui, į kurių niekas neatsiliepia. Kiki draugo Horsto pasirodymo grėsmingumas (nors ir su humoru) akcentuojamas pirmiausia stambiu planu parodant jo rankas ir tik paskui kylant veido link.

Nakčiai niekaip nesibaigiant, ryškinamas Polo fizinis ir emocinis išsekimas, jo reakcijos sulėtėja, kamera tarsi iš arti stebi jo sąmonės darbą, pavyzdžiui, baro tualete pirmiausia (veidrodyje) matome nustebusį Polo žvilgsnį į *užlaukį* ir tik tada grėsmingą paveikslėlį ant sienos. Jam išėjus, matome nepatenkintą Polo žvilgsnį ir tik kamerai apsisukus 180 laipsnių pamatome, kad jis žiūri padavėją, prisėdusią prie jo staliuko (paveikslėlis susiejamas su padavėjos ketinimais).



Kai, po nesėkmingo bandymo sulaukti pagalbos iš policijos, vienišo vyriškio namuose Polas prausiasi veidą, visiška Polo desperacija rodoma 90 laipsnių pasvirusiu kadru. Pastėrusį Polo žvilgsnį į veidrodį-kamerą-žiūrovą galima laikyti pagalbos šauksmu.



Henry's Milleris apie savo knygos „Vėžio atogrąža“ pavadinimą sakė, kad vėžys jam „simbolizuoja civilizacijos ligą, galutinį neteisingo kelio tašką, būtinybę radikaliai pakeisti kursą ir pradėti viską nuo pat pradžių“. Pusiau autobiografiniame romane Milleris pasakoja apie amerikiečio rašytojo patirtis gyvenant su įvairiais bohemos atstovais Paryžiuje, kur jis kenčia alkį, benamystę, skurdą ir vienatvę. Vien iš šio bendro apibūdinimo galima išvelgti paralelę su Scorsese's filmu (persikėlimas į kitą erdvę, kuri suvokiama kaip uždara (Milleris iš Paryžiaus išvyksta vos kartą), radikalūs išgyvenimai ir transformacijos, netgi ir keistuolių menininkų bendruomenė). (Filme naujoko Polui pasakojamus planus įkurti žurnalą, kuris taptų „erdve rašytojams ir intelektualams, kurių nespausdina niekas kitas“, taip pat galima susieti su Millerio biografija: „Vėžio atogrąža“, pirmąjį jo romaną, parašytą gyvenant Paryžiuje, išleido jo draugai, tačiau jis buvo uždraustas, kaip ir vėlesnieji.)

Filme meno nemažai: būtent Millerio romanas tampa pažinties su Marse pretekstu, kalbėdamas su skulptore Kiki Polas mini Muncho „Šauksmą“ (klaidingai pavadindamas jį „Klyksmu“), kurį vėliau pats ir įkūnija, Džulė piešia portretus, o skrajutė kviečia į „konceptualaus meno vakarėlį“ klube, skulptūras lipdo ir Džunė, tiesa, vagis jos kūrinį priskiria George'ui Segalui, realiam menininkui, filme rodoma technika kūrusiam skulptūras, tarsi sustabdytas kasdienybės akimirkas. Tokią „akimirką“ filmo pabaigoje įkūnija ir Polas, tapęs meno kūriniu.

Su Kafkos kūriniais filmas susiejamas ir konkretaus dialogo atkartojimu (prie įėjimo į klubą), ir bendromis idėjomis. Jau pats perskyros tarp darbo ir laisvalaikio neaiškumas, viršvalandžiai, nesibaigiantis darbo laikas primena „Pilies“ siužetą (K. paskiriamas į darbo vietą, kurios nėra, nežino savo pareigų, nieko nedirba, bet yra giriamas už darbą ir pan.). Kafkai taip pat būdingi netikėti erdvės pokyčiai, kliūčių kupinos erdvės, ap sunkintas judėjimas, o teoriškai atvira (kaimo) erdvė romane vaizduojama kaip uždara, „neišleidžianti“.

Labiausiai šį filmą ir Kafkos „Procesą“ sieja kaltės problema: žmonės Polui tampa priešiški be jo kaltės (taksistas), jis netyčia tampa dėl visko kaltas (dėl Marsės savižudybės, vagysčių). Kaip ir K., jis neturi balso teisės, negali pasiaiškinti, teisingumas jam neprieinamas – Polui gresia vietinių linčo teismas (pasmerkimas be kaltės įrodymo). „Aš nežinojau“, – nuolat atsiprašinėja Polas.

Filme vyrauja tam tikras pusiausvyros dėsnis: pvz., Polas neatsiliepia į Džulės pagalbos prašymą („Padėk, aš nekenčiu šito darbo.“), taip pat neatsiliepiama ir į jo pagalbos prašymus (skambutis policijai, bandymas prisišaukti Kiki klube).

Atrodo, kad Polas aukštesnių jėgų yra baudžiamas už abejingumą kitiems ir sau, kurį matome filmo pradžioje. Galbūt tai panaši civilizacijos liga į tą, kurią mini Milleris? Likimo išbandymus išgyvenęs Polas atsiduria ten pradiniame taške – prasideda nauja darbo diena. Nežinome, ką Polas suprato, ko pasimokė iš jį ištikusiu nelaimių, tačiau jis tikrąja šio žodžio prasme iškrenta iš savo kiauto, o kamerai aplėkus biurą, galima pastebėti, kad prie stalo liko tik švarkas – Polo ten nebėra.