

Byłem wyleczony jak trza ... O Mechanicznej pomarańczy Stanleya Kubricka

KONRAD KLEJSA

I. Kłopoty z mówieniem o twórczości Kubricka wiążą się z faktem, iż jest ona zbyt różnorodna, by poddać się łatwej klasyfikacji. Istotnie, jeśli bez problemu można odnaleźć podobieństwa między (słabą) *Lolita* i (bardzo dobrym) *Lśnieniem*, to trudno uwierzyć, że ten sam reżyser zrealizował także (znakomite) *Ścieżki chwały* i (nie najlepszy) *Full Metal Jacket*. Kłopotliwa jest przy tym nie tyle ocena wartości artystycznej poszczególnych filmów, ile raczej świadomość, że należą one do różnych porządków, układając się w dwa – pozornie niezależne od siebie – szeregi.

Pierwszy z nich – o wyraźnie psychoanalitycznej proveniencji – tworzą filmy podejmujące temat „mroków podświadomości”, która dąży do metamorfozy i ujawnienia się w codziennej egzystencji. Nieukrywane przez reżysera inspiracje myślą Freuda sprawiły, że często zbyt pochopnie doszukiwano się w filmach Kubricka symboli ze słownika psychoanalizy, co prowadziło do ferowania opinii nieodpowiedzialnych i groteskowych (na przykład: skoro bohater kąpie się w wannie, to najpewniej pragnie symbolicznego powrotu do łona matki). Autor niniejszego szkicu jest w kłopotcie: chciałby uniknąć podejmowania wątków psychoanalitycznych, podejrzewając jednocześnie, że ich pominięcie byłoby nadużyciem interpretacyjnym, gdyż – akurat w przypadku *Mechanicznej pomarańczy* – jest coś na rzeczy. Ograniczę się zatem do ogólnego stwierdzenia: kino Stanleya Kubricka to eksplikacja podstaw psychoanalizy. Jego filmy pełne są wizualnych symboli i wątków tematycznych, które przynoszą skojarzenia z myśleniem freudowskim, w szczególności z tym jego założeniem, które każe uznać podwójność natury za najważniejszy rys charakteru człowieka, rozdartego między pierwotnymi instynktami a rygiem kulturowym. Zasada podwójności jest realizowana w kinie Kubricka rozmaicie: zwracano na przykład uwagę na charakterystyczną figurę owładniętego irracjonalną obsesją bohatera, przewijający się wątek „światów możliwych”, czyli równoległych rzeczywistości z pogranicza sennych majaków i koszmarów na jawie, oraz specyficzne motywy (maska, sobowtór, labirynt), których powtarzalność decyduje o jedności dzieła. Współtworzą one typową dla Kubricka atmosferę tajemniczości i zagrożenia, budują wizję człowieka skrywającego swoją prawdziwą naturę, pragnącego doświadczenia „innego”, ukrytego świata.

Druga sfera zagadnień, wokół których koncentruje się kino Kubricka, wychodzi poza petryfikację instynktów postaci w stronę refleksji nad byciem człowieka

w systemie społecznym, postrzeganym – co szczególnie widoczne w *Mechanicznej pomarańczy* – jako represyjny mechanizm tłamszący jednostkową indywidualność. Ten „drugi” Kubrick to demaskator patologii systemów społecznych, których wynaturzona i obłudna polityka pozbawia człowieka godności.

Dopiero tak wydzielone kręgi problemowe składają się na spójne uniwersum Kubrickowskich znaczeń, określających świat jako miejsce nieprzyjazne, zamieszkiwane przez bohaterów bezskutecznie próbujących się wyrwać z ograniczeń kulturowych. Nic więc dziwnego, że o Kubricku mówi się, iż jest *filmowcem antropologiem, myśliwym w atawistycznej dżungli, jaką jest natura ludzka, badaczem nastawionym na odkrywanie tego, co dzieje się z ludźmi doprowadzonymi do ostateczności w pełnym napięć środowisku*¹.

Mechaniczna pomarańcza (*A clockwork orange*, 1971) – film wielowymiarowy, bogaty w konteksty kulturowe i jak inne filmy Kubricka wykraczający poza prostą formułę gatunku – sytuuje się na przecięciu obu wyróżnionych wyżej szeregów. Stanowi „punkt styczny” najważniejszych Kubrickowskich motywów: sugeruje podświadome skłonności ludzkiej natury, uosabianej przede wszystkim przez mordercze działania jednostki, a zarazem jest głosem przeciwko społeczeństwu, które próbując tę naturę okiełznać, odziera człowieka – w okrutny sposób – z jego wrodzonych dyspozycji. Te dwa nadrzędne dyskursy *Mechanicznej pomarańczy* są uzupełniane w filmie mniej czytelnymi – ale przecież wyczuwalnymi – pytaniami: dotyczącymi funkcji sztuki i podejmującymi problem obecności przemocy w kulturze.

Tak zarysowane kręgi tematyczne filmu niech będą przedsmakiem rozważań zawartych w dalszej części niniejszego tekstu. Zanim przejdę do szczegółowej analizy, chciałbym, tytułem wprowadzenia, opowiedzieć o historii powstania *Mechanicznej pomarańczy*; kino zna bowiem niewiele filmów, którym towarzyszyły perypetie podobne do tych, które stały się udziałem Kubrickowskiej adaptacji.

II. Autorem powieści przeniesionej przez Kubricka na ekran jest wówczas mało znany pisarz angielski Anthony Burgess (1917-1993), człowiek o wielu talentach (językoznawca, dramaturg, kompozytor) i barwnej biografii, której dużą część przeżył za granicą, między innymi jako nauczyciel angielskiego na Malajach. Po wyjeździe z tropików zaczął cierpieć na zaburzenia psychiczne; lekarze dawali mu rok życia, twierdząc, że jest chory na raka mózgu. Ponura diagnoza, choć później okazała się okrutną pomyłką, zmobilizowała pisarza do wzmożonej pracy, której efektem stało się pięć powieści powstałych w ciągu dwóch lat, m.in. *Mechaniczna pomarańcza*².

Fabula powieści była inspirowana rozkwitem kultury młodzieżowej na początku lat sześćdziesiątych. Przemysł rozrywkowy zaczął się kierować ku młodszej niż dotychczas klienteli, która domagała się nowych płyt, filmów i czasopism. Zjawiskom tym towarzyszyły przemiany obyczajowe – erozji ulegał tradycyjny model rodziny, na ulicach pojawiały się pierwsze gangi chuliganów. To, co dla mieszkańców Wielkiej Brytanii stawało się powoli naturalnym elementem codziennego doświadczenia, dla pisarza, który powrócił do kraju po długiej przerwie, było szokującą nowością, idealną do opisanego w powieści. Tłem wydarzeń *Mechanicznej pomarańczy* Burgess uczynił świat,

w którym przestępczość młodocianych z socjologicznej ciekawości przekształciła się w problem społeczny.

Akcja powieści rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, w latach siedemdziesiątych, w bliżej nieokreślonym, dużym mieście (w filmowej adaptacji Kubricka rzecz dzieje się w Anglii, co można rozpoznać po szczegółach, na przykład banknotach z wizerunkiem królowej). Znaczące nazwisko bohatera – Alex DeLarge – sugeruje zapewne, że podobnie zachowywałby się młody człowiek o temperamencie Aleksandra Wielkiego, gdyby przyszło mu żyć w XX wieku; na podobny trop mogą naprowadzić (z ryzykiem otarcia się o nadinterpretację) skojarzenia związane z imieniem bohatera, które sytuuje go niejako „poza prawem” (a-lex). Piętnastoletni DeLarge razem z trzema kompanami („drugami”) spędza czas, wdając się w bójkę z innymi gangami i terroryzując napotkanych na swej drodze ludzi. Jedną z ofiar „drugów” jest mieszkający pod mostem pijaczyna. W krótkim dialogu między prześladowcami a staruszkiem zawarta jest charakterystyka rzeczywistości, w której rozgrywają się wydarzenia (sugerująca „edypalny” wymiar sytuacji). Staruszek mówi: *Nie chcę żyć w tym śmierdzącym świecie (...) Człowiek spaceruje po księżycu, ale tu, na ziemi, nie ma prawa ani porządku, mój synu, bo młodzi występują przeciw starszym.* Alex mieszka z rodzicami, którzy wolą zażywać pigułki nasenne, niż skarżyć się na późne powroty syna i nocne koncerty, które urządza, słuchając głośno arii operowych i uwertur muzyki klasycznej. Pewnego wieczoru Alex i jego „drugowie” napadają na dom lewicowego pisarza, F. Alexandra i brutalnie gwałcą jego żonę. O udział w zajęściu podejrzewa bohatera pan Deltoid, urzędowy opiekun chłopca. Następnego dnia gang dokonuje włamania do mieszkania samotnej kobiety, która ginie podczas szamotaniny. Alex, zdradzony przez kolegów, zostaje schwytany przez policję, osądzony i skazany na czternaście lat więzienia. Podczas trwania wyroku decyduje się poddać terapii resocjalizacyjnej, polegającej na oglądaniu brutalnych obrazów przemocy, bez możliwości zamknięcia oczu. Dzięki „kuracji Lodo-vycka” (pokazywanym filmom towarzyszy muzyka Beethovena) Alex stanie się „ulepszonym obywatelem” – nie będzie w stanie zrobić nic złego żadnemu człowiekowi, gdyż sama myśl o tym ma wywołać mdłości i torsje. Jedyną osobą, która sprzeciwia się eksperymentowi, jest kapelan więzienny, który uważa, że „mechaniczne” usunięcie zła jest barbarzyństwem, albowiem: *Jeśli człowiek nie może wybierać, przestaje być człowiekiem.* „Wyleczony” Alex zostaje wypuszczony na wolność, ale rodzice przyjmują go niechętnie. Z agresora staje się ofiarą: atakuje go żebrak, którego niegdyś pobił, a następnie policjanci – dawni towarzysze zbrodni. Chłopak okazuje się bezsilny wobec wrogów, gdyż „kuracja Lodovycka” sparaliżowała jego instynkt obrony. Zmaltretowany Alex trafia przypadkiem do domu pisarza, który nie poznaje gwałciiciela swej żony i udziela mu schronienia, licząc na to, że będzie mógł użyć chłopaka jako argument przeciw polityce rządu. Gdy jednak rozpozna w Alexie napastnika, spróbuje zmusić go do samobójstwa. Doprowadzony do szaleństwa głośną muzyką niegdyś uwielbianego Beethovena chłopak wyskakuje przez okno; wskutek szoku terapia przestaje działać. W szpitalu odwiedza Alexa minister, który oferuje mu państwową posadę w zamian za ugodę z rządem, na którą bohater skwapliwie przystaje. Słuchając *IX symfonii*, Alex, na powrót pozbawiony moralnych skrupułów, zaczyna marzyć o kolejnych morderstwach: *Och, co za wspaniałstwo i niam niam*

niam. Jak zaczęło się Scherzo, to już widziałem tak dokładnie samego siebie, jak biegnę i biegnę jakby na oczeń leciutkich i tajemniczych nogach, robiąc moją brzytwą do grdyk ciach ciach po całej mordzie wrzeszczącemu światu. A przede mną jeszcze była ta część powolna i ta wunder bar ostatnia śpiewająca. Byłem wyleczony jak trza.

Futurologiczny sztafaż fabuły nie pozwala zakwalifikować *Mechanicznej pomarańczy* do typowej literatury science-fiction. Burgess chętnie posługiwał się w swoich książkach kostiumem fantastyczno-naukowym; w *Mechanicznej* jest on jednak okrojony do minimum. *Pomarańcza* przypomina bardziej groteskę, w której ważniejsze niż profetyczne przestrogi są odniesienia do współczesności i filozoficzne przesłanie fabuły, które, jak mówił sam Burgess, jest ukryte w przytoczonych wcześniej słowach księdza ostrzegającego przed ingerencją w naturalne skłonności człowieka i zalecającego pozostawienie decyzji o charakterze etycznym w kompetencji sumienia jednostki. Apoteoza wolnej woli z jednej strony miała charakter deklaracji religijnej (Burgess był katolikiem), z drugiej zaś – co chętnie podkreślał w wywiadach pisarz, a później Kubrick – była pomyślana jako protest przeciw popularnym wówczas propozycjom amerykańskiego psychologa Burrhusa F. Skinnera, które zawarł w głośnej książce *Poza wolnością i godnością*. Skinner wyznawał sformułowaną przez Pawłowa doktrynę behawioryzmu, w myśl której zachowania człowieka dają się interpretować jedynie w kategoriach stosunku między bezpośrednim bodźcem a następującą po nim reakcją. Eksperymenty, które wykazały możliwość względnie łatwej modyfikacji naturalnych skłonności zwierząt, pozwalały Skinnerowi przypuszczać, że w podobny sposób – naukowy – można będzie dokonywać korekty „niewłaściwych” zachowań człowieka i programować go na działania korzystne dla zbiorowości. (Utopijne teorie Skinnera nie przyczyniły się – na szczęście – do powstania społeczeństwa idealnego, zostały natomiast – wbrew intencjom pomysłodawcy – wykorzystane przez rozmaite formy socjotechniki stosowanej na potrzeby komercyjne.)

Konflikt między naturą a cywilizacją sugeruje wieloznaczny tytuł powieści Burgessa – mechanizm to rzecz wytworzona przez człowieka, działająca według określonych zasad i reguł, pomarańcza zaś to prawdziwe, biologiczne życie, w którym zachodzą naturalne procesy, niepodległe kontroli urządzeń technicznych. W świetle fabuły takie odczytanie tytułu wydaje się sensowne; w rzeczywistości ma on nieco inną genezę. Zwrot *a clockwork orange* pochodzi z *cockney*’owskiej gwary, w której występuje porównanie *as queer as a clockwork orange* („dziwaczny jak nakręcana pomarańcza”). Burgess, z zamiłowania językoznawca, dostrzegł w tym zwrocie analogię z malajaskim słowem *orang* („człowiek”); *a clockwork orange* oznacza zatem w istocie „nakręcane człowieka”.

Lingwistyczne zacięcie Burgessa daje o sobie znać nie tylko w tytule. Intencją autora było stworzenie dla swojej powieści specjalnego języka, którym w przyszłości mogą się posługiwać gangi nastolatków. Początkowo Burgess zamierzał wykorzystać jedynie żargon angielskich chuliganów z gangów Teddyboys i Mods grasujących po Brighton i Hastings; uznał jednak, że moda na slangowe zwroty szybko przeminie, co mogłoby skazać powieść na zapomnienie. Przerwał pracę nad *Pomarańczą*, by w 1961 roku udać się z żoną do Leningradu, by przypomnieć sobie język rosyjski, którego niegdyś się uczył. Tam wpadł na

pomysł stworzenia, na potrzeby powieści, sztucznego języka, który nazwał „nadsat”. Jest on połączeniem kolokwialnego angielskiego ze sztucznymi rusycyzmami (*moloko* – mleko, *chelloveck* – człowiek, *devotchka* – kobieta, *yahzick* – język, *litso* – twarz, *Bog* – bóg, a przede wszystkim – *horrorshow*, czyli „charasz”). Ten specyficzny żargon jest wzbogacony pomysłowymi neologizmami (*tocktock* – serce, *cancers* – papierosy, *sinny* – kino), stylizacją na język biblijny, szekspirowskie dialogi, a także: „strumień świadomości” Joyce’a oraz manierę angielskiej powieści osiemnastowiecznej (Alex, prowadzący narrację pierwszoosobową, przedstawia się czytelnikom jako *your humble narrator* – czyli *Oddany Wam Autor Tych Słów*)³.

Książka ukazała się w Wielkiej Brytanii w 1962 roku. Początkowo nie była sukcesem czytelnictwem, ale otrzymała kilka ciepłych recenzji, w których wyróżniano kontrowersyjne obrazy przemocy i dezynwolturę lingwistyczną. Chwytny temat *Mechanicznej pomarańczy* zainteresował wytwórnie filmowe. W połowie lat sześćdziesiątych planowano ekranizację w reżyserii Kena Russella (w rolach głównych mieli wystąpić ponoć członkowie grupy Rolling Stones), ale przedsięwzięcie to nie doszło do skutku. Ostatecznie adaptacją *Mechanicznej* zajął się Stanley Kubrick, który po sukcesie *2001 Odysei kosmicznej* zamierzał nakręcić planowaną od dawna monumentalną opowieść o Napoleonie (Hollywood, znając finansową rozrzutność reżysera i jego niechęć do kompromisów z producentami, nie zgodził się podjąć ryzyka i odmówił kredytowania projektu). Nietrudno się domyślić, co zafascynowało reżysera w powieści Burgessa. Książka skrzy się od muzycznych motywów, których twórczego zastosowania dowiódł Kubrick w *Odysei*. Językowa obłuda, jaka sący się z narracji Alexa, była już przez reżysera ośmieszana w *Ścieżkach chwały* oraz w *Doktorze Strangelove*. Przede wszystkim jednak *Mechaniczną* łączy z poprzednimi filmami Kubricka wizja nieprzyjawnego świata, w którym bezdusznym politycy manipulują jednostką; podobieństwa podkreślały ukłony w stronę Swifta (w książce Burgessa kilkakrotnie pojawia się słowo Gulliver, oznaczające w żargonie Alexa „głowę”), na którego powoływał się także *Doktor Strangelove* (gdzie pada nazwa „Laputa”).

Zmiany fabuły filmowej w stosunku do oryginału literackiego były dość znaczne, dotyczyły głównie szczegółów ikonografii (w powieści bohaterowie noszą na przykład czarne kostiumy), rezygnacji z niektórych drugorzędnych postaci (w filmie nie ma rozpiciaczonych „starych babul”, które dawały alibi bandytom) oraz wydarzeń (Kubrick pomija wątek morderstwa w więzieniu, które staje się w powieści bezpośrednią przyczyną terapii Alexa). Najważniejsza różnica polegała jednak na zupełnie odmiennym, w stosunku do literackiego pierwowzoru, potraktowaniu zakończenia. Scenariusz filmu był oparty na okrojonej wersji książki, która w barbarzyński sposób została pozbawiona przez amerykańskiego wydawcę ostatniego, 21. rozdziału (co zakłóciło równowagę kompozycyjną powieści złożonej z trzech części po siedem rozdziałów każda). „Ucięty” epilog przedstawia sytuację po kilku latach, kiedy Alex, kończący dwudziesty pierwszy rok życia, a tym samym wkraczający w „ustawową” dorosłość, postanawia zmienić swoje postępowanie – chce zacząć zarabiać na życie i założyć rodzinę. Burgess chciał w ten sposób dać Alexowi szansę „nawrócenia” i podkreślić, że wolna wola człowieka prowadzi w ostateczności do wyboru dobra. Tak skonstruowane zakończenie miało jednocześnie posmak dydaktyczny – głosiło bo-

wiem, że rozsądek i opamiętanie przychodzą po latach burzliwej młodości, która „musi się wyszaleć”, gdyż nie zna jeszcze reguł panujących w „dorostym” świecie. Pozbawienie wydania amerykańskiego – i filmu – ostatniego rozdziału zmieniło całkowicie wymowę powieści. Jej wersja oryginalna ukazała się w Stanach dopiero w 1988 roku; we wstępie Burgess w następujący sposób tłumaczył wcześniejszą decyzję okaleczenia powieści przez wydawcę: *Moja książka była utrzymana w duchu Kennedy'ego i akceptowała sens moralnego postępu. Wtedy chciano jednak książki Nixonowskiej, pozbawionej choćby cienia optymizmu*⁴. Owa „Nixonowska” wersja kończy się pesymistycznym 20. rozdziałem, w którym Alex zapowiada dalsze zbrodnie ironicznym *Byłem wyleczony jak trza* („I was cured all right”); są to także ostatnie słowa, jakie padają w filmie Kubricka.

Trudno uwierzyć, aby reżyser nie wiedział o właściwym zakończeniu, jednak Burgess w swojej autobiografii wspomina, że właśnie on poinformował Kubricka o istnieniu ostatniego rozdziału, podczas prywatnego pokazu jesienią 1971 roku⁵. Burgess nie uczestniczył w pracach nad scenariuszem; przedstawił wprawdzie swój projekt, ale został on przez reżysera odrzucony (prawdopodobnie z uwagi na nie najlepsze doświadczenia z Władimirem Nabokovem, który napisał scenariusz na podstawie własnej *Lolity*). Brak „nawrócenia” Alexa w końcu filmu był przyczyną konfliktu autorów obu *Pomarańczy* – Kubrick uznał zakończenie książki za *deus ex machina* – zbyt optymistyczne, sztucznie aplikowane i zakłócające integralność fabuły. Początkowo niechętny adaptacji Burgess ostatecznie stanął w obronie filmu i to właśnie on, często z towarzyszeniem Malcolma McDowella odtwarzającego rolę Alexa, w rozmaitych wywiadach i talk-show mówił o filmie, który, co nie ulega wątpliwości, przyćmił inne dokonania pisarza⁶.

Stosunek Burgessa do Kubricka można określić jako ambiwalentny: z jednej strony planował dalszą współpracę z reżyserem, pisząc powieść *Napoleon Symphony* (1974) z myślą o kolejnym filmie Kubricka (który nie rezygnował z projektu realizacji biografii francuskiego cesarza), z drugiej zaś – zdawał sobie sprawę, że *Mechaniczna pomarańcza* jest kojarzona przede wszystkim z nazwiskiem reżysera, co dla pisarza było o tyle przykre, że nie partycypował w olbrzymich zyskach, jakie film ostatecznie przyniósł (choć jednocześnie dzięki niemu pierwowzór literacki stał się bestsellerem). Burgess dwukrotnie pozwolił sobie na złośliwość w stosunku do Kubricka. W fabule *Earthly Powers* występuje reżyser nazwiskiem Stanley Lameck, który artystyczną powieść degraduje w adaptacji do poziomu filmu pornograficznego. Podobny żart Burgess umieścił w widowisku scenicznym na podstawie swojej książki, które przygotował po raz pierwszy w 1987 roku. W przedstawieniu tym pisarz dał takie oto wskazówki inscenizacyjne dotyczące zakończenia drugiego aktu: *Na scenę wychodzi brodaty mężczyzna przypominający Kubricka, gra na trąbce deszczową piosenkę* (motyw muzyczny z filmowej adaptacji – dop. K.K.), *po czym jest wyrzucany ze sceny*⁷. Burgess jest także autorem drugiej musicalowej wersji, zatytułowanej *A Clockwork Orange 2004*, wystawionej w 1990 roku przez Royal Shakespeare Company z muzyką Bono i The Edge z grupy U2. Przedsięwzięcie nie należało jednak do udanych, gdyż, jak pisze Stiller, *sceniczna brutalność okazuje się nijaka wobec tej z życia i z filmu*⁸; sukcesu artystycznego Kubrickowskiej ekranizacji nie udało się Burgessowi zdyskontować.

Stanley Kubrick na temat swojego filmu wypowiadał się niechętnie, zniechęcony wskutek nacisków ze strony wytwórni Warner Bros., która próbowała skłonić reżysera do złagodzenia kontrowersyjnych scen. W Stanach Zjednoczonych, gdzie film pokazano publicznie po raz pierwszy w końcu 1971 roku, wymuszono na Kubricku dokonanie cięć, dzięki którym film mógł być rozpowszechniany w sieci „normalnych” kin (co ciekawe, trzydziestosekundowy skrót dotyczył nie sekwencji przemocy, lecz zbyt śmiałych scen erotycznych; wycięto scenę orgii w domu Alexa i gwałt, jaki DeLarge ogląda podczas terapii). Amerykańska prasa, choć ogólnie nastawiona do filmu pozytywnie (otrzymał m.in. nagrodę krytyków „New Yorkera”), oskarżała *Pomarańczę* o bezmyślne epatowanie agresją. W mediach pojawiały się sugestie, że film Kubricka stał się wzorem dla młodocianych przestępców. Szczególnie głośno było o wydarzeniach w amerykańskim miasteczku Poughkeepsie, gdzie czterej młodzi mężczyźni zgwałcili zakonnicę. Prasa donosiła, że sprawcy byli przebrani w stroje „drugów”; sensacje te okazały się jednak nieprawdziwe, gdyż gwałciciele nie widzieli wcześniej filmu.

Z uwagi na reperkusje, z jakimi spotkał się film w Stanach, reżyser obawiał się także reakcji brytyjskiej cenzury, która w tym samym czasie zakazała dystrybucji *Nędznych psów* (*Straw Dogs*) Sama Peckinpaha. Starcie z cenzurą wydawało się nieuniknione, zważywszy że *Pomarańcza* była już wcześniej przedmiotem jej zainteresowania – w 1967 roku John Traveyan, ówczesny szef prężnie działającego British Board of Film Censors, odrzucił pierwszą wersję scenariusza i napisał do producentów, że film na podstawie książki Burgessa prawdopodobnie nie będzie mógł być pokazywany w Wielkiej Brytanii. Tymczasem nowy szef BBFC – Stephen Murphy, który objął urząd po Traveyanie – wyraził się o filmie Kubricka bardzo pochlebnie: *Cenzurowanie tego filmu zostałoby odczytane jako cenzurowanie idei. Film jest wehikułem dla różnego rodzaju spekulacji na temat ludzkiej duszy i natury zachodniej cywilizacji (...) Nie znam żadnego innego filmu, który bardziej przejrzyście ilustrowałby dylematy, w których wszyscy tkwimy, a mianowicie traktowania przemocy w mediach*⁹. Pozytywna opinia cenzorów nie zadowoliła jednak przeciwników Kubricka. Sprawa otarła się nawet o parlament – jeden z angielskich deputowanych z ramienia Labour Party w styczniu 1972 roku, krótko po przedpremierowym pokazie filmu, wyraził obawę, że *Pomarańcza* może mieć druzgocący wpływ na młodych widzów. Wskutek licznych protestów regularne rozpowszechnianie filmu w Wielkiej Brytanii rozpoczęto dopiero na początku 1973 roku – po triumfalnym pochodzie *Mechanicznej* przez ekrany europejskich kin i po sukcesie filmu na festiwalu w Wenecji. Mimo znacznego opóźnienia premiery głosy dezaprobaty nie umilkły: w kwietniu 1973 *Pomarańczę* zaatakowano na łamach „The Times”, zaś w lipcu kilkoro nastolatków przyznało się, że inspiracją do ich chuligańskich wyczynów – w Oxfordzie i Manchesterze – był film Kubricka (obrońcy *Pomarańczy* argumentowali, że była ona przeznaczona dla widzów dorosłych, zaś piętnasto- i szesnastolatkom nie powinni byli jej obejrzeć). Ostatecznie, po 61 tygodniach rozpowszechniania, *Mechaniczną pomarańczę* wycofano z brytyjskich kin – na prawie trzydzieści lat. Nie był to jednak wyrok cenzury, ale samego reżysera, który – rzadki to przypadek – zakazał dystrybucji filmu aż do swojej śmierci. Powody tej decyzji nie są do końca znane; przypuszcza się, że Kubrick został przekonany

o słuszności podejrzeń dotyczących negatywnego oddziaływania filmu. *Mechaniczna Pomarańcza*, która od tamtej chwili aż do końca 1999 roku nie mogła być pokazywana na Wyspach w kinach i w telewizji ani rozpowszechniana na kasetach, szybko stała się rarytatem kolekcjonerskim rozprowadzanym na pirackich kopiach. Gdy w czerwcu 1999 roku brytyjski magazyn „GQ” opublikował listę *Pięćdziesięciu rzeczy, o których wiemy, że istnieją, lecz nie możemy ich zobaczyć*, na 48. miejscu, pomiędzy odkryciami astronomii i genetyki, dziennikarze umieścili *Mechaniczną pomarańczę* Stanleya Kubricka.

Biorąc pod uwagę brak możliwości (legalnego) obejrzenia filmu, zadziwiający wydaje się wpływ, jaki miał on na brytyjską pop-kulturę, zwłaszcza lat dziewięćdziesiątych. Do inspiracji *Mechaniczną pomarańczę* przyznawał się Danny Boyle, reżyser filmu *Trainspotting* (który w istocie z dziełem Kubricka miał niewiele wspólnego). Ikonografię *Pomarańczy* wykorzystano w teledysku *Universal* britispopowej grupy Blur, zaś obecnie na listach przebojów króluje płyta zespołu Moloko (tak się nazywa napój wysokowy, który popijają „drugi”). Wyliczam te drobiazgi, ponieważ moim zdaniem świadczą one o swoistym fenomenie „życia po życiu” filmu Kubricka. W odróżnieniu od innych arcydzieł kina, uchodzących dziś za archaiczne dziwy, które spoczywają na zakurzonych półkach filmotek, zdezwuowane do poziomu czcigodnej, lecz niekoniecznie oglądanej klasyki, *Mechaniczna pomarańcza*, choć zrealizowana przed niemal trzydziestu laty, pozostaje nadal filmem niezwykle atrakcyjnym i niepokojąco współczesnym.

III. Przyczyną dzisiejszej „dobrej przyswajalności” filmu Kubricka jest, jak sądzę, nie tylko uniwersalny temat, ale przede wszystkim niezwykła uroda wizualna i oryginalny styl, którego poszczególne składniki – zwłaszcza spojrzenie w kamerę oraz szczególna rola muzyki – dzisiejszy widz uważa za naturalne. Właśnie ze względu na mistrzowskie ukształtowanie formy Kubrick jest uważany za jednego z najbardziej wytrawnych rzemieślników kina; komentatorzy jego twórczości chętnie zwracają uwagę na kwestie stylistyczne, przypominając jednocześnie legendarne upodobanie reżysera do ingerowania w poszczególne etapy produkcji. Błędem byłoby jednak zaliczenie Kubricka do grona filmowców, którym wirtuozeria warsztatowa służy jedynie do osiągnięcia efektownej, atrakcji wizualnej (casus Briana De Palmy). W moim przekonaniu Kubrick należy do twórców, którzy posiadli rzadką umiejętność dyskursywnego sfunkcjonalizowania własnej estetyki. W jego filmach forma znajduje odpowiednik w planie przesłania ideowego filmu i służy wyrażaniu autorskiego światopoglądu. Przykładem może być *Mechaniczna pomarańcza*, będąca swoistą antologią najczęściej przez Kubricka wykorzystywanych chwytów. Składają się one na indywidualny styl reżyserski, który można zrekonstruować, dokonując analizy kilku początkowych scen.

Film otwiera długo przytrzymaana, krwistoczerwona plansza, która zgodnie z konwencjonalnymi skojarzeniami, jakie niesie z sobą czerwień, programuje nas na poruszane w filmie problemy zbrodni i przemocy. Następnie widzimy zbliżenie twarzy głównego bohatera siedzącego w futurystycznie wyglądającym miejscu (później okaże się, że to Bar Mleczny Korova). Malcolm McDowell wpatruje się w kamerę, kieruje spojrzenie ku nam, widzom. Ten charakterystyczny dla Kubricka chwyt, z którym jesteśmy oswojeni dzięki telewizyjnej praktyce

zwracania się do odbiorcy, jest rzadkością w świecie kina. Bohater w świecie diegetycznym „na coś patrzy”, przy czym obiekt, na którym skupia się jego spojrzenie, może być ujawniony w kontrujęciu (jak w ostatniej sekwencji *Odysei*, gdy widz może zobaczyć artefakt obcych, w który wpatruje się kosmonauta), ale może również pozostać niewidoczny. W tym drugim przypadku jest to spojrzenie niejako bezinteresowne, nie znajdujące uzasadnienia fabularnego w diegezie. Jego celem jest nawiązanie szczególnego kontaktu z widzem, ekstensa znaczeń w świat rzeczywisty, pozatekstowy. Ujęcie, w którym bohater „patrzy na widza”, to zazwyczaj moment szczególnego napięcia emocjonalnego filmu. Iluzja świata przedstawionego zostaje na chwilę zawieszona, złamana zostaje bariera „czwartej ściany” umożliwiającej odbiorcy komfortowe zanurzenie w fabularną fikcję. Widz ma wrażenie, jakby przez patrzącą na niego postać przemawiał autor: „Zwracam się teraz do Ciebie, widzu. Demaskuję Twoją obecność. Nie wystarczy mi Twoja rola podglądacza. Chcę zaangażować Cię w wydarzenia”. W przypadku *Mechanicznej pomarańczy* odczucie to jest wzmacniane przez monolog z offu. Alex już w pierwszym ujęciu przejmuje inicjatywę narracyjną, zwracając się bezpośrednio do słuchaczy, których nazywa swoimi braćmi i siostrami, dzięki czemu nawiązuje intymny, niemal „rodzinny” kontakt z odbiorcą realnym (tym bardziej że słowa bohatera nie są skierowane do nikogo konkretnego w diegezie, widz więc wydaje się ich „naturalnym” adresatem). Postać grana przez McDowella już od pierwszego ujęcia staje się medium prowadzącym filmu, wokół niego skupiają się później wszystkie wydarzenia, fabuła jest pozbawiona wątków pobocznych. Identyfikację widza z bohaterem wzmacniają dodatkowo ujęcia z kamery subiektywnej (kolejna specjalność Kubricka). Są one wykorzystywane w *Mechanicznej pomarańczy* kilkakrotnie: podczas szaleńczego rajdu samochodem, w scenie przesłuchania Alexa na policji przez Deltoida, a później: podczas prezentacji efektów terapii (gdy Alex próbuje dotknąć kobietę), w ujęciu pokazującym próbę samobójstwa i wreszcie pod koniec filmu, w scenie, w której Alexa odwiedza w szpitalu minister. „Pierwszoosobową” narrację, mającą uświadomić odbiorcy punkt widzenia głównego bohatera, uzupełnia unaocznianie jego stanów psychicznych. Fantazje, jakie snuje Alex, są jednym z przejawów charakterystycznego dla Kubricka motywu „światów możliwych”, które tworzą najczęściej owładnięci obsesją bohaterowie. Taką „alternatywną rzeczywistość” zamieszkują zjawy z Hotelu Overlook w *Lśnieniu*, doświadcza jej także kosmonauta z *Odysei kosmicznej*. W *Mechanicznej pomarańczy* na ekranie trzykrotnie pojawiają się obrazy dewiacji seksualnych, o jakich marzy DeLarge (gdy onanizuje się /?/ w mieszkaniu, potem: gdy w więzieniu podczas lektury Biblii wyobraża siebie jako rzymskiego legionistę biczującego Chrystusa, oraz w ostatnim, zastanawiającym ujęciu filmu). Wstawki te służą introspekcji bohatera, dopełniają jego charakterystykę, pozwalając widzowi nawiązać z nim bliski (co nie znaczy: bezkrytyczny) kontakt. Wszystkie te chwytły doprowadzają do paradoksu: wiemy, że Alex jest odrażającym mordercą, a mimo to utożsamiamy się z nim, współczujemy mu, słowem – przyjmujemy jego punkt widzenia.

Powracam do pierwszego ujęcia filmu. Mamy w nim do czynienia z typowym dla Kubricka „efektem tunelu” – kamera powolnym ruchem odjeżdża od twarzy bohatera, odsłaniając kolejne elementy scenografii. Sprawia to wrażenie (mówię o własnych, subiektywnych odczuciach), jakby film „rozszerzał się” na

widza, zaczynającego doświadczać przestrzeni otaczającej Alexa. Ruch kamery byłby zatem także elementem strategii „włączania” odbiorcy w świat fikcji. Zakładam przy tym, że funkcjonalność jazd kamery i transfokacji wykracza poza zadanie formowania świata diegezy, ale ma także znaczenie dla kształtowania emocji widza. W refleksji nad stylem kina klasycznego przyjmowano, że odjazd kamery przynosi „uspokojenie” widza, podczas gdy najazd na obiekt miał rzekomo wywoływać uczucie przestachu¹⁰. Dlatego sielankowe zakończenia filmu były niejednokrotnie ujmowane w formę odjazdu kamery „w przestworza”, podczas gdy na przykład horror częściej posługiwał się najazdem wzmacniającym element grozy ukryty w obrazie. Naturalnie sam fakt wykorzystania najazdu lub odjazdu nie przesądza jednoznacznie o nacechowaniu emocjonalnym ujęcia; istotne są także inne elementy, choćby prędkość, z jaką następują ruchy kamery. W *Mechanicznej pomarańczy* służą one celom odmiennym niż sugerowane w przedstawionej wyżej hipotezie. Odjazd kamery w pierwszym ujęciu jest nieprzyjemny i groźny (co się wiąże najpewniej z ilustracją muzyczną – elektroniczną wariacją na temat *Music for Queen's Mary Funeral* Henry'ego Purcella).

Kolejna scena rozpoczyna się szybką transfokacją od pokazanej początkowo w detalu butelki ściskanej przez pijaczka. W znacznym oddaleniu dostrzegamy „drugów”, lepiej niż oni sami widoczne są ich wydłużone w stronę widza, złowieszcze cienie zbliżające się do leżącego pod mostem staruszka. Połączenie obu ujęć odkrywa klucz, jakim posługuje się Kubrick w budowaniu przestrzeni filmu – wyraźnie czuje się predylekcję reżysera do planów ogólnych i zbliżeń, które dominują nad planami średnimi, przy czym scenę otwiera często zbliżenie, co jak wiadomo, jest sprzeczne z klasyczną zasadą „ujęcia ustanawiającego”. W dalszej części filmu zwracają uwagę trzy szybkie transfokacje „wsteczne”, prowadzące obraz od detalu do planu większego (zbliżenie zamka w drzwiach Alexa, butelki mleka, która zostanie rozbita na głowie Alexa i fiołki ze środkiem chemicznym w szpitalu). Kubrick rozumie, że nietypowa zmiana planów i punktów widzenia angażuje emocjonalnie widza i aktywizuje jego uwagę. I tak, po planie ogólnym pokazującym „drugów” następuje plan bliski (dwukrotne zbliżenie demonicznej twarzy Alexa), później zaś – na powrót z oddalenia – obserwujemy pobicie staruszka.

Przejście do następnej sceny pozwala na wskazanie kolejnej cechy stylu Kubricka. Jest nią zasada kontrastu, silnie wyczuwalna już w tytułach (*Odyseja kosmiczna*, *Mechaniczna pomarańcza*, *Oczy szeroko zamknięte*). Reżyser wykorzystuje ją w dwojaki sposób: albo wprowadza do pewnego ujęcia elementy przeciwstawiające się sobie nawzajem, albo buduje kontrast przez montaż, łącząc obrazy o biegunowo różnym ładunku emocjonalnym. Z tą ostatnią taktyką widz ma do czynienia, gdy od obrazu brutalnego ataku na starca zostaje „przerzucony” do zupełnie innej przestrzeni. Na ekranie pojawiają się jakieś niezidentyfikowane ornamenty kwiatowe, które w chwilę później okażą się pozostałościami teatralnego budynku, gdzie rozegra się następny akt przemocy – gwałt na dziewczynie i walka z konkurencyjnym gangiem. Kontrastowo zestawione są sekwencje statyczne (nieśpieszny montaż, plany ogólne) z dynamicznymi (szybkie łączenie ujęć, liczne zbliżenia) – zwłaszcza w scenach przemocy u pisarza, a później u „kocie damy”. Sytuacja wyjściowa – czyli niezagrożone ognisko domowe – jest rozszadzana wtargnięciem Alexa zmieniającego stabilne, racjonalne otoczenie w niepo-

kojący chaos. Ruchy kamery stają się frenetyczne, kadrowanie zwęża przestrzeń do planów bliskich, dynamiczny montaż rozrywa ją na coraz mniejsze części.

Równie często Kubrick posługuje się efektem „kontrastu w obrazie” – przypomnę kostium „drugów” wykorzystujący atrybuty angielskiego dżentelmena (*bowler*), połączone z akcentami makabrycznymi (zapinki do mankietów w kształcie wyłupanego oka), czy sam wystrój pokoju Alexa, w którym można odnaleźć portret Beethovena, węża i pornograficzny obraz. W obrębie jednej sceny kontrast wygrywany jest także przez szokujące połączenie obrazu i muzyki: klasyczny przykład z wcześniejszego filmu to ballada *We'll meet again*, której towarzyszy obraz nuklearnej zagłady w *Doktorze Strangelove*. W *Mechanicznej pomarańczy* najbardziej szokującym połączeniem wizualno-dźwiękowym jest gwałt na pani Alexander, którego dokonuje Alex przy „akompaniamencie” przeboju Gene'a Kelly'ego *Singing in the rain*. Scena w opuszczonym teatrze jest natomiast ilustrowana fragmentem *Sroki złodziejki* Rossiniego, przez którą jeszcze przez kilka sekund przebijają się krzyki staruszka „przeciągnięte” z poprzedniej sceny.

Walka „drugów” z gangiem Billiboya jest pokazana w niezwykle dynamicznym (jak na standard kina lat 70.) tempie: trwająca pięćdziesiąt sekund fraza jest zbudowana z dwudziestu ujęć. Szybkim montażem Kubrick posługuje się w *Mechanicznej pomarańczy* kilkakrotnie: gdy widzimy senne majaki Alexa, a później – zabójstwo „kociej damy”. Interesująca jest zwłaszcza pierwsza scena, łącząca obrazy „roztańczonej” figurki Chrystusa z obrazami wybuchów i morderstw. Kamera przysuwa się najpierw blisko do portretu Beethovena, po czym na ekranie pojawia się reprodukcja obrazu kobiety z rozłożonymi udami oraz stojące na nocnym stoliku przy łóżku Alexa cztery figurki Chrystusa w musicalowej pozie: z podniesioną do góry ręką i wysuniętą do przodu nogą. Szybki montaż, łączący ujęcia z różnych planów i punktów widzenia, przekształca symbol ukrzyżowania w zabawę taneczną. Następnie przed oczami widza migają kolejno następujące obrazy (zidentyfikowane podczas lektury w zwolnionym tempie): dziewczyna w sukni ślubnej wyrzucana przez otwór w dachu (kim jest ta kobieta i kto ją krzywdzi – nie wiadomo), Alex w przebraniu wampira przypominający Christophera Lee z filmów wytwórni Hammer (to ujęcie to pozorna subiektywizacja, *mindscreen* Alexa – gdyż wiemy, że bohater nie ma na sobie kostiumu wampira), eksplozja (nie wiadomo czego), powtórne zbliżenie Alexa, następny wybuch, twarz Alexa, ludzie w historycznych kostiumach zasypywani przez gruzy walącego się budynku (jakiego?), ponownie twarz Alexa i wreszcie ogień ogarniający cały ekran. Sekwencja wydaje się bardzo współczesna, przypomina coś w rodzaju teledysku (do muzyki Beethovena!), w którym, owszem, kryje się sens, ale jest on trudny do odczytania, gdyż poszczególne obrazy następują po sobie w zbyt szybkim tempie.

Omówiona wcześniej technika kontrastu jest dopełniana przez prawdopodobnie najsilniej przez widza odczuwaną cechę stylu Kubricka – symetrię. W warstwie wizualnej filmu oznacza ona taką kompozycję kadru, w której poszczególne elementy są strukturalnie według zasady pokrywania się równych części wyznaczanych przez usytuowany w środku centralny obiekt. Symetryczna morfologia obrazu osłabia jego funkcję reprodukcyjną, daje widzowi odczuć troskę autora o plastyczne komponowanie przestrzeni, podkreślając tym samym kreacyjny aspekt dzieła. Kino Kubricka pełne jest przykładów malarskiej symetrii;



w *Mechanicznej pomarańczy*, oprócz analizowanego pierwszego ujęcia, symetryczne – bądź zbliżone do symetrycznych – są kadry budujące scenę wizytacji ministra w więzieniu. Taki sposób wizualnego ukształtowania diegezy komponuje się ze znaczeniami zawartymi w fabule. Estetyczna funkcja symetrii jest podobna do roli, jaką antropologia przypisuje figurze sobowtóra (która zresztą jest jednym z powtarzalnych motywów w twórczości Kubricka – w *Mechanicznej* skojarzenia takie przynosi para bohaterów: Alex DeLarge i F. Alexander) – zwraca uwagę na podwójność i wzajemne pokrywanie się przedstawianych zjawisk, pozwalające przechodzić od jednego przedmiotu do drugiego, analogicznego. W symetrii dostrzega się prawidłowość i powtarzalność, kojarzy się ona z rygiorem, uporządkowaniem i podporządkowaniem. Można powiedzieć, że symetria to reżim obrazu i estetyczna przemoc podjęta w imię racjonalnej wizji świata, który dąży do likwidacji wszystkiego, co odbiega od narzuconej konwencji. Nieprzypadkowo zatem symetrię wprowadza Kubrick najczęściej do ilustrowania scen terroru (najwyrazistsze przykłady przynoszą sceny koszarowe z *Full Metal Jacket*). Symetria sprzyja konfrontowaniu sprzeczności i polaryzacji konfliktów, pomaga opozycjom treści znaleźć wizualny wymiar. Wreszcie symetria oznacza równouprawnienie elementów, nieprzyznanie racji żadnej ze stron.

W ten sposób wirtuozeria Kubrickowskiej formy przekłada się na wyrażany w filmach światopogląd i poruszane tematy. „Symetryczna niedecydowalność” znajduje uzasadnienie w naznaczonych piętnem dwuznaczności fabułach. Najlepsze filmy Kubricka można określić jako problemowe, ale nie zawsze – jako filmy z tezą. Nie znajduje ona wystarczającego oparcia, rozmywa się w powodzi sprzecznych argumentów. Widać to szczególnie mocno właśnie w *Mechanicznej* – intencje autora są trudne do odczytania, każdy punkt widzenia jest demaskowany jako zły. Na przykład: czy Alex jest bardziej brutalnym mordercą, czy skrzywdzonym przez „kurację” chłopcem? Czy powinniśmy mu współczuć, czy też kibicować jego prześladowcom? Czy przemoc w życiu społecznym należy zwalczać? A jeśli tak, czy terapia Lodovicka jest skutecznym środkiem zaradczym? Czy sztuka pomaga kompensować skrywane instynkty, czy przeciwnie – sprzyja ich ujawnianiu? I wreszcie problem najważniejszy – gdzie w świecie *Pomarańczy* przebiega granica między dobrem a złem? Te pytania pozostają bez jednoznacznych odpowiedzi, podkreślając moralny amorfizm i aksjologiczne rozchwianie filmu. Widz zostaje pozbawiony argumentów, brak mu stabilnego punktu oparcia, dzięki któremu mógłby powiedzieć: „aha, czyli chodzi o to, że...”. Na tym polega perfidia filmu Kubricka: przesłanie *Mechanicznej pomarańczy* – a takie niewątpliwie istnieje – nie ma wyraźnego charakteru deklaratywnego, nie jest formułowane *expressis verbis*, ale wydaje się kamuflowane wśród niejednoznacznych sugestii. Zadziwiającą cechą filmu jest właśnie to, że kwestie, które podejmuje, dadzą się przetłumaczyć jedynie na ciąg hipotez i domysłów, co sprawia, że interpretacyjną nierozstrzygalność należy uznać za wprowadzony świadomie przez autora (bardziej Kubricka niż Burgessa – z przyczyn j.w.) istotny składnik konstrukcji dzieła, co postaram się poniżej udowodnić.

IV. Wydarzenia *Mechanicznej pomarańczy* rozgrywają się w niedalekiej przyszłości; filmowane przestrzenie są futurystycznie stylizowane. Mimo to nie można się pozbyć wrażenia, że jest to świat znajomy, skomponowany z zapozna-

nych elementów. Scenografia Johna Barry'ego nie została wykreowana w atelier – w filmie wykorzystano autentyczne wnętrza odszukane w katalogach sztuki użytkowej. Rzeczywistość *Mechanicznej pomarańczy* to Wielka Brytania przełomu lat 60. i 70. – wykpiąca w krzywym zwierciadle. Ubrania, w jakich chodzą „drugowie” – laseczka i elegancki *bowler* na głowie – to parodia stroju angielskiego dżentelmena. Bar mleczny Corova wygląda jak muzeum popartowych rzeźb; nagie manekiny (jeden z powtarzających się motywów w twórczości Kubricka), pełniące funkcje stołów i zbiorników napoju, przypominają „sztuczne kobiety” Allena Jonesa. Podobne skojarzenia przynosi wnętrze domu „kociej damy” – w powieści nobliwej starszej pani kolekcjonującej landszafty i obrazy religijne (*dzuszki długo i prostowłose w kołnierzu wysokim i jakby wiocha, w niej drzewa i konie, i jakiś grzdyl świętojeblowy, gołoguz i obwisły na krzyżu*), w filmie ekscentrycznej joginki mającej słabość do sztuki perwersyjnej. Ujęcie, w którym Alex koniuszkiem palca dotyka czubka rzeźby przedstawiającej gigantycznego penisa, można odczytać jako polemiczny, wręcz bluźnierczy cytat motywu z fresku Michała Anioła. Trawestacja ta naprowadza na ważny trop interpretacyjny filmu dokonującego wyraźnej hierarchizacji na sztukę prawdziwą i zdegradowaną, czy mówiąc inaczej, artystyczną tradycję i modę kreowaną przez kulturę masową.

Tę ostatnią reprezentuje w filmie popart – rozpatrywany jako conceptualna refleksja nad statusem sztuki uwikłanej w mechanizmy kultury popularnej, a przedstawiony przede wszystkim jako twórczość zwulgaryzowana, polegająca na powoływaniu do życia hedonistycznych dziwactw *porno-popu* – jak nazywa ten nurt Daniel Bell. Zadziwiająca jest konsekwencja, z jaką Kubrick wyolbrzymia znaczenie atrybutów fallicznych: oprócz gipsowego odlewu „superpenisa” w domu „kociej damy” zwracają uwagę wyeksponowane lizaki „lolitek”, rysunki na klatce schodowej domu Alexa, ochraniacze na genitalia noszone przez „drugów” i maski, którymi zasłaniają twarze (w powieści Burgesa bohaterowie są ucharakteryzowani na autentyczne postacie – Henryka VIII i Elvisa Presleya; w filmie zostały użyte maski podobne do tej, jaką nosił bohater *Zabójstwa* – jednego z wcześniejszych filmów Kubricka). Dzięki nagromadzeniu tych elementów rzeczywistość *Pomarańczy* przenika lubieżny erotyzm i atmosfera perwersji, która charakteryzuje nie tylko Alexa, ale i jego adwersarzy.

Aby wyjaśnić, w jaki sposób film podejmuje problem „sztuki prawdziwej” i „sztuki zdegradowanej”, przypomnę scenę z „lolitkami”. Bohater poznaje je w sklepie muzycznym (typowa dla Kubricka labiryntowa przestrzeń korytarzy), gdy przeglądają płyty z piosenkami pop. Alex gardzi taką muzyką, z szyderstwem mówi o artystach produkujących przeboje dla masowej publiczności (jeden z wokalistów nazywa się Johny Żywago; na marginesie warto wspomnieć, iż w powieści Burgesa *dwie psiczki miały najwyżej po dziesięć lat* i zostały przez Alexa brutalnie zgwałcone; w filmie Kubricka oglądamy radosną orgię, przedstawioną zresztą w przyspieszonym tempie przypominającym slapstickową manierę kina niemego). Gdy dziewczyny są w domu DeLarge'a, w tle słychać fragment z uwertury Rossiniego *Wilhelm Tell*, nagrany w przyspieszonym tempie, „zremiksowany” na elektronicznym syntezatorze. Do tej pory Alex był kojarzony jedynie z muzyką klasyczną, podczas gdy tutaj jego upodobanie do „sztuki wysokiej” zostaje w pewien sposób podważone. „Sztuka prawdziwa” jest tutaj infiltrowana

identyfikowanymi z pornografią motywami kultury pop, która żerując na autentyzmie „sztuki wysokiej” i umieszczając ją w obcym jej przeznaczeniu kontekście, degraduje jej walory do poziomu konsumpcyjnej, „niezobowiązującej estetycznie” atrakcji. Kubrick wysyła w ten sposób sygnał do odbiorcy: Alex nie jest, jak początkowo może się wydawać, bezinteresownym miłośnikiem „sztuki prawdziwej”, opisanym niegdyś (i postulowanym) przez Ortegę y Gasseta, ale potrafi także znajdować przyjemności w kulturze pop, której doświadczenie przekłada na swój stosunek do dzieł klasyki. Nie idzie zatem o jakość sztuki i jej nowe, awangardowe formy, ale o postawę odbiorcy. Kategorie „kulturowej tradycji” i „sztuki zdegradowanej” zostają wymieszane; ich specyficzny melanż wyjaśnia mordercze i pornograficzne wizje, jakie nachodzą bohatera podczas lektury Biblii (wyobraża siebie jako rzymskiego legionistę biczującego Chrystusa podczas drogi krzyżowej). Symbole, którym system kultury nadaje określone znaczenia, są przez Alexa przetwarzane w wartości odmienne. Pismo Święte nie jest dla bohatera źródłem wiedzy religijnej, odczytuje je jako „pulp fiction”, zbiór pikantnych historyjek, które działają na spragnioną mocnych wrażeń wyobraźnię. Paradoksalna fascynacja bohatera Biblią wynika wyłącznie z jej niedościgłej inwencji sadystycznej – DeLarge nie lubi *drugiej części książki, która jest kaznodziejską gadaniną przeciwko staromodnemu w przód i w tył*.

Punktem odniesienia do „sztuki prawdziwej” pozostaje w filmie przede wszystkim Beethoven (pierwowzór Burgessa jest bogatszy w motywy muzyczne – Alex słucha także Bacha i Mozarta). Fragmenty *IX symfonii d-moll* rozbrzmiewają w filmie pięciokrotnie, ale w różnych okolicznościach. Po pierwsze, muzyka jest dla Alexa przeżyciem duchowym – bez względu na to, jak moglibyśmy je ocenić z moralnego punktu widzenia (słuchając Beethovena, bohater wyobraża sobie sceny gwałtu i przemocy). Muzyka należy do sfery sacrum – Alex gotów jest bronić należnego jej szacunku (bije Dima, gdy ten przeszkadza mu słuchać ody *Do radości* śpiewanej przez klientkę baru Korova). Jednocześnie jednak *IX symfonia*, uznawana za hymn optymizmu i wezwanie do ogólnoludzkiego braterstwa (kantata odnosi się przecież do wiersza Schillera), ma zbrodniczy wymiar, łączony w filmie z mitem *Übermenscha* (jakiego w istocie przypomina Alex) i ideologią nazizmu, do którego odsyłają pokazywane Alexowi kroniki filmowe, a wcześniej hitlerowski orzeł na czapce noszonej przez Billy-Boba. Co ciekawe, w powieści Burgessa „kuracja Lodovycza” jest ilustrowana ponurymi akordami *V symfonii c-moll*, podczas gdy Kubrick – z właściwym sobie temperamentem ironisty – zdecydował się wykorzystać „dziewiątą”. Fragment „piątej” – a zasadzie cztery najbardziej rozpoznawalne dźwięki – rozbrzmiewa w zupełnie innym miejscu – jako dzwonek do drzwi domu pana Alexandra. Ilustracja muzyczna zapowiada w ten sposób grozę przyszłych wydarzeń, a jednocześnie dopełnia opisu pisarza, który „używa” Beethovena w charakterze pozytywy.

Scena „terapii”, którą doktor Brodzki aplikuje Alexowi, pokazuje, że sztuka może być wykorzystana instrumentalnie – jako narzędzie manipulacji i przemocy (pisarz pastwiący się nad Alexem). Tak interpretowana *Mechaniczna pomarańcza* jest głosem przeciw wszystkim, dla których przeżycie estetyczne nie jest wartością autoteliczną, ale musi służyć czemuś jeszcze – użytkowemu przeznaczeniu bądź indoktrynacji politycznej w państwie totalitarnym. *Przestańcie! To grzech używać Ludwika Van w ten sposób!* – krzyczy podczas „kuracji” DeLarge.

Słowa Alexa – jakkolwiek paradoksalnie to zabrzmie – są w istocie protestem przeciw mieszaniu porządków estetycznych oraz deklaracją tęsknoty za sztuką obdarzoną walorem samoistności i autonomii.

Spór między „sztuką prawdziwą” a „sztuką zdegradowaną” został w fabule odwzorowany w sposób dosłowny. Nie bez przyczyny „kocia dama” atakuje Alexa popiersiem Beethovena, służącym jej najpewniej za przycisk do papieru, (w powieści kobieta próbuje bronić się laską). W scenie tej Beethoven został sprowadzony do funkcji ikony odseparowanej od przekazu estetycznego, która może posłużyć jako przedmiot użytkowy – narzędzie samoobrony. W walce „kociej damy” z Alexem mamy do czynienia z ciekawym odwróceniem ról: De- Large atakuje właścicielkę popartowej kolekcji jej własną bronią, podczas gdy ona wymachuje popiersiem Beethovena, z którego „powinien” był skorzystać jej przeciwnik. Można powiedzieć, że Alex zabija „kocią damę”, bo odważyła się „użyć” sygnatury kultury wysokiej wbrew jej właściwemu przeznaczeniu; zostaje za to ukarana – staje się ofiarą wielbionego przez siebie kiczu.

Z właściwą filmowi ambiwalencją rysuje się także problem terapeutycznej funkcji sztuki – a może jej braku. W myśl teorii psychoanalitycznych sztuka zaspokaja zapotrzebowanie na przeżycia, których brak odbiorcy w życiu codziennym, lub też stwarza warunki projekcji i zastępczego wyładowania niepokojących emocji i napięć, które gdyby zostały ujawnione w bezpośrednim doświadczeniu, byłyby niebezpieczne dla jednostki lub społeczeństwa. Ale mordercze wizje Alexa towarzyszące *IX symfonii* nie są kompensacją wyobrażeń, gdyż dopełniają czynów, jakich pozbawiony skrupułów moralnych bohater dopuszcza się w swoim świecie. Sztuka nie poskramia instynktu agresji – przeciwnie, wydaje się, że prowokuje i inspiruje bohatera do dalszych zbrodni. Z drugiej jednak strony Alex, zmuszony do nieustannego oglądania sfilmowanych aktów okrucieństwa, zostaje ostatecznie „wyleczony”, gdyż „eksperyment Lodo-vycka” okazuje się (w pewnym sensie) skuteczny. Efekt, jaki osiągnięto dzięki niemu, to karykatura *katharsis*; Alex został oczyszczony z agresji, nie tyle w sensie mentalnym, ile fizjologicznym – nie może zadawać bólu, reaguje alergicznie na przemoc. A skoro sztuka ma wartość terapeutyczną – być może sama *Mechaniczna pomarańcza* ma być rodzajem „uzdrawiającego” seansu, odpowiednikiem serwowanej Alexowi filmowej „kuracji”?

V. Przemoc w *Mechanicznej pomarańczy* nie jest tylko wizualną atrakcją, „trzewiową poezją” i „baletem okrucieństwa”, jak czasem określa się dzieło Kubricka. W rzeczywistości jest to film o przemocy – i o roli, jaką pełnią jej przedstawienia w kulturze. Temat nie jest nowy, co nie znaczy, że rozstrzygnięty. Spór koncentruje się wokół dylematu: czy obrazy przemocy, będące zastępczym zaspokojeniem tłumionych instynktów, uwalniają człowieka od czynienia zła, czy przeciwnie, są wzorem do naśladowania i wywołują agresję. *Mechaniczna pomarańcza* stawia takie pytanie, ale nie przynosi na nie jednoznacznej odpowiedzi.

*Przemoc w filmie jest przerażająca, ale zarazem tak stylizowana, że nie można jej uznać za element sadystycznego spektaklu, ale za intelektualną rozprawę*¹¹ – powiedział o *Mechanicznej* John Travelyan, długoletni szef brytyjskiej cenzury, początkowo, jak pisałem na wstępie, niechętny Kubrickowskiej adaptacji. Intencje Travelyana są czytelne: przemoc w filmie jest problemem ważnym i nie-

obojętnym etycznie, z tego też powodu może być pokazywana na ekranie wyłącznie w pewien szczególny sposób – w dyskursywnym opracowaniu i „stylizacji”, która ma zadanie uchronić widza od podjęcia działań naśladowczych. Ten sposób myślenia był charakterystyczny dla wczesnej refleksji filmoznawczej; jego świadectwem mogą być na przykład słowa Münsterberga, który uważał, że *widok zbrodni i występków może wywierać na daną świadomość wpływ pociągający za sobą fatalne skutki. Normalny opór zostaje przełamany, a i równowaga moralna, którą łatwo zachować wobec bodźców niesionych przez potoczną codzienność, może zostać naruszona pod przemożną presją realistycznych sugestii*¹². Przemoc nie może zatem być pokazywana dosłownie, powinna być „odrealniona” przez znane konwencje przedstawieniowe, aby w ten sposób pobudzić widzów do myślenia i skłonić ich do uznania przemocy za zło. Pozostaje pytanie, na czym taka stylizacja miałaby polegać – i czy kodyfikacja chwytów służących temu celowi jest możliwa. Czy na przykład ruch zwolniony podważa iluzyjność wydarzeń, czy odwrotnie – wzmacnia ich kontemplację (jak w ostatniej sekwencji *Bonnie i Clyde*)? Jakim celom służyło zwolnione tempo w scenie walki Alexa z „drugami” nad rzeką? Jak się odnieść do orgii Alexa z „lolitikami”, którą Kubrick pokazuje w przyspieszonym tempie? I czy zabójstwo „kociej damy”, pokazane bez widoku krwi, jako komiksowy obrazek, jest „odrealnioną stylizacją”, czy przeciwnie – atrakcyjnie przedstawioną „estetyzacją śmierci”? O podobnych dylematach może świadczyć opinia teoretyka: *Ostentacyjne ruchy kamery towarzyszą często scenom seksu i przemocy dla wzmocnienia efekty voyeurystycznego. Szczególnie żywym przykładem jest scena gwałtu w „Mechanicznej pomarańczy”, filmowana z ręki, kamerą z obiektywem szerokokątnym. Ta scena również może działać przeciw iluzjonizmowi projekcyjnemu i skłaniać widza, by patrzył przez obraz na zainscenizowane wydarzenie. Domyślam się jednak, że taka reakcja miałaby charakter defensywny – „to tylko film” – wobec silnej iluzji projekcyjnej wywołanej przez tę scenę*¹³. Jak widać, poglądy na temat „stylizacji” przemocy u Kubricka są podzielone; wyrokowanie na temat emocji wywołanych przez kino jest niezwykle trudne, teoria przegrywa tu z subiektywnym doświadczeniem odbiorczym.

Wątek autotematyczny filmu zawiera się przede wszystkim w sekwencji „terapii Lodovycy”, gdy Alex jest zmuszany do oglądania sfilmowanych obrazów przemocy. Początkowo przeważa w nim ciekawość. Podoba mu się zwłaszcza widok krwi, która na ekranie wydaje mu się bardziej realna niż w rzeczywistości. Bohater wyraża nawet sąd estetyczny: *bardzo dobry kawałek profesjonalnej roboty, niczym w Hollywood*. Alex reaguje na filmy impulsywnie, identyfikując się przede wszystkim z prześladowcami, nie z ofiarami. Ale porcja brutalności nie zmniejsza się, w pewnym momencie próg wytrzymałości zostaje przekroczony.

Mamy tu do czynienia z niezwykle złożonym układem komunikacyjnym na linii bohater – widz. Oto Alex znajduje się w sytuacji, jakiej doświadcza odbiorca – ogląda film o przemocy: składankę montażową obrazów z II wojny światowej, które widz rozpoznaje jako autentyczne dokumenty, oraz... Właśnie. W pewnej chwili na ekranie, który Alex ma przed oczami, pojawiają się ujęcia przypominające samą *Mechaniczną pomarańczę*: scenki, w których głównymi bohaterami są osoby ubrane w kostiumy podobne do tych, jakie noszą „drugowie”! Status tych obrazów w diegezie filmu jest niejasny. Możliwe, że jest to dokonana przez doktora Brodzkiego inscenizacja sytuacji, w jakich mógł uczestniczyć DeLarge,

coś w rodzaju rekonstrukcji zdarzeń, która miałaby uświadomić Alexowi zbrodniczość jego poczynań. Być może ma to być fragment filmu „z wewnątrz” świata *Mechanicznej pomarańczy*, filmu, jaki mógł obejrzeć DeLarge. Jeśli tak, oznaczałoby to, że Alex wzorował się w swoim zachowaniu na kinie. W tekście nie jest to nigdzie powiedziane, nie widzimy bohatera, na przykład, oglądającego telewizję; wiemy natomiast, że inspiracją do popełniania zbrodni były dla niego Stary Testament i *IX symfonia* Beethovena, a więc literatura i muzyka. Innymi słowy: kulturowe obrazy przemocy nie służą kompensacji (wykpionej w scenie „terapii Lodovycy”), ale przeciwnie, są „wezwaniami do mordu”, jak określiłby rzecz Buñuel.

Przywołanie nazwiska hiszpańskiego reżysera jest tu o tyle zasadne, że Kubrick w *Mechanicznej pomarańczy* poddaje aktowi przemocy ludzkie oko, podobnie jak czynił to Buñuel w *Psie andaluzyjskim*. Na ten motyw naprowadza widzów już pierwsze ujęcie filmu, gdy na zbliżeniu oglądamy Alexa i jego specyficzną charakteryzację – sztuczne, wydłużone rzęsy. Historia kina utrwaliła dwa sposoby fetyszyzowania oka. Było ono przedstawiane jako ekstensja obserwatora, jako narzędzie poznawcze, z satysfakcją kontemplujące percypowany obiekt – w taki sposób tematyzował oko Wiertow. Z kolei od Buñuela wywodzi się oko traktowane przedmiotowo, nad-użyte, przerażone tym, co każe mu się oglądać. Właśnie takie oko, rozdzierane i poddawane manipulacji, pojawia się w *Mechanicznej pomarańczy*. Nie myślę tu tylko o „terapii”, podczas której oczy bohatera zostają „szeroko otwarte” przez maszynę umieszczoną na głowie Alexa. Jest ono także elementem ikonograficznym, częścią kostiumów, jakie noszą „drugowie” (zapinki do mankietów mają kształt rozłupanej, krwawiącej gałki ocznej).

Przymus patrzenia i przyjemność patrzenia tworzą dyskurs autotematyczny *Mechanicznej pomarańczy*. Satysfakcja z percypowania obrazów przemocy przenika cały film: doświadcza jej DeLarge podczas swoich morderczych wizji, personel szpitala podczas demonstracji efektów „kuracji”, pan Alexander torturujący Alexa, wreszcie, w ostatniej scenie filmu, widzowie obserwujący kopulującą parę. Z przymusem mamy do czynienia w scenie „terapii” i wcześniej – gdy „drugowie” każą pisarzowi oglądać gwałt na jego żonie. Alex zwraca się do przerażonego pana Alexandra i wypowiada zdanie, którego nie ma w analogicznej sytuacji w książce: *Viddy well, little brother, viddy well* („Patrz dobrze, koleżko”). Ponieważ całe zajście jest ujęte w ramy narracji pierwszoosobowej (z punktu widzenia pisarza), odbiorcy trudno oprzeć się wrażeniu, że Alex kieruje swoje słowa także ku niemu. W ten sposób – przez zastosowanie subiektywu – widz zostaje wpisany w układ przemocy-przyjemności percypowania obrazów przemocy.

Sugestywnie wizualizowany gwałt – fizyczny i psychiczny – jest zasadą organizującą fabułę *Mechanicznej pomarańczy*. Mamy w niej do czynienia z rozmaitymi przejawami i uzasadnieniami agresji: rozumianej jako chęć podporządkowania sobie innych (Alex walczący z kolegami o dominację w grupie) lub wyjaśnianej jako pragnienie odwetu i odreagowania za własną krzywdę. Osobne miejsce zajmują: „przemoc instytucjonalna”, prowadząca do zniewolenia człowieka przez państwo (temat ten jest obecny również w innych filmach Kubricka, zwłaszcza podejmujących problem wojny) oraz przemoc „autoteliczna”, ultra-

gwałt nie znajdujący żadnego racjonalnego wytłumaczenia, traktowany jako atrakcja i zabawa (Alex nie jest szaleńcem ani „aniołem zemsty”, morduje ludzi dla własnej satysfakcji, podczas gdy dla jego kompanów morderstwa są przede wszystkim okazją do kradzieży i wzbogacenia się). Wyczuwalna w filmie wszechobecność przemocy każe zadać pytanie o jej przyczyny. Stawia je zresztą bezpośrednio sam film – Deltoid w rozmowie z Alexem zastanawia się: *Co was opętało? Badamy ten problem i badamy już prawie od stulecia, tak, i nie posunęliśmy się o krok. Masz tutaj nieżyły dom i kochających rodziców, mózg też nie najgorszy. Czy to jakiś diabeł w ciebie wstępuje?* Bezradność dociekań Deltoida sugeruje być może, że sensowna odpowiedź na pytanie o genezę zła nie istnieje, sytuuje się bowiem – motyw charakterystyczny dla Kubricka – poza racjonalnym poznaniem.

Czy rzeczywiście tak jest? Istnieją trzy najważniejsze sposoby interpretacji źródła ludzkiej agresji: przypisuje się je naturze człowieka podświadomie związanej z prehistoryczną walką o byt, tłumaczy się jej obecność destrukcyjnym działaniem społecznych ograniczeń – norm, zakazów i nakazów, wreszcie – sugeruje się, że przemoc jest wywoływana przez naśladownictwo przedstawień, wynikające z trudności wyznaczenia granicy między rzeczywistością a kreacją medialną. Innymi słowy, mamy do czynienia z odwiecznym problemem: czy na ludzkie zachowanie ma większy wpływ natura, czy kultura? Zwolennicy pierwszej teorii (np. Konrad Lorenz, który swoje poglądy wywodzi z obserwacji etologicznej – czyli analogii z zachowaniem się zwierząt) uważają, że agresja jest sprzężonym z naturalnymi prawami ewolucji mechanizmem działania zasady selekcji, która gwarantuje przetrwanie osobników najsilniejszych i najlepiej przystosowanych¹⁴. Najwyraźniej instynkt ten daje o sobie znać w dzieciństwie, zaś w toku socjalizacji ulega stłumieniu, lecz nie likwidacji. Taki typ agresji Lorenz określa jako zdrowy i konieczny, gdyż sprzyja rozwojowi gatunku. Ponieważ niestłumiony w stopniu dostatecznym popęd może jednak zagrozić równowadze społeczności, Lorenz postuluje ukierunkowanie niebezpiecznych skłonności na aktywność pożyteczną, jak rywalizacja sportowa czy „zapal do nauki”. Jeden z interpretatorów *Mechanicznej pomarańczy* twierdzi, że przynosi ona argumenty na rzecz teorii Lorenza¹⁵. Taki wniosek wydaje mi się nieuprawniony – film Kubricka nie sugeruje problemu „walki o przetrwanie” i jest głosem przeciw sztucznemu usuwaniu instynktu agresji. Sądzę, że *Mechaniczna pomarańcza* skłania się raczej ku Freudowskiej interpretacji problemu. Freud – a za nim Kubrick – zgadza się z poglądem ewolucjonistów, że przemoc leży w naturze człowieka (Alex okłada jednego z członków gangu Billy-Boba tak samo, jak małpolud swojego konkurenta przy wodopoju w *Odysei kosmicznej*), lecz twierdzi, że jest ona bardziej wyrazem irracjonalnego instynktu śmierci niż wewnątrzgatunkowej selekcji. Od zreferowanego wcześniej – choć historycznie późniejszego – podejścia Lorenza różni Freuda także stosunek do kultury, którą jak wiadomo, uważa za źródło cierpień (gdyż tłumienie wrodzonych dyspozycji człowieka powoduje frustracje i neurozy). Co więcej, Kubrick – podobnie jak Freud – wyraźnie łączy instynkt agresji z popędem seksualnym i twórczością artystyczną: leczenie Alexa, które przede wszystkim miało poskromić mordercze skłonności bohatera, zahamowało również jego zdolność do kontemplacji sztuki i odczuwania rozkoszy erotycznych, co unaocznia przerażająca scena, w któ-

rej Alex wyciąga dłonie w stronę kobiety, ale nie może jej dotknąć – bo tak został „zaprogramowany”.

Inaczej przyczyny i rolę przemocy w kulturze widzi Erich Fromm. Choć jego poglądy wywodzą się z psychoanalizy, w tym punkcie różnią się zasadniczo. Fromm formułuje inne cechy ludzkiej natury, takie jak potrzeba zakorzenienia, kontaktu i związania się z innymi ludźmi, potrzeba „gestu przekroczenia” własnej egzystencji w akcie stwarzania. Ich zaspokojenie jest równoznaczne z osiągnięciem szczęścia, co uniemożliwia cywilizacja. Zamiast budować kulturę opartą na miłości i zaufaniu, człowiek staje się istotą nekrofiliczną, czyli najogólniej mówiąc, bardziej zafascynowaną śmiercią niż życiem. Skłonność do gwałtu i przemocy nie jest zatem cechą naturalną, ale generowaną w określonym typie społeczeństwa¹⁶. W *Mechanicznej pomarańczy* nosi ono niewątpliwie cechy nekrofiliczne – przypomnę tylko pana Deltoida, który z uśmiechem na ustach konstatuje, że Alex jest mordercą. W zasadzie każdej postaci filmu – z wyjątkiem księdza – przyjemność sprawia zadawanie bólu innej osobie i przyglądanie się scenom gwałtów. Główny bohater, który z początku wydaje się zwyrodniałym wyrostkiem, jest w rzeczywistości dzieckiem swych czasów, karmiących się wyuzdaną erotyką i przemocą, ale pozbawionych miłości i szacunku dla drugiego człowieka.

Kino Kubricka przekonuje, że *ludziom nie przyjdzie łatwo zrezygnować z zaspokojenia swych agresywnych skłonności: bez nich nie czują się oni dobrze*¹⁷. *Mechaniczna pomarańcza* jest ilustracją tej tezy: „wyleczenie” Alexa okazuje się dla niego katastrofalne, nie może normalnie funkcjonować w społeczeństwie, które jest przeżarte agresją. Żywioł destrukcji jest bliski Kubrickowi. Dla jego bohaterów zasada „oko za oko” to tylko pretekst zdradzający skrywane skłonności sadystyczne. Mówiący o *śmierdzącym świecie bez zasad moralnych* staruszek, katowany przez gang nastolatków na początku filmu, i zatroskany o losy społeczeństwa pisarz, któremu zamordowano żonę, okazują się równie bezwzględni wobec chłopca, jak on wobec nich wcześniej. Wystarczy dać im szansę odwetu, a nie będą lepsi od Alexa: z prześladowanych stają się prześladowcami. Kultura i wychowanie to zasłony dla morderczych instynktów, które ujawniają się w kontakcie z istotą słabą i bezbronną. Diagnoza, jaką można wysnuć na tej podstawie, jest niewesoła: *homo homini lupus*. Przeciw jednostce występuje społeczeństwo, przeciw człowiekowi – inny człowiek.

VI. Kino Kubricka to akt nieufności wobec społeczeństwa postrzeganego jako więzienie tłamszące indywidualność jednostki, którą zideologizowana machina państwa zmusza do zachowań sztucznych i nienaturalnych. W większości swoich filmów Kubrick dostrzega iluzoryczność instytucji społecznych, wyczuwając obłudę, z jaką próbują ukryć zwierzęce okrucieństwo pod sztandarami szczytnej idei. Hipokryzję rządzących reżyser demaskuje, posługując się groteską (*Doktor Strangelove*) lub ironią; scena ze *Ścieżek chwały*, gdy generał mówi o zabitych żołnierzach: *ci ludzie mieli piękną śmierć*, nie jest apoteozą bohater-skiego patriotyzmu, lecz komentarzem o wyraźnie pacyfistycznej wymowie. Każda utopia – zdaje się mówić reżyser – staje się koszmarem, gdyż czyni zło z intencją dążenia do dobra. Kino Kubricka to protest przeciw inżynierii społecznej i manipulacji, które podszywają się pod wizję powszechnej szczęśliwości osiągananej kosztem drobiazgowych regulacji i kończącej się poniżeniem człowieka.

Mechaniczna pomarańcza zalicza się niewątpliwie do „antyspołecznego” nurtu w twórczości Kubricka. Kontekstem do podjęcia takiego tropu interpretacyjnego może być nie tylko nakreślona powyżej sylwetka reżysera, ale również czas powstania filmu (1971 rok), zbieżny z fermentem polityczno-obyczajowym w świecie zachodnim. *Pomarańczę* można rozpatrywać w odniesieniu do kontrkulturowej rewolty, nastawionej z jednej strony – w swym nurcie „mistycznym” – na poszukiwanie utraconej jedności człowieka z naturą, z drugiej zaś – wysuwającej radykalne hasła społeczne i buntującej się przeciw establishmentowi. Pamiętać przy tym trzeba o wyjątkowej popularności, jaką cieszył się Kubrick i jego *Odyseja kosmiczna*, (a zwłaszcza jej ostatnia, psychodeliczna sekwencja) wśród pokolenia *hippie*, co niewątpliwie zaciążyło na recepcji jego następnego filmu – i to w dwojaki sposób. Sympatycy kontrkultury odczytywali *Mechaniczną* jako deklarację polityczną zbieżną z duchem dogorywających ideałów pokolenia '68. Na taką interpretację nałożyły się jednak stereotypy kojarzące ruch postępowy przede wszystkim z zagrożeniem porządku społecznego, z wandalizmem, narkotykami czy wręcz zbrodniami w rodzaju *helter skelter* bandy Manson. Paradoksalnie, *Mechaniczna pomarańcza* jest i nie jest filmem kontestacyjnym – choć wyraża niektóre postulaty kontrkulturowej utopii, stanowi jednocześnie jej gwałtowne zaprzeczenie.

O przynależności *Mechanicznej pomarańczy* do nurtu kontestacji świadczy przede wszystkim krytyka znienawidzonych przez kontrkulturę instytucji. Głównym celem ataku tej formacji były: media, służące do manipulowania świadomością mas, pomijająca sferę wartości i wykorzystana do zbrodniczych celów nauka oraz polityka, która ze służącego człowiekowi narzędzia przekształciła się w samoistną wartość. Narzędziem represji jest dla Kubricka również język, którego sztuczność demaskuje ironia: zaburzeniem mowy bohaterów (doktor Strangelove czy opiekun Alexa w *Mechanicznej pomarańczy*) lub wręcz rezygnację z dialogu (*Odyseja kosmiczna*). Język bohaterów jest przeważnie dystygowany, nadmiernie elegancki, nacechowany egzaltacją kontrastującą z kontekstem wypowiedzianych słów, jednocześnie niepewny, zastrzegający własną nieokreśloność (nadużywanie tzw. *question tag* – czyli zwrotów typu „nieprawdaż?” w *Mechanicznej pomarańczy*)¹⁸.

Tekstualnymi nośnikami ośmieszanych przez kontrkulturę stereotypów są przede wszystkim postacie negatywne filmu (choć w zasadzie wszyscy bohaterowie świata *Pomarańczy* są w jakiś sposób negatywni), a więc: opiekun Alexa (obleśny osobnik popijający wodę ze szklanki, w której znajduje się sztuczna proteza), policjanci, nadzorca w więzieniu i lekarze w klinice Lodovicka i Minister. Każda z tych postaci jest albo groteskowa, albo odpychająco chłodna; Kubrick daje tym samym wyraz niechęci wobec tych, którzy mają ambicje zawiadywać społeczeństwem. Ze szczególną zjadłością Kubrick ujawnia fałsz deklaracji wypowiedzianych przez polityków i urzędników – doktor Brennan oszukuje Alexa, mówiąc, że daje mu zastrzyk wzmacniający po niedożywieniu, którego nabawił się w więzieniu; w rzeczywistości aplikuje pacjentowi środek psychotropowy, który ma zintensyfikować działanie „terapii Lodovicka”.

Państwo, w którym żyją bohaterowie *Pomarańczy*, nosi znamiona systemu autorytarnego. „Kuracja” została wprowadzona, aby odciążyć zatłoczone więzie-

nia i zrobić miejsce dla skazańców politycznych. Gdy sprawa Alexa wychodzi na jaw, Minister odwiedzający chłopca w szpitalu informuje go, że pan Alexander *dla własnego bezpieczeństwa został umieszczony w bezpiecznym miejscu* – w domyśle: w szpitalu psychiatrycznym. Państwo posługuje się wobec swych obywateli kłamstwem, propagandą i przemocą. To ostatnie udowadnia cudowna przemiana „drugów” w policjantów – władza wykorzystuje morderców jako własnych przedstawicieli, którzy mają stać na straży stanowiących praw, sami nie będąc nimi związani. Dzięki temu mogą bezkarnie robić to, za co wcześniej – gdy byli jeszcze „rządzonymi”, a nie „rządzącymi” – zostaliby postawieni pod sąd.

Potęę i okrucieństwo państwa bohater odczuwa najsilniej w trzech miejscach: na policji, w więzieniu i w szpitalu. Scena, w której Alex trafia do więzienia, to katalog ludzkiego upodlenia i poniżenia – bohater jest traktowany jak przedmiot, zmuszany do bezwzględnej posłuszeństwa i automatycznych zachowań. Tożsamość Alexa zostaje zredukowana do więziennego numeru; pozbawienie bohatera jego nazwiska zapowiada późniejsze „pranie mózgu” mające na celu stworzenie „nowego człowieka”. Sekwencja przekazania więźnia numer 655321, czyli Alexa DeLarge, do szpitala, w którym odbywać się ma „kuracja” – w zasadzie nieistotna z punktu widzenia progresji fabuły – jest wyraźnie przeciągnięta: przez kilka minut oglądamy wypełnianie papierków i przysłuchujemy się rozmowom urzędników. Kubrick uświadamia w ten sposób beznadziejną sytuację bohatera poddanego działaniu zdehumanizowanej biurokracji. Dostało się także policjantom, którzy choć mają stać na straży prawa i porządku, działają poza prawem – śmieją się, gdy schwytany DeLarge prosi o adwokata, biją Alexa podczas przesłuchania (później podobnie obchodzą się z bohaterem jego dawni towarzysze, Georgie i Dim). Jest zresztą coś dziwnego w scenie pobytu Alexa na posterunku – w pewnym momencie jeden z policjantów kładzie głowę na ramieniu pana Deltoida, wręcz przytula się do niego. (W kinie Kubricka można odnaleźć kilka zakamuflowanych motywów homoseksualnych, które najbardziej widoczne są w *Spartakusie* i *Oczach szeroko zamkniętych*; w *Mechanicznej* – poza wspomnianą sceną – podobne skojarzenia przynosi także muskularny asystent pana Alexandra, siedzący w tym samym miejscu kadru, co wcześniej żona pisarza).

Demaskatorska wymowa filmu ujawnia się najpełniej w sekwencji „kuracji Lodowykca”, podczas której widzimy Alexa zmuszanego najpierw do oglądania serwowanych przez lekarzy obrazów przemocy, następnie poniżanego podczas prezentacji mającej pokazać cudowne „wyleczenie” kryminalisty. Ten interesujący fragment filmu nie przypomina w niczym „naukowej” prezentacji wyników przeprowadzonego doświadczenia, jest zainscenizowany w konwencji cyrkowej tresury: są „popisowe numery” i wynajęci aktorzy kłaniający się w światłach rampy. Widzowie traktują chłopca jak poskromione zwierzę – którym Alex już nie jest (przecież został „wyleczony”). Scena przypomina zajścia w opuszczonym w teatrze z pierwszej sekwencji, do której odsyłają także chwyt formalny: motyw muzyczny i niebieskie oświetlenie towarzyszące pobiciu staruszka na początku filmu. Wówczas DeLarge był agresorem, teraz role się odwróciły – stał się ofiarą, zmuszaną do demonstrowania posłuszeństwa wobec władzy. Widok Alexa zmuszanego do lizania podeszwy buta, który przyciska mu do twarzy wynajęty przez Ministra aktor, to niezwykle sugestywny akt ludzkiego upodlenia, poniże-

nia godności człowieka przez posługujący się przemocą System. Drugą równie kunsztowną metaforą, udowadniającą talent Kubricka do budowania wizualnych konceptualizacji pojęć, jest scena w szpitalu: *obraz Alexa, jako dziecka karmionego łyżeczką przez totalitarne i całkowicie skorumpowane społeczeństwo, stanowi w pierwszej chwili akcent komiczny, zaś w drugiej – świetny symbol*¹⁹.

Mówiąc o kontrkulturowych odniesieniach filmu Kubricka, nie sposób nie wspomnieć o podobieństwach między *Mechaniczną* a otwarcie kontestacyjną trylogią Lindsaya Andersona (*Jeżeli..., Szczęśliwy człowiek, Szpital Britannia*). Wszystkie cztery filmy łączy osoba Malcolma McDowella, który najpierw w *Jeżeli* (1968), później u Kubricka (1971), wreszcie znów u Andersona (1973 – *Szczęśliwy człowiek*) kreuje postać młodego buntownika tłamszonego przez społeczne instytucje. Z *Mechaniczną pomarańczą* szczególnie silne związki łączą *Szczęśliwego człowieka*, który kilkakrotnie cytuje film Kubricka. „Czekoladowy przekładaniec”, który ogląda Travis – *Szczęśliwy człowiek* – na zapleczu hotelu, przypomina erotyczne fantazje, które snuje bohater *Mechanicznej*. Do analogicznych scen z filmu Kubricka odsyłają tortury, jakim zostaje poddany Alex w tajemniczniej jednostce wojskowej, oraz prowadzone w szpitalu eksperymenty. Nieco innym naprowadzeniem na podobieństwa obu filmów mogą być słowa, które wypowiada bohater *Szczęśliwego człowieka* w domu bogatej szlachcianki: *Czy mogę rozmawiać z panem Burgessem?* Związek z *Mechaniczną* staje się oczywisty, gdy Travis – tak jak bohater filmu Kubricka – wyskakuje przez okno. Wszystkie te odniesienia nie są z pewnością przypadkowe i pozwalają przypuszczać, że Anderson wzorował się na *Mechanicznej*, odczytanej jako film ideowo zbieżny z duchem kontrkultury.

Taka interpretacja *Pomarańczy* jest jednak nie do końca właściwa – Kubrickowi obca jest bowiem kontrkulturowa nadzieja na zmianę i wybawienie. Wystarczy przypomnieć zakończenia innych filmów Kubricka. Gdy w *Lśnieniu* Jack Torrance ginie w labiryncie, a jego rodzinie udaje się uciec, widz ma prawo sądzić, że zło i szaleństwo zostały pokonane; tymczasem w ostatnim ujęciu kamera pokazuje zrobione wiele lat wcześniej zdjęcie, na którym widać „nieśmiertelnionego” w ten sposób Torrance’a. Zakończenia filmów Kubricka są zawsze niepokojąco dwuznaczne: jeśli nadzieja, to ryzykowna, jeśli zwycięstwo, to okupione cierpieniem, jeśli uśmiech, to ironiczny, jeśli narodziny, to jednocześnie śmierć. Spośród wszystkich filmów Kubricka jedynie *Oczy szeroko zamknięte* i *2001 Odyseja kosmiczna* mają nietypowe, jak dla tego reżysera, optymistyczne rozwiązania. O ile zakończenie *Odysei* było jeszcze wyrazem wiary w (daleką) przyszłość człowieka, o tyle ironiczny finał następnego filmu Kubricka jest już triumfem ludzkiego zła i instytucjonalnej obłudy. Ostatnia scena *Odysei*, przedstawiająca Gwiazdne Dziecko patrzące na widza, była często przeciwstawiana analogicznemu pierwszemu ujęciu *Mechanicznej pomarańczy*, w którym w kamerę wpatruje się Alex; jego spojrzenie mogłoby być niejako „przedłużeniem” spojrzenia z poprzedniego filmu. Oba ujęcia miałyby tworzyć frazę, która przypomina słynny match-cut z początku *Odysei* (kość rzucona przez jaskiniowca zamienia się w statek kosmiczny). Podobieństwo to skłania niektórych interpretatorów twórczości Kubricka do uznania DeLarge’a za demoniczne wecielenie Gwiazdnego Dziecka, transformację uświadamiającą iluzoryczność nadziei na odrodzenie się nowego człowieka, którego chciała stworzyć kontrkultura. Ta efektowna, ale raczej nieuprawniona analogia zwraca uwagę zarówno na

pokrewieństwa *Mechanicznej* i *Odysei* (sytuowanie jednostki w odniesieniu do jego „prawdziwej” morderczej natury, niechęć do instytucji społecznych), jak i na subtelne różnice w ujęciu tych zagadnień. Oba filmy wyrastają z ducha kontestacji, ale sytuują się na innym etapie jej świadomości; można powiedzieć, że *Pomarańcza* to kontrkultura, która zadaje sobie pytania, czy jej diagnozy są empirycznie sprawdzalne w świecie społecznym, czy są raczej utopijną, łatwą do wypaczenia abstrakcją. Lata 60. i 70. to okres nieufności wobec pewnej ideologii politycznej. Film Kubricka idzie o krok dalej – jest wyrazem zwątpienia w możliwość jakiegokolwiek zmiany modelu regulacji społecznej.

O tym, że zaliczenie *Mechanicznej Pomarańczy* do nurtu kontestacji byłoby co najmniej dwuznaczne, świadczy także rola, jaką odgrywa w fabule ksiądz, a więc postać należąca do grupy, która, co tu kryć, nie cieszyła się sympatią kontestatorów w rodzaju Andersona (vide: *Jeżeli*). Tymczasem w *Mechanicznej pomarańczy* ksiądz jest w zasadzie jedynym oparciem aksjologicznym; on jeden sprzeciwia się dokonywanej na Alexie manipulacji, uznając ją za poniżenie ludzkiej godności (gdyż *kiedy człowiek nie może wybierać, przestaje być człowiekiem*). Postać kapelana jest przedstawiona niewątpliwie w satyrycznym świetle, nie mogę jednak zgodzić się z opinią jednego z interpretatorów filmu, który uznał, że Kubrick ukazuje księdza jako *fanatycznego, rozwrzeszczanego zwiastuna piekiel* (...) *karykaturę rodem ze średniowiecza*²⁰. Po raz kolejny więc okazuje się, jak bardzo mogą się różnić indywidualne odczucia widzów.

Z kolei ideały formacji „kontrkulturowej” reprezentuje w fabule filmu lewicowy pisarz i polityk F. Alexander. Jest on w pewnym sensie sobowtórem Alexa, ale także figurą odpowiadającą postaci Ministra. Obaj traktują instytucję państwa jako narzędzie inżynierii społecznej, jednostkę zaś instrumentalnie – jako środek do osiągnięcia własnych celów. Alexander i jego przyjaciele z opozycyjnego wobec rządu pisma, próbując zmusić DeLarge'a do samobójstwa, posługują się tą samą techniką, którą stosował wcześniej doktor Brodzki. Śmierć Alexa byłaby im na rękę, gdyż zyskaliby w ten sposób kolejny argument przeciw Ministrowi. Pisarz jest postacią groteskową i przedstawioną z niechęcią, której Kubrick nie ukrywał w wywiadach: *Jeżeli chodzi o Patricka Magee* (aktor odtwarzający rolę pisarza – przyp. KK) *reprezentuje on opozycję skrajnie lewicową, radykalną. Powiada, że naród winien być prowadzony za rączkę, kierowany, popychany. Oto jacy są aktywiści lewacy! (...) Wszyscy ekstremiści jednakowo gardzą człowiekiem. Różnią się tylko w programach*²¹. *Mechaniczna pomarańcza*, przeciwstawiając dwie pozornie odmienne wizje regulacji politycznej, nie opowiada się po żadnej ze stron, obie ocenia jako szkodliwe i barbarzyńskie. Żerujący na filmie Kubricka lewacki *Szczęśliwy człowiek* jest bardziej jednostronny. Film Kubricka demaskuje obłudę systemu, ale diagnozie tej nie towarzyszy, jak u Andersona, ani przekonanie o możliwości zmiany instytucji, ani wiara w człowieka. Kubrick wierzy w wolną wolę jednostki, ale wątpi, czy potrafi ona zrobić z niej dobry użytek.

VII. Powyższe tezy wymagają dokonania istotnego, choć oczywistego zastrzeżenia. Represyjność kultury nie jest oryginalną diagnozą rewolty obyczajowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych; korzenie tej postawy sięgają dużo głębiej. Mając pewne cechy świadomości kontrkulturowej, *Mechaniczna pomarańcza* należy do znacznie szerszego kontekstu wyznaczanego nazwiskami Nie-

tzszego, Dostojewskiego, Conrada, Kafki i Camusa, a wyrażającego wielki, porwający temat kultury zachodniej: przekonanie o rozkładzie świata, który jest opisywany jako obszar walki, zbrodni i niepokojących namietności, oraz przesądzenie o degeneracji człowieka sytuowanego wobec niekoniecznie nazwanego, ale zawsze silnie wyczuwalnego zła, które tkwi w ludzkiej naturze. Stanley Kubrick swoimi najlepszymi filmami wpisuje się w tę zaszczytną tradycję. Z wymienionymi autorami łączy reżysera pozostawiający odczucie bezsilności pesymizm, wynikający z odczuwania podskórnego okrucieństwa pozornie sterylnej cywilizacji, oraz skłonność do metaforyzacji i parabolizacji, której towarzyszy zainteresowanie egzystencjalnymi wyborami w sytuacjach krańcowych. Ich podmiotem w filmach Kubricka – *Odysei kosmicznej* i *Mechanicznej pomarańczy* – jest bohater ujmowany po nietzscheańsku, jako *lina rozpięta między zwierzęciem a nadczłowiekiem*²², zawsze w liminalnym stadium łączącym pierwotny instynkt mordercy i złudzenie kulturowej socjalizacji. Przez konflikt, jaki wywołuje zderzenie tych przeciwieństw, Kubrick każe widzom odkrywać na nowo bolesny paradoks bohatera Conradowskiego: *Przywykliśmy patrzeć na spętany kształt pokonanego potwora, ale tam – tam się oglądało potwornego stwora na swobodzie. Ziemia nie była ziemską, a ludzie byli ... Nie, ludzie nie byli nieludscy. Widzicie, otóż to było najgorsze ze wszystkiego – podejrzenie, że oni nie są nieludscy. Przenikało to z wolna do świadomości. Wyli i skakali, i kręcili się, i wykrzykiwali straszliwie; a najbardziej z wszystkiego przejmowała mnie właśnie myśl o ich człowieczeństwie – takim samym jak moje – myśl o moim odległym powinowactwie z tym dzikim, namietnym wrzaskiem*²³.

Jego echa słychać w ostatniej, zagadkowej scenie *Mechanicznej pomarańczy*. Podczas pozowania do prasowej fotografii, Alex doznaje wizji gwałtu, jakiego dokonuje przed publicznością ubraną w wiktoriańskie stroje. Damy w tiulach i dżentelmeni w eleganckich żabotach przypatrują się kopulującej na śniegu parze. Nie protestują, lecz delektują się perwersyjnym przedstawieniem. Nie uczestniczą w widowisku, trzymają się na dystans, zadowolając się rolą biernych obserwatorów spektaklu. Dyskursywna płaszczyzna filmu odnajduje w tej scenie swój ikoniczny skrót. Okazuje się, że kultura nie jest wcale ostoją ładu i moralności, ale siedliskiem zbrodniczych instynktów. Społeczeństwo przybiera pozory obyczajności, gdy sprzeciwia się przemocy; w istocie na nią zezwala – bo ją podziwia. Człowiek, *jeśli nie może wybierać, przestaje być człowiekiem*, lecz jeśli ma szansę dokonać wyboru – wybiera złe, pogrąża się w świecie mrocznych – ale przecież ludzkich – instynktów.

Zakończenie filmu sugeruje różne interpretacje: optymistyczną, bo bohater nie dał się „zmechanizować”, ale jednocześnie pesymistyczną – gdyż człowiekowi nie udało się zaszcześcić dobra. Zamykający dzieło Kubricka metaforyczny obraz – nie znajdziemy go w powieści Burgessa – jest kwintesencją *Mechanicznej pomarańczy*: przerażającą i fascynującą zarazem wizją piękna i okrucieństwa, które w niebezpieczny sposób zlewają się ze sobą, uniemożliwiając ich wyraźne rozróżnienie.

KONRAD KLEJSA

- ¹ H. Kennedy, *Kubrick goes gothic* – czyli strach za 18 milionów, „Film na Świecie”, 1981, nr 5-6.
- ² Wydanie polskie: A. Burgess, *Mechaniczna pomarańcza*, tłum. R. Stiller, Warszawa 1999.
- ³ O niekonsekwencjach i mistyfikacjach eksperymentów językowych Burgessa pisze – z właściwą sobie erudycją – Robert Stiller w posłowie (*Kilka sprężyń z nakręconej pomarańczy*) do polskiego wydania. Trzeba podkreślić, że Stiller przełożył powieść Burgessa w dwóch wersjach, które oznaczył literami „R” i „A”. Wersja „R” jest wierniejsza oryginałowi (do języka „głównego” wplecione są rusycyzmy). Wersję „A” należy uznać za Stillerowską trawestację oryginału – Burgessowskie rusycyzmy zostały w niej zastąpione anglicyzmami. Wyjaśniając decyzję „podwójnego” przekładu Stiller dokonuje intelektualnej ekwilibrystyki, w niebezpieczny sposób łącząc kwestie literackie z przemianami społecznymi końca wieku. Stiller uważa mianowicie, że o ile wizja Burgessa została stworzona w czasach „zimnej wojny”, gdy świat był zagrożony sowietyzacją, o tyle obecnie mamy do czynienia z ekspansją kultury anglosaskiej. Stiller lęka się, że polszczyzna zostanie opanowana przez naleciałości języka angielskiego, i na okładce daje wyraz swym obawom: *Istnieje szansa, że takim językiem Polacy będą rzeczywiście mówić* – co jest być może proroctwem wartym namysłu, niemniej niewiele ma wspólnego z powieścią Burgessa.
- ⁴ Cyt. za: B. Morrison, *An introduction to A Clockwork Orange*, w: A. Burgess, *A Clockwork Orange*, Penguin Books 1996.
- ⁵ Zob. A. Burgess, *You've Had Your Time: Being the Second Part of the Confessions of Anthony Burgess*, London 1991.
- ⁶ Przy okazji warto wspomnieć, że w późniejszym czasie Burgess aktywnie współpracował z przemysłem filmowym, będąc autorem „dialogów” filmu *Walka o ogień* (reż. J.J. Annoud, 1981) i scenariusza – na podstawie własnej powieści – *Jezusa z Nazaretu* (reż. F. Zeffirelli).
- ⁷ Cyt. za: B. Morrison, dz.cyt.
- ⁸ R. Stiller, dz. cyt., s.218; w Polsce *Mechaniczną pomarańczę* wystawił Feliks Falk na „Dużej Scenie” łódzkiego Teatru im. Stefana Jaracza (premiera 23 XI 1991).
- ⁹ Cyt. za: J. C. Robertson, *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action*, London, New York 1993, ss. 143-150.
- ¹⁰ Zob. G. Bentele, *Transfokacja – próba analizy semiotycznej*, „Przekazy i Opinie”, 1986, nr 2-3.
- ¹¹ Cyt. za: A. Handke, A. Kilzer, *Ode to überviolence*, w: *Stanley Kubrick*, wyd. D. Bertz, Berlin 1999, s. 159.
- ¹² H. Münsterberg, *Dramat kinowy*, tłum. A. Helman, Łódź 1990, ss. 137, 140.
- ¹³ R. C. Allen, *Przedstawienie, iluzja, kino*, w: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1998, ss. 302-303.
- ¹⁴ Zob. K. Lorenz, *Tak zwane Ja*, tłum. A. D. Tauszyńska, wstęp Z. Stronenger, Warszawa 1972, zwłaszcza rozdział XII zatytułowany *Ecce homo*.
- ¹⁵ A. Garbicz, *Kino – wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Kraków 2000, s. 373.
- ¹⁶ Zob. E. Fromm, *Wojna w człowieku: psychologiczne studium istoty destrukcyjności*, tłum. P. Kuropatwiński, P. Pankiewicz, J. Węgródzka, Warszawa 1994, lub tegoż, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, wstęp M. Chałubiński, Poznań 1998.
- ¹⁷ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, w: tegoż, *Człowiek, religia, kultura*, Warszawa 1967, s. 285.
- ¹⁸ Zob. R. Szczerbakiewicz, *Nieufność wobec języka w filmach Stanleya Kubricka*, w: *Film: obraz-język – wyobraźnia – idea*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1994.
- ¹⁹ Wywiad ze Stanleyem Kubrickiem, „Kultura Filmowa”, 1973, nr 1.
- ²⁰ J. Ovessen, *Wszystko jest kwestią wyboru*, „Film na Świecie”, 1993, nr 3-4.
- ²¹ „Kultura Filmowa”, dz. cyt.
- ²² F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Warszawa 1990, s. 9.
- ²³ J. Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. A. Zagórska, Warszawa 1991, s. 55.