

Dijana Metlič*Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu*

dijana.metlic@uns.ac.rs

Kjubrikovo čitanje Bardžisa: Značaj kostima za razumevanje *Paklene pomorandže**

Apstrakt: Roman *Paklena pomorandža* Antonija Bardžisa, objavljen 1962. godine, postao je jedno od kulturnih književnih dela XX veka, pre svega zahvaljujući istoimenom filmu Stenlija Kjubrika iz 1971. Okarakterisan kao dekadentno i nihilističko ostvarenje, snimljen tako da gledaoci „uživaju“ u scenama nasilja, Kjubrikov film bio je, uz prekide, u distribuciji u Britaniji do 1974. godine kada je povučen na zahtev reditelja zbog optužbi koje su ga implicitno teretile za povećanje stepena delinkventskog nasilja u Engleskoj, neposredno po bioskopskom prikazivanju filma. Ovaj tekst analizira specifičan Kjubrikov pristup adaptaciji književnog predloška, sa pozicije upotrebe filmskog kostima i umetničkih dela pop arta u njegovoj scenografiji, što postaju ključni elementi za konstruisanje nove slike budućeg društva, nastalog u periodu hladnoratovske krize, Vijetnamskog rata i učestalih protesta omladine nezadovoljne uslovima života koji im obezbeđuju njihovi očevi. U pitanju je klasno određen svet, korumpiran i sumoran, ispražnjen i bez vitalnosti. Bardžis predstavlja Englesku neposredno po završetku sukoba između modsa i rokera šezdesetih godina, a pre pojave pank pokreta u drugoj polovini sedamdesetih. Takvoj apokaliptičkoj viziji britanske budućnosti suprotstavlja se jaka i osvešćena individua oličena u harizmatičnom junaku Aleksu Dilarču, koji sa Kjubrikom konačno dobija i svoj „stvarni“, oživotvoreni lik zahvaljujući Malkolmu Mekdauelu koji tumači glavnu ulogu.

Ključne reči: Paklena pomorandža, Entoni Bardžis, Stenli Kjubrik, Aleks Dilarč, filmski kostim, klasno društvo, umetnost, erotika, kič

Recepcija Kjubrikovog opusa u kontekstu retrospektivne izložbe i nedavno otvorenih „filmskih kutija“

„Meni mora biti obezbeđena kompletna, totalna, definitivna, razorna umetnička kontrola nad filmom, podložna promenama samo zbog budžeta...“

(Kjubrik, cf. Krämer 2015, 50)

Interesovanje za stvaralaštvo Stenlija Kjubrika (1928–1999) naglo je poraslo u proteklih petnaestak godina, neposredno posle neočekivane rediteljeve smrti 1999. godine. Stekavši status kulturne figure još tokom svog života, kako zbog

* Zahvaljujem se prof. dr Simoni Čupić na dragocenoj podršci u toku rada na ovom tekstu.

specifičnog načina rada, tako i zbog jedinstvenog vizuelnog stila, Kjubrik je konstantno bio u fokusu interesovanja novinara, filmskih kritičara i ljubitelja sedme umetnosti, a njegovi filmovi izazivali su mnogobrojne polemike i društvene kontroverze. Iako je relativno rano postigao potpunu stvaralačku nezavisnost, do takvog položaja ni Kjubrik nije došao na jednostavan način. Prema rečima Petera Kremera, autor je pomenutu samostalnost stekao zahvaljujući svojoj kontinuiranoj samopromociji u američkoj štampi, kao i zbog izrazite finansijske odgovornosti koju je pokazivao prema svojim filmskim producentima (Krämer 2015, 61). U prilog ovome govore i ostvarenja poput *Doktora Strejndžlava* ili *2001: Odiseje u svemiru* koja su, uprkos tematskoj i formalnoj provokativnosti, ostvarila značajnu novčanu dobit, (opravdano) očekivanu od strane velikih kompanija („Columbia Pictures“ i „MGM“) s obzirom na kapital koji su uložile u filmove. Konačno, iako se o Kjubriku često razmišlja kao o potpunom i jedinom autoru filmova koje je potpisao, njegova „vlast“ u toku priprema i snimanja nije sprovedena apsolutistički, što bi se olako moglo zaključiti iz reči citiranih na početku ovog poglavlja. On je uvek težio da „izabere saradnike i stvori uslove za rad što će dovesti do rezultata koje ne bi mogao samostalno da ostvari“ (Krämer 2015, 61).

Obnovljenom interesovanju za opus Stenlija Kjubrika doprinela su proširena izdanja monografskih studija napisanih tokom osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka (LoBrutto, Ciment, Kolker, Nelson, Walker, Taylor, Ruchti), novi tekstovi posvećeni celini njegovog opusa (Naremore, Falsetto, Pezzotta) ili pojedinačnim filmovima (Chion, Krämer), kao i posebne studije koje su problematizovale rani fotografski opus i njegov uticaj na kasnija filmska ostvarenja (Crone, Mather). Primarno utemeljeni na teorijskim tekstualnim analizama, rezultati publikovani u ovim knjigama unapređeni su novim saznanjima do kojih se došlo zahvaljujući obimnoj umetnikovoj zaostavštini predatoj istraživačima Univerziteta umetnosti u Londonu. Ovaj impozantni korpus filmske dokumentacije čini jedan od najvećih arhiva posvećen pojedinačnom filmskom autoru, danas dostupan širokoj stručnoj javnosti. Na osam hiljada metara polica i sa stotinama kutija u kojima se čuvaju svi segmenti Kjubrikovog stvaralaštva (od ranih kontakt kopija fotografija rađenih za časopis *Look* do poslednjih pripremnih materijala, crteža i reklamne kampanje za film *Širom zatvorenih očiju*), arhiv je pružio nove uvide u osoben način umetnikovog rada i njegovu „kontrolu“ nad različitim fazama produkcije svakog pojedinačnog filma. Pažljivo ispitujući pojedinosti autorskog rada na tri rana dokumentarca (1951-1953) i trinaest celovečernjih igranih filmova snimljenih između 1953. i 1999. godine, istraživači Kjubrikovog opusa predstavili su javnosti nove rezultate u obimnoj studiji pod nazivom *Stanley Kubrick: New Perspectives* objavljenoj 2015. godine u Velikoj Britaniji.

Na osnovu pomenute hrestomatije tekstova postaje očigledno da je najveći deo ispitivanja Kjubrikovog nevelikog, ali izrazito kompleksnog opusa i dalje prevashodno posvećen tehničkim aspektima nastanka njegovih filmova (*Doktor Strejn-*

džlav, 2001: Odiseja u svemiru); autorovom specifičnom pristupu adaptaciji književnih dela koja su postala osnova budućih filmskih ostvarenja (*Lolita, Paklena pomorandža, Isijavanje, Bari Lindon, Ful metal džakit, Širom zatvorenih očiju*); ratnim temama kojima se reditelj vraćao u više navrata (*Strah i žudnja, Staze slave, Ful metal džakit*); nerealizovanim projektima (*Napoleon, Aryan Papers*); kreativnoj upotrebi muzike (naročito od filma *2001: Odiseja u svemiru*); tehnologiji koja za posledicu ima dehumanizaciju društva (*2001: Odiseja u svemiru, Ful metal džakit*); bračnim problemima (*Bari Lindon, Isijavanje, Širom zatvorenih očiju*); složenim mehanizmima koji uzrokuju represivno delovanje države nad pojedincem (*Paklena pomorandža, Ful metal džakit*), kao i (pre)ispitivanju potisnute seksualnosti i njene nesputane konzumacije (*Paklena pomorandža, Širom zatvorenih očiju*).

Interesantno je da je srazmerno mali broj kritičkih ili naučnih članaka u celini posvećen značaju kostima i upotrebi umetničkih artefakta u Kjubrikovim filmovima (izuzimajući *Odiseju u svemiru*), kao i njihovom uticaju na modnu, muzičku i likovnu scenu druge polovine dvadesetog veka. Pažnja istraživača obično je usmerena na pojedine likovne obrasce koje je Kjubrik primenjivao u strukturiranju filmskih slika. Među esejima na ovu temu i dalje se izdvajaju radovi koji ne pripadaju najnovijoj selekciji tekstova objavljenoj prošle godine (Hughes, Buovolo, Cohen, Eichhorn). Pomenuti segment Kjubrikovog stvaralaštva na dostojan način rasvetlila je njegova velika putujuća izložba otvorena u Frankfurtu 2004. godine i svečano zatvorena deset godina kasnije u Torontu, 25. januara 2015. Izdvojeni, tzv. sekundarni aspekt likovnosti Kjubrikovog kadra može se razumeti samo ukoliko mu se pristupi sa dve različite pozicije. Primarno, istraživanjem očiglednog uticaja umetnosti određenih epoha na konstituciju Kjubrikovog vizuelnog stila, kao i osobenog načina odevanja koji je reditelj prilagođavao svojim ciljevima, nakon opsežnog proučavanja izabranog istorijskog perioda. S druge strane, mnogo je važnija njegova gotovo vizionarska uloga, iznad svega, u filmovima *2001: Odiseja u svemiru* u brendiranju budućnosti plasiranjem, do tada, nepoznatih proizvoda ili u *Paklenoj pomorandži* u oblikovanju radikalnog modnog ukusa Aleksa Dilarča i kreiranju njegovog prepoznatljivog „performerskog“ kostima koji je uticao na odevni stil pank-rok sastava u Britaniji sredinom i u drugoj polovini sedamdesetih godina (Sex Pistols, The Adicts). Ono što je bilo određeno kao nekonformističko odevanje ili kao antistil u kojem je utemeljen revolt protiv starog sveta i neprihvatljivog sistema vrednosti, tokom kasnih sedamdesetih godina postalo je deo zvanične scene „mešajući se sa visokom modom s početka devete decenije prošlog stoleća“ (Pendergast 2004, 946).

Iako tematski prevazilazi okvire ovog teksta prevashodno posvećenog značaju kostima i scenografije za razumevanje *Paklene pomorandže*, trebalo bi, ipak, ukazati na uspostavljene interakcije između futurističke stvarnosti *Odiseje u svemiru* i svakodnevne realnosti, tj. skrenuti pažnju na važnost tog filma za prevazilaženje granica između umetnosti i života. Na prvom mestu, *Odiseja u svemiru* „premijerno“ je prikazala hod astronauta u kosmosu – usporen, miran i ohrabren zvucima

Štrausovog valcera „Na lepom plavom Dunavu“– koji će se zaista dogoditi godinu dana kasnije, 1969. sa Nilom Armstrongom. Istovremeno, sa zatalasanim crvenim *Djinn* stolicama koje nisu napravljene specijalno za film, već su konstruisane 1965. godine, reditelj je kroz saradnju s dizajnerom Olivijeom Morgom smelo ponudio sopstveno, originalno viđenje *nameštaja budućnosti*.

Konačno, pokazujući imena brendiranih proizvoda (IBM, Whirlpool, Hamilton, Olivetti, Hewlett-Packard) i njihove logotipe u filmu, Kjubrik daje legitimitet sopstvenoj (futurističkoj) viziji sveta, dok su, nasuprot ovome, kompanije upotrebljavale materijal iz *Odiseje* kako bi promovisale svoje proizvode, reklamirajući i sâm film (Eichhorn 2014, 120). Iako su neki proizvodi korišćeni samo u filmu, mnogi od njih, poput video telefona, portabl računara (laptopa) ili ekrana smeštenog u naslon stolice, postali su neizostavni deo stvarnosti koju je Kjubrik anticipirao. Modni časopis *Vogue* komentarisao je kostim, šminku i stil frizura (tokom priprema za snimanje, 1965. godine) ističući revolucionarne uloge Meri Kvant i Andre Kureža u osmišljavanju stajlinga stjuardesa, dok je *Seventeen Magazine* u tri uzastopna izdanja iz 1968. godine pisao o *Odiseji u svemiru*: u prvom ga je proglasio filmskim ostvarenjem godine, u narednom je na šest strana analizirao odevne kombinacije Kira Dulee, dok je u avgustovskom broju uredništvo časopisa, većim brojem fotografija, ukazalo na revolucionarnu ulogu modnog akeseoara upotrebljenog u filmu (Eichhorn 2014, 124). Opštoj pomami za minimalističkim stilom junaka u *Odiseji* priključio se i proizvođač nakita *Wells* u čijoj je reklamnoj kampanji, uz Kjubrikove astronaute iskrcane na Jupiteru, učestvovala i dama što plovi po svemiru, dok oko nje lete tzv. „monolit(ski) dragulji“. Pored toga što je predvidela čovekovo osvajanje kosmosa, *Odiseja u svemiru* obezbedila je sebi kulturni status zahvaljujući premijernoj upotrebi dizajniranih proizvoda popularnih robnih marki u dijegetičkom prostoru svemirskih letaća. Umesto „da izbegne primenu ikoničnih predmeta iz svakodnevnog života [u žanrovskom filmu], Kjubrik je, suprotno tome, uspeo da, upravo od njih, napravi uporišne tačke našeg sećanja“ (Eichhorn 2014, 124).

Paklena pomorandža:

Šta se dogodilo s dvadeset prvim poglavljem?

„Centralna ideja filma u vezi je sa pitanjem slobodne volje. Da li gubimo ljudskost ukoliko smo lišeni prava na izbor između dobra i zla? Da li postajemo, kako naziv sugeriše, ‘paklena pomorandža’?“

(Kjubrik, cf. *Ciment* 2003, 149)

Roman *Paklena pomorandža* napisan je 1962. godine, što bi, prema rečima njenog autora Antonija Bardžisa „trebalo da bude prošlost dovoljno daleka da [knjiga] već bude izbrisana iz svetske literarne memorije“ (2006, 214). Zahva-

ljujući Kjubrikovoj adaptaciji teksta i filmu snimljenom 1971. godine, *Paklena pomorandža* postala je „jedino“ Bardžisovo delo od približno pedesetak napisanih, po kome se ovaj autor pamti. Kontroverzna priča o harizmatičnom junaku, mladom narcisu i sadisti Aleksu koji živi u opštinskom stanu sa roditeljima u Londonu, izložena je u prvom licu jednine neobičnim *nadsat* jezikom – kombinacijom elizabetanskog engleskog s primesama kokni slenga i reči slovenskog (ruskog) porekla – kako bi se sugerisala turobna socijalistička budućnost Velike Britanije (Naremore 2014, 156). „*Nadsat* postaje žargon grupe omogućavajući međusobno sporazumevanje insajdera i odbacivanje uljeza. U njemu je utemeljen mladalacki revolt protiv dominantne politike ugnjetavanja i represije“ (Metlič 2011, 150).

Fokusirajući se na potrebe adolescenata i aktuelni problem delinkvencije, Bardžis vremenski smešta priču u nepoznatu budućnost, koja nastupa u posleratnom periodu zahvaljujući pojavi Tedijevaca, modsa i rokera¹ – supkultura karakterističnih za kasne pedesete i rane šezdesete godine prošlog veka koje su imale odlučujući uticaj na razvoj internacionalne mode i pop kulture. Podstaknut njihovom željom da formiraju *vrli novi svet* u čiju je ispravnost sumnjao zbog „traumatičnih događaja iz vlastitog života“ (Naremore 2014, 155), Bardžis nudi utopijsku sliku totalitarnog društva u kojem grupe nezadovoljnih tinejdžera troše energiju u rušilačkim akcijama ne snalazeći se u licemernom sistemu koji su podjednako kreirali i levičari i desničari. U pitanju je situacija nastala kao rezultat turbulentne *swinging London* ere koju sociolog Stenli Koen opisuje

¹ Mod (skraćena za termin *modernist*) oznaka je za londonsku supkulturu ranih šezdesetih godina. Pripadnici modsa imali su naročiti stil odevanja (odličan primer je film *Uvećanje* Mikelandela Antonionija), vozili su skutere i slušali modernu muziku, pre svega džez i R&B. Za razliku od sladunjave pop estetike pedesetih (koju su zastupali bitnici), modsi su negovali „hladan, moderan, uredan“ izgled. S vremenom se od njih odvajaju rokeri (već do 1964. godine), kojima je smetao njihov suviše feminiziran način odevanja. Rokeri su insistirali na rokenrol muzici, brzim motorima i bili su prepoznatljiviji po crnim kožnim jaknama. Koen je recepciju modsa i rokera u tadašnjoj Britaniji odredio terminom „moralna panika“ želeći da ukaže na negativnu reakciju konzervativne sredine na njihovu pojavu. S tim u vezi, Koen analizira događaje u Brajtonu, Klaktonu i Margejtu koji su zbog preterane zainteresovanosti štampe postali sinonim za problematični, *mods* način ponašanja, umanjujući realni doprinos ove potkulture na razvoj liberalnijeg životnog stila u Londonu (Cohen 2002, 1–47). Modsi su uticali na društvene prilike u Engleskoj tokom čitave sedme decenije, jer su ih mlađe generacije Britanaca prihvatile kao simbol progresivnih tendencija u modi i muzici. Zalagali su se za hiper-hladan stil odevanja utemeljen u urednom i narcisoidnom dendi izgledu Tedijevaca (*Tedy boys*, skraćena od *Edwardian*, odevni stil nastao na temeljima stila Edvarda VII, vladara Engleske od 1901. do 1910. godine). Zahvaljujući Tedijevcima došlo je do zvaničnog porasta interesovanja za mušku modu u Engleskoj, koje je ranije bilo svedeno na andergraund gej krugove (Rooney 2009, 21–31).

kao period ključnog preobražaja britanskog društva. Naime, Bardžisov pogled na budućnost uslovljen je kompleksnim položajem u kojem su se našli mlađi pripadnici radničke klase (između petnaeste i dvadesete godine života) koji su se rano zapošljavali stičući ekonomsku nezavisnost ograničenog dometa, bez realnih mogućnosti da ostvare vertikalnu mobilnost. Posle osmočasovnog radnog vremena, suočeni sa dokolicom koju nisu imali čime da ispune (kafe-barovi pre pojave londonskih klubova *Flamingo* ili *The Marquee* bili su neinspirativni, a drugi oblici sofisticirane zabave nedostupni) pokušavali su samostalno da pokrenu stvari, praktično „ni iz čega“. Raspoloženje depresije, beskorisnosti i bespomoćnosti bilo je praćeno „očajničkom nadom [modsa] da će se nešto dogoditi, kao i [njihovom] spremnošću na akciju“ (Cohen, 2002, 207). Zato su se mladi često izlagali riskantnim situacijama: izazivajući ekscese, želeli su da skrenu pažnju na sebe. Na motorima su jurili kroz uske ulice, plesali su na plažama ili bacali kamenje na izloge, konzumirali pilule ili bežali od kuće. Bio je to mladalački pokušaj da se izazove promena u društvu „čije je uređenje surovo sprečavalo pravo na izbor“ (Cohen 2002, 208).

U nastojanju da predstavi ovu beznadežnu situaciju, Bardžis kreira atipičnog junaka Aleksa: on voli klasičnu muziku (posebno Betovena), ali istovremeno uživa u nasilju predvođeci četvoročlanu bandu delinkvenata. Pošto ubije stariju, dobrostojeću gospođu (Ketlejdji), on odlazi u zatvor, odakle uspeva da se izvuče zahvaljujući reprogramiranju – novoj metodi rehabilitacije (Ludovikovo terapiji). On gubi slobodu volje i postaje mehanizovana jedinka/mehanička pomorandža – društveno prihvatljiviji oblik života – ponašajući se u skladu s nametnutim sistemom vrednosti. U trećem delu knjige, Aleks postaje žrtva nasilnih pojedinaca i državnih organa, koji mu se svete za zločine počinjene u prvom delu romana. Na kraju, on uspeva da savlada besmisleni rušilački nagon kao prerogativ mladosti i da ga, poput svakog zrelog čoveka, usmeri u nešto konstruktivno. Na ovaj način završava se britansko (originalno) izdanje Bardžisove knjige – sa poglavljem više od američkog (prema piščevim rečima, skraćenog samovoljom izdavača) – u kojem se Aleks preobražava i sazreva, a nasilje odbacuje kao dosadno:

„Moj mladi propalitet uočava potrebu da u životu nešto uradi: da se oženi, izrodi decu, da doprinese da se pomorandža sveta i dalje okreće u rukersima Boga, tj. u rukama Boga, pa možda čak i da nešto stvara – na primer, muziku. Na kraju krajeva, Mocart i Mendelson su komponovali besmrtnu muziku u svojim tinejdžerskim godinama. (...) S izvesnom vrstom stida ovaj mladić se osvrće na svoju katastrofalnu prošlost. On hoće drugu vrstu budućnosti“ (Bardžis 2006, 217).

Njujorški izdavač, međutim, smatrao je dvadeset prvo poglavlje neprihvatljivim, suviše „britanskim“ i sladunjavim, tvrdeći da su Amerikanci tvrđi od Britanaca i da mogu da se suoče s okrutnom realnošću (koja im se zaista i dogodila u Vijetnamskom ratu). U američkoj verziji, knjiga se završava Alekovim

pokušajem samoubistva koji ga dekonicionira tj. vraća u početni stadijum, u kome on „zlurado predviđa nastavak funkcionisanja svoje slobodne i nasilničke volje“ (Bardžis 2006, 217). Aleks ostaje okamenjen, bez želje da se uklopi u svet u kome živi, bez volje da pokaže potencijal za bilo kakvim preobražajem. Znatno kasnije, Bardžis je pokušao da protumači tadašnju želju izdavača „W. W. Nortona“ da američko izdanje ostane, grubo rečeno, osakaćeno, tj. da publici bude uskraćeno pravo na čitanje poslednjeg (postojećeg) poglavlja:

„Moja knjiga je kenedijevska i prihvata ideju moralnog progresu. Bila je potrebna jedna niksonovska knjiga lišena ma i najmanje trunke optimizma. Želimo da zlo đipa po štampanoj stranici i da se, sve do poslednjeg reda, cereka u lice svim nasleđenim verovanjima, jevrejskim, hrišćanskim, muslimanskim i sveto-toboganskim, o sposobnosti ljudi da sebe poboljšaju. Takva knjiga biće senzacionalna, i bila je. Ali ja ne verujem da je to poštena slika ljudskog života“ (Bardžis 2006, 218).

Kjubrik je, paradoksalno, u Britaniji napravio film prema američkoj varijanti knjige, do koje je došao zahvaljujući Teriju Sauternu, koji je filmska prava jeftino otkupio još u vreme snimanja *Dr. Strejndžlava*. Zbog rediteljeve nezainteresovanosti, Sautern je pokušao da uvuče Roling Stonse i Kena Rasela u taj projekat. Trebalo je sačekati da Kjubrik konačno odustane od preskupog *Napoleona* (planiranog još tokom snimanja *Odiseje u svemiru*) i posveti pažnju Bardžisovom tekstu. Februara 1970. godine *Variety* je objavio da će za kompaniju „Warner Bros.“ Kjubrik napisati scenario, režirati i producirati *Paklenu pomorandžu* (Krämer 2015, 220), a premijera se zaista i dogodila u decembru 1971. Iako je u pitanju jedino Kjubrikovo ostvarenje o modernom britanskom društvu, ono je baš u Engleskoj naišlo na najveće negodovanje i najoštrije kritike konzervativaca koji su uveli ograničenu distribuciju filma. U toku naredne dve godine, koliko je trajalo bioskopsko prikazivanje u Velikoj Britaniji i u SAD (gde je od X prešao na R kategorizaciju zahvaljujući izbacivanju trideset sekundi sporne scene seksualnog nasilja), film je više puta bio predmet interesovanja dnevne štampe, kako zbog specifične vizuelne estetike (koja ga postavlja na granicu umetnosti i pornografije) i Kjubrikove satirične, mizoginističke i mizantropske slike sveta, tako i zbog uvećane stope kriminala čiji su izvršioци (prema njihovim svedočenjima) nalazili podsticaj za zločine u samom filmu. Posle nekoliko pretnji smrću, reditelj je povukao *Paklenu pomorandžu* iz distribucije i nije autorizovao nijednu javnu, bioskopsku projekciju sve do svoje smrti 1999. godine. Takođe, prema Kremerovim navodima, ovo Kjubrikovo delo se gotovo uopšte ne prikazuje na kablovskim kanalima u SAD, a 2006. godine *Entertainment Weekly* ga je proglasio drugim najkontroverznijim filmom svih vremena, posle *Stradanja Hristovog* Mela Gibsona (Krämer 2015, 220).

Nazivajući ga svičtovskom bajkom i jezičkim *tour de force*-om, Tomas Alen Nelson (2000, 136) ispravno je primetio da su svi elementi Kjubrikovog filma već sadržani u Bardžisovom romanu o moralnom izboru posredovanom

psihološkim uslovljavanjem. Nezapažena u Britaniji u trenutku objavljivanja (1962) Bardžisova knjiga praktično je oživela zahvaljujući Kjubrikovoj preciznoj, moćnoj vizuelizaciji i specifičnom autorskom postupku. Ni sam reditelj nije negirao značaj književnog predloška u svom radu, ističući da je

„u pitanju delo originalne i čudesne imaginacije...narrativna inventivnost bila je čarobna, likovi bizarni i uzbudljivi, ideje briljantno vođene...priča je bila baš takvog obima i gustine kakvi su potrebni da bi se adaptirala za film, bez preteranog pojednostavljanja ili ogoljavanja“ (Hjuston 2004, 142).

Izgleda da je ključni sukob na liniji Kjubrik–Bardžis nastao upravo zbog (zlo) upotrebe dvadeset prvog poglavlja, odnosno zbog rediteljevog oslanjanja na američko izdanje knjige iz kojeg je izostala tzv. pozitivna rehabilitacija glavnog junaka. Rođen kao katolik, zaokupljen religioznim problemima, a posebno odnosom praroditeljskog greha i slobode volje, Bardžis je morao biti ogorčen filmskim vrhuncem u kojem njegov junak, vraćen u prirodno stanje, sklapa pakt s konzervativnim ministrom koji ga hrani sopstvenom rukom, obećavajući mu posao i platu, dok se u Aleksovoj mašti pojavljuju *stare divne* slike seksualnog uživanja u prisustvu egzaltirane publike – pripadnika britanskog establišmenta – elegantno odevenih dama i gospode, s edvardijanskim modnim detaljima, koji kao da su se upravo vratili s kraljevskih konjskih trka u „Askotu ili prispeli sa snimanja filma *Moja lepa gospođice*“ (Naremore 2014, 159).² Ne želeći da ulazi u značajnije diskusije na ovu temu, Kjubrik je svoj izbor jednostavno objasnio rečima:

„Postoje dve različite verzije romana. Jedna ima poglavlje više. Nisam pročitao ovu verziju dok nisam završio scenario. Poslednje poglavlje bavi se Aleksovom rehabilitacijom. Ali ono je, po mom mišljenju, neuverljivo i nekonzistentno sa stilom i namerama knjige. Ne bi me začudilo da je izdavač naterao Bardžisa da napiše ekstra poglavlje kako bi knjiga imala pozitivan kraj. Nikada nisam ozbiljno nameravao da ga upotrebim u svom filmu“ (Ciment 2003, 157).

Kjubrikov završetak, naspram onog koji predviđa Bardžis, zapravo je iskalculisan i ironičan: iako omogućava Aleksov povratak u tzv. prirodno stanje u kojem su mu dostupne prelepe žene, „neobavezni seks i lagodan život jeftine potrošnje“³ (Hunter 2013) on ga, ipak, ugovorom vezuje za patrijarhalne moćnike koji upravljaju svetom. Aleksova volja jeste slobodna, ali ostaje zaroblje-

² Čak ni ovaj završetak Kjubrik nije izmislio. Doslovno ista scena (uz rediteljevu scenografsku i kostimografsku dopunu) opisana je u Bardžisovom romanu, negde na sredini šestog poglavlja trećeg dela knjige, kada, za krevet prikovani Aleks, posle pokušaja samoubistva sanja da krađe automobil, gazi ljude i sluša njihove samrtničke krike. Kulminaciju ovog sna Bardžis opisuje sledećom slikom: „Bilo je takođe snova u kojima sam izvodio staro dobro tucanje sa nekim mačkama koje sam obarao na zemlju i primoravao da to rade, dok su svi stajali okolo aplaudirajući i vičući kao mahnuti“ (Bardžis 2006, 203).

³ <http://peepholejournal.tv/issue/02/03-hunter/>. Pristup: 1. februar 2016

na unutar njegovog mentalnog ekrana, na kojem mu (priželjkivano) divljenje izražavaju upravo oni predstavnici društva koje nije moguće tako lako pobediti. Potvrđujući svoju (rekonstruisanu) virilnost, Aleks još samo može da se seća slobode koju mu reditelj simbolično nudi čak i neposredno posle zatamnjenja, uz zvuke njegove omiljene pesme *Singin' in the rain*.

Paklena pomorandža: istorijski kontekst

„Šta dakle da se radi, a?“

(Entoni Bardžis, *Paklena pomorandža*)

Paklena pomorandža jedan je od prvih Kjubrikovih filmova u kojem je autor pokazao izrazitu samouverenost u ironijskom komentarisanju stvarnosti i promišljanju kulturoloških prilika na prelazu iz sedme u osmu deceniju dvadesetog veka. Ovo ostvarenje je, prema rečima Tomasa Nelsona „oživelu dehumanizovanu atmosferu prošlosti bližu disko sedamdesetim, nego psihodeličnim šezdesetim godinama“ (2000, 148)⁴. Pritom, treba imati u vidu da je reditelj oblikovao vlastiti doživljaj stvarnosti kako iz pozicije svog vremena – svedočeći društvenim promenama koje su zahvatile Veliku Britaniju šezdesetih godina – tako i pod uticajem literarnog predloška u kojem samo prividno izostaje vremenski okvir, određen realnim nezadovoljstvom mlađih generacija lošim uslovima života u posleratnoj Engleskoj. Zbog Kjubrikovog kompleksnog pogleda na stanje u savremenom britanskom društvu, film je izazvao oprečne reakcije koje su, kako će se pokazati, bile istorijski uslovljene (Staiger 2003, 37–60).

Ne treba zaboraviti da je između objavljivanja Bardžisovog romana (1962) i premijere filma (1971) proteklo bezmalo deset godina u kojima su se odigrale ključne promene na društvenom planu – na polju politike, kulture i umetnosti – što su za cilj imale postizanje većeg stepena individualnih sloboda i unapređenje ekonomske situacije zarad opšteg prosperiteta i poboljšanja životnog standarda pojedinca. Sedma decenija dvadesetog veka i dalje je obeležena polarizacijom između Istoka i Zapada, tj. Hladnim ratom (sukob SAD-a i SSSR-a) koji je dostigao vrhunac sa tzv. kubanskom raketnom krizom 1962. godine (između ostalog, ovo je tema Kjubrikovog filma *Dr. Strejndžlav*). Istovremeno, Vijetnamski rat (1954–1975) pokrenuo je mlade širom sveta na ujedinjene reakcije

⁴ Psihodelični stil odevanja pojavio se u drugoj polovini šezdesetih godina i bio je karakterističan po asimetričnim, uskovitlanim, geometrijskim oblicima nalik kaleidoskopu, u živim, fluorescentnim bojama (najčešće jarkoružičasta, žuta, zelena). Na odevnim komadima su se pojavljivali oblici za koje se verovalo da u svesti nastaju pod uticajem psihoaktivnih supstanci (LSD ili marihuana). Materijali su bili mekani i lako pokretljivi, sjajnih površina nalik satenu i označavali su udaljavanje od oštrih krojeva strogog *space age* stila (Rooney 2009, 19).

protiv njegovog besmislenog razaranja, žrtvovanja i gubitka nedužnih života. Borba za građanska prava započeta 1964. godine zalaganjem Martina Lutera Kinga Mlađeg i Malkolma Eksa, kao i pokreti za prava žena i homoseksualaca bili su najznačajniji masovni događaji na Zapadu koji su obeležili sedmu deceniju prošlog veka, ostavljajući duboke tragove u budućnosti, odlučno menjajući postojeću sliku sveta.

Seksualna revolucija šezdesetih (koja je otvorila put ka društvenom napredovanju žena, liberalizaciji životnog stila, odbacivanju suknje i praktikovanju nošenja pantalona u javnosti, kao jednoj od temeljnih oznaka rodne ravnopravnosti) izazvala je kontradiktorni odnos prema pornografiji, uslovljavajući oprečna tumačenja *Paklene pomorandže* kod različitih slojeva publike. Nadovezujući se na futuristički stil prethodnih ostvarenja, *Dr. Strejndžlava* i *Odiseje u svemiru*, *Paklena pomorandža* ga dodatno potencira erotizovanim dekorom koji je reditelj namerno odabrao, tvrdeći da će erotika jednog dana postati pop(ularna) umetnost, te da će ljudi moći da je kupuju u Vulvortu na isti način na koji danas kupuju pejzaže afričke divljine (Ciment 2003, 162).

Pa ipak, dok je *Odiseja* odisala sveopšt看 entuzijazmom zbog naučnog i tehnološkog progressa, dotle je *Paklena pomorandža*, paradoksalno, ponudila pesimističku viziju otuđenja i bezakonja nakon osvajanja svemira (1969). Nasuprot sjajnim, uskim metaliziranim kombinezonima *space age* mode, što su se iz *Odiseje* i *Barbarele* preselili u svakodnevni život (zahvaljujući vizionarskim promenama francuskih kreatora Andre Kureža, Pjera Kardena, Paka Rabana koji su u dizajn uveli nove materijale poput aluminijuma, plastike, vinila), naredno Kjubrikovo ostvarenje pružilo je zastrašujuće sumornu sliku budućnosti (u kojoj vladaju razularene grupe skinhedsa⁵ i korumpirani policajci sa monogramom kraljice Elizabete II na kapama) udaljenu od obećanog/očekivanog prosperiteta.

Stajgerova je sugerisala da je *Paklena pomorandža* prihvatana i kao *kemp* film među gej populacijom (2003, 37–60), što potvrđuje i androgini izgled Dejvida Bouvija, koji je početkom osamdesetih godina nalazio inspiraciju za svoj karakteristični stil u Aleksovom harizmatičnom scenskom nastupu.⁶ Dešifrova-

⁵ Nakon 1967. godine iz modsa su se izdvojili pripadnici tzv. radikalnih modsa, koji su živeli u ekonomski nerazvijenim delovima južnog Londona, poput emigranata iz zapadne Indije, negujući grublji izgled, noseći kratke pantalone i *Trilby* šešire. Do kraja šezdesetih oni su postali poznatiji kao skinhedsi: zadržali su *Fred Peri* i *Ben Šerman* košulje, kao i *Levis* pantalone, ali su počeli da nose duboke *Dr. Martin* čizme (sa osam ili četrnaest kopči) i upotrebljavaju karakteristične dodatke, poput tregera, širokih pojaseva, prsluka. Šišali su se veoma kratko, odakle je ova supkultura i dobila ime (Rooney 2009, 28).

⁶ Moguće je da je ovakvom doživljaju filma doprineo i Vorholov *Vynil* snimljen 1965. godine kao prva ekranizacija Bardžisovog dela. U tom ostvarenju sastavljenom od tri scene, rađenom postupkom dugih kadrova bez izmene položaja kamere, Vorhol

nju muško–ženskih odnosa odlučujuće su doprinele feminističke teoretičarke (DeRosia 2003, 61–84; Kael 2003, 134–139) koje su muško nasilje u *Paklenoj pomorandži* dovodile u vezu sa specifičnom predstavom (podređene) žene (koja je najčešće zaleđena, nepokretna, degradirana, karikirana), a (ugroženu) muškost tumačile su kroz upotrebu karakterističnih kostima naglašenih falusnih obeležja i futurističke scenografije u kojoj nameštaj od fiberglasa, nastao pod uticajem skulptura Alena Džonsa, ima formu nagog ženskog tela karakterističnu za sado-mazohistički spektakl. Neposredno posle premijere filma Robert Hjuze je u dnevnom listu *Time* konstatovao:

„Nijedan film nastao u prethodnoj deceniji nije ponudio tako izvrsno precizna predviđanja o budućoj ulozi kulturnih artefakta – slika, arhitekture, skulpture, muzike – na društvo, ili ih izdvojio iz neodređene pozicije koja im sada pripada“ (Huges 1971, 131).

DeRosia, dalje, konstatuje da je Kjubrik namerno intervenisao na originalnom Bardžisovom tekstu, potencirajući seksualno nasilje u odnosu na tzv. uobičajene vidove demonstriranja muškosti (tuča, pljačka, borba noževima) koji prevladavaju u romanu. Zapravo, zadovoljstvo uništavanja/razaranja uvek je praćeno ispoljavanjem Aleksovog libida, u kojem je utemeljen rušilački nagon. Nasuprot tome, seksualni čin je mehanizovan, bez emocija, sveden je na *good old in-out*, karikiran Kjubrikovim specifičnim tehnikama (pre svega, ubrzanim snimkom).

U istorijskim previranjima dvadesetog veka istaknutu ulogu imali su politički angažovani pripadnici mlađih generacija, srednjoškolci i studenti, koji se nisu mirili s postojećim poretkom i društvenim uređenjem *starog sveta* što su im, u nasleđe, ostavili njihovi očevi. Velike socijalne i političke promene uslovile su i novi doživljaj mode, utičući na izmene u odevanju i insistirajući na većem stepenu individualizacije. Odeća je postepeno postala izraz vlastitog stila, ona je konstituisala javnu sliku personalnosti. Odbacujući staromodni dizajn industrijski proizvedenih unifikovanih modnih komada, mladi su u novom načinu odevanja pronašli mogućnost izražavanja svojih stavova i plasiranja *novog* sistema vrednosti.

„Od modsa i rokera ranih šezdesetih godina u Londonu (Engleska) preko američkih hipika kasnih šezdesetih, do pankera i disko plesača sedamdesetih, mladi su definisali svoj stil koji se nezaustavljivo širio celom planetom“ (Pendergast 2004, 891).

delimično zadržava Bardžisov zaplet, preuzimajući suštinsku ideju o preobražaju glavnog junaka Viktora od negativne ka pozitivnoj ličnosti. Konvencionalno shvaćen filmski prostor je ukinut, a mizanscen je sveden na klupko isprepletanih tela zaokupljenih međusobnim razgovorima, plesom, skidanjem, oblačenjem i fizičkim mučenjem. U ovakvom prostoru pretrpanom muškim telima, utisak homoerotičnosti je neminovan.

U okolnostima u kojima je vladala pojačana želja posleratnih generacija da se oslobode represivnog nasleđa prošlosti, Kjubrik konstruiše sopstveno viđenje budućeg utopijskog, klasnog društva nastalog na ruševinama mladalačkih ideala (ljubav, mir, jednakost) koji očigledno nikada nisu zaživeli. Ističući u prvi plan besciljnost i odsustvo životne motivacije kao osobine svojih junaka (prevashodno Aleksa, ali i njegovih drugova Dima, Džordžija i Pita), reditelj vidi njihovu potrebu za ultra-nasiljem kao odgovor ispražnjenih individua na teror tehnologije koja je napredovala, ali je Zemlju ostavila iza sebe, bez etičkog kodeksa. U pitanju je rad, ne kao produkcija, već kao destrukcija, nasilje samo po sebi. Ono postaje besmisleno trošenje energije, koje Aleksandar Koen izjednačava s radom u postindustrijsko doba.⁷

Od pripadnika iste grupe, Aleksa izdvaja njegova samosvest, sloboda volje i snažni poriv da se suprotstavi kontroli države i društvu koje čuva privilegije za jedne, ne ostavljajući prostora čak ni za „veru u bolje sutra“ drugima. Takav junak preuzima niz društvenih uloga pokušavajući da ostvari sopstvene želje, ma koliko one izgledale prozaično. Prilagođavajući se situaciji, Aleks je primoran da konstantno menja svoje lice, kako bi sačuvao slobodu, lični integritet i pravo na različitost. Kao izvođač ili glumac, on oblači različite kostime i stavlja odgovarajuće maske, preobražavajući se lako iz „đavola u anđela, iz čudovišta u klovn, iz pesnika u nitkova, iz zavodnika u žrtvu, iz čoveka u koga imate poverenje, u osobu koja vas olako može nadmudriti“ (Naremore 2014, 161).

Ko je Aleks Dilarč? Značaj kostima za konstruisanje društvenih uloga

„Današnja filmska moda, vaša je moda budućnosti.“
(Elsa Schiaparelli)

Kostim i šminka imaju podjednako važnu ulogu u Kjubrikovim filmovima. *Paklena pomorandža* postala je jedno od kulturnih ostvarenja, između ostalog i zbog osobenog odevnog stila Aleksa Dilarča kojim on izražava „frustracije, uzlete i ograničenja [svoje] muškosti“ (Lockett 2000, 320). Posredstvom kostima uspostavljaju se veze između sadašnjosti i budućnosti i premošćavaju različiti nivoi stvarnosti. S jedne strane, postoji realnost sadašnjeg sumornog i sivog vremena, u kojem nerado obitava glavni junak zajedno sa svojim roditeljima (stambeni opštinski blok 18a, između Kingsli avenije i Vilson-veja u Londonu) dok se, nasuprot ovoj, pojavljuje drugostepena (virtuelna) realnost koja pripada samo Aleksu i njegovim drugovima – (nad)realnost sjajnija i podsticajnija od stvarne, nastala pod dejstvom mleka s dodacima veloceta, sintemeksa ili drenkroma. Dva pome-

⁷ Cohen, Alexander. „*A Clockwork Orange* and the Aestheticization of Violence“, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0025.html>. Pristup 3. februar 2016.

nuta nivoa aktualnosti upućuju na ključni (kjubrikovski) sukob između starog i novog sveta, između oveštalog sistema vrednosti koji pripadnici Aleksovog ganga s prezirom odbacuju i priželjkivanog koji oni, bezuspešno, pokušavaju da nametnu. *Paklena pomorandža* na simbolički način upotrebljava jezik mode kako bi negirala progres najavljen futurističkim dizajnom *Odiseje u svemiru*:

„Ovaj svet zaudara zato što je dozvoljeno mladima da maltretiraju starije ovako kao što vi radite...Kakav je ovo svet? Ljudi na mesecu i u orbiti oko Zemlje, kao mušice oko lampe, a ovde više ne postoji ni red ni zakon“ (Bardžis 2006, 24).

Kako bi bliže odredio pomenuti rascep, reditelj ključno mesto daje grotesknom kostimu i prenatravanom odevnim kombinacijama. S jedne strane, nalazi se ekstravagantni, pažljivo kreiran Aleksov stil, dok, nasuprot njegovom profilsanom ukusu, stoje pripadnici starije generacije koji, u pokušaju da održe korak s vremenom, postaju njegove modne karikature. Karakteristični Aleksov beli kostim stvorila je italijanska dizajnerka Milena Kanonero uobličavajući Kjubrikovu (osobenu) viziju Bardžisovog teksta. Upečatljivim spoljašnjim izgledom junaka, ona je doprinela da *Paklena pomorandža* postane jedan od najkontroverznijih filmova u istoriji sedme umetnosti.

„Tada su u Engleskoj ordinirale mnogobrojne bande koje su se deklarirale specifičnim načinom odevanja. Neke su spajale vojni stil sa modernim trendovima, druge su se pak oblačile u novom edvardijanskom stilu. Takođe su postojali i ozloglašeni skinski koji su bili najopasniji. Njihov upadljiv izgled, koji je sadržao groteskne elemente, bio je zaista zastrašujući. Njihova hirovitost inspirisala me je da napravim stil za *Drugove*“ (Canonero cf. Buovolo 2014, 150).

Već u uvodnoj sekvenci filma, u stilizovanom baru *Korova* „s primesama nastranog Versaja“ (Walker 2000, 196) pojavljuju se Aleks i trojica prijatelja odeveni u beli kostim, karakterističan za njihove nasilne, noćne akcije. Zamrznuti u stavu koji podseća na modele s modnih fotografija, oni su opkoljeni nagim ženskim telima što sputavaju njihovo (muško) delovanje. U pitanju su bele skulpture autorke Liz Mur, koja odlučno parodira fetišistički (nefunkcionalni) nameštaj Alena Džonsa nastao nekoliko godina ranije. Mršavi modeli (od fiberglasa), u nemogućim pozama, više nisu umetnička dela već imaju novu namenu. To su stolovi koji zaista imaju upotrebnu vrednost, odnosno umetnički objekti prurušeni u mašine/automate za piće. Za razliku od Bardžisovog romana u kojem umetnost ne igra nikakvu ulogu, u Kjubrikovom filmu slike i skulpture stalno su izložene, ukazujući na neraskidive veze između umetnosti, kiča i pornografije uspostavljene zahvaljujući demokratizaciji društva. Reditelj pervertira / dekontekstualizuje Džonsove skulpture, prebacujući ih iz povlašćenog prostora umetnosti u oblast javnog delovanja. Džonsov formalistički eksperiment je parodiran, pop-ularisan na isti način na koji pop art uzdiže robu široke potrošnje

na nivo umetničkog dela. Umetnost više ne može da sačuva granice koje je poremetila nasiljem. Groteskne forme umetničkih dela postaju svakodnevni objekti nove stvarnosti – bliske budućnosti u kojoj vlada kulturna praznina (Metlić 2013, 102). Oči *Korova* skulptura su crni prorezi, tela imaju naglašene grudi, genitalije su detaljno obrađene, a kosu čine fluorescentne perike. One se pojavljuju u svim „ženskim“ prostorima u filmu, upućujući na seksualne frustracije muških junaka i psihoseksualni mentalni pejzaž junakinja.

Stan u kome živi Aleks uređuje njegova majka: elektroplava i ružičasta boja dominiraju u dnevnoj sobi, dok narandžasto-žute i reflektujuće srebrne pločice prekrivaju zidove u trpezariji, ukrašene monotonim slikama crnih lepota kupljenih na sniženju u robnoj kući. U majčinoj spavaćoj sobi, pored prozora, izložene su ženske glave od fiberglasa kao postolja fluorescentnim *Orlon* perikama koje ova pripadnica radničke klase voli da nosi, demonstrirajući svoj *dobar* ukus. On je upotpunjen i nemogućom kombinacijom *space age*-a i trendova koje je plasirala Meri Kvant početkom šezdesetih godina u svom butiku *Bazaar* u Londonu (mini-suknja i duge, uske čizme od vinila jarkih boja kao varijacija Kurežovih *go-go* čizama). Trudeći se da sustigne aktuelne modne diktate, Aleksova majka pokušava da sakrije svoje godine, porodičnu ulogu i iznad svega, klasnu pripadnost. Nasuprot njoj imućna, dekadentna Kettlejdi, vlasnica pansiona za mačke, odevena u uski zeleni triko i snežnobeke hulahopke, sa drečavcrvenom kosom i prenaplašenim karminom, okružena lezbejskim (auto)portretima u sadomazohističkim pozama, doživljava se kao oživljena skulptura iz *Korova* bara. Ona je „varijacija piščeve žene (nešto starija) ili moderna, dobrostojeća verzija Aleksove majke, približno istog životnog doba“ (Metlić 2013, 110). Kettlejdi je, zapravo, pripadnica uniseks vremena u kojem su se granice između polova postepeno zamaglile, a rodne uloge poremetile. Seksualna funkcionalnost, kako je primetio Nelson, zamenjena je „produženom rukom“ seksualnosti: ljudi su postali mašine, imitirajući objekte koje su sami kreirali (2000, 151). U *Korovi*, kao naglašeno ženskom prostoru, muškost glavnih junaka je ugrožena, uprkos činjenici da su devojke nepokretne. Naime, Aleks je feminiziran zahvaljujući neobičnom detalju na desnom oku, veštačkim trepavicama koje upućuju na „dendijevsku investiciju u sopstveni izgled“ (Luckett 2000, 320).

„Prvobitno smo hteli da stavimo veštačke trepavice na oba oka. Zbog toga je Malkolm Mekdauel izgledao čudno, ali ne i zastrašujuće. Onda nam je palo na pamet da probamo samo s jednim okom. To je bilo to! Zlokoban Alekov izgled proizašao je iz ovog jednog oka akcentovanog dugim crnim trepavicama“ (Canonero cf. Buovolo 2014, 149).

To je ujedno prva, od dve najvažnije maske, koju junak koristi u filmu kako bi ostvario svoje sadističke želje. Drugu, grotesknu masku u formi dugog crvenog nosa (zamena za falus) upotrebljava da bi prikrrio identitet u ključnoj akciji prve večeri: silovanju piščeve supruge. Obe maske podstiču Aleksa na akciju,

ohrabrujući ga da nadmaši sebe, da „odbaci civilizaciju i vrati se u stanje animalnog uživanja“ (Ciment 2003, 82). Druga maska naročito uveličava njegov (nesigurni) genitalni autoritet.

Upadljiviji elemenat ženskosti, crveni karmin, predstavlja *samo* kozmetički dodatak na licu Aleksovog prijatelja Dima što sedi pored njega i jedini nosi belu košulju sa sitnim plavim prugama (ostali drugovi imaju bele bluze sa ruskim kragnama). Ukrasom na licu koji ne utiče na feminiziranost Dimovog grubog i nesofisticiranog lika, Kjubrik insistira na tenziji između dvojice mladića koja će kulminirati Dimovom neposlušnošću i izdajom, uslovljavajući Aleksovu degradaciju i gubitak slobode. Trepavice na Dilarčevom oku, međutim, kao upadljivi dodatak ispod crnog cilindra, obeležje su njegovog osobenog stila i označitelj dominantnog položaja u grupi. U taj kostim on investira vreme i energiju, što potvrđuje pažljivim razodevanjem i skidanjem trepavica (poput glumca iza scene) pošto se vrati kući, oslobađajući se uloge nasilnika posle cele noći.

Uniforma koju nose Aleks i drugovi omogućava njihovo raspoznavanje i određuje identitet grupe: na tragu odevnog stila onovremenih skinhedsa, ona, zapravo, anticipira pank izgled⁸ što će se razviti u drugoj polovini sedamdesetih godina, kao najradikalniji izraz bunta protiv britanske kraljice i establišmenta. Netrpeljiv prema društvu, naglašeno anarhoidnog stava, Aleks negira *vrlji novi svet* demonstrirajući svoj prezir prema dizajniranoj *space age* odeći i nasleđu modsa. Njegov ingeniozni kostim neobična je kombinacija elemenata iz prošlosti i stila koji označava revolt budućnosti: on nosi bele uske pantalone uvučene u lake crne *Dr. Martin* čizme, belu košulju bez kragne, na čijem se rukavu umesto manžetni nalazi zalepljeno veštačko, krvavo svevideće oko – makabristički trofej (Buovolo 2014, 150), široke tregere i crni polucilindar. Kako bi istakao svoju virilnost Aleks na pojasu ima štitnik – simbol borbenosti i junaštva, znamenje iz prošlosti – detalj koji ga neposredno, iz stadijuma nezrelog tinejdžera nepotvrđene muškosti, prebacuje u svet odraslih seksualno zrelih muškaraca prema kojima, istovremeno, oseća prezir (demonstriran u sekvenci silovanja pišćeve supruge u prisustvu Aleksandra koji nemoćan i zavezan svedoči stravičnom zločinu). Crni cilindar i štap u Aleksovoj odevnoj kombinaciji svesno su preobraženi od simbola džentlmenskog, uljudnog ponašanja u jezive

⁸ Pank je bio radikalni stil života i odevanja koji se pojavio istovremeno u Britaniji i SAD, već od 1972. godine. U Londonu se brzo proširio zahvaljujući Malkolmu Meklarenu i Vivijan Vestvud koji su u butiku *Sex* prodavali dizajniranu odeću od kože i gume, prihvaćenu od strane protagonista progresivne muzičke pank-rok scene. Stil se brzo proširio zahvaljujući Meklarenovom bendu *Sex pistols* čiji je pevač Džoni Roten u autobiografiji pod nazivom *No Dogs, No Blacks, No Irish* istakao značaj koji je film *Paklena pomorandža* imao na formiranje njegovog modnog izraza. Pankeri su često nosili lance (poput Dima u filmu), a odeću su upotpunjavali zihernadlama i žiletima (Pendregast 2009, 946–47).

instrumente mučenja iza kojih se skriva neočekivano „čudovište“, pretvoreni su u „subverzivne elemente kojima on nedvosmisleno dokazuje svoju muževnost“ (Buovolo 2014, 152).

Aleks, međutim, prihvata i ulogu harizmatičnog zavodnika demonstrirajući je u sekvenci sa dve devojke u muzičkom magazinu. Tada on ima dendijevski stav, sasvim udaljen od nasilničkog nastupa jednog skinheda. Okrećući se elegantnom edvardijanskom stilu, junak samouvereno šarmira devojke: on je odeven u žutu košulju i dizajnirani dugački tamnoljubičasti kaput sa duplim kopčanjem i velikom ovalnom kragom dekorisanom zmijskom srebrnom šarom. Uspešan u igri zavodjenja, otkrivajući svoj prefinjeni muzički ukus, Aleks upotrebljava elemente obnovljenog dendi stila koji svoj vrhunac doživljava tokom *swinging London* ere, obeležene, iznad svega, heroinama budućnosti koje su nosile provokativne mini suknje i ekstravagantne komplete sa pantalonama, do tada „ekskluzivno muške, a sada plasirane kao simbol ženske nezavisnosti“ (Buovolo 2014, 152). Iako je dendijevski izgled postao popularan još početkom devetnaestog veka zahvaljujući Bo Bramelu – pripadniku srednje klase, koji je puno vremena ulagao u svoj negovani izgled – taj stil je tokom šezdesetih godina označio revoluciju u oblasti muške mode u Britaniji, otvaranjem niza butika u Ulici Karnabi (značajna je bila robna marka *Blades* Džona Stivena, osnovana 1957). Dopunjen modnim aksesoarom – monoklom, satom na lancu ili elegantnim štapom za hodanje – novi edvardijanski izgled potvrdio je mušku zabrinutost zbog nove društvene hijerarhije. Povratkom na tradicionalniji stil odevanja, Britanci su pokušali da se izbore sa poremećajem stabilnosti koji se osećao u svakodnevnom životu (Buovolo 2014, 152). Činilo se, zapravo, da je pojačani interes muškaraca za odevanje uticao na rehabilitaciju njihove virilnosti, a da je tzv. dendijevska osvešćenost za modu mogla imati dalekosežnije društvene posledice. Zahvaljujući njoj došlo je do (prividnog) preplitanja klasa čiji su pripadnici na različite načine demonstrirali muškost (fizička snaga omladine, stilska eksentričnost muzičkih i modnih idola, moć političkog establišmenta) kako bi se zajednički suprotstavili seksualnoj revoluciji koja je ugrozila rodnu (pred)određenost. Nagoveštaj ovakve klasne mobilnosti prisutan je i na samom kraju *Paklene pomorandže* kada dolazi do sklapanja pakta između podmlatka iz radničke porodice, bivšeg osuđenika Aleksa i elegantnog ministra Freda, čija jarkožuta košulja (umesto očekivane bele) u kombinaciji sa crnim skupim odelom sugerise „gubitak sigurnosti i kredibiliteta“ (Buovolo 2014, 153). Samim gestom rukovanja onih koji ne govore *istim jezikom*, Kjubrik (ironično) pretpostavlja da klasne granice mogu biti prekoračene, ali da nikada ne mogu biti zaista ukinute.

Agresivni potencijal Aleksove grupe izražen u posebno dizajniranoj beloju uniformi, stoji u suprotnosti s odevnim kombinacijama njegovih žrtava. Pisac Aleksandar (kao i sam Aleks, u trećem delu filma, kada gubi mogućnost samo-

odbrane) odeven je u bogato dekorisan crveno-beli penjoar – kućni mantil što upućuje na komfor doma i kasne večernje sate, posle kojih se ne izlazi iz kuće (svetleća oznaka HOME ispred raskošne privatne vile iritira Aleksa podsećajući ga na ono što on, iz pozicije svoje klase, nikada ne može priuštiti). Bademantil, takođe, ukazuje na opuštenost, ranjivost i fragilnost starijeg gospodina koji, ne očekujući iznenadnu noćnu posetu, neobazrivim puštanjem stranaca u kuću pretvara svoj život u košmar. Pažljivim korišćenjem jezika mode Kjubrik, naročito u ovoj sekvenci, potencira sukob između starog i novog sveta kao sukob različitih nivoa muškosti: pasivni, ostareli (impotentni) pisac nema snage da se suprotstavi agresiji i naglašenoj potentnosti Aleksa i drugova. Penjoar, tako, postaje „uniforma gubitnika, ništarije, odeća koja ne upućuje samo na običnost, već najčešće obeležava osobu koja se ni ne trudi da se obuče“ (Luckett 2000, 326). Ista kućna haljina označava zamenu uloga u trećem delu filma, kada Aleks postaje žrtva u rukama osvetnika Aleksandra, prolazeći kroz identično iskustvo tzv. suspendovane muškosti.

Kjubrik se koristi kostimom kako bi ukazao na gubitak slobode ličnosti i namerno preusmeravanje Aleksovog destruktivnog nagona. Neposredno nakon Ludovikovog tretmana, junak više ne pokazuje nihilistički kapacitet, a odelo koje mora da nosi potvrđuje njegovu bezvoljnost da investira u sopstveni izgled. On je depresivan zbog nametnutog položaja žrtve, umesto nekadašnje uloge vođe. Plavi, staromodni sako jednostavnog kroja dopunjava obične pantalone i cipele karakteristične za pripadnike niže srednje klase. Sada je Dilarč primoran da se odvoji od sebe: on ostavlja beli kostim (koji ni do kraja filma više neće obući) i odriče se voljene uloge nasilnika. Gubeći moć za samoopredeljenjem, on je nateran na neautentični život u okruženju koje je, s prezirom, odbacivao. U to (konzervativno) plavo odelo Aleks je odeven u enterijerima koji postaju sinonim njegove degradacije: pri ulasku u zatvor; kada, ponižen, demonstrira rezultate Ludovikove terapije pred uvažanim političkim i crkvenim zvaničnicima, kao i dok nemoćno luta ulicama Londona mučen od strane bivših drugova koji su se odrekli svoje (sramne) prošlosti i prešli u službu zakona. Aleks više ne vodi računa o detaljima, ne mari za to da li je odelo izgužvano i kakav utisak ostavlja na okolinu. Kada, konačno slomljen, obuče Aleksandrov kućni mantil, misleći da je našao spas od spoljašnjeg sveta u toplini (nepostojećeg) doma, Aleks gubi odlučujuću bitku protiv svog duhovnog oca Betovena, čija je muzika, zloupotrebom države, pretvorena u instrument mučenja: „Stadoh na ram prozora, dok je muzika mahitala sa moje leve strane; zatim zatvorih oči, osetih hladan vetar kako me miluje po licu i skočih“ (Bardžis 2006, 199).

Probuđen u bolnici, posle svega, odeven u gips i zavoje, glavni junak pokazuje novu želju za životom i istim, starim spektaklom. On progovara osobenim *nadsat* jezikom i raduje se živim slikama čulnog zadovoljstva sa zgodnom devojkom u dugim crnim rukavicama, čarapama s podvezicama i ogrlicom

oko vrata. *Paklena pomorandža*, prema rečima Ijana Hantera, završava se na očekivani (kjubrikovski) način: besplatnom scenom seksa odigranom za dekadentne buržuje sklone spektakularnim prestupima (Hunter 2013). Kostim – kao izraz privatnog ili javnog lika – ne uspeva da maskira stvarne potrebe zajednice. Znajući ovo, Kjubrik u poslednjoj sekvenci okuplja pripadnike svih društvenih klasa i pušta ih da se raduju istim zadovoljstvima, bilo da u njima neposredno učestvuju ili ih samo posmatraju.

Literatura

- Bardžis, Entoni. 2006. *Paklena pomorandža*. Beograd: Algoritam.
- Buovolo, Marisa. 2014. „Masks of Violence“. In *The Stanley Kubrick Catalogue*, 148–56. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum.
- Ciment, Michel. 2003. *Kubrick: The Definitive Edition*. New York: Faber and Faber.
- Cohen, Stanley. 2002. *Folk Davils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. London: Routledge.
- DeRosia, Margaret. 2003. „An Erotics of Violence: Masculinity and (Homo)Sexuality in Stanley Kubric’s *A Clockwork Orange*“. In *Stanley Kubrick’s A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, 61–85. Cambridge: University Press.
- Hjuston, Penelopi. 2004. „Zemlja Kjubrik“. U *Stenli Kjubrik*, ur. Džin D. Filipis, 142–50. Beograd: Hinaki.
- Hughes, Robert. 2003. „The Decor of Tomorrow’s Hell“. In *Stanley Kubrick’s A Clockwork Orange*, ed. Stuart, McDougal, 131–33. Cambridge: University Press.
- Krämer, Peter. 2015. „Complete total final annihilating artistic control: Stanley Kubrick and Post-war Hollywood“. In *Stanley Kubrick: New Perspectives*, eds. Ljujić, Tatjana, Peter Krämer and Richard Daniels, 48–62. London: Black Dog Publishing.
- Lockett, Moya. 2000. „Performing Masculinities: Dandyism and Male Fashion in 1960s-70s British Cinema“. In *Fashion Cultures. Theories, Exploration and Analysis*, eds. Bruzzi, Stella and Pamela Church Gibson, 315–28. London: Routledge.
- Metlić, Dijana. 2011. „Paklena pomorandža posle 40 godina“. Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu 11–2011: 149–65.
- Metlić, Dijana. 2013. *Stenli Kjubrik: Između slikarstva i filma*. Beograd: Filmski centar Srbije
- Naremore, James. 2014. *On Kubrick*. London: BFI.
- Nelson, Thomas Allen. 2000. *Kubrick: Inside a Film Artist’s Maze*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pendregast, Sara and Tom Pendregast. 2004. *Fashion, Costume and Culture*. Farmington Hills: The Gale Group.
- Rooney, Anna. 2009. *The 1950s and 1960s*. Hove: Batley Publishing.
- Staiger, Janet. 2003. „The Cultural Production of *A Clockwork Orange*“. In *Stanley Kubrick’s A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, 37–61. Cambridge: University Press.
- Walker, Alexander, Sybil Taylor and Ulrich Ruchti. 1999. *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. New York. W. W. Norton.

Dijana Metlić
Academy of Arts, University of Novi Sad

*Kubrick's approach to Burgess:
The significance of costume in a Clockwork Orange*

Based on the 1962 novel by Anthony Burgess, Stanley Kubrick wrote a screenplay, produced and directed film *A Clockwork Orange* in 1971. Made as decadent and nihilistic (Denby), designed in such a way as to enable viewers to enjoy scenes of rape and beatings (Kael), the film was shown in London theaters until 1974, when Kubrick withdrew it from the circulation due to the copy-cat murders in England and anonymous death threats that director's family began to receive. This text focuses on Kubrick's specific approach to the adaptation of Burgess's novel through his significant use of costumes and artworks as important part of the set design, which helps the viewers to understand complex social circumstances of the late 1960s and early 1970s that caused the crucial cultural and political changes in the world. The Cold War crises, uneven economical development and the Vietnam War (1954–1975) moved young people in their teens and twenties to protest against the (unacceptable) way of life they were offered by their patriarchs. Burgess sets the story in England, in near future, after the enlightening changes initiated by the Mods and Rockers in the 1960s, announcing the emergence of the radical punk style in the second half of the 1970s. Opposing to this utopian world and the class society, Burgess's main character Alex will have to fight against the state in order to retain his freedom of choice. By virtue of an actor Malcolm McDowell, in the Kubric's version of the story, Alex becomes charismatic, conscious and powerful person, strong enough to confront the society and eventually retain his free will.

Keyword: *A Clockwork Orange*, Anthony Burgess, Stanley Kubrick, Alex Delarge, film costume, class society, art, erotic art, kitsch

*Lecture de Burgess par Kubrick:
importance des costumes pour la compréhension de l'Orange mécanique*

Le roman *L'Orange mécanique* d'Anthony Burgess, publié en 1962, est devenu une des œuvres d'art cultes du vingtième siècle, avant tout grâce au film homonyme de Stanley Kubrick, de 1971. Caractérisé de création décadente et nihiliste (Denby), réalisé de manière à ce que les spectateurs „prennent plaisir“ aux scènes de violence (Kael), le film de Kubrick a été, avec des interruptions, distribué en Grande Bretagne jusqu'en 1974, lorsqu'en raison des critiques dont il a implicitement été l'objet, celles d'accroître le degré de délinquance en Angleterre, il a été retiré du programme à la demande du réalisateur, immédiatement