

MOJE DIKTATURE, MOJI SNOVI

Rajko Radović

A Clockwork Orange in this sense becomes a movie about capitulation of every sort against the God of Amorphousness. Despite everything that one perceives in the movie, the viewer is choosing the defeat of watching exactly because in its own inertia the process of watching produces additional pleasures. The price of this capitulation is catastrophic, but isn't that exactly a true description of the Reality in which we found ourselves at the start of the 21st century?

Ako ne živiš politiku, politika će živeti tebe...

Marlon Džejms, autor romana

„A Brief History of Seven Killings“

Oči u oči smo sa muzikom u očima, ludom nekom muzikom u pogledu androgenog siledžije, koja čudno privlači ali i odbija. I baš u toj čudnoj i čulnoj dinamici između ova dva pola percepcije, između onoga što fascinira pogled svojom drugačijošću, a zapravo, izmiče čulu vida i onoga što je svojom agresivnošću toliko očigledno da ubija svaku imaginaciju, leži ključ igre sa značenjem u kontroverznom remek-delu Stenli Kjubrika *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*, 1972).

Na jednoj strani taj otkačeni, hipnotični, pogled mladića koji bi mogao da bude i devojka je vanvremenski i vanprostoran, i može da znači sve, ali i ništa. A na drugoj je sablasna, krimi rekvizita njegovog siledžijstva. Ono što tu, zapravo, i skoro bukvalno „bode oči“ su zloslutno predimenzionirane, veštačke trepavice koje uokviravaju ludu, trans-rodnu muziku njegovog furioznog buljenja pravo u kameru i u nas. Huliganov pogled je, tako, izazov našim ustaljenim normama i standardizovanim očekivanjima. Ali i pretnja svakom izazovu. I time igra sa pragom naše perceptivne tolerancije može da počne. Ali šta će ta igra, u stvari, na platnu biti nije jasno. Pošto ludilo koje prati neku svoju obesnu muzikalnost izmiče svakoj formi mi bi, zapravo, mogli s pravom da se pitamo da li ćemo to gledati mjuzikl sa elementima terorističkog video klipa ili triler koji peva? A ono što Kubrick hoće tim prvim kadrom zavodljivog užasa da nam kaže je to da mi, u stvari, imamo izbor i time i izlaz iz košmara. Mi možemo, drugim rečima, zgroženi prizorom vrebajućeg, androgenog nasilja da se pokupimo i odemo ili možemo da ostanemo tu, prikovani za muziku u očima sa ekrana i gledamo pa šta bude. I trik, ali i snaga, Kjubrikove distopijske fantazije o krahu svih ljudskih normi i vrednosti je baš u tome što mi nikako nekim čudom ne možemo da se odlučimo.

To čudo koje nas mami i ostavlja u nedoumici, bez jasnog odgovora i koje dominira prvim kadrom ovog ozloglašnog i voljom samog autora iz bioskopa u Velikoj Britaniji povučenog filma zove se Aleks (Malkom Mek Dauel). On je besposleni huligan poreklom iz londonskog radničkog miljea. Ali on je i dvojna i dvolična ličnost. Pred roditeljima i na svetlosti dana Aleks se pravi da je normalan mladić koji radi sve ono što njegovi vršnjaci i inače rade – ide u školu, sluša muziku, ima hobije. Noć, međutim, pokazuje njegovo pravo lice. I baš tim noćnim licem i počinje Kjubrikov film. Mi vidimo taj nadobudni pubertetski splet kontradikcija kako sedi u podzemnom baru



Androgeni silos: Malkom Mek Dauel kao Aleks

sa egzotično ruskim imenom „Korova“ i drogira se. Rusko ime te sumnjive rupe gde se moda i kriminal međusobno prožimaju, u kulturnoj noveli Entonija Burdžisa na kojoj je film inače zasnovan, ukazuje na distopijsku, gotovo sovjetsku, budućnost kolenke kapitalizma. Tako da nije čudo što je odmah tu u prvom kadru filma način Kjubrikovog kadriranja tako revolucionarno ruski. To je kadar koji zavodi red ali nekako istovremeno priziva haos. Ali, po kvalitetu i brižljivosti osvetljenja ovaj krupni plan (closeup) koji će potom prerasti u *traveling* kamere unazad, bi, zapravo, mogao da bude pripisan Džozefu Šternbergu u koji je sličnim, gotovo slikarskim sredstvima od Marlen Ditrih napravio filmsku divu u klasicima kakvi su *Morocco* (1930) i *Scarlet Emperess* (1934).

Tako da Kjubrikov napadni formalizam u domenu kompozicije slike služi samo kao sračunati izgovor za njegovu potpunu neformalnu neuračunljivost i gubitak svakog kompasa u domenu svetlosnih šema. I kroz tu vizuelnu dijalektiku između jednog i drugog, on od žutokljunog nasilnika Aleksau stvari pravi neku vrstu moderne, otkačeno muške Lola-Lole iz Šternbergovog *Plavog anđela* (Blue Angel, 1930) – čime isto tako i sasvim namerno pubertetski silos prestaje da bude percipiran samo kao silos. On za Kjubrika ali i za nas postaje nešto više od toga. On je, istovremeno, i pod glamuroznim svetlom usredsređenim na teksturu njegove kože i podzemna barska zabavljačica sa dimom u očima koja priziva orgazam smrti.

I zato odmah tu, već u svom prvom kadru koji stvara dominantnu atmosferu filma, *Paklena pomorandža* budi asocijacije na neku opscenu mitološku zmiju koja guta sama sebi rep, a Kjubrikov sukob između forme i sadržaja vodiće kasnije daljem šokantnom rascepu između vizuelnih i zvučnih označitelja i onoga u našoj imaginaciji označenog. Na nivou priče ova uznemirujuća slika Aleksa kao obnevidelog proleter-skog poluboga, negde između bajkovitog gmizavca i nakinđurenog kriminalca koji u metaforičnom smislu sam sebi guta telo i fizičko biće podređuje neuračunljivošću svoje unutrašnje divljine dobija na punom značaju tek u poslednjem kadru filma, u kome ovaj nezajažljivi manipulator privida i predstava, navodno izlečen od svoje kriminalne psihopatije izgleda luđi i opasniji nego ikad. Forma je tu, međutim, ista. Prvi i poslednji krupni plan su gotovo identični. Samo što je na početku Aleks sam sa svojom mračnom fantazijom-vodiljom, okružen svojom klinačkom bandom uličnih siledžija koji se zovu *drugovi* i sa njima se na drogama izležava u „Korova“ milk baru, a u poslednjem je sav u gipsu, u zagrljaju moćnog političara i na lekovima, sa suludim očima okrenutim ushićeno na gore, u nevidljivo nebo seksualnog ekcesa, golotinje i krvi,



Eros umiranja: Marlen Ditrh kao androgeni vamp

a sve to uz omiljenu muzičku pratnju – Ludvig Van Betovenovu 9. Drugim rečima, kadriranje ovde niti podržava niti osuđuje ludilo. Ono ga, jednostavno, pokorno sledi i servilno uokvirava. Forma je, drugim rečima, kurvinjski podatna. Ona služi svakome, ona ne zna za ne. Po toj logici, Leni Rifenštal, slaveći Hitlera, može mirno u svom *Triumfu volje* (Triumph des Willens, 1934) da inscenira kadrove omamljujuće formalne lepote i učini nacizam atraktivnim. Baš kao što eksplozija atomske bombe iznad Hirošime i Nagasakija može da se učini lascivno lepo. Boje u prelivima oranž i jarko crvene su divne, mada je smrt sveprisutna. Dok amaterski snimak košmarnog ulaska putničkih aviona pod komandom islamskih terorista u tornjeve blizakinje Svetskog trgovinskog centra u Njujorku na početku globalizovanog 21. veka mogu da budu jednako spektakularni u smislu čistog vizuelnog doživljaja kao što su nekada za neke naivnije gledaoce bili *Ulazak voza u stanicu* braće

Lumijer ili čovekovo spuštanje na Mesec. Ono što je, dakle, ispred svoga vremena i vizionarsko u Kjubrikovoj *Paklenoj pomorandži* je spoznaja da Forma ne samo da nije nevina, već i da ona, isto tako, prevazilazi svaki pojam nevinosti. Slike se, drugim rečima, lako otimaju kontroli. Neke umiru odmah, zastarevaju brzo, nestaju. Druge, međutim, žive druge i neočekivane živote. Pokretne slike tako između linija kompozicije i tonalnih šema svetlosti i senki, jezičkih konvencija glumačke igre i koreografije pokreta kamere, u procepima značenja kriju i novi, nečitljivi kvalitet u domenu atmosfere i nečega snu nalik. I nije ovde samo reč o pukom eskapizmu – o fantaziji, o gledanju ili igri sa zaboravom. Ništa nije tako podložno interpretaciji i time zloupotrebi kao snovi. Baš kao što su slike ideološki obojene čak i onda kada nominalno to nisu. I u tom smislu distopijska fantazija o prestupniku Alexu i njegovom kriminalnom usponu od radničkog siledžijstva ka tabloidnoj slavi i političkoj svemoći nije samo košmarna revizija američkog sna, niti samo satirično poigravanje sa starim Holivudskim klišeom o putu od trnja do zvezda. Ono što je tu po sredi je ništa manje nego pokušaj obračuna sa onime što realnost uokvirava ali i ne imenuje, sa onime što izmiče našim čulima a jeste čulno. Jer ono što u *Paklenoj pomorandži* za Kjubrika postaje njegova terminalna ali i perverzno-golicava spoznaja je to da je film u biti totalitarni medij koji napada čula da bi zamenio magiju stvarnih doživljaja za fetišizovane snu – nalik vizije iz projektora. U mračnom srcu medija je čini se još mračniji san o potpunoj dominaciji osvetljenog platna nad masama u tami bioskopa željnih hleba i igara. Zato čudni spoj rigidnog kadriranja svojstvenog sovjetskom filmu sa glamurom osvetljenja karakterističnog za Holivudske mjuzikle i melodrame, u *Paklenoj pomorandži* vodi, zapravo, jednom te istom cilju. Komunizam i kapitalizam sa čijim se ikonografijama Kjubrik poigrava u distopijskom kontekstu svoga filma uvek na

kraju završavaju u fašizmu. I ta bespomoćna ideološka transformacija ovde bukvalno korespondira narativnom luku ove futurističke satire koja meša gangsterski film sa slepstikom. Trnoviti put ulične bande klinaca koja na početku filma u scenama uličnih tuča funkcioniše kao neka vrsta crvene ćelije, banditizma i ravnopravnosti, preko zatvora dvostrukih, kapitalističkih standarda u kome Aleks završava zahvaljujući izdaji svojih saboraca, sve do konačne rehabilitacije mladog huligana koji izlazi na slobodu kao neka vrsta instant zvezde, zapravo, podseća na dijabolično vrzino kolo, gde slepci vode slepce, a samo zaslepljenost ludilom zapravo nešto vidi.

I upravo zato, iz tih zamršenih, ambivalencijom nabijenih ideoloških razloga, lice Mek Dauela na samom početku filma, odista izgleda manje uokvireno kadrom a više nekako uramljeno njime. Mi više nismo tu samo gledaoci filma, mi smo svedoci imaginarnog, naopakog ustoličenja. Nije slučajno da je muzička tema na početku filma moderna, elektronska interpretacija muzike za pogreb kraljice Mary, *Music for the funeral of Queen Mary*, od Henrija Pursel, komponovana 1695. jer ovde pogreb onog dnevnog Aleksovog identiteta znači instant vaskrsenje onog drugog njegovog lica noći. I dok nam, zahvaljujući Kjubrikovoj baroknoj estetici spajanja nespojivog, u mislima kolaju primeri iz riznice klasika crkvenog i državničkog baroka, Karavađov *David i Golijat* ili Velaskezov portret španskog kralja Filipa IV, ono što se pomalja na platnu nije fiktivni junak, crni prosjak koji kroz krupni plan rigidnosti i sjaja postaje nekakav crveni kraljević. Nešto drugo, čudnije i apsurdnije je po sredi. Filmska forma ovde ne samo da prećutno služi da nas pretvori u nesvesne poštovaoce glamurozno filmične opasne „drugosti“, već i da nas transformiše u prećutne saučesnike nečega što svojom neuračunljivošću sasvim izmiče našoj simboličkoj organizovanoj vidljivoj stvarnosti.



Androgeni glamur religije i vlasti:
Karavađov *David* i Velaskezov *Filip IV*

Jer, malo po malo, na naše oči nešto neviđeno i konačno despotski apsolutno izbija u prvi plan. U pitanju, međutim, nije tek bilo kakava fašistička psihopatija već jedna sasvim nova, hibridna vrsta političkog fundamentalizma koji više ne haje previše za doseganjem vagnerijanskih visina hitlerovske epohe. A ono što se na platnu dešava je užasavajući prizor uspona androgenog Firera, kao neke vrste nakinđurenog zavodnika kome kako ženska tako ni muška populacija ne može da odoli. Aleks je, zapravo, neka vrsta prototipa budućeg uniseks diktatora koji svakome nudi po nešto a na kraju ne daje nikome ništa. I čini se kao da je ovaj lik Kjubrikova reakcija na diktatorske tendencije kompjutera zvanog HAL iz „*2001: Odiseje u svemiru*“ (*2001: A Space Odyssey*, 1968) gde ova naprava distopijske kontrole biva u središtu čudno ljudskog krimi zapleta u pustoši Kosmosa. I to je kao da Kjubrik želi da poruči američkom establišmetu koji šaljući čoveka na Mesec teži bezmalo sovjet-skoj i uvek mafijaškoj apsolutnoj kontroli, da ljudsko ludilo nadilazi svako sistemsko rešenje za enigmnu zvanu čovek-zver.



Mlečni diktator: sukob označitelja i označenog

Mnogi su, povodom *Paklene pomorandže*, Kjubriku zamerili to njegovo nepromišljeno, nehatno slavljenje bizarnog i apsurdnog u čoveku, njegovo bezmalo zagonetno izneveravanje razvoja karaktera u ime onoga što je Polin Kael nazivala „*lošom pornografijom*“. Ali zar se danas ne nalazimo upravo u tim Kjubrikovskim vodama loše pornografije, okruženi erotomanskom stvarnošću reklama za automobile, donji veš ili karamel slatkiše? Zar u nadraživoj porno bukvalnosti rijaliti TV šoua mi ne izbegavamo sudar sa širom, lascivnijom realnošću? Zar Internet, gde su gargantuanske erekcije i odsečene glave samo jedan klik miša udaljene jedne od drugih, nije vrhunska manifestacija te nove virtuelizovane zbilje totalnog i instant raspamećivanja? Zar naša droga nije postala elektronska, digitalizovana svetlost? Zar ekrani mobilnih telefona ne zrače kao stvrdnuti, plastificirani opijati od silikona i žica? I zar društvene mreže nisu prezagušene amaterskim snimcima polnih organa dečaka i devojčica, koji sada tako komuniciraju jedni sa drugima preko Vajbera i Votsapa, svodeći sopstvene svetove na onanišući naturalizam svojih erogennih zona?

Najposle, zar baš tu i takvu apokaliptično opscenu budućnost kraja svakog smisla i time forme Kjubrik jasno ne sluti?

Jer dok je *Paklena pomorandža* za Antonija Burdžisa bila neka vrsta jezičko-muzikalnog eksperimenta, gde govor i ultra-nasilje idu ruku pod ruku, gde krimi slang *Nadsat* krije svoje nakazno, siledžijsko, drugo lice, svoj podekst užasa iza lepršavog teksta uličarskih rima i šegačenja sa ruskim jezikom, Kjubriku je film sredstvo za neposredno suočavanje sa užasom kao takvim. Burdžis vidi način da se Aleks spase. Njegova novela je narativni triptih sa duboko hrišćanskom porukom. Nevidljiva sila koja omogućava novi početak na kraju paganski impulsivnih zlodela je blagoslov ljubavi. Kod Burdžisa Aleks, zapravo, prerasta groznicu nasilja kao što neko preležava dečiju bolest. Na kraju novele pubertetski siledžija postaje porodični čovek, a njegova ljubav za svoga sina naslednika, malog Aleksa ili svoje novo nevinno „ja“ ključ je njegovog šireg prihvatanja društvenih normi i konvencija jer Sistem ne štiti samo postojeći poredak već i njegovo dete unutar njega. Ljubav, tako, za Burdžisa civilizuje. Ona otvara oči i čini život mogućim. Dok seksualnost oslobađa ali i potencijalno ubija, vodeći u užas spoznaja i neizvesnost eksperimentisanja. Svet koji Burdžis opisuje je distopijski ali i duboko ukorenjen u Blejkovsku viziju sveta zasnovanog na božanski „zastrašujućoj simetriji“ između šokantnih ekstrema, između krvožednog predatora-tigra na jednoj i bespomoćnog plena-jagnjeta na drugoj strani. Pomirenje ta dva pola „prirodne“ suludosti za Burdžisa krije se u ljudskom duhu, u njegovoj moći da spoji nespojivo. Kroz čin voljenja, kroz samožrtvovanje koje je vera, i koja kroz prepuštanje bezobličnosti apstraktnog zapravo čuva konkretnu ljudsku formu, čovekolika životinja postaje čovek. Za Kjubrika, međutim, životinja je sve. Ona se ne razvija, ona se samo presvlači, i uvek iznova kiti tuđim perjem. Ako se i pravi da namerava da pređe na onu drugu stranu ničeanskog ponora između zveri i super-čoveka to ona čini samo da bi se što bolje

sakrila. Sve ostalo su magični trikovi njene mimikrije opstanka. A jezik tu ima istu svrhu kao i mentalne slike koje reči proizvode. U pitanju je perfidna simbolička zavesa, vrsta paravana od znakova koji svojom sistemskom infrastukturom prikriva ono što po sebi izmiče svakom sistemu. Baš kao što mleko natopljeno futurističkom drogom *drencrom* samo dodatno pruža podstrek i daje krila onom Aleksovom drugom i animalnom „ja“ maskiranom u falš fikciju dnevnog identiteta. Jer za Kjubrika pravog, mračnog i svirepog esencijalizma nema bez opscenog kontrapunkta Konstrukta. Bez post-modernističke relativizacije svega, prava distopijska tiranija je nezamisliva. Zato, dok priča o usponu i padu bande maloletnih siledžija i, sledstveno tome, iskupljenju njihovog posrnulog vođe Aleksa za Burdžisa ima sve odlike klasične moralne bajke smeštene u futuristički kontekst, za Kubricka bajka je tek još jedan mit onoga što jeste bajkovito ali se ne da staviti u reči. Alekov glas iz *off-a* koji prati distopijske slike ima s toga baš tu neku funkciju skoro pikardske obmane. To je glas preuveličavanja i samoslavlja. On opisuje svratišta narkomanskog derta, kakvo je „Korova“ i kasnije mesta zločina, u pešačkom prolazu ispod Vandsvort Bridža gde batine dobija pijani prosjak, ili napušteni kazino gde se drugovi sukobljavaju sa suparničkom bandom Bili Boja, kao poprišta pustolovine, slobode i pravovernog nadmetanja. Njegov glas tako govori jedno a sugeriše nešto drugo. Povezujući u jednu celinu srednjevekovnu don kihotovsku avanturu i eksces savremenog „ultra-nasilje“ on razbija jedan, dobropoznati mit stvarajući neku novu mitologiju.

A to lingvističko ultra-nasilje koje prethodi onom fizičkom, postaje zahvaljući milozvučnosti svetlosnih šema unutar kadra i bojama u Alekovom glasu iz *off-a* neka vrsta transcendentne manifestacije novog urbanog viteškog poretka sa fašističkim konotacijama. Ali prava Kjubrikova meta ovde je ipak i iznad svega naša percepcija. Preuređivanje odnosa između označitelja i označenog je krajnji cilj njegovog tajnog rata putem slika. On se

ne zadovoljava samo ustoličenjem androgenog radničkog nikogovića kao nekrunisanog mesijanskog idola futurističke hobsonovske borbe svih sa svima. On ide i korak dalje. Aleks u prvom kadru filma ne zavodi samo naše poglede, on menja naš način gledanja. On je, drugim rečima, opasni opsenar. I zahvaljujući tom opsenarstvu ono što je označeno kadrom u našem podsvesnom biva pomerenom. Kao što smo ranije primetili, to označeno onda dolazi u flagrantan sukob sa materijalnim svetom vizuelnih i zvučnih označitelja na filmu. I kaos stvara promenu perspektive. Taj konflikt će, zapravo, biti razrešen tek kroz šok zadovoljstva koje nas ispunjava kada zanemarimo vizuelni sukob kome smo izloženi i pravimo se da ga nema. Lišen moći vida, čin pukog gledanja postaje, tako, izdajnički. A naše prećutno perceptivno licemerje skriveno u našem prećutanom prepuštanju „lepoti“ prizora užasa, postaje tako ključ naše šire čulne kapitulacije pred ratobornim čudom napadnih slika, pred udarom boja u zvuku i unutar kadra, i pokoravajućim manevrima koreografije iz Kjubrikove pokretne kamere. A *Paklena pomorandža* u tom smislu izgleda kao neka vrsta vizionarskog eksperimenta u totalnom kinematografskom ratu protiv naših čula putem medija filma.

Ali pritom, izgleda kao da je Kjubrik usput slučajno došao do gotovo lakanovskih otkrića u vezi sa pogledom i glasom kao objektima u *Paklenoj pomorandži*. Lakan je, naime, shvatio da ni pogled ni glas nisu na strani onoga ko ih koristi. Pogled funkcioniše kao neka vrsta mrlje ili stranog tela u slici. On ograničava vid, prepoznajući samo ono što je već označeno jezikom u njoj. Dok glas ima u sebi tu dimenziju samoobožavanja, neke vrste samovoljne auto-erotike u svom sopstvenom zvuku i sasvim nezavisno od poruka koje prenosi. Pogled isto tako implicira to da mi, kao gledaoci, ne gledamo samo slike, već i da slike na čudan način gledaju nas. A glas obuzet samozadovoljstvom sopstvene zvučnosti, zapravo, često ne zna šta govori. Misli dolaze odnekud gde se ne misli. I baš te slabosti pogleda i glasa Kjubrik



Poziv na rat: Aleks kao igrač na sve ili ništa



koristi protiv svojih gledalaca. Vratimo se zato još jednom na početak. U prvom kadru filma Aleks gleda netremice ne samo u kameru nego i u nas. Taj njegov netremični pogled, primetili smo, ima hipnotičnu moć. Ali ovde se ne radi samo o izazovu crno-magijskog zavođenja i bioskopskoj sali kao nekoj vrsti paganskog hrama crne mise, već i o nadolazećoj tiraniji slike. Jer Aleks nas gleda iz perspektive koja gledaocu nije dostupna na bilo koji način. Mi nikada ne možemo da pogledamo svet oko nas iz tačke gledanja Aleksa na filmskom platnu. Mi ne možemo da pogledamo sliku iz ugla iz koga ona „vidi“ nas. I ta apsolutna suverenost njegove perspektive zamućuje nam pogled i izbacuje nas iz perceptivnog takta relativizujući, pritom, moralni sud koji je sastavni deo svakog našeg pogleda. Jednom kada prihvatimo da ostanemo u sali i dalje

gledamo Alexa i njegovu bandu dok baza i luta noćnim Londonom i čini nepojamne izgrede mi prestajemo da budemo samo gledaoci i svedoci, mi postajemo navijači, i tako saučesnici.

I tu je drugo lakanovsko otkriće koje čini Kjubrikov film tako relevantnim u vremenu u kome živimo. Jer za Kjubrika film nije samo film. To je sredstvo odbrane i oružije napada. To je rat. To je nova vrsta virtuelnog, oružanog dejstva vizuelno-zvučnim sredstvima. Neprijatelji su gledaoci. Njihove oči su druga strana fronta. A slika na platnu je svetleći štit nevidljivog napadača iz senke, reditelja samog. Ali i ta vizuelno-zvučna manipulacija zahvaljući Kjubrikovoj pažnji za detalje ima i svoje prevrtljivo-zavodljive nivoe. Vokalna obmana Aleksovog glasa ovde uvek stvara dodatne podprizore u ponuđenim slikama. Isprva, tako, taj glas vođe drugova podseća na ispovedne vokale glavnih junaka filma noir. U misli naročito dolaze ostvarenja Bilija Vajldera kakva su *Double Indemnity* (1943) ili *Sunset Blvd.* (1952) poznata po naraciji u prvom licu jednine koja nije pouzdana. U ovim cinično mračnim filmovima fatalnih žena i fatalno slabih muškaraca glas iz *off*-a služi da, za potrebe boljeg praćenja filma, racionalizuje ono što je, zapravo, u ponašanju glavnog junaka iracionalno. U *Sunset Blvd.* naratorov glas je čak glas plutajućeg mrtvaca u Holivudskom bazenu. To je, drugim rečima, glas sa one strane groba, glas bukvalno iz *off*-a.

I taj *off* u zvuku i slici ovde je u vezi sa onim krajnjim, i možda terminalnim lakanovski otkrićem do koga Kjubrik dolazi. *Off* ovde ne znači samo ono što je izvan kadra već i ono što je u njemu ali ogoljeno, svučeno, oderano, razotkriveno i preeksponirano. Nije slučajno da je bela boja ta koja ima tako veliku ulogu u filmu. Nisu u pitanju samo legendarne uniforme-kostimi koje su znaci raspozavanja Drugova (droogs), a koje je sa zadivljujućim smislom za crni humor kreirala Milena Kanonero. Niti je tu po sredi samo simbolika mleka koje svojim koloritom doziva pojam nevinosti iako je taj hranljivi napitak u *Paklenoj Pomorandži* sav natopljen najgorim sintetičkim opijatima. Bela boja je ovde iznad svega boja



Korova dogs: Drugovi na dokovima Londona



Lakanovski *off*: glas iz vodenog ogledala

onog Realnog iza privida realnosti. Ona je u eksterijeru i u enterijerima. Ona se provlači kroz prostor ne samo kao vizuelni motiv iz drugog plana nego kao sve ono što se ne da definisati niti svesti na geometriju ljudskih odnosa u prvom planu. Bela boja je tako lakanovska sačekuša svih otkaćenih Aleksovih fantazija o orgijanju i nasilju. Ona je poslednje zračenje pred orgazam i ubistvo. To je boja seksa i boja umiranja i ono što povezuje život i smrt u igri fluidnih ogledala. I s toga ono što bi mogli da nazovemo simptomima šire dekadencije društva kao što su na primer prizori narkomanskog derta u „Korova“ baru ili silovanja i tuče u napuštenom kazinu, u *Paklenoj pomorandži* tako postaju nešto



Ludovico tehnika: lečenje „prirodnog“ kriminaliteta
state-of-the-art naučnom torturom

više od pukih šifri divlje podsvesti. Oni na kraju filma, u onom čuvenom poslednjem kadru Aleksa koji prividno „izlečen“ od svoga huliganstva huliganski zaključuje *I was cured, all right*, zapravo, prerastaju u apokaliptične označitelje nezaustavljive inercije uživanja. Ili, drugim rečima, ono što Lakan zove *sinthom* ili slovo natopljeno zadovoljstvom koje izmiče svakom simboličkom sistemu zasnovanom na jeziku.

Na kraju, mogli bi da kažemo da je ključ Aleksovog ludog pogleda iz prvog kadra filma upravo u onome Stvarnom što u tom pogledu prožima sav život ali i obujmljuje svaku smrt. I ta želja za samoslavljem po bilo koju cenu ali i za samouništenjem bez ikakvog razloga, taj jurodivi, neuništivi kreativni impuls koji stalno stvara samo da bi sve što stvori uništio, u Kjubrikovom filmu služi kao neka vrsta revolucionarne snage koja može ne samo da izbriše sve klasne razlike već i ljudskost samu. *Paklena pomorandža* u tom smislu postaje film kapitulacije svake forme nad Bogom bezobličnosti. U njemu gledalac uprkos onome što vidi bira poraz samog gledanja baš zato što u svojoj inertnosti to gledanje proizvodi dodatna zadovoljstva. Cena ove predaje je katastrofalna ali zar to ne opisuje verno Stvarnost u kojoj smo se obrel i na početku 21. veka?