

Универзитет у Београду, Факултет политичких наука,  
Београд

DOI 10.5937/kultura1650136M

УДК 791.221.8

оригиналан научни рад

---

# ЦИНИЧНА ДИЈАЛЕКТИКА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА СТЕНЛИЈА КУБРИКА

---

## АНАЛИЗА ФИЛМОВА 2001: ОДИСЕЈА У СВЕМИРУ И ПАКЛЕНА ПОМОРАНЦА

**Сажетак:** *Рад анализира обмањујуће и самообмањујуће аспекте друштва у филмовима Стенлија Кубрика, који илуструју проблеме просветитељства из перспективе критичке теорије и постструктурализма. Одисеја у свемиру налази основе ничеанских односа моћи у људској природи, што је темељ једнодимензионалног, хладноратовског друштва, у којем се обмањивање комуниста или сопствене популације оправдава вишим циљевима. Филм најављује и контракултурну опозицију, која је изложена критици у Пакленој поморанци. Кубрик не прихвата класично виђење друге димензије. Ничеанска природа твори језик и понашање омладинских поткултура, а разликовање добра и зла реторички се релативизује. Агресивни јунак потом је изложен фукоовској затворској дисциплини, коју Кубрик критикује као одузимање слободне воље субјекта да доноси моралне одлуке. Забрана лагања и насиља, односно нормализација, ограничава слободу, али Кубрик показује да свирепост главног лика постаје и јавна врлина (у складу са Хоркхајмером и Адорном), искоришћена од друштвених елита. Кубрикова дијалектика просветитељства носи циничну импликацију да су неистина и насиље подједнако непријатељи и неизоставни делови просветитељства.*

**Кључне речи:** *дијалектика просветитељства, филм, Стенли Кубрик, медијска култура, идеологија, критичка теорија друштва, постструктурализам*

---

Увод

Половином двадесетог века питање просветитељства отворено је насупрот оптимистичких идеала владавине разума и свеопштег прогреса. Макс Хоркхајмер и Теодор Адорно (Max Horkheimer, Theodor Adorno) развили су мрачну визију управљаног света и конформистичке идеологије која га је подупирала. Став да су моћ и спознаја синоними<sup>1</sup> у ствари је поставило питање истине. Откривање свих тајни, оног непознатог у магији, религији и сујеверју, израсло је у манипулацију стварима, где је и само мишљење отуђено и претворено у калкулацију<sup>2</sup>. Просветитељство се као мрена проширило у друштву, обликујући начине понашања и ограничавајући мишљење самих људи, због чега су критички теоретичари закључили да је реч о „тоталној превари маса“<sup>3</sup>.

Амерички редитељ Стенли Кубрик (Stanley Kubrick)<sup>4</sup> био је житељ дотичног капиталистичког друштва, чак и један од највећих стваралаца у холивудској индустрији културе. Његова парадоксална позиција, да у центру културног конформизма и стереотипности снима своје филмове, чини Кубрика специфичном појавом, прожетом противречностима. То што је Кубрик истовремено унутар и изван индустрије културе даје његовим филмовима контроверзан облик, за који није лако проценити да ли је у складу или против критичке теорије. Његови наративи су колико идеолошки толико и разоткривајући и комплексни, због чега заслужују разматрање у оквирима проблематике просветитељства.

Наш приступ стога се не може у потпуности окарактерисати као идеолошки усмерена интерпретација. С једне стране, прихватамо виђење Михаила Бахтина (Mikhail Bakhtin) да владајући слој увек настоји да доминантна значења представи као наткласна и вечна, тако да идеолошки знакови прикривају друштвену борбу у позадини.<sup>5</sup> Ова перспектива биће од користи приликом разматрања хладноратовске реторике у *Одисеји у свемиру*, као и тинејџерског сленга у *Пакленој поморанци*, пошто оба дискурса служе за маскирање насиља одређеног актера. С друге стране, пак, радничко обесмишљавање буржоаских културних конструктора,

---

1 Horkheimer, M. i Adorno, T. (1989) *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša, str. 18.

2 Исто, стр. 37.

3 Исто, стр. 54.

4 Презиме се често неисправно изговара Кјубрик, што су, према гласинама, у моду увели њујоршки филмски критичари, у покушају да „оплемење“ сувише обично јеврејско презиме.

5 Bahtin, M. (1980) *Markizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit, str. 26.

---

као и компензаторно насиље против владајућих<sup>6</sup>, дају овим филмовима и изванидеолошки квалитет.

Будући да Кубрика интересују односи моћи, који не поседују само идеолошки карактер, већ су и релација неравноправних сила, посебно је значајно како се успоставља не само надмоћ, већ искориштавање једне силе у корист друге, као да је реч малтене о повратку отуђене моћи. Чак и отпори су конститутивни за одређени однос доминације, и поспешују развој и координацију знања и моћи<sup>7</sup>. У том смислу Кубрик избегава кључну димензију холивудских филмова, наиме, такозвани „магични наратив”. Термин Фредрика Џејмсона (Fredric Jameson) указује на тенденцију да се друштвене контрадикције симболички решавају, на романтичан, естетски или религиозан начин<sup>8</sup>. Али, уместо симболичке резолуције, сукоби у Кубриковим филмовима се уопште не решавају, не добијају задовољење. То јест, уместо хепи енда опстају тензије и контрадикције.

Наспрам оних који просветитељство приказују као „хармонистичку доктрину”<sup>9</sup>, Кубрик се сврстава у „тамне” уметнике који откривају везу ума и неморала, грађанства и недела, задовољства и окрутности<sup>10</sup>. Хоркхајмер и Адорно сматрали су да је ничеанско рушење сажалења према слабијима и брисање социјалних стега у ствари отеловљење оне мрачне стране просветитељства, скривене индустријом културе, коју су Франкфуртовци сматрали обликом „масовне обмане”. Сви наведени аспекти просветитељства у Кубриковим филмовима добијају динамичну илустрацију и циничну надоградњу, у виду проблематизације слободне воље као варања, насиља и одбацивања кајања. Таква дијалектика просветитељства знатно је контрадикторнија, што ћемо настојати да покажемо.

У случају *Одисеје у свемиру*, биће потврђено франкфуртовско виђење настанка просветитељства постварењем природе, но Кубрик ће томе додати ничеанску вољу за моћи, а полуцивилизованост човека држаће за неприкосновену истину. Такође, Кубрик ће врло пластично приказати употребу лажи у политици. Уцбеничку илустрацију једнодимензионалног

---

6 Ryan, M. and Kellner, D. (1988) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood film*, Indianapolis: Indiana University Press, p. 47.

7 Delez, Ž. (1989) *Fuko*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

8 Jameson, F. (2006) *The Political Unconscious*, London: Routledge, p. 104.

9 Horkheimer, M. i Adorno, T. нав. дело, стр. 124.

10 Исто, стр. 120.

калкулативног друштва допуниће заплетом у виду апорије непогрешивог рачунара који је програмиран да лаже, и да је услед тога, а у складу са ничеанском поставком, приморан да се против људи бори за опстанак. Ни спознаја људске деструктивности не ослобађа човечанство.

Но, готово класично виђење дијалектике просветитељства код Кубрика добија корекцију у *Пакленој поморанци*. Наиме, радничка култура буржоазији узвраћа њеним оружјем. Насилничко понашање прикривено је поткултурним сленгом и аудио-визуелним средствима, тако да се агресија у ствари естетизује. Кубрик овим потезом код публике изазива негодовање због полицијске интервенције, и припрема терен за апологију насиља и обмањивања. Иако приказује цивилизацијско кроћење ниске културе, и уклањање њених отпорашких, односно опозиционих делова, филм завршава поразом дисциплинског дискурса.

Ипак, фукоовска критика просветитељства не води ка ослобођењу него ка десадовским елементима, како их виде Хоркхајмер и Адорно. Речју, политички и економски естаблишмент купује контракултуру. Реметилачко понашање главног лика више није изложено друштвеној контроли већ се подстиче. Тиме се уједно открива франкфуртовска веза просветитељства и неморала, одбија дисциплински аспект просветитељства и указује на продају побуне на тржишту, али круг се затвара чињеницом да се ништа од тога не може у потпуности одбацити. Просветитељство без лажи и насиља подједнако је једнодимензионално као и Аушвиц.

### *Одисеја без Итаке*

У интервјуу магазину „Плејбој” Кубрик је истакао жељу да креира визуелни догађај који би „изравно продирао у несвесно својим емоционалним и филозофским садржајем”.<sup>11</sup> Многи гледаоци су уживали у ефектима без дубљег разматрања филма, који се тумачио као дух епохе, критика технолошког прогреса и хладноратовског друштва, као и преиспитивање метафизичких дилема или еволуције примата од инстинктивног понашања, преко употребе алата, до људске културе и историје.<sup>12</sup> Тема филма је и прихватање адолесцентске културе као нове реформске енергије у друштву. Речима Фредрика Џејмсона: „квалитативна мутација

---

11 Gilbert, J. Auteur with a capital A, in: *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey: new essays*, ed. Kolker, R. (2006) Oxford: Oxford University Press, p. 34.

12 Kolker, R. (2006) *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey*, Oxford: Oxford University, p. 16.

---

у људском развоју и нека врста 'детењег краја' за људску повест".<sup>13</sup> Ово су и теме критичке теорије, стога је управо питање идеолошке обмане оно што може бити најинтересантније, поготово што Кубрик као своје полазиште има чисту вољу за моћи.

Филм *Одисеја у свемиру* отвара се сегментом који се зове „Зора човека”. У питању је доба првих људских предака, који живе у суровом свету различитом од обиља протокомунистичке заједнице. Примати животаре на пустој земљи, као биљоједи су угрожени због недостатака плодова, а због дивљих мачака жртве су у ланцу исхране. Смрт је свакодневна појава, али нема културну форму, јер у њиховој егзистенцијалној ситуацији нема родних односа или религијских вредности. Синови не познају очеве и обрнуто, све је питање борбе за опстанак. Кубрик посвећује нарочиту пажњу сукобу две хорде око једног извора. Нико од њих нема нарочиту предност, немогуће је успоставити контролу над воденим ресурсом, док се не успостави одређена власт на територији. Сукоб се симболички решава увођењем црног монолита, који је, како примећује Жан Бодријар (Jean Baudrillard), „бесмислен објект увирања свих садржаја, скупљених да се у њему материјализују, у њему апсорбују и у њему нестану”.<sup>14</sup> Кубрик не појашњава сврху монолита, али након контакта мајмуни ментално напредују и почињу да објективизују свет, који могу да искористе за себе и свој чопор.

Кључно је сазнање да природа може бити експлоатисана. Примат налази кост и смрскава лобању животиње, схватајући да у рукама носи оружје. „Сведоци смо прожимања прогреса и разарања”.<sup>15</sup> Четвороношци се усправљају, убијају непријатеља и освајају барицу воде. Еволуција почиње технолошким експецесом, човечанство напредује уништавањем. Ова мрачна верзија божијег врта указује на ничеанску страну историје, као милиона година развоја деструктивне технологије и освајања територија. Монтажним резом од оружја у руци примата до свемирске станице, резимирана је људска ратничка природа. Уз пратњу симфоније Рихарда Штрауса (Richard Strauss) „Тако је говорио Заратустра”, нова технологија само је усавршавање првобитне кости. Реч је о својеврсном „паду у вис”<sup>16</sup>, ослобођењу човека од физичког

---

13 Jameson, F. (1992) *Signatures of the Visible*, New York: Routledge, p. 97.

14 Bodrijar, Ž. (1991) *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, str. 63.

15 Palmer, B. 2001: the critical reception and the generation gap, in: *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey: new essays*, ed. Kolker, R. (2006) Oxford: Oxford University Press, p. 21.

16 Tellote, J. P. The gravity of 2001: a Space Odyssey, in: *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey: new essays*, ed. Kolker, R. (2006) Oxford: Oxford

простора, захваљујући научним чудима, уз истовремено одбијање свести да напусти Каинову планету. Наше злочиначко приземљење остаје чврсто, као да је природно стање неко магнетно поље, производ културне гравитације.

У контексту догађаја 1968. године, антихуманистички приказ људске историје ремети концепт државе благостања као брижне и родитељске сфере. Будући да постоји континуитет креативне деструкције од кости до најразвијених људских апарата, испоставља се да је цивилизација тек институционализација насиља, у којој су нагони донекле сублимирани, али где су хијерархија и односи моћи и даље присутни. Пад у ваздух управо је илустрација снаге варварског „магнетног поља”. Тако у Хладном рату, као некад мајмуни у случају конфликта око ресурса, Руси и Американци седе за столом и „разговарају”. Језик дипломата које Кубрик приказује је оруђе анти-комуникације, где се настоји казати много а не рећи ништа, дакле, користити језик као штит или маску којом се прикрива истина. Испод уљудних и цивилизованих односа крије се насилничка природа, која речи користи да завара, релативизује или погрешно тумачи. Погледајмо пример односа хладноратовских хорди. Американци су пронашли други монолит на Месецу. Не објављују своје откриће, нити дозвољавају приступ својој колонији, док потпуно не упознају нови феномен, и евентуалне користи задрже само за себе. Све је то логично понашање једне сукобљене стране, али начин на који се крије или манипулише информацијама у вези читавог догађаја врло је интересантан. Совјет Смеслов покушава да сазна шта се у америчкој колонији дешава. Смеслов истиче да се колонија налази „тамо горе”, иако то не одговара реалној позицији у свемиру, и можда је коришћење геоцентричног термина индикатор дезоријентације.<sup>17</sup> Такође је истоветно варварској позиционираниости, где је Земља негде „доле”. Но, на питања Смеслова Американац Флојд одговара лажном неинформисаношћу, као да не зна ништа о догађајима у колонији, и ишчуђава се слушајући податке које му совјетски колега износи. Флојдови одговори на Смесловљево знатижељу крећу се од „нисам сигуран са схватам шта говорите” до вештачке упитаности „стварно?” или „занимљиво”, али ни у једном тренутку Флојд не открива шта се дешава.

Притом је јасно да је Флојд сасвим обавештен, али глуми зачуђеност. То је својеврстан пример онога што Хоркхајмер

---

University Press, p. 45.

17 Stoehr, K. A Philosophical Odyssey, in: *The Philosophy of Science Fiction Film*, ed. Sanders, S. (2008) Lexington: University Press of Kentucky.

---

и Адорно сматрају прикривањем „нераскидиве везе ума и недјела, грађанског друштва и господства”.<sup>18</sup> Наравно, Руси су са своје стране захтевали вероватно лажно принудно сле-тање баш у спорну колонију, и били одбијени, али сада упозоравају Флојда да је то кршење међународних конвенција. Флојд изражава наду да се све ипак добро свршило по угрожену посаду, али и даље несувисло одговара на испитивање. Штавише, Смеслов одлучује да постави директно питање: да ли је реч о нечему опасном, некој епидемији? „Јавност” мора да зна да ли је све у реду. Флојд тада под притиском одбија да одговори, тврдећи да му није дозвољено да прича о томе. Наравно, ако се присетимо почетка дијалога, то о чему му је забрањено да говори он није ни „схватао”, фингирајући да није упознат са ситуацијом. Али тајна је ипак сачувана, и монолит и даље остаје само амерички.

У каснијем разговору с подређенима, Флојд признаје све неприципијелности, поготово што гласина о епидемији изазива страх и код самих Американаца. Он сам истиче и да је „лично посрамљен причом”<sup>19</sup>, али да је схватио потребу за апсолутном тајновитишћу, будући да се не зна какав културни шок откриће о екстрапланетарном животу може да произведе, те позива на адекватне припреме и „кондиционирање” становништва, пре него што информације буду објављене. Кубрик приказује злоупотребу пи-ара зарад интереса једне хорде, при чему чопор подржава обманљивање из наводно општељудских разлога. Али храбра је одлука да се у филму америчка спољна политика представи као преварантска, пошто није материјалистички и атеистички СССР једини који напада слободу и морал скривањем или извртањем информација. Речима Херберта Маркузеа (Herbert Marcuse): „Олако дата историјска паралела с барбарима који угрожавају царство цивилизације прејудуцира исход; други период барбаризма би лако могао бити континуирано царство саме цивилизације”.<sup>20</sup>

Кубрик нуди човечанству несагледиво пространство, но на нивоу свести га оставља у првобитној малој бари воде. Тај спој ултрамодернизма у области технологије и антимодернизма у култури и друштву приметио је и немачки социолог Клаус Офе<sup>21</sup> (Claus Offe) у савременом конзервативизму.

---

18 Horkheimer, M. and Adorno, T. нав. дело, стр.124.

19 Kubrick, S. and Clark, A. 2001: a Space Odyssey, screenplay, 09. march 2016., <http://www.dailyscript.com/scripts/2001.html>

20 Marcuse, H. (1968) *Čovjek jedne dimenzije: rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Sarajevo: Veselin Masleša, str. 236.

21 Ofe, K. (1999) *Modernost i država: Istok, Zapad*, Beograd. Filip Višnjić.

---

Технолошка средства могу да иду упоредо са неким назадујућим трендовима, попут опстанка и јачања патријархата, или прилагођавања оруђа варварској свести. Имамо, како кажу Хоркхајмер и Адорно, „варљиву проширеност духа”<sup>22</sup>, тако што људи уједно постају све спретнији, информисанији и глупљи. То је стање које највише одговара развоју савремене техничке цивилизације, без значајног уразумљивања човека. Штавише, постоји активно настојање да човек остане у стању непунолетности. Обећање просветитељства да ће успоставити владавину разума не само да је свет одвело у доминацију калкулације и апстракције, стандарда и конформизма, него човечанство остаје склоно варању и затворено у самообмањивању.

Општа популација у *Одисеји* управо је инструментализована. Француски филозоф Жил Делез (Gilles Deleuze) у појавама монолита у филму види мождане етапе, као смењивање животињског, људског, и потом мозга машине. За њега Кубриково путовање прати ту еволуцију, и суштински је „једно истраживање мозга”<sup>23</sup>. Ако бисмо продубили ову тврдњу, могли бисмо приметити емоционалну и интелектуалну ерозију људи, који добровољно прихватају да просто служе технологији, која им обезбеђује удобан живот. Филмски астроунати једва и да разговарају међу собом, најчешће око одржавања брода, а дехуманизација се читава и у одсуству фацијалних експресија и гледању телевизије уз ручак. Тако се дешава парадокс да кроз прозор свог брода виде Земљину куглу, али то не сматрају значајнијим приказом од масмедијских садржаја. Они цогирају, одлазе у соларијум, играју шах са рачунаром, а симултано само опслужују технокапиталистички систем. Као што примећује Џејмсон, ово научнофантастично путовање приказ је наше стерилне, лоботомизираних данашњице.<sup>24</sup>

Кубрик иде и даље од критике безличности и механизације људи, будући да им супротставља хуману машину. ХАЛ 9000 представља супериорну компјутерску интелигенцију, која показује читав спектар емоција. ХАЛ гарантује функционисање читавог брода, при чему су чланови посаде својеврсне кости, односно оруђа овог рачунарског система. Као такав, он је најснажнији изданак просветитељства. Но, такође, он носи читаву деструктивност цивилизације која га је произвела. Његова мисија је да обезбеди несметано

---

22 Horkheimer, M. i Adorno, T. нав. дело, стр. 10.

23 Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press, p. 205.

24 Jameson, F. (1992) нав. дело, стр. 86.

---



спровођење циљева које је одредио Флојд, а којим се настоји прикрити задатак који посада треба да обави. Кубрик претпоставља да рачунар није способан да обави такав задатак, јер функционише по начелу непогрешивости, што је наводно супротстављено задатку обмањивања посаде. Наиме, компјутер је рационалан колико и његов творац. Онда када је програмиран да у појединим случајевима лаже, он можда неће говорити истину ни кад затреба. Рецију, поквариће се, чиниће грешке које ће га коштати. Како каже Делез, „робот се руши изнутра”<sup>25</sup>, не може издржати когнитивну дисонанцу на коју је приморан.

Његов хеуристички алгоритам оспособљен је да сам учи и размишља о новим ситуацијама у којима би се нашао. Он у односу с астронаутима развија емоције и имитира сасвим људске особине. Оног тренутка кад он почиње да чини грешке, посада изражава забринутост да своје животе и даље остави у рукама поквареног рачунара. У том смислу је занимљиво виђење Пола Вирилија (Paul Virilio) да је у филму „робот-навигатор летелице развио ’људске односе’ са члановима посаде... и умро због тога”.<sup>26</sup> Тако нас Кубрик уводи у драму у којој астронаути желе да искључе ХАЛ-а да би спасили своје животе, но, и рачунар жели да учини исто, увиђајући да се спремају да га преваре. Трећи пут у филму, дакле, постоје две стране које покушавају да надмудре или савладају једна другу. Ствари се опет враћају три милиона година уназад, до воље за моћи, при чему наспрам људи стоји компјутер забринут за сопствену егзистенцију.

Овај конфликт индикатор је тадашње забринутости о потпуном обухватању људског друштва од стране технологије, која врло лако може да преузме тоталну контролу. Мало је вероватно да рачунар стварно може учинити тако нешто, али ХАЛ треба да се посматра више као отеловљење инструменталне рационалности једнодимензионалног друштва него као реална технолошка направа. У питању је, дакле, битка против надлазећег постиндустријског друштва, но Кубрик не нуди излаз који би био сасвим у складу са еманципаторским пројектом. Наиме, једини преживели астронаут окреће се нагону самоодржања, и захваљујући примитивним инстинктима успева да савлада рачунар, који емоције може да репродукује, али очигледно није дорастао човеку у погледу воље за моћи. То јест, код Кубрикових људи покајање је немогуће, а насилност остаје стална карактеристика.<sup>27</sup>

---

25 Deleuze, G. нав. дело, стр. 206.

26 Virilio, P. (2000) *A Landscape of Events*, Cambridge: MIT Press, p. 35.

27 Ryan, M. and Kellner, D. нав. дело, стр. 47.

---

У последњем делу филма, који је омладина називала „ултимативним трипом”, услед халуцинаторних ефеката који се појачавају употребом психоделичних супстанци, преживели астронаут се суочава са свеопштом деструктивношћу сопствене цивилизације, па чак и са сопственим поступцима, својеврсним „убиством” ХАЛ-а. За Славоја Жижека трип је „хиперреалистична репрезентација фантазматског простора”<sup>28</sup>. Трип просвећује. Након спознаје агресивности човека, и могућности међусобног нуклеарног уништења, астронаут би се нашао у такозваној „соби Луја XVI”, предреволуционарног француског краља, где би се довршила саморефлексија модерног човека, схватање његових патњи и алијенације, након чега би уследио „космички препород”<sup>29</sup>.

Но, надреална појава „детета Звезде”, као омаж студентском и контракултурном покрету, ствара потенцијално нову ситуацију: „сфера фетуса и сфера земље имају шансу да уђу у нови, непознати и несамерљиви однос”<sup>30</sup>. Поврх тога, циновско дете се окреће према Земљи док га прати мелодија Штраусове симфоније „Тако је говорио Заратустра”. Отварање „друге димензије” код Кубрика у ствари не подразумева решење ратних и економских проблема, то јест, чак и сам писац Артур Кларк (Arthur Clark) није сигуран шта ће дете пресудити.<sup>31</sup> Није лако прогнозировать како би друштвени (омладински, студентски, раднички, феминистички) покрети реаговали на виђење грађанског друштва са аспекта моћи и борбе, да ли би се оријентисали дефанзивно, како то види Хабермас<sup>32</sup> (Jurgen Habermas), или би покренули структурне промене.

Кубрик свакако није неко ко решава ову дилему. Ипак, он младој генерацији осветљава обе стране. Прву би представљао Херберт Маркузе, који би указивао на потребу дистанцирања од лажних ауторитета, осуде Вијетнама и Аушвица, против свих напада на слободно мишљење и делање, како би се сломио ланац црквених и световних инквизиција.<sup>33</sup> Друга страна оличена је, пак, у Карлу Шмиту (Carl Schmitt), контроверзном немачком мислиоцу, који увиђа да је противљење омладине природно у сваком друштву. То доноси нове

---

28 Žižek, S. (2009) *Paralaksa*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, p. 189.

29 Jameson, F. (1992) нав. дело, стр. 97.

30 Deleuze, G. нав. дело, стр. 206.

31 Klark, A. (1988) *Izgubljeni svetovi 2001*, Beograd: Prosveta.

32 Habermas, J. (1982) *Problemi legitimacije u kasnom kapitalizmu*, Zagreb: Naprijed.

33 Marcuse, H. (1972) *Kraj utopije / Esej o oslobođenju*, Zagreb: Stvarnost, str. 152.

---

енергије и виталност самом друштву. „Генерације се увек подижу уз олује и стрес. Оне уводе нове идеале”.<sup>34</sup> Али, Шмит је свестан да, сем своје младости, нова генерација нема шта друго да понуди, њена достигнућа су потенцијална, постоји колизија циљева и могућности. Кубрик стога у наредном филму као да врши заокрет, упућујући неку врсту конзервативне критике контракултуре.

### *Контрадикције паклене поморанџе*

*Паклена поморанџа* је описана као комерцијални цинизам и експлоатација<sup>35</sup>, „непријатан филм у којем су интелектуалци пронашли социјална и политичка значења... претенциозно и одвратно смеће за болесне умове”<sup>36</sup>; „идеолошка збрка, параноидна десничарска фантазија маскирана као орвеловско упозорење”<sup>37</sup>. Наводно, филм само наизглед критикује свемоћну државу, а у ствари слави недела свог хероја: „опрезни либерал морао би да препозна глас фашизма”<sup>38</sup> За филм којем се приписује одбрана слободне воље ово делује као контрадикторна критика. Но, конзервативно наглашавање неких деструктивних тенденција младалачких култура, које је истакао писац романа Ентони Барџис (Anthony Burgess), Кубрик је искористио за осветљавање још једног аспекта дијалектике просветитељства.

Као филм за који се може рећи да наставља Кубрикову научнофантастичну приповест, *Паклена поморанџа* фокусира се на живот једног тинејџера у Лондону будућности. Алекс де Ларц се заједно са својим вршњацима бави старом Кубриковом темом – „ултранасиљем”. Банда се свакодневно забавља нападајући случајне пролазнике. Речју Хоркхајмера и Адорна, којима описују романе Маркиза де Сада, „безизлазно очајање жртве претвара господство у ужитак”<sup>39</sup>, с разликом да овај пут жртва није нижа већ виша класа, у једној врсти пролетерске одмазде. Сам Кубрик појашњава да је Алекс „биће Ида”, и не комуницира са публиком на

---

34 Schmitt, C. (1986) *Political romanticism*, Cambridge: MIT Press, p. 85.

35 Staiger, J. The cultural productions of *A Clockwork Orange*, in: *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. McDougal, S. (2003) Cambridge: Cambridge University, p. 44.

36 Chapman, J. 'A bit of the ultra-violence': *A Clockwork Orange*, in: *British science fiction cinema*, ed. Hunter, I. Q. (1999) London: Taylor and Francis, p. 135.

37 Ebert, R. *A Clockwork Orange*, 09. march 2016., <http://www.rogerebert.com/reviews/a-clockwork-orange-1972>

38 Hechinger, F. *A liberal fights back*, 09. march 2016., <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0037.html>

39 Horkheimer, M. i Adorno, T. нав. дело, стр. 119.

---

социјалном и моралном нивоу<sup>40</sup>. Према једној студији, свега 4% испитаника имало је потпуно негативно мишљење о Алексовој агресији, док га је 55% позитивно оценило<sup>41</sup>. Граница између забаве и криминала се губи. Алекс своје насиље оправдава тиме што напада само „старе пијанице” који певају „љигаве песме својих очева” и подригују. Традиција, богатство и старост, више него алкохол или музика, јесу мотиви Алексове агресије, а Кубрик је, заједно са публиком, „заволео панк садисту”<sup>42</sup>.

Омладина се након „ултра-насилне” забаве одмара у кафићу који служи пиће „милк плус”, које је у ствари наркотизирано млеко, коктел који повезује једну невину храну за бебе и дрогу. У складу са духом времена, „екстаза дрогирањем” можда би укинула буржоаску субјективност, можда чак и изазвала културни експлес и покренула темеље друштвене солидарности. Херберт Маркузе, који је захтевао да интелектуалци престану да се понижавају и грозе преступа<sup>43</sup>, није баш очекивао да га у томе репрезентује Алекс де Ларц. „Обогаћено” млеко указује на исквареност деце, која борбу генерација нису завршила репресивном сублимацијом, односно бразготинама супер-ега, које су гарантовале удаљавање од конформизма<sup>44</sup>. Уместо самосвести и еманципације, Кубрик приказује сасвим инфантилну личност.

Штавише, Маркузеово „велико одбијање” Кубрик смешта у своју предаторску поставку. Наставак Алексових авантура налазимо у сцени индикативног назива „Дом”, где банда напада брачни пар у својеврсном еквиваленту десадовског „отчаравања родитељске љубави”<sup>45</sup>. Алекс злоставља беспомоћног старца и његову младу супругу. Старац је уједно писац субверзивне литературе, представник старе левице, која је „издала” 1968. годину, и перципирана је као идеолошки комодификована.<sup>46</sup> Пролетерска деца не показују

---

40 Shaw, T. (2007) *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 224.

41 Barker, M. and Mathijs, E. (2005) Understanding Vernacular Experiences of Film in an Academic Environment, *Art, Design and Communication in Higher Education*, vol 4, p. 7.

42 Kael, P. A Clockwork Orange: Stanley Strangelove, in: *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. McDougal, S. (2003) Cambridge: Cambridge University Press, p. 135.

43 Marcuse, H. (1968) нав. дело, стр. 66.

44 Marcuse, H. (1985) *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Frojda*, Zagreb: Naprijed, str. 91.

45 Horkheimer, M. i Adorno, T. нав. дело, стр. 123.

46 Млађеновић, Н. (2012) *Сукоб генерација и холивудски филм*, Београд: Задужбина Андрејевић.

---

поштовање према искусном „револуционару” који живи у аристократском делу града. Кубрик у једном тренутку открива пишчеве мисли: „Традицију слободе треба бранити. Традиција слободе значи све. Обични људи ће је заборавити! О, да, они ће продати слободу за мирнији живот. То је разлог зашто они морају бити вођени... терани... гоњени!” Управо ово је, изгледа, разлог због којег се Кубриков Алекс устремио на старог писца, као нова левица против идеолошких очева.

Но, Алексово насиље прикривено је извесном естетизацијом. Јавност може да размишља о дивљој омладини и узроцима њихове појаве, но Кубрик користи уметност не зарад просвећивања духа, већ да би пубертетске или насилне акте изједначио са високо креативним. Алекс слуша Бетовенову „Девету симфонију” приликом самозадовољавања, а „Виљем Тел” или Астерово „Певање на киши” пратња су његовим злочинима. Но, најинтересантније маскирање деструкције свакако је тинејџерски сленг „надсат”, чији назив долази од суфикса руске речи „шестнацат” (шеснаест), који је исти као енглески суфикс „teen”. Надсат је мешавина енглеских и словенских речи, и може да се тумачи као пенетрација совјетске идеологије међу омладином, оличеној у речима попут „droogs”, којима се ословљавају другови.

Ово је још једно извртање Маркузових мисли, који подсећа да поткултуре раскидају са лингвистичком целином тако што радикално преокрећу значења, односно да “безопасне рјечи свакодневног приопћавања узимају из њихова контекста и употребљавају из за означавање објеката или активности које су табу за склоп постојећег”<sup>47</sup>. У случају контракултуре у питању су термини попут трипа, траве или моћи цвећа, док надсат истиче сасвим другачија поигравања речима. Наиме, руску реч „хорошо”, која значи добро или лепо, Алекс током својих деструктивних активности користи да опише сопствено насиље. Међутим, то се спелује „horrorshow”. Шта је одлично за Алекса, може бити прави хорор шоу за жртву или гледаоца.

Ипак, надсат најчешће нема потребе ни да се преводи, или га је и немогуће превести. Хорор може бити „choodesny” (чудесни) или „oozhasny” (ужасни) свет, зависно од тога ко је раније био у кафићу и наручио „old moloko, so you could *peet it...* which would give you a nice quiet horrorshow fifteen minutes admiring *Bog* and all his *Holly Angels and Saints* in your left shoe with lights bursting all over your *mozg*” Алекс, искусни наркоман, силеција и „prestoopnick”, никад своја (не)дела

---

47 Marcuse, H. (1972) нав. дело, стр. 159.

не оправдава, не користи неке апстрактне идеале као што је слобода, али све прикрива вокабуларом. Жан Бодријар занимљиво коментарише ову тенденцију: „Нигде се не појављује онај морални поглед, критички суд који још представља део функционалности старог света... мало (је) филмова који достижу тај раскид са сваком целисходношћу или критичком негативношћу. Тај неупадљиви сјај баналности и насиља”<sup>48</sup>.

Такви инфантилизми попут „baddiwad”, „purplepurple”, „boohooohoo”, прикривају истинско деловање размаженог ученика који не воли да устаје ујутру и иде у „skolliwoll”. Тако екстремно насиље публика не може да схвати, када се звучним и визуелним, па и вербалним методама, бебећим језиком, оноματοпејом, музиком и другим естетским потезима гледаоци дистанцирају од бруталности о којима Алекс говори<sup>49</sup>. Он и особе које физички повређује назива „браћом”, иако би то требало да подразумева неку врсту присног односа. Но, и ту постоји поигравање са страним језицима, будући да енглеско „brat” значи дериште. Уз споменуто совјетско „droogs”, Кубрик и Барцис истичу и екстраполирају негативне стране контракултуре, а потом их тако екстремизоване предају државном апарату на преваспитавање.

Створено је оправдање да систем сваку непродуктивну јединку може да изложи процесу рехабилитације, али публика већ носи и утисак естетског ублажавања насиља, као и дисидентског писца који је такође позивао на преваспитавање људи. Криминалци су или рођени са генетским поремећајем, или су створени од стране лоших родитеља и опасног суседства. Држава мора да пронађе начин да се агресивна енергија преобликује и искористи, да се, како каже Адорно, неспутани отпор радничке („ниске”) културе „цивилизацијски укроти”<sup>50</sup>. *Паклена поморанџа* се стога окреће једном критичару просветитељства Мишелу Фукоу (Michel Foucault), који је разматрао дисциплинске праксе унутар казнено-поправних система, болница и психијатријских клиника, као и њихово ширење у читавом друштву. Фуко развија идеју паноптикона, перфектног система надзора. У свевидећем систему појединци делају као да су посматрани, као да се над њима врши стална инспекција, па самостално коригују сопствена понашања. Потом се у друштву множе „психо-

---

48 Bodrijar, Ž. нав. дело, стр. 120.

49 Sisk, D. (1997) *Transformations of language in modern dystopias*, London: Greenwood Press, p. 63.

50 Adorno, T. (2001) *The Culture Industry: selected essays od mass culture*, London: Routledge, p. 99.

---

лози и ситни чиновници моралне ортопедије<sup>51</sup>. Циљ је да се кажњавањем они који крше поредак уподобе вољи друштва, и то се чини путем корекције лоших склоности. Дух је „подручје на које делује власт са семиологијом као својим инструментом”<sup>52</sup>.

Алекс се свакако није лако предао, и наставио је своје извртање уобичајених значења. Споља, он је послушан и узоран робијаш, који поштује ред и помаже свештенику приликом припрема црквених служења у затвору. Чак и марљиво чита Библију, али његова тумачења су сасвим егзотична. Наиме, највише му се допадају клања и ратови, док му је Нови Завет претежно досадан. Занимљив му је само део када Исус одлази на Голготу, и Алекс ужива замишљајући себе као римског војника који бичује Христа који носи крст. Дисциплина испрва не може да утиче на Алексову душу, и он остаје (не)морално аутономан. Но, Жил Делез закључује да је „лудо насиље Алекса у *Пакленој поморанци* вањска сила пре преласка у службу сулудог унутрашњег поретка”<sup>53</sup>. То је и поента Фукоове критике просветитељства, које уместо разума и прогреса ствара нехумани систем надзора и казни, у којем моћ укида људску слободу. Тај аспект примећују и Хоркхајмер и Адорно, пошто региструју симболичко насиље, којим се развија страх или презир према одређеним феноменима, или се конструише одвратност према неким начинима понашања<sup>54</sup>.

„Лудовико” третман којем је Алекс изложен мешавина је фармаколошких и визуелних средстава. Као у изврнутом Платоновом миту о пећини<sup>55</sup>, Алекс је везан тако да не може да се помакне, нити да окрене главу, док иза његових леђа „мађионичари” производе светлосне илузије које он види на зиду и верује да су стварне. У лудачкој кошуљи, Алекс је принуђен да посматра платно на којем низ насилних слика следе једне за другима, од туча уличних банди до дела немачких нациста. Уз слике прима лек који појачава сугестију и инсталира разлику добра и зла, а Фредерик Џејмсон примећује и наративну испрекиданост која појачава укупан ре-

---

51 Fuko, M. (1997) *Nadzirati i kažnjavati: nastanak zatvora*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 13.

52 Исто, стр. 99.

53 Deleuze, G. нав. дело, стр. 206.

54 Horkheimer, M. i Adorno, T. нав. дело, стр. 100.

55 Platon (2002) *Država*, Beograd: BIGZ.

---

зултат моралног преваспитавања главног лика, тако што се уз Бетовену музику везују тоталитарни симболи<sup>56</sup>.

Након терапије, Алекс развија одбојност према насиљу на чисто физиолошком нивоу. Мучнина га спречава да почини било какав агресивни акт. Но, Кубрик нам ставља до знања да онај који не може да чини зло, који је потпуно условљен да чини добро, јесте наизглед узоран грађанин, али и сасвим неслободна особа, паклена, односно механичка наранџа. И обрнуто, онај који не може да чини добро није ништа више слободан. С правом се затворски свештеник у филму пита да ли ова техника уопште ствара доброг човека, а не програмирани апарат. Добро и зло су опције, а онај ко не може да бира, он није ни човек. „Дечак нема правог избора, зар не? Властити интерес, страх од физичког бола навео га је на тај гротескни чин самопонижења. Његова се неискреност јасно види. Он више није грешник. Он више није ни биће способно да донесе моралну одлуку”.

Такав грађанин је подређен спољним утицајима, није способан да делује морално. Са утилитаристичког становишта стопа криминала је смањена, као и пренасељеност у затворима, али по цену да субјекат постане објекат. Свештеник брани његову слободу избора, макар то био и избор да чини зло. Уместо тога, намеће му се деловање у категоријама интереса. Идеја о болу, а не сама бол, представа патње је оно на шта кажњавање циља. То је медијски засићен субјекат, чији је живот регулисан, без обзира да ли је стварно криминалац или пацијент. У терапеутском друштву улоге се преплићу. Сваки грађанин је у постмодерни псеудо-слободан као и „излечени” Алекс<sup>57</sup>. Човек, према Кубрику, није Русов добри дивљак већ неплеменито биће, и потребне су друштвене институције које ће га водити. Дакле, да се избегну екстремни разобручене субјективности или системског насиља.

Али, Кубриков филм показује нешто што се може објаснити речима Ернста Блоха: „Закон још није створио ниједног великог човека, али слобода рађа истинске колосе и екстремности”<sup>58</sup>. Просветитељство је настојало да произведе пристојно и напредно друштво, али поред деструктивних идео-

---

56 Jameson, F. (1995) *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington: Indiana University Press, p. 61.

57 Gehrke, P. Deviant subjects in Foucault and a Clockwork Orange: criminological construction of subjectivity, in: *Stanley Kubrick, film, and the uses of history*, eds. Cocks, G. Diedrick, J. and Perused, G. (2006) Madison: University of Wisconsin, p. 160.

58 Bloch, E. (1982) *Duh utopije*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 66.

---



логија производило је појединце као конфекцију<sup>59</sup>. С друге стране, Алексове уврнуте асоцијације и трансгресија културног поретка, попут тога што повезује музику са деструкцијом, јесте, речима Жила Делеза, ремећење свих кодова и самопроизводња, саморађање<sup>60</sup>. Сплет високо-културних дела и насиља вид је издувног вентила, који по Џејмсону доноси олакшање у „досадној и неподношљивој оствареној Утопији”<sup>61</sup>.

Но, Алекс никада не прераста сопствене пориве, нити се преобраћа као своја књижевна верзија, која постаје пунолетна и одговорна особа. Кубрик је изоставио део у којем Алекс сазрева, и тако најавио период након дисциплинске моћи. Као што Славој Жижек наглашава, више нема значајније тензије између институција и људи, пошто оне више не покушавају да нормализују наше „вражићке перверзности”. Створен је савез бунтовништва и корпорација<sup>62</sup>. То јест, Алекс као роба на тржишту, која поседује извесну контракултурну оштрицу, постаје ирелевантан за корпорацију онда када почне нормално да се понаша. Његово пресецање класних и културних разлика, или тиме ремећење кодова, у ствари је и финансијски исплативо. Но, тиме се у Кубриковом филму још више истиче истинска противречност људског друштва и културе.

### *Закључна разматрања*

Пренаглашавање конфликтне људске природе опште је место холивудске филмске продукције, но у Кубриковим филмовима тај упрошћени маничеански наратив увек је деконструисан на интересантан начин. Ако и постоји одређени сукоб добра и зла, у складу с клишеом индустрије културе, Кубрик стаје на неочекивану страну, било да је то хуманизована машина у *Одисеји у свемиру* или насилник Алекс у *Пакленој поморанци*. Оба актера су жртве друштва у којем се налазе, пошто их владајући слој приморава да обмањују друге или се самообмањују. Додуше, Алекс и сам прибегава једном естетском прикривању сопственог насиља, тако да је његов наратив лажан и пре и после контакта са просвећеним „васпитним” институцијама.

У својеврсној алтисеровској позицији, Алекс никад не иступа из идеологије, само мења један дивљи за други дисци-

---

59 Horkheimer, M. i Adorno, T. нав. дело, стр. 161.

60 Delez, Ž. i Gatar, F. (1990) *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, стр. 14.

61 Jameson, F. (1992) нав. дело, стр. 86.

62 Žižek, S. (2006) *Škakljivi subjekt: odsutno središte političke ontologije*, Sarajevo: Šahinpašić, p. 330.

---

плински облик, односно, у оба случаја има лажан однос са стварношћу. Самозаваравање је присутно било да је то инфантилни надсат који маскира насиље, или сузбијање агресије на физиолошком нивоу. Интересантно је да је то паралелно виђењу просветитељства код Хоркхајмера и Адорна, који виде како поправљање људског карактера које дегенерише у фабриковање конформизма, тако и везу ума и неморала, која код де Сада осветљава удруживање задовољства и округлости. Док је други аспект просветитељства у ствари прикривен код Хоркхајмера и Адорна, у Кубрика он је примаран, након чега ступају на снагу механизми друштвене контроле насиља, као да се, јелте, само просветитељство бори против сопствених свирепих корена.

Оба филма формално почињу ничеанским елементима, који се потом суочавају са развијеном научно-технолошком цивилизацијом, која наизглед не садржи првобитну свирепост, но Кубрик полако показује супротно, користећи хладноратовске или биополитичке примере. Жанр научне фантастике стога му је послужио као мисаони експеримент којим би потврдио да је идеал просветитељства малтене немогућ. Но, то је само наизглед радикална констатација. Готово је труизам приметити да је друштво без конформизма и масмедијског обмањивања подједнако једнодимензионално као и постиндустријско друштво. Увек морају постојати две димензије.

Нигде критички теоретичари нису видели могућност живота само у оквиру високе уметности и социјалистичке привреде, којом су евидентно били разочарани. Мање оптимистичко виђење просветитељства, прожетог контрадикцијама, јесте мост који приближава Франкфуртовце и Стенлија Кубрика. Као што примећује Ентони Гиденс (Anthony Giddens), Кубриков рефлексивни однос према ризичној модерности може се назвати циничким песимизмом, који се изругује перспективама које су „оријентисане на будућност”, али и на хумористички начин види садашњост<sup>63</sup>. Цинизам у ствари отупљује песимизам, неутрализује анксиозност, и производи знатно противречнију слику просветитељства, у којој је лаж конститутивни део.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Adorno, T. (2001) *The Culture Industry: selected essays of mass culture*, London: Routledge.

Bahtin, M. (1980) *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit.

---

63 Giddens, E. (1998) *Posledice modernosti*, Beograd: Filip Višnjić, str. 132.

- Barker, M. and Mathijs, E. (2005) Understanding Vernacular Experiences of Film in an Academic Environment, *Art, Design and Communication in Higher Education* Vol 4.
- Bloch, E. (1982) *Duh utopije*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Bodrijar, Ž. (1991) *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.
- Chapman, J. 'A bit of the ultra-violence': A Clockwork Orange, in: *British science fiction cinema*, ed. Hunter, I. Q. (1999) London: Taylor and Francis.
- Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press.
- Delez, Ž. (1989) *Fuko*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Delez, Ž. i Gatari, F. (1990) *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ebert, R. A. Clockwork Orange, 09. march 2016., <http://www.rogerebert.com/reviews/a-clockwork-orange-1972>
- Fuko, M. (1997) *Nadzirati i kažnjavati: nastanak zatvora*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Gehrke, P. Deviant subjects in Foucault and a Clockwork Orange: criminological construction of subjectivity, in: *Stanley Kubrick, film, and the uses of history*, eds. Cocks, G. Diedrick, J. and Perused, G. (2006) Madison: University of Wisconsin.
- Gidens, E. (1998) *Posledice modernosti*, Beograd: Filip Višnjić.
- Gilbert, J. Auteur with a capital A, in: *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey: new essays*, ed. Kolker, R. (2006) Oxford: Oxford University Press.
- Habermas, J. (1982) *Problemi legitimacije u kasnom kapitalizmu*, Zagreb: Naprijed.
- Hechinger, F. A liberal fights back, 09. march 2016., <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0037.html>
- Horkheimer, M. i Adorno, T. (1989) *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Jameson, F. (1992) *Signatures of the Visible*, New York: Routledge.
- Jameson, F. (1995) *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington: Indiana University Press.
- Jameson, F. (2006) *The Political Unconscious*, London: Routledge.
- Kael, P. A Clockwork Orange: Stanley Strangelove, in: *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. McDougal, S. (2003) Cambridge: Cambridge University Press.
- Klark, A. (1988) *Izguubljeni svetovi 2001*, Beograd: Prosveta.

- Kolker, R. (2006) *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey*, Oxford: Oxford University.
- Kubrick, S. and Clark, A. 2001: a Space Odyssey, screenplay, 09. march 2016., <http://www.dailyscript.com/scripts/2001.html>
- Marcuse, H. (1968) *Čovjek jedne dimenzije: rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Marcuse, H. (1972) *Kraj utopije / Esej o oslobođenju*, Zagreb: Stvarnost.
- Marcuse, H. (1985) *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Frojda*, Zagreb: Naprijed.
- Млађеновић, Н. (2012) *Сукоб генерација и холивудски филм*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Ofe, K. (1999) *Modernost i država: Istok, Zapad*, Beograd. Filip Višnjić.
- Palmer, B. 2001: the critical reception and the generation gap, in: *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey: new essays*, ed. Kolker, R. (2006) Oxford: Oxford University Press.
- Platon (2002) *Država*, Beograd: BIGZ.
- Ryan, M. and Kellner, D. (1988) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood film*, Indianapolis: Indiana University Press.
- Schmitt, C. (1986) *Political romanticism*, Cambridge: MIT Press.
- Shaw, T. (2007) *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sisk, D. (1997) *Transformations of language in modern dystopias*, London: Greenwood Press.
- Staiger, J. The cultural productions of A Clockwork Orange, in: *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. McDougal, S. (2003) Cambridge: Cambridge University.
- Stoehr, K. 2001: A Philosophical Odyssey, in: *The Philosophy of Science Fiction Film*, ed. Sanders, S. (2008) Lexington: University Press of Kentucky.
- Tellote, J. P. The gravity of 2001: a Space Odyssey, in: *Stanley Kubrick's 2001: a Space Odyssey: new essays*, ed. Kolker, R. (2006) Oxford: Oxford University Press.
- Virilio, P. (2000) *A Landscape of Events*, Cambridge: MIT Press.
- Žižek, S. (2006) *Škakljivi subjekt: odsutno središte političke ontologije*, Sarajevo: Šahinpašić.
- Žižek, S. (2009) *Paralaksa*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Nikola Mladenović  
University in Belgrade, Faculty of Political Sciences, Belgrade

STANLEY KUBRICK'S CYNICAL DIALECTICS OF  
ENLIGHTENMENT

ANALYSIS OF THE FILMS *2001: A SPACE ODYSSEY* AND  
*A CLOCKWORK ORANGE*

Abstract

This paper analyses deceiving and self-deceiving aspects of society in Stanley Kubrick's films, which illustrate the problems of enlightenment from the perspective of critical theory and poststructuralism. *A Space Odyssey* registers the source of Nietzschean power relations in human nature. A violent humanity is the foundation of the one-dimensional Cold War society and welfare state, where misinforming the communists or its own population is justified by a "higher cause". Political interests deliver their own version of the truth. Pseudo-individuality and conformity are present not just on this very planet, but also among astronauts in space. The film also shows a countercultural opposition, and the critique of it is further developed in *A Clockwork Orange*. Kubrick does not accept a classic Marcusean view of the second dimension. The Nietzschean nature forms both language and action of youth subcultures, and the difference between the good and the evil is rhetorically blurred. Aggressive hero becomes the victim of Foucauldian prison discipline, and for Kubrick its consequence is the loss of free will to make moral decisions. By prohibiting lying and violence, i.e. by "normalizing", good behaviour stops being an action of free will. Also, cruelty of the main character becomes a public virtue (Horkheimer and Adorno's totalitarianism), and becomes useful to the social elites. Calculative and sadistic aspects of enlightenment are brought in collision, with no clear resolutions, forming life in the risky and reflexive modernity. Kubrick's dialectics of enlightenment carries a cynical implication that lies and violence are both enemies and constituents of enlightenment.

**Key words:** *dialectics of enlightenment, film, Stanley Kubrick, media culture, ideology, critical theory, poststructuralism*