



Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Ewa Szponar

NAKRĘCANY BŁAZEN, CZYLI KARNAWAŁ PRZEMOCY W MECHANICZNEJ POMARAŃCZY STANLEYA KUBRICKA

Po premierze *Mechanicznej pomarańczy* w 1971 roku opinia publiczna wrzała. Krytycy pisali o nieuzasadnionym epatowaniu przemocą, nazywali film „bezsensowną futurystyczną fantazją” na temat krwi i bólu, wykalkulowaną pornografią, „złem samym w sobie”, aktem bez moralności...¹ Stanley Kubrick, autor niewygodnego dzieła, tłumaczył się, zaprzeczał, publikował oświadczenia, aż w końcu wycofał film z dystrybucji w Wielkiej Brytanii (obraz był tam niedostępny aż do 2000 roku!). Czyżby wiele hałasu o trudną do zaakceptowania prawdę?

Dziś nieżyjący już reżyser uznawany jest za wielkiego filozofa kina, a *Mechaniczna pomarańcza* za najwybitniejszy z jego traktatów. Odczytywana jest na wiele sposobów – przez pryzmat myśli nietscheańskiej, etycznej roli sztuki, metafilmowego dyskursu o przemocy, lingwistycznego eksperymentu na języku kina itp. „Na tym bowiem polega wartość prawdziwej sztuki, jaką są kontrowersyjne, mistrzowskie, inteligentne, okrutne, śmieszne, zmuszające do refleksji, konwencjonalne i niekonwencjonalne jednocześnie, obsceniczne i ascetyczne, brutalne i liryczne filmy Stanleya Kubricka, że mimo dokładnej interpretacji wciąż stanowią i stanowiąc będą zagadkę, tak jak zagadkę stanowi ludzka natura, główny i niezmienny bohater pulsujących znaczeniem dzieł amerykańskiego mistrza”². Taki sens ma również zabieg

¹ Za: J. Staiger, *The Cultural Productions of a Clockwork Orange*, [w:] S.Y. McDougal (red.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, New York 2003, s. 39.

² P. Kletowski, *Filmowa Odyseja Stanleya Kubricka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006, s. 7.

adaptacji – przystosowania utworu do innych warunków, zmieniającego się odbiorcy. W tym znaczeniu adaptacją jest zarówno obraz Kubricka oparty na literackim pierwowzorze, jak i moja analiza, proponująca odczytanie *Mechanicznej pomarańczy* przez pryzmat karnawału.

Stworzona w latach sześćdziesiątych XX wieku teoria karnawalizacji Michaiła Bachtina przeżywa obecnie swój renesans. Liczni badacze, odczytując na nowo uznane przez tradycję dzieła, coraz częściej orzekają o ich skarnawalizowaniu. Bachtinowska kategoria „widowiska bez rampy” poszerza ponadto zakres swojej obecności w kulturze współczesnej. Wykracza poza literaturę, na której gruncie została opisana, i obejmować zaczyna różnorodne zjawiska mniej lub bardziej ze sztuką związane: od kina, przez festiwale i koncerty rockowe, manifestacje, parady, happeningi oraz inne działania uliczne, po kampanie charytatywne czy reklamowe, a nawet strajki³. Karnawał niezaprzeczalnie trwa nadal. Jako

widowisko bez rampy, w którym nie ma podziału na wykonawców i widzów [gdyż – przyp. E.S.] każdy jest tu aktywnym uczestnikiem, każdy jest włączony do akcji. Karnawału się nie ogląda, a ściślej mówiąc karnawału nawet się nie odgrywa – karnawał się przeżywa⁴.

Przeżywa się go między innymi jako reminiscencję dawnej percepcji świata, kiedy powaga i komizm współistniały na tych samych prawach, były jednakowo uświęcone. Z czasem śmiech utracił swoją pozycję, stając się formą nieoficjalną, zarezerwowaną dla niezwyklego czasu świąt.

Jeśli uznać karnawał za swoisty gatunek – tutaj rozszerzony także na dziedzinę filmu – należałoby przyjrzeć się jego wyznacznikom. Pojęciem-kluczem będzie „światoodczucie karnawałowe”,

które uwalnia człowieka od lęku, maksymalnie zbliża świat do człowieka i ludzi między sobą [...], które głosi radość przemiany i ucieśną względność istnienia, a tym samym przeciwstawia się jednostronnej, ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej, dogmatycznej i wrogiej wszelkim zmianom, dążącej do absolutyzacji zastanych form bytowania i ustroju społecznego⁵.

Odkrycie, że w literaturze również obecny jest ten sam ruch na przekór wszystkim „kształtom stabilnym” i ukończonym, legło u podstaw teorii karnawalizacji⁶. Michaił Bachtin dostrzegł możliwość interpretacji różnorodnych tekstów poprzez odniesienie ich do wcześniejszych, bardziej wyrazistych, behawioralnych form świąt ludowych. Każde dzieło, które nosi na sobie piętno przewrotnego śmiechu, niezależnie od epoki i prądu artystycznego, w którego obrębie powstało, przynależy do karnawału. Karnawalizacja bowiem „to nie sztywny, zewnętrzny schemat, który

³ W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Sic!, Warszawa 2005.

⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 188.

⁵ Tamże, s. 243.

⁶ Por. A. Skubaczewska-Pniewska, *Teoria karnawalizacji literatury Michaiła Bachtina*, [w:] A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska (red.), *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2000, s. 20.

nakłada się na treść gotową: to niezwykle elastyczna forma wizji artystycznej, swego rodzaju zasada heurystyczna, pozwalająca odkryć rzeczy nowe, dotąd nie dostrzegane”⁷. Do najbardziej charakterystycznych figur tego meta- czy też „międzygatunku” należy niewątpliwie błazen, parodystycznie dublujący rozmaite momenty poważnego ceremoniału. Jako przeciwieństwo króla, trawestacja kapłana. Istnienie na pograniczu natury i kultury. Pomiędzy sacrum a profanum⁸.

Niezwykłe obrazy Stanleya Kubricka, z *Mechaniczną pomarańczą* na czele, przypominają tego roześmianego kuglarza, który chwiejnym krokiem przechadza się wśród tłumów i odkrywa liczne przywary uczestników święta: skrywane na co dzień ułomności, małe śmieszne grzeszki i budzące prawdziwą grozę występki.

Historia sadystycznego Aleksa de Large i jego dzikiej bandy, druga odsłona trylogii o „przyszłości, teraźniejszości i przeszłości człowieka” (obok *Odysei kosmicznej* z 1968 i *Barry’ego Lyndona* z 1975 roku) wydaje się szczytowym wyrazem pesymistycznej wizji autora *Full Metal Jacket* (1987). Wizji, którą wraz z futurologicznym sztafżem zaczerpnął od brytyjskiego pisarza, językoznawcy i socjologa Anthony’ego Burgessa. Rzecz dzieje się w bliżej niedookreślonej przyszłości (z dzisiejszego punktu widzenia sprawiającej wrażenie dość retro), w bezimiennym mieście anonimowego państwa, po nieznannej rewolucji. Jaskrawy i zimny, niczym światło lampy jarzeniowej, świat przedstawiony powieści, a zarazem filmu, jawi się całkowicie na opak. W stylistyce *quasi science fiction*. Autorowi literackiego pierwowzoru bowiem Londyn, do którego powrócił po długim pobycie w Malezji, wydać się musiał iście księżycowym krajobrazem: z narodzinami młodzieżowej kontrkultury, wśród buntowników bez powodu, ulicznych gangów i pierwszych subkultur.

Na takim właśnie tle toczy się akcja *Mechanicznej pomarańczy*. Główny bohater wraz z trzema *drugami* przemierza centrum i peryferia zdewastowanej metropolii w poszukiwaniu mocnych wrażeń spod znaku szaleńczej jazdy kradzionymi samochodami, *ultraprzemocy* czy niezawodnego *wprzód i w tył*. Prawdziwy *horror show*. Zwłaszcza nocą.

Dzień bardzo się różnił od nocy. Noc to była moja i kumpli, i w ogóle nastolów, a stare burzuje zapierały się w środku i chleptały ten idiocki program światowy w ti wi, ale dzień to był dla drewniaków i wsiegdza szatało się jakby więcej szpików i poli mili cyjniaków⁹.

Za dnia pije się herbatę z mlekiem. Po zapadnięciu zmroku – *molokoplus* (we-locet, syntemesk i drenkrom) w Barze Mlecznym „Korova”, zastanawiając się, co zrobić z tak pięknie rozpoczętym... Można pobić starego lumpa, bełkoczącego „świńskie pieśni swych ojców”¹⁰ lub stoczyć walkę z konkurencyjnym gangiem

⁷ M. Bachtin, dz. cyt., s. 256.

⁸ M. Słowiński, *Błazen: dzieje postaci i motywu*, Warszawa 1993.

⁹ A. Burgess, *Mechaniczna pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Kraków 2007, s. 44.

¹⁰ Tamże, s. 18.

Billyboya. Zmierch to sprzyjająca okoliczność na wizytę w domu lewicującego pisarza F. Alexandra i na brutalny gwałt na jego żonie. Potem jest się wprowadzić *nieważko* wymiętym, ale to nic, bo to i tak przecież czas najwyższy na dom i krótką *spaczkę*. I tak dalej, i tak dalej, aż do zabójstwa „Kociej Damy”, zdrady przyjaciół i czternastoletniego wyroku zamienionego wkrótce na (nie mniej opresyjną) terapię Ludovica... Wraz z pierwszym seansem upiornej metody rozpoczyna się druga część filmu, włącza wsteczne odliczanie. Jako że *Mechaniczna pomarańcza* ma konstrukcję symetryczną. Nim nadejdzie finał, każda akcja znajdzie swoją reakcję, a wszystkie krzywdy zostaną pomszczone. Film

w pełni zasługuje na swój tytuł i to zarówno w formie, jak i w treści, rozwijając się niczym wprowadzone w ruch *perpetuum mobile*. Początek nakręcając brutalne ekscesy Alexa aż po apogeum w momencie uwięzienia bohatera. Narracja stabilizuje się podczas jego pobytu za kratkami, i zaczyna odkręcać w trakcie terapii Ludovica – w wyniku której chłopak dostaje mdłości na samą myśl o przemocy. Na tym etapie niemal każda sekwencja zbudowana jest na zasadzie lustrzanego odbicia poprzedniej części filmu¹¹.

Na koniec w tym zwierciadle znów przejrzy się główny bohater.

Podczas gdy na pierwszym planie niezmiennie króluje gwałt z okrucieństwem, w tle (i na planie filmowym) przelewa się i pulsuje optyczne szaleństwo pop-artu. Jako wizualny odpowiednik, *mise en scène* karnawałowego charakteru otaczającej rzeczywistości. Jako znacznik przestrzeni, która w teorii Michaiła Bachtina odgrywa niebagatelną rolę.

Główną areną igrzysk karnawałowych był rynek i przyległe ulice [...], ponieważ karnawał – w samej idei swojej – jest świętem powszechnym i uniwersalnym, które ma wszystkich objąć familiarnym kontaktem. Rynek symbolizował powszechny charakter święta [...] W literaturze skarnawalizowanej plac jako miejsce akcji fabularnej staje się dwuplanowy i ambiwalentny: spoza konturów placu realnego wyłania się jakby jego karnawałowe zaplecze [...] Również inne miejsca akcji [...], które służą za teren spotkań i kontaktów różnego rodzaju ludzi: ulice, karczmy, gościńce, łaźnie, pokłady okrętów itp. – zapożyczają swą aurę od placu karnawałowego¹².

Analizując *Zbrodnię i karę* Fiodora Dostojewskiego, rosyjski badacz oprócz tej, nazwijmy ją – klasyczną, scenerii dostrzega i inne miejsca na opak, wszelkiego rodzaju progi, przejścia, przestrzenie „pomiędzy”. Są wśród nich przedpokoje, korytarze, schody i ich stopnie, bramy, ciasne podwórka, mosty, rynsztoki. Wszelkie punkty na mapie, które w przeciwieństwie do fasad, parków i salonów prowokują niechciane spotkania, podejrzaną znajomości, niecne cele i dwuznaczne skutki.

W filmie Stanleya Kubricka mamy do czynienia z obu typami lokalizacji. Z jednej strony – mieszkania i domy wraz z (pozornie) przyjaznymi wnętrzami, pokojami gościnnymi, drewnianymi stołami czy obszernymi łózkami, które zdają się zapraszać do zawierania miłych znajomości. Z drugiej – specyficzne przestrzenie również sprzyjające relacjom, tym razem zdecydowanie mniej komfortowym: „Ko-

¹¹ R.P. Kolker, *A CLOCKWORK ORANGE... Ticking*, [w:] S.Y. McDougal (red.), dz. cyt., s. 30.

¹² M. Bachtin, dz. cyt., s. 197.

rova Milk Bar”, dzienne i nocne ulice wielkiego miasta, klatki schodowe, sklep-labirynt, sala kinowa, więzienie, szpital itp. Tradycja miesza się z nowoczesnością, reżyser niejako mimochodem relacjonuje towarzyskie zwyczaje i rytuały XX wieku, jednocześnie zderzając ze sobą wrażenie zamieszkania, stałości z momentalnością przechodnich przestrzeni. Na zasadzie gry przeciwieństw, jednego z chwytów retorycznych sztuki skarnawalizowanej. Zderzenia ciągłości, przewidywalności biografii z niesubordynowanym przypadkiem. Nie poprzestaje zresztą na tym prostym zabiegu, podejmując dalszą grę ze stereotypami przestrzeni. Na nice wywraca udomowione scenerie, czyniąc je kryzysowymi, niczym cuchnące i mroczne spelunki czy wąskie jak kiszki przedpokoje Dostojewskiego.

Przyjrzyjmy się na przykład Kubrickowskiemu salonowi. W municypalnym mieszkaniu rodziców Aleksa i w podmiejskiej willi F. Alexandra. Już wystrój tych wnętrz wprowadza pewien niepokój, podważając ich status i przeznaczenie. Rezydencja pisarza przypomina niekończący się korytarz poprzecinany przypadkowymi ścianami na kształt labiryntu. Karykaturalny, nadmierny w fakturze i barwie *design* mieszkania głównego bohatera zdaje się próbą odwrócenia uwagi od rachitycznych, nieistniejących prawie więzi rodzinnych. Opisywana zdublowana przestrzeń za każdym razem okazuje się przestrzenią opresji. Jako scena przemocy wobec pisarza i jego żony. Jako tło dla wątku odrzucenia Aleksa. Krzywda, którą sadystyczny nastolatek wyrządza państwu Alexander, znajduje swoje odbicie w jego własnym cierpieniu. Gdy po odbytej kuracji wraca do domu, znajduje go odmienionym. Rodzice wynajęli (jego) pokój młodemu lokatorowi, który z czasem zastąpił im syna. Alex nie jest im już potrzebny. Zdezorientowany chłopak w pierwszym momencie usiłuje przywrócić bezpieczne *status quo*. „Wciąż na tych samych, starych śmieciach, co?”¹³ – pyta ojca, czy raczej samego siebie. Jednak zaklęcie nie działa. Przeszłość nie wraca, a Alex nie ma się gdzie podziać. Ciepły, rodzinny salon (ogrzewany wyekspozowanym w tej scenie elektrycznym kominkiem) zamienia się w lodowatą poczekalnię.

To zresztą nie jedyna metamorfoza w obrębie tego pomieszczenia. W drugiej części filmu, „wyleczony jak trza”, Alex powtórnie trafia do dziwnego *living roomu* swej niegdysiejszej ofiary. Pisarz, który puste miejsce po zamordowanej żonie powierzył muskularnemu Julianowi (jak się okazuje, nawet świat na opak pożąda równowagi), początkowo nie rozpoznaje oprawcy. Orientuje się dopiero wówczas, gdy Alex, ulegając złudnej domowej atmosferze otoczenia, leżąc w wannie, zaczyna śpiewać wiadomą piosenkę... Wtedy następuje okrutna zemsta. Frank postanawia zniszczyć system przez destrukcję jednostki. W ekranowej przestrzeni pojawia się znacząca opozycja: słoneczne poddasze i ciemna piwnica. Oba te poziomy spaja, jakże ważna w tym obrazie, demoniczna muzyka Ludwika Van.

¹³ Cytat ze ścieżki dźwiękowej. Wszystkie fragmenty, do których nie podam osobnego przypisu, pochodzą będą z tego samego źródła.

Salonowy wątek otwiera również kolekcję powtórzeń, kolejną, często stosowaną w *Mechanicznej pomarańczy* karnawałową figurę. Jako szczególnie istotny rysuje się tutaj motyw cyrkowej areny, spektaklu w spektaklu, podwojonego święta. Po raz pierwszy mamy z nim do czynienia w scenie walki z neonazistowskim gangiem Billyboya. W trudnej do jednoznacznej interpretacji scenerii rozgrywa się balet przemocy i seksu. Grupa odrażających chuliganów na deskach zdewastowanego teatru (opuszczonego kasyna?) szarpie wyrywającą się dziewczynę. Po odpowiednio długiej kontemplacji tych przygotowań do gwałtu do akcji wkracza Alex i jego *drugi*, bynajmniej nie z powodu współczucia dla młodej kobiety. Każdy pretekst jest dobry, by wszcząć krwawą bójkę. Dać pokaz własnej siły. Każdy pretekst jest dobry, by popodglądać (na ekranie) tę upiorną zabawę, dowodzi Kubrick, ukazując prawdziwy *horror show* w formie porywającego teledysku do *Sroki złodziejki* Gioacchina Rossiniego¹⁴, utrzymanego w duchu Eisensteinowskiego montażu atrakcji. Zaskakująca oprawa cyrkowego przedstawienia. Co do jego charakteru nie mamy jednak wątpliwości, zwłaszcza we fragmencie, kiedy kamera odprowadza cudem oswobodzoną *dievozczkę* na skraj sceny i kadru. Brakuje tylko oklasków cyrkowej publiczności.

Pojawia się one w symetrycznym momencie w drugiej części filmu, w jakże jednak odmiennej dla głównego bohatera sytuacji. Alex, poddany praniu mózgu, niezdolny do jakiegokolwiek przemocy wystawia na scenie swoje nowe *ja*. „Okaz zdrowia, wyspany i po sutym śniadaniu”, jest żywym dowodem na powodzenie eksperymentu. Tylko że sama metoda, łącznie z prezentacją rezultatów, nie przypomina naukowego doświadczenia. Zainscenizowana w konwencji cyrkowej tresury odwraca poprzednie zależności. Obnaża prawdziwą małość pana de Large. Z cyrkowego atlety i poskramiacza dzikich bestii przemienia go w upokorzonego Augusta. W rytm melodii *Overture to the Sun* Terry’ego Tuckera obserwujemy szereg popisowych numerów z udziałem wyleczonego kryminalisty i wynajętych aktorów, którzy po odegraniu roli kłaniają się w światłach rampy. Metaforyczna kurtyna opada, a zadowolony Minister głaszcze po głowie dumnego z siebie Aleksa. „Czy dobrze się spisałem? Wyśmienicie, chłopcze, wyśmienicie”. Ten widok przywołuje na myśl wcześniejszą scenę z opiekunem sądowym, panem Deltoid. Antycypuje wielokrotnie cytowany moment karmienia łyżeczką poturbowanego, ale „odleczonego” bohatera. „Pozwól, że ci pomogę” – oferuje swe niejednoznaczne usługi Minister, przypominając samego Kubricka, który – jako nieodrodny syn świata na opak – z lubością stosuje karnawałowe chwytły.

Po epizodzie tragicznej detronizacji młodocianego przestępcy następuje, kontrastujący z nim, komiczny epizod detronizacji przedstawiciela upodlającego Systemu. Jak u Dostojewskiego, sceny przenikają się, przeświecają przez siebie lub, niczym mentalne hiperłącza, wzajemnie do siebie odsyłają. Jedna odbywa

¹⁴ P. Kletowski, dz. cyt., s. 136.

się w atmosferze śmiechu, druga – w tonacji minorowej albo „jedna w stylu wysokim, druga niskim, albo też jedna głosi aprobatę, druga wszystko dezaprobuje – itp. W sumie takie podwójne epizody składają się na ambiwalentną całość”¹⁵. Jest ona skonceptualizowana przez Kubricka za pomocą zasady podwójności, obecnej na ekranie nie tylko pod postacią powtórzonych wątków i przestrzeni czy sobowtórów, ale również jako naczelna zasada stylizacji. Symetria

w warstwie wizualnej filmu oznacza [...] taką kompozycję kadru, w której poszczególne elementy są ustrukturuwane według zasady pokrywania się równych części wyznaczanych przez [...] centralny obiekt –

pisze Konrad Klejsa¹⁶. Wprawdzie

symetryczna morfologia obrazu osłabia jego funkcję reprodukcyjną, [ale] daje widzowi odczuć troskę autora o plastyczne komponowanie przestrzeni, podkreślając tym samym kreatywny aspekt dzieła [...] Taki sposób wizualnego ukształtowania diegezy komponuje się ze znaczeniami zawartymi w fabule. Estetyczna funkcja symetrii jest podobna do roli, jaką antropologia przypisuje figurze sobowtóra [...] – zwraca uwagę na [...] wzajemne pokrywanie się przedstawionych zjawisk, pozwalające przechodzić¹⁷

od przedmiotu do przedmiotu. Od sceny do sceny. I między poszczególnymi częściami filmu. Można ją odnaleźć już w pierwszej sekwencji *Mechanicznej pomarańczy*. Najpierw na ekranie pojawia się dokładnie wykadrowana twarz Aleksa. Jedynym elementem, który zakłóca tę plastyczną sielankę, są sztuczne rzęsy bohatera, które okalają tylko jedno z jego oczu (ale za to symetrycznie, z góry i z dołu). Później kamera powolnym ruchem oddala się od chłopaka, odsłaniając jego towarzyszy i kolejne elementy scenografii. Znajdujemy się we wspominanej już „Korovie”. Lokal ma kształt długiego korytarza z równoległymi rzędami wąskich ławek, stołami w kształcie powyginanych kobiet, z takimiż samymi zbiornikami „naostrzonego” mleka. Całości dopełniają siedzący nieruchomo, w większości ubrani na biało goście. Są jeszcze strażnicy w obcisłych kostiumach, którzy z rękami równo skrzyżowanymi na piersiach bronią dostępu do tego przewrotnego królestwa wizualnej poprawności. Podobnie jak w scenie wizytacji w więzieniu, gdzie przestrzeń ulega dodatkowemu zapętleniu przez monotony ruch spacerujących po niewielkim kole więźniów. Rygorowi zniewalającego Systemu odpowiada niewolnicza wręcz precyzja formy. Symetryczne wydaje się tu nawet użycie dźwiękowego lejtmotywu – elektronicznej wersji *Muzyki na okoliczność śmierci królowej Marii* Henry’ego Purcella.

Ta konsekwentna metoda unaocznic ma opresyjną sytuację państwa i prawa, a może nawet kultury w ogóle. Machiny, w której tryby wpada człowiek. Sztucznej

¹⁵ M. Bachtin, dz. cyt., s. 247.

¹⁶ K. Klejsa, *Byłem wyleczony jak trza... O Mechanicznej pomarańczy Stanleya Kubricka*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31–32, s. 307.

¹⁷ Tamże, s. 308.

a wszechpotężnej organizacji, która nakłada na jednostkę wędzidło zakazów i nakazów obcych jej naturze. Apriorycznych kategorii sprzecznych z doświadczeniem. Jak narysowane od miarki linie podziału tego, co powinno zostać jednolite. Jak plan więzienia, do którego trafia Alex, skonstruowany na podobieństwo krzyża. Czemu służyć ma ten wielki hipokrytyczny porządek – równie absurdalny jak zasady panujące w filmowym karceru, równie zakłamany jak ekranowe metody walki z przestępczością. Zgrzytliwy kontrapunkt dla wzniosłych wartości, za którymi się kryje.

Zabieg symetrii konstruuje makietę świata takiego, jaki jest (czy też jaki się wydaje) w miniaturze. Kolejny chwyt służy jego dekonstrukcji.

Wszystkie formy i symbole karnawałowego języka przeniknięte są patosem zmiany i odnowienia, poczuciem wesołej względności panujących prawd i panującej władzy. Niezmiernie charakterystyczna jest dla niego swoista logika „odwrotności” [...], „na odwrót”, „na nice”, logika nieustannych przemieszczeń góry i dołu („koło”), oblicza i zadu, charakterystyczne są najrozmaitsze typy parodii i trawestacji, degradacji i profanacji, błazeńskich koronacji i detronizacji. Drugie życie, drugi świat kultury [...] powstaje w pewnej mierze jako „świat na opak”, jako parodia zwykłego, to znaczy pozakarnawałowego życia¹⁸.

Dla kultury, której naczelnym hasłem stało się złowieszcze *Ordnung must sein* wyrażone za pomocą wizualnej dyscypliny, prawdziwie detronizujący może być tylko śmiech, komizm wywołany zderzeniem ładu z jego przeciwieństwem. Terror porządku versus wolność chaosu? Konflikt nieustannie pojawia się na ekranie. To późny potomek staromodnego montażu kontrastów, chociażby wówczas, gdy z brutalnej napaści na bezdomnego następuje przejście do następnej, pseudokontemplacyjnej sceny bójk z bandą Billyboya, którą otwiera zbliżenie namalowanych na ścianie kwiatów. Dysonansowo „zestawione są sekwencje statyczne (niespieszny montaż, plany ogólne) z dynamicznymi (szybkie łączenie ujęć, liczne zbliżenia)”¹⁹, zwłaszcza w następujących po sobie aktach przemocy – w domu pisarza i na farmie zdrowia.

Sytuacja wyjściowa – czyli niezagrożone ognisko domowe – jest rozsadzana wtargnięciem Alexa, zmieniającego stabilne, racjonalne otoczenie w niepokojący chaos. Ruchy kamery stają się frenetyczne, kadrowanie zawęża przestrzeń do planów bliskich, dynamiczny montaż rozrywa ją na coraz mniejsze cząstki. Równie często Kubrick posługuje się efektem „kontrastu w obrazie” – przypomnę kostium „drugów”²⁰,

jest cudacznym połączeniem atrybutów angielskiego dżentelmena (laseczka i melonik) z akcentem makabrycznym – spinkami do mankietów w kształcie wydłubanego oka. Emocjonalnym kontrapunktem do obserwowanych zdarzeń bywa również muzyka. Ilustracja całonocnych krwawych eskapad drużyny Aleksa fragmentami utworów klasycznych czy szokujące wykorzystanie *Deszczowej piosenki* (skomponowanej przez Nacia Herba Browna i wykorzystanej w słynnym filmie Gene’a Kelly’ego

¹⁸ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A. i A. Goleniowie, Kraków 1975, s. 68.

¹⁹ K. Klejsa, dz. cyt., s. 307.

²⁰ Tamże.

i Stanleya Donena) wydają się kontynuacją wymyślonej wcześniej metody. Kanoniczny przykład z wcześniejszego filmu to ballada *We'll Meet Again*, towarzysząca obrazom nuklearnej zagłady w *Doktorze Strangelove* (1964).

Paradoksalną obsesję autora *Oczu szeroko zamkniętych* (1999) można zresztą zauważyć, śledząc tytuły jego filmów. Z *Mechaniczną pomarańczą* jako podstawowym oksymoronem. *A clockwork orange* to fragment cockney'owskiego powiedzenia: *as queer as a clockwork orange* („dziwny jak nakręcana pomarańcza”). Anthony Burgess, lingwista wyczulony na subtelności otaczających go języków, skojarzył to porównanie z malajskim słowem *orang*, które oznacza istotę ludzką. *Mechaniczna pomarańcza* stała się metaforą nakręcanego człowieka.

Czy nie z nim właśnie mamy do czynienia w powieści, a jeszcze wyraźniej w filmie? To oczywiście, że ekranowi protagoniści, mimo iż tak żywotni, do złudzenia prawdziwi, są tylko marionetkami w rękach reżysera-demiurga. Ich ciała poruszają się, prowokują i odpowiadają na prowokacje, wyrządzają szkodę innym i same doświadczenia uszczerbku. Jednak są to ciała sztuczne, z definicji fałszywe, ich światem bowiem jest nierealny świat ekranu, a ich działania podlegają określonej zewnętrznej sile²¹. W takim dziele, jak *Mechaniczna pomarańcza*, maniakalnie wręcz antynaturalistycznym, zanurzonym w morzu karnawałowych znaczeń, ta sztuczna kondycja człowieka-nakręcanej pomarańczy, człowieka-kukiełki zdaje się szczególnie wyolbrzymiona, doprowadzona do jaskrawej karykatury, programowego przerostu formy, charakterystycznego dla stylu, do którego film obsesyjnie wręcz nawiązuje. Oparty jest on na wybujałej codzienności, zwielokrotnieniu i zaskoczeniu, jest na wskroś nowoczesny, choć inkorporuje staromodne trendy. Śmietnika sztuki. Pop-artu. Stylistyki, której wykorzystanie wymyślił Kubrick (w odróżnieniu od bardziej „zachowawczych” dzieł sztuki, które otaczają bohaterów powieści). Potraktowanej być może jako optyczny odpowiednik rewolucyjnego języka książki Burgessa, będącego mieszanką londyńskiego slangu, dziecięcych wyliczanek i rosyjskiej mowy. Pop-art w wersji amerykańskiego reżysera wydaje się równie ultramłodzieżowy, supermodny, *niemnożko* niezrozumiały i *sa wsiem* dosadny. Zresztą, jak twierdzą Harriet i Irving Deerowie, w większości swoich filmów Stanley Kubrick poszukuje idealnej formy komunikacji²². Powinna być ona maksymalnie czytelna, czysta i abstrakcyjna, oszczędzająca publiczności błędzenia w zagmatwanym labiryncie znaczeń. Jednocześnie powinna być na tyle bliska i zrozumiała, trafiająca w estetyczne gusty, tak aby ci nie odrzucili jej od razu. Stąd częsty wybór środków właściwych kulturze masowej. A pop-art to przecież jeden z tych kierunków, od których wszystko się zaczęło...

Butelka pepsi w kilkudziesięciu odślonach, gigantyczna puszka zupy Campbell's, drewniane pudełko płatków śniadaniowych Kellogg's, portret amerykańskiego dolara,

²¹ Por. R.P. Kolker, dz. cyt., s. 32.

²² Por. H. i I. Deer, *Kubrick i struktury kultury masowej*, tłum. J. Siemiątkowski, [w:] A. Kozanecka [wybór], *Stanley Kubrick w opinii krytyki zagranicznej*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 1989, s. 103.

komiksowe paski powiększone do rozmiarów tradycyjnych obrazów, zwielokrotnione wycinki z gazet, plastikowe posiłki, tekturowe meble i foliowe sprzęty – odwiedzający galerię (tak zwany) człowiek z ulicy po raz pierwszy mógł poczuć się jak w domu. Śledząc kinowe nowości, nie mógł już wprawdzie doświadczyć niegdysiejszej „aury”, jaka otaczała sztukę, ale na pocieszenie dostawał *star system*, kult gwiazd, które, dzięki fotografii czy multiplikacjom Andy’ego Warhola i innych artystów, mógł mieć zawsze przy sobie. Ich powszechnie znane twarze-makijaże, uszmiukowane usta, pokolorowane oczy, utrwalone gesty służyły za swego rodzaju kompensację dla zwykłych obywateli pogrążonych w szarej anonimowości.

Wspaniałe w Ameryce jest to, że (to ona właściwie) zapoczątkowała tradycję, zgodnie z którą nawet najbogatsi i najbiedniejsi konsumenci kupują zasadniczo te same rzeczy [...] Wiesz, że Coca-Colę zarówno prezydent, jak i Liz Taylor piją tak samo jak ty. Żadna ilość pieniędzy nie może sprawić, że kupisz lepszą Coca-Colę niż ta, którą racy się wólcęga za rogiem. Wszystkie Cole są takie same i wszystkie są wyśmienite. Wiesz o tym równie doskonale jak prezydent i Liz Taylor²³

– miał powiedzieć wspomniany już papież pop-artu. Nowa koncepcja powszechnego święta? Karnawał, który możesz ściągnąć z półki w sklepie. Albo znaleźć w najbliższym muzeum. Czy też, w przypadku świata przedstawionego w *Mechanicznej pomarańczy*, wszędzie dookoła. Jak czerwona plansza otwierająca film sugeruje jego krwawą zawartość, tak odhumanizowane i w nieskończoność powielane elementy popowej ikonografii nie pozostawiają wątpliwości co do artystycznego źródła inspiracji. Już w pierwszej scenie, gdy kamera odsłania sławetny bar mleczny w całym jego splendorze, czujemy się żywcem przeniesieni na karty katalogu rzeźb – kobiet użytkowych Allena Jonesa. Zresztą wystrój „Korovy” jest jedną z niewielu stworzonych specjalnie na potrzeby filmu dekoracji. W większości wykorzystano bowiem autentyczne wnętrza odnalezione w magazynach wzornictwa przemysłowego, co spotęgowało (jak mi niemam) zamierzone przez scenografa, Johna Barry’ego, wrażenie osaczenia przez wszędobylskie przedmioty, zasypania przez stopy śmieci. Do rangi naczelnej metafory urastają bowiem towary jednokrotnego użytku. Pop-art gloryfikując je i budując im pomniki, sam zmienia się w monstrualną metaforę albo pryzmat, w którym skupiają się wszystkie stereotypy masowego życia. Miłość, seks, przemoc i władza. Medium staje się przesłaniem. Powszechność mitem. A współczesne mieszkania – tak odmienne, pociągające... Jak chociażby municypalny blok nr 18, wiejski dom pisarza urządzony na podobieństwo statku kosmicznego czy stara willa „Kociej Damy”. Wszędzie króluje sztuka wyrazista, wypukła i perwersyjna. Zwłaszcza w ostatnim z wymienionych miejsc, gdzie Kubrick porozwieszał na ścianach lodowate i zdepersonalizowane akty kobiet w pornograficznych pozach przypominających nagie Amerykanki bez twarzy na obrazach Toma Wesselmana. Ujęcie, w którym Alex

²³ A. Warhol, za: T. Osterwold, *Pop Art*, Taschen, Kolonia 1989, s. 30.

koniuszkiem palca wprawia w ruch rzeźbę gigantycznego penisa, można odczytać, co sugeruje Konrad Klejsa, jako polemiczny czy wręcz bluźnierczy cytat motywu z fresku Michała Anioła²⁴. Twórczy manieryzm przeciwko sztuce zdegradowanej. A nerwowy krzyk kobiety: „Zostaw, nie dotykaj! To bardzo ważne dzieło sztuki”, odbija się echem w kulturowej próżni. Albowiem „w świecie takim, jak ten, żadne dzieło sztuki nie może być ważne”²⁵.

O paradoksie karnawalizacji! W przeestetyzowanej rzeczywistości zabrakło miejsca na twórczy komentarz. Być może dlatego, że wszystko tu już jest komentarzem, a prawdziwych wartości nie sposób odróżnić od popkulturowych kłamstw. Walkę postu z karnawałem zastąpiła szamotanina tak zwanej sztuki niskiej i wysokiej. Miejscami dosłownie. Rozsierzdzona bezczelnością Aleksa mieszkanka farmy zdrowia chwyta stojące na biurku popiersie Beethovena i rusza do ataku. Trudno powiedzieć, czy bohater uderza w nią gipsowym odlewem monstualnego członka w ramach „samoobrony”, czy w akcie zemsty za zdegradowanie wielkiego Ludwika Van do roli przycisku do papieru...

Przenikanie się różnych porządków kultury to podstawowy wyróżnik pop-artu. Jednocześnie zaś jeden z tematów filmu Kubricka, który zastanawia się, na czym miałyby polegać różnica między nimi.

W jednym takim artykule w *Współczesnej Młodzieży* kiedyś pisało, jaka ona byłaby, ta Współczesna Młodzież lepszejsza, tylko żeby ją pobudzić do Wrażliwości Artystycznej w Rozmaitych Dziedzinach Sztuki. Pod wpływem Wielkiej Muzyki, pisało tam, i Wielkiej Poezji ta Współczesna Młodzież normalnie uspokoi się i będzie taka więcej Kulturalna!²⁶

Oto propozycja „jakiegoś tam bardzo umnego łysonia”, a zarazem dość popularna terapeutyczna wizja autentycznej sztuki jako naczynia, przez które przeświełają platońskie idee. A każdy człowiek, który znajdzie się w kręgu tego światła, od razu staje się lepszy, piękniejszy, prawdziwszy. Otóż niekoniecznie, polemizują autorzy powieści i filmu. Twórca *Lolity* (1962) na dowód montuje nawet zgrabny teledysk do *IX symfonii* Ludwika van Beethovena. Jego bohater, wyzuty z uczuć wyższych morderca, okazuje się wrażliwym melomanem. Przy dźwiękach wspomnianego utworu fantazjuje na tematy perwersyjne. „Mnie, o braciszku moi, muzyka zawsze tak naostrzała, że poczułem się jak sam God Gospod, że tylko łomot tym piorunem i grzmotem, i żeby mi te muzyki i psioćki tylko wyły w mojej ha ha ha władzy” – wyznaje. Podobnych uniesień dostarcza mu zresztą czytanie Biblii, w jego odbiorze sprowadzonej do *pulp fiction*, zbioru krwawych a pikantnych historyjek, które karmią jego wiecznie głodną, zwyrodniałą wyobraźnię. Przy czym

²⁴ K. Klejsa, dz. cyt., s. 310.

²⁵ R. Hughes, dz. cyt., s. 132.

²⁶ A. Burgess, dz. cyt., s. 43.

nie lubi „drugiej części książki, która jest [już tylko – przyp. E.S.] kaznodziejską gadaniną przeciwko staromodnemu w przód i w tył”²⁷.

A to Aleksa nie interesuje. Podobnie jak widzów – zdaje się twierdzić reżyser. *Mechaniczna pomarańcza* jest bowiem także swoistym traktatem na temat przemocy w kinie. Agresja, w realnym świecie negatywnie waloryzowana i potępiana, mimo wszystko fascynuje, ukazując człowieka w sytuacjach granicznych, wiążąc się z uczuciami i reakcjami niedoświadczanymi na co dzień: panicznym strachem, poczuciem dominacji/skrajnej zależności, świadomością własnego ciała i jego kruchości, bezradnością wobec śmierci etc. Stąd poszukiwanie możliwości podpatrzenia przemocy tam, gdzie wydaje się ona nierzeczywista i odwracalna. Cała historia sztuki (zwłaszcza masowej) staje się w tym momencie wędrówką po mniej lub bardziej wyrafinowanych aktach okrucieństwa²⁸. Przemoc jest w niej często obecna w – czy to ucieszej, czy całkiem poważnej – formie skarnawalizowanych rytuałów. Kino na przykład inkorporuje „agresję na opak” od początku swego istnienia, dystansując się od krwi i cierpienia poprzez komizm, estetyzację czy krańcową deminizację sprawców/ofiar przemocy. Od slapstickowych komedii zaczynając, na radykalnie przerysowanym nurcie *exploitation* kończąc. Karnawał traci swą niewinność. A wraz z nim widzowie, gdyż zamysł *Mechanicznej pomarańczy* jest zamysłem perfidnym. Estetyczny dystans (między innymi powolna, baletowa scena walki o przywództwo w grupie czy przyspieszone, niemal slapstickowe tempo orgii Aleksa z dwiema lolkami) wzbudza przyjemność oglądania. Zabiegi: subiektywizacji (np. podczas terapii) i inwokacji („Przypatrz się dobrze, mój bracie” – zwraca się do kamery bohater, zanim zgwałci panią Alexander) wywołują wrażenie przymusu uczestnictwa. Publiczność zostaje wpisana w układ przemocy-rozkoszy percypowania obrazów gwałtu. Wraz z biletem do kina dostajemy zaproszenie do udziału w niebezpiecznym święcie.

Bardzo ciekawa wydaje mi się w tym kontekście figura ludzkiego oka, którą analizuje Konrad Klejsa.

Historia kina utrwaliła dwa sposoby fetyszyzowania oka. Było ono przedstawiane jako ekstensa obserwatora, jako narzędzie poznawcze, z satysfakcją kontemplujące percypowany obiekt [Dziga Wiertow]. Z kolei od Buñuela wywodzi się oko traktowane przedmiotowo, nad-użyte, przerażone tym, co każe mu się oglądać²⁹.

Jak w *Mechanicznej pomarańczy*, której emblematem stało się zdjęcie twarzy Malcolma McDowella z oczyma uwięzionymi w kasku – maszynie do patrzenia. Makabrycznej masce błazna?

²⁷ Tamże, s. 43.

²⁸ R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Rabid, Kraków 2003, s. 13.

²⁹ K. Klejsa, dz. cyt., s. 314.

Idąc tropem błazeńskich wcieleń, które przytaczam za Moniką Sznajderman, protagonistę tego obrazu zaliczyć można do grona przerażających (a tak ukochanych przez kulturę popularną) kłownów-demonów. Alex byłby więc współczesnym wcieleniem mitu czystego zła (patrz: pierwsze recenzje *Mechanicznej pomarańczy!*), łączącym w sobie Bachtinowską tradycję z wchłoniętymi przez sztukę masową motywami. Samoukoronowanym – zdetronizowanym – dźwigniętym z upadku. Dzikim i oswojonym. Zwyrondniałym, a zarazem jak najbardziej naturalnym (*natural born*) na tle antyutopii, która go otacza. Anarchistycznym *acte gratuit* i nakręcaną zabawką w rękach cynicznej polityki. Oczywistą konsekwencją i nieuzasadnionym wybrykiem. Biesem i przykładem nowego człowieka. Wiecznie powracającym, jak umarli z kultowych horrorów.

Chociaż bohater obrazu Stanleya Kubricka, młody i urodziwy, nie nosi znamion pokracznej chirurgii, staje się kolejną transpozycją Człowieka Śmiechu. Przypomnijmy sobie szelmowską minę, taneczne ruchy, wesołe piosenki, które podśpiewuje – jego karnawałowe przebranie na czas rytualnego *horror show*. Innymi słowy,

o *masca ridens* można mówić zawsze tam, gdzie wesoły uśmiech kłowna stanowi, zgodnie z potocznymi skojarzeniami, rażący dysonans w stosunku do emocji, jakie w istocie wyraża. Albo, sięgając jeszcze głębiej, tam gdzie [...] śmiech odzyskuje swoją utraconą ambiwalencję, wzbogacony o smutek, tragizm, a nawet zło [...] *Masca ridens* uczestniczy w symbolicznej figurze błazna, w jego tajemnicy, zdradzając i personifikując zarazem wieloznaczność i bogactwo jego istoty³⁰.

Objawiają się one także w obfitości atrybutów towarzyszących karnawałowemu kuglarzom, odsyłając jednocześnie do ich poplątanych korzeni. Bardzo często te (wyolbrzymione) cechy czy akcesoria noszą znamiona sprośności. Niezmiennie rozwarte usta Jokera zdają się prowadzić w dół, ku czeluściom piekielnym, konotując rozwiązłość i nienasycony apetyt. Podobne skojarzenia budzą obsesyjnie powracające w *Mechanicznej pomarańczy* falliczne (i waginalne) kształty. W stroju Aleksa i jego *drugów* (wyeksponowanych ochraniaczach na genitalia), w wulgarnych rysunkach na klatce schodowej (gdzie ktoś „ozdobił” postacie na historycznym – biblijnym? – fresku, domalowując im pokaźne narządy płciowe), w wystroju sypialni głównego bohatera (motyw węża wijącego się pomiędzy rozłożonymi nogami kobiety z obrazu), w kształcie i rozmiarze lizaków, jakimi (dość beznamiętnie) raczą się młodzieńskie kochanki de Large’a, i w wielu innych. Najbardziej chyba wyrazistą metaforą, skupiającą w sobie wszystkie perwersyjne znaczenia, staje się jednak maska z nienaturalnie długim nosem, którą Alex ma na twarzy w scenie gwałtu na żonie pisarza. Ten nos – substytut penisa albo (biorąc pod uwagę okoliczności) jego prześmiewcze podwojenie – odsyła do Bachtinowskiego katalogu nadmiernych a popularnych w karnawale części ciała.

³⁰ M. Sznajderman, *Blazen. Maski i metafory*, Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2000, s. 135.

Groteska zna jedynie wytrzeszczone ślepia [...], gdyż interesuje ją wszystko to, co wystaje, wyłazi i sterczy z ciała, wszystko, co wybiega poza jego granice. Szczególnego znaczenia nabierają tu wszelkie odrośle i odgałężenia, to, co przedłuża, co wiąże je z innymi ciałami lub ze światem pozacieleśnym [...] Ciało groteskowe to [...] ciało stające się. Nigdy nie jest gotowe, nigdy skończone: zawsze kształtuje się, tworzy [...]; oprócz tego pochłania ono świat i jest przez świat pochłaniane [...] toteż najistotniejszą funkcję pełnią w groteskowym ciele te jego części, te miejsca, w których ciało przerasta siebie, wychodzi poza własne granice, rodzi nowe (drugie) ciało, a zatem funkcję tę pełni brzuch i fallus. To do nich należy główna rola w groteskowym obrazie ciała; one właśnie poddawane są pozytywnym wyolbrzymieniom-hiperbolizacjom; mogą nawet oddzielać się od ciała, prowadzić indywidualne życie...³¹.

Niczym w znanym opowiadaniu Gogola o wyjątkowo samodzielnym nosie. Na czym jednak polega to „rozczłonkowanie błazna” w dziele Stanleya Kubricka? Przecież nie tylko, jak chcieliby przeciwni reżyserowi krytycy, podkreśleniu atmosfery seksualnej perwersji przenikającej świat Aleksa de Large. Wydaje mi się, że jest to jeden ze sposobów ilustracji kwestii nie-wolnej woli. Kwestii, która nurtuje zarówno Anthony’ego Burgessa, jak i autora *Ścieżek chwały*. W *Mechanicznej pomarańczy* filozoficzny problem sumienia przeciwstawionego naturalnym skłonnościom człowieka zostaje *explicite* wyrażony głosem więziennego kapelana, który jako jedyny sprzeciwia się eksperymentowi Ludovica. Albowiem człowiek nie mając możliwości wyboru, przestaje być człowiekiem.

Instykt samozachowawczy i lęk przed cierpieniem fizycznym zmuszają go do tych groteskowych poniżeń –

mówi ksiądz na widok popisów „naprawionego” bohatera –

Ich nieszczerzość rzuca się w oczy. [Alex – przyp. E. S.] nie jest już złoczyńcą. I nie jest również istotą zdolną do moralnego wyboru³².

Wypowiedź kapelana to jednocześnie rodzaj wyznania wiary Burgessa-katolika oraz sprzeciw wobec popularnych wówczas teorii amerykańskiego psychologa Burrhusa Skinnera, który sprowadził jednostkę ludzką do reagującego na bodźce automatu. Chociaż Stanley Kubrick zdaje się podzielać filozoficzne przekonania autora literackiego pierwowzoru, zrezygnował w filmie z „optymistycznego” zakończenia, jakie proponuje angielski pisarz, i oparł scenariusz na amerykańskim, okrojonym wydaniu książki. W przeciwieństwie do autora *Człowieka z Nazaretu* reżyser nie zamierzał uwierzyć w możliwość prawdziwego nawrócenia Aleksa. W epilogu oryginalnej wersji powieści sadystyczny bohater w końcu dorasta i z własnej woli postanawia się zmienić. „Moja książka była utrzymana w duchu Kennedy’ego i akceptowała sens moralnego postępu. Wtedy chciano jednak książki Nixonowskiej,

³¹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go...*, s. 437.

³² A. Burgess, dz. cyt., s. 126.

pozbawionej choćby cienia optymizmu”³³ – pisał Burgess, wyjaśniając skąd wzięła się decyzja o okaleczeniu *Mechanicznej pomarańczy*.

Wykorzystanie „Nixonowskiej” wersji powieści przez Kubricka nie jest zaskakujące, pasuje bowiem doskonale do posępno-ironicznego tonu jego twórczości.

Cynizm Kubricka wobec pojęcia wolnej woli jest tym, co łączy satyrę na przymus seksualny w *Lolocie* z paszkwilem na chybione przedsięwzięcie [w *Zabójstwie, Doktorze Strangelove* czy *Odysei kosmicznej* – skrót E.S.]. Wybór, jakiego dokonuje Alex [...], jest po prostu poddaniem się pędowi seksu i przemocy. *Barry Lyndon* wysuwa atut, jakim są ambicje młodego człowieka, którego osobowość dopiero się tworzy. *Lśnienie* kończy się żartem na temat wiecznego powrotu tego, co już było...³⁴.

Być może (pozorny) *happy end* zaproponowany przez Burgessa wydał się reżyserowi za bardzo poprawny, nazbyt dydaktyczny. Tak sugerują krytycy. Czy zakończenie książki jest jednak aż tak oczywiste? Czy ostatnie słowa powieściowego bohatera nie zasiewają w nas ziarna sceptycyzmu równie skutecznie (choć o wiele subtelniej), jak słynne *Byłem wyleczony jak trza*, wygłaszane przez Malcolma McDowella?

Mój syn, mój syn. Jak bym miał syna, wytłumaczyłbym mu to wszystko, kiedy będzie już dostatecznie stary, żeby tak coś z tego zrozumieć. I zaraz poniał ja, że on i tak nie zrozumie, albo w ogóle nie będzie chciał rozumieć i zrobi wszystko to samo, co ja, może nawet ukatrupi jakąś tam bidną starą chryczkę w gromadzie jej miauczających kotów i koszek, a ja go wsio taki nie zdołam powstrzymać. I on tak samo nie zdoła powstrzymać swojego syna, braciszku moi. I tak będzie się kręcić aż do skończenia świata, w kółko i w kółko i w kółko, jak gdyby kolosalny jakiś wielki gromadny człowiek, jakby sam God Gospod [...] wciąż obracał i obracał i obracał śmierdzącą brudną pomarańczę w swoich ogromnych łapskach³⁵.

A CLOCKWORK CLOWN, OR THE CARNIVAL OF VIOLENCE IN A CLOCKWORK ORANGE BY STANLEY KUBRICK

Summary

The 1971 film *A Clockwork Orange* by Stanley Kubrick is based on Anthony Burgess's book of the same title. This is a futuristic story of a teenage villain living in the world ruled by violence in the name of law and order. Alex, the main character, undergoes special treatment (The Ludovico Technique) for the sake of changing his antisocial behavior, which makes the whole novel subversive tract on free will in the modern world.

³³ B. Morrison za: K. Klejsa, dz. cyt., s. 302.

³⁴ R. Lacayo, *Semper Fi*, tłum. M. Kluzek, [w:] A. Kozanecka [wybór], *Stanley Kubrick w opinii krytyki zagranicznej*, s. 186.

³⁵ A. Burgess, dz. cyt., s. 188.

My interpretation of Stanley Kubrick's film is based on Mikhail Bakhtin's carnival theory. For Russian philosopher and literary critic this term involves both the sense of reversal and grotesque. Using figures derived from Bakhtin's works, such as caricature, inversion, repetition, seditious laughter, etc., Kubrick draws disturbing image of the world ruled by hypocrisy and violence. Alex (played by Malcolm McDowell), his protagonist, makes an impression of being one of the carnival's main character – the fool, a figure of diffuse identity impossible to define himself or being ultimately defined.

The process of adaptation of Anthony Burgess's work seems very hard to conduct because of his revolutionary style and exceptional use of language. I try to indicate parallels between his personal idiom and visual style of Stanley Kubrick's version.

Translated by Ewa Szponar