

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

**ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ
ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ**



ΦΟΙΒΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΚΡΟΜΜΥΔΑΣ

ΑΘΗΝΑ 2014

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μαρία Παραδείση, Επίκουρη Καθηγήτρια

Μέλη: Έφη Φουντουλάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Ιωάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Περιεχόμενα

- Πρόλογος: Ενδοκαλλιτεχνικές Συνομιλίες Και *Το Κουρδιστό Πορτοκάλι* Σελ. 4
 - Το Κουρδιστό Πορτοκάλι* Σελ. 6
 - Λογοκρισία - Η Περίπτωση της Βρετανίας Σελ. 9
- Επαναστατικά Κινήματα Τέχνης Και Κουρδιστό Πορτοκάλι
 - Η καλλιτεχνική πραγματικότητα μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα Σελ. 13
 - Εξπρεσιονισμός Σελ. 15
 - Ντανταϊσμός Σελ. 29
 - Σουρεαλισμός Σελ. 38
- Επίλογος Σελ. 54
- Βιβλιογραφία Σελ. 56

Πρόλογος-Ενδοκαλλιτεχνικές συνομιλίες και *Το Κουρδιστό Πορτοκάλι*

Στην Ιστορία της Τέχνης, δεν είναι λίγα τα κεφάλαια που αφιερώνονται στον ενδοκαλλιτεχνικό διάλογο, ο οποίος αναπτύσσεται μεταξύ καλλιτεχνών από διαφορετικές ή κοινές μεταξύ των δημιουργών περιόδους. Τέτοιες συνομιλίες παρατηρούνται σε όλο το φάσμα των τομέων της Τέχνης είτε πρόκειται για τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και βέβαια τον κινηματογράφο. Στις εικαστικές τέχνες θα μπορούσε να μνημονευθεί, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα, ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα, ο Pablo Picasso, ο οποίος συχνά «διασκεύαζε» με το προσωπικό του εικαστικό στυλ κλασικούς πίνακες παλαιότερων καλλιτεχνών, όπως οι *Meninas* του Velasquez και το *Γεύμα στη Χλόη* του Manet. Μια άλλη περίπτωση είναι αυτή του Francis Bacon και της περιβόητης μετάπλασης του Πάπα Ιννοκέντιου του Γ', ο οποίος αποτελεί και ένα από τα γνωστότερα έργα του δημιουργού.

Ωστόσο, όταν πραγματοποιείται συγκριτική εξέταση στο διάλογο που λαμβάνει χώρα μεταξύ καλλιτεχνών, μια μερίδα του κοινού, βασισόμενη στην υποκειμενική της ανάγνωση και στο φάσμα των γνώσεων και εμπειριών της, επιπόλαια ίσως, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι συγκεκριμένοι διάλογοι αφορούν σε επιρροές των καλλιτεχνών και όχι σε δάνεια. Με περισσή σπουδή γίνεται λόγος περί πνευματικής αλληλεπίδρασης μεταξύ των καλλιτεχνών εις τρόπον ώστε η οποιαδήποτε γόνιμη συνομιλία μεταξύ των δύο καλλιτεχνών να καθίσταται μια απλή αντιγραφή του προγενέστερου ή συγκαιρινού από τον μεταγενέστερο, μειώνοντας έτσι την αξία του δεύτερου και καθιστώντας τον «μαθητή» του προπομπού του¹.

Όπως διαφαίνεται στην περίπτωση που επιλέχθηκε προηγούμενα, αυτή δηλαδή του Bacon και της *Σπουδής στο πορτρέτο του Πάπα Ιννοκέντιου*, είναι προτιμότερο να μη μιλήσουμε περί επιρροής· χωρίς να αποκλείονται γενικότερες επιδράσεις του Velasquez επί του Bacon καθώς και δάνεια από την προϋπάρχουσα καλλιτεχνική παρακαταθήκη, ένα νέο, γόνιμο νόημα επενδύεται στη Σπουδή αυτή. Άλλωστε η ίδια η διασκευή απέχει κατά πολύ από το δοξαστικό πορτρέτο του Velasquez, προσδίδοντας μία περισσότερο υπαρξιακή και αρνητικά φορτισμένη εκδοχή.

Έτσι και στην περίπτωση του Picasso, οι διασκευές των κλασικών του έργων δεν παραπέμπουν σε μια απλή κατάδειξη επιρροών. Αντιθέτως, αφορούν σε μια εκ νέου ματιά, σε

¹ Φουντουλάκη, Ε. (1998). *Επιαναφορά στον Greco* (σελ. 26-27). Ηράκλειο: «Βικελαία Βιβλιοθήκη» Δήμου Ηρακλείου.

γόνιμα δάνεια τα οποία αντανακλώνται στο δικό του έργο, και τα οποία επανεγγράφονται και ενσωματώνονται με τρόπο διαφορετικό στο εικαστικό σύνολο του συγκεκριμένου καλλιτέχνη.

Η συγκεκριμένη πρακτική δεν καλλιεργείται μόνο στον τομέα της ζωγραφικής, μα σε ολόκληρο το φάσμα της Τέχνης. Ιδιαίτερα στον Κινηματογράφο, συχνά γίνεται λόγος για επιρροές από άλλους δημιουργούς, σκηνοθέτες, εικαστικούς, ποιητές σε νεότερους, ώστε να σταματά πλέον η θεώρηση κάποιου σκηνοθέτη ως γνήσιου auteur και να αντιμετωπίζεται το έργο του ως ένα συνονθύλευμα επιρροών από άλλους καλλιτέχνες.

Ένας από τους πλέον ιδιαίτερους και αξιοσεβαστους δημιουργούς της Έβδομης Τέχνης, στο έργο του οποίου δάνεια και ενδοκαλλιτεχνικός διάλογος αν και υφίστανται πολύ δύσκολα αναγιγνώσκονται, είναι ο Stanley Kubrick. Sui generis δημιουργός που σπάνια μίλαγε για αυτά που τον καθόρισαν ως καλλιτέχνη.

Παρακολουθώντας το *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, ένα από τα περισσότερο αμφιλεγόμενα οpus του, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που ο επαναστατικός χαρακτήρας της ταινίας κινεί υποψίες περί συγγένειας με τα avant garde κινήματα Τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Ο τρόπος με τον οποίο η παράλογη και υπέρμετρη βία προβάλλεται, θυμίζει την παράλογη βία του ντανταϊσμού. Η αισθητική του φωτισμού και του χρωματισμού σε ορισμένες περιπτώσεις θα μπορούσε να ανήκει σε κάποιον εξπρεσιονιστικό πίνακα. Το άναρχο χιούμορ και οι δυσανάγνωστοι συμβολισμοί θα μπορούσαν να είναι μέρος κάποιου σουρεαλιστικού φιλοτεχνήματος.

Έτσι, έχοντας κατά νου τα προηγούμενα, στη συγκεκριμένη εργασία θα πραγματοποιηθεί μια αναζήτηση των συγγενειών, και όχι των επιρροών, που η ταινία του Kubrick πιθανόν έχει με τα προαναφερθέντα ρεύματα Τέχνης. Πού εντοπίζονται οι ομοιότητές τους; Πού συμφωνούν αισθητικά σε κινηματογραφικό και εικαστικό επίπεδο; Σε ποια σημεία της ταινίας παρότι η αισθητική θυμίζει κάποιο από τα κινήματα αποκλίνει σε επίπεδο συγγένειας; Με ποια κινηματογραφικά έργα και με ποιους σκηνοθέτες από τα αντίστοιχα κινηματογραφικά κινήματα δείχνει να συνομιλεί ο Kubrick στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι*;

Το ζητούμενο στην εργασία αυτή δεν είναι ένα στείορ κινήρι επιδράσεων μεταξύ Kubrick και της avant-garde Τέχνης του 20^{ου} αιώνα· ο αναπτυσσόμενος προβληματισμός της εστιάζει στο πώς ο Kubrick, όταν σχεδίαζε το *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, ακόμα και αν δεν είχε κατά νου τα συγκεκριμένα κινήματα Τέχνης, ενσωμάτωσε μερικά από τα στοιχεία τους στη mise en scene του, δημιουργώντας ένα ύφος προσωπικό και όχι ένα κλινικό αμάλγαμα προηγούμενων τεχνοτροπιών

Το Κουρδιστό Πορτοκάλι

Παραγωγή: Warner Bros.

Σενάριο: Stanley Kubrick (προσαρμογή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Anthony Burgess)

Σκηνοθεσία: Stanley Kubrick

Ερμηνεία: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Warren Clarke

Με φόντο τη δυστοπική Βρετανία του μέλλοντος, ο νεαρός Alex, αρχηγός μιας ανήλικης συμμορίας, απολαμβάνει μια καθημερινότητα που χαρακτηρίζεται από ιδιότυπη μίξη αντικοινωνικών συμπεριφορών (καυγάδες με άλλες συμμορίες, κλοπές, βιασμοί) και εκλεπτυσμένων πολιτισμικών προϊόντων (η μουσική του Beethoven και άλλων κλασικών συνθετών). Η τυραννική ηγεσία που ασκεί στη συμμορία του, θα λάβει τέλος όταν τα υπόλοιπα μέλη συνωμοτήσουν εναντίον του και, μετά τη δολοφονία της μεσήλικης ιδιοκτήτριας μιας βίλας, τον εγκαταλείψουν, παραδίδοντάς τον στα νύχια της αστυνομίας. Για να αφηθεί ελεύθερος συντομότερα από ό,τι προβλέπει η επιδικασθείσα ποινή, εισάγεται εθελοντικά σε ένα κυβερνητικό πρόγραμμα, το οποίο αφαιρεί την ελεύθερη βούληση από τους εγκληματίες, αποτρέποντάς τους από τη ροπή προς την παρανομία. Με την έξοδό του από την φυλακή, ο Alex θα ανακαλύψει τη σκληρότητα της ίδιας κοινωνίας που προσπαθούσε πριν τη φυλάκισή του να εκμεταλλευτεί.

Κεντρικό θέμα της ταινίας (και της νουβέλας² στην οποία βασίστηκε το σενάριο) είναι το εξής ερώτημα : Τι ορίζεται ως πραγματικά καλό στο πλαίσιο της κοινωνίας; Παρακολουθούμε ένα αντικοινωνικό άτομο, τον Alex (το λατινικό lex με το στερητικό a μπροστά του, ο άνομος, αυτός που δεν υπακούει σε κανόνες) να διαπράττει βίαιες πράξεις, αντιδρώντας κατ' αυτόν τον τρόπο στους κανόνες που το κατεστημένο επιβάλλει. Όταν, όμως, στα πλαίσια του προγράμματος Λουντοβίκο, υφίσταται «λοβοτομή» με αποτέλεσμα την απώλεια της ελεύθερης βούλησης και κατά συνέπεια την εκτροπή του από εγκληματικές παρεκκλίσεις, στερείται παράλληλα και τη δυνατότητα απόλαυσης ακίνδυνων πραγμάτων. Έχοντας ως δεδομένα τα παραπάνω, ο αναγεννημένος Alex μπορεί να χαρακτηριστεί πραγματικά ως εκπρόσωπος του καλού; Ή, μάλλον, μπορούμε να πούμε ότι είναι πραγματικά άνθρωπος; Στην ταινία του Kubrick, με έναν τρόπο ευρηματικό, οι συμβατικοί όροι «ορθό-μη

² Burgess, A. (1962). *A Clockwork Orange*. Λονδίνο: Heinemann.

ορθό» και «καλό-κακό» εμπαιζονται και ένας πικρός μισανθρωπισμός αγκαλιάζει όλες τις εκδοχές της κοινωνικής ζωής και ύπαρξης.

Σε αυτήν την ταινία, ο Kubrick ασκεί μια έμμεση κριτική στη μεταπολεμική Ευρώπη και τη Βρετανία. Στηλιτεύει τη βίαιη προσπάθεια κατευνασμού των συμπεριφορών που δεν συμπορεύονται με τις συντηρητικές κοινωνικές νόρμες. Εκσφενδονίζει στα μούτρα του βρετανικού κοινού την υποκρισία και τη διαφθορά των ανθρώπων που ανήκουν στα υψηλότερα κοινωνικά στρώματα, όπως και την άλογη μανία των δήθεν ριζοσπαστών/επαναστατών της ιντελιγκέντσιας της εποχής. Πέρα από τους συμμορίτες που στην ταινία απεικονίζονται ως λούμπεν έκφυλα στοιχεία, με ανάλογο τρόπο απεικονίζονται και οι εκπρόσωποι του συστήματος και της διανόησης. Ο Υπουργός Εσωτερικών ενώ δεν έχει διστάσει προηγουμένως να υποβάλει τον Alex σε βασανιστήρια, τον προσεγγίζει, τον βοηθά να τραφεί, προσπαθώντας ευγενικά να τον πείσει να μην κακολογήσει την κυβέρνηση και του υπόσχεται μια καλύτερη ζωή. Ο επόπτης του Alex, κύριος Δελτοειδής έχει ένα σαρδόνιο χαμόγελο, αγγίζει άμεσα τα γεννητικά όργανα του ανήλικου «προστατευόμενου» του και του αναγγέλλει με σαδιστική ηδονή στο βλέμμα ότι θα καταλήξει στη φυλακή πριν τον φτύσει. Η πλούσια ιδιοκτήτρια της βίλας με τις γάτες έχει μια εμμονή στις πορνογραφικές παραστάσεις, το δωμάτιο στο οποίο κάνει γιόγκα είναι διακοσμημένο με πίνακες και γλυπτά που αναφέρονται άμεσα στη σεξουαλική πράξη, μιλάει ευγενικά στην αστυνομία στο τηλέφωνο και βρίζει τον εισβολέα Alex με αισχρή γλώσσα που δεν αρμόζει στην υποτιθέμενη αγωγή της. Ο συγγραφέας του οποίου η γυναίκα κακοποιήθηκε μέχρι θανάτου από τη συμμορία του Alex φέρεται με έναν τρόπο στα όρια της παραφροσύνης, υπερβολικές κινήσεις, παρανοϊκό βλέμμα, υπερτονισμός κάθε λέξης· δεν διστάζει, μαζί με κάποιους ακόμα ανθρώπους της υποτιθέμενης επανάστασης, να οδηγήσει τον Alex σε απόπειρα αυτοκτονίας. Το ότι η συναισθηματική κρίση του συγγραφέα και η δόλια συμπεριφορά του οφείλονται στην τραυματική εμπειρία που του προξένησε η συμμορία του Alex δεν αναιρεί την υποψία ότι ο ίδιος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αθώος, όπως εξάλλου και η σχεδόν μανική ελίτ στην οποία παραπέμπει.

Τη χρονιά που βγήκε στους κινηματογράφους το *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, παρά την μεγάλη του εισπρακτική επιτυχία, ανάμεσα στις θετικές κριτικές που γράφτηκαν γι' αυτό, υπήρξαν και κριτικές κατάφορα απορριπτικές, λόγω του αποκρουστικού θέματος και της εκκεντρικής αισθητικής του. Ο Vincent Canby των *New York Times*, υποστηρικτής της ταινίας, έγραψε πως «ο McDowell είναι περίφημος ως το παιδί του αύριο, μα η ταινία είναι δημιούργημα του κυρίου Kubrick, η οποία είναι τεχνικά πιο ενδιαφέρουσα από το *2001 (2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος)*. Ανάμεσα σε άλλα τεχνάσματα, ο κος Kubrick χρησιμοποιεί, υποθέτω, έναν

ευρυγώνιο φακό ώστε να παραμορφώνει διαρκώς τις σχέσεις χώρου από σκηνή σε σκηνή, ούτως ώστε η αποσύνδεση ανάμεσα στις ανθρώπινες ζωές και η αποκόλληση των ανθρώπων από το περιβάλλον τους να καθίσταται ένα υπαρκτό, κυριολεκτικό γεγονός»³.

Η πλευρά των κριτικών που εκφράζει την απαρésκειά της για την ταινία του Kubrick βασίζει τη μομφή της στο πολιτικό επίπεδο και στην προβολή της βίας. Χαρακτηριστική είναι η κριτική του Βασίλη Ραφαηλίδη, ο οποίος αντιτίθεται στον άκρατο πεσιμισμό της ταινίας και την ωραιοποίηση της βίας. Αναφέρει : «Η προσφυγή σε μια τόσο υπεραπλουστευμένη «επιστημοσύνη» σχηματοποιεί χωρίς να ερμηνεύει και εκχυδαΐζει χωρίς να εκλαϊκεύει(...) Η απάτη που επιχειρεί ο Kubrick είναι ολοφάνερη: αδυνατώντας να ερμηνεύσει κοινωνικά φαινόμενα και να επισημάνει τις πιθανές εξελίξεις τους, καταφεύγει στο πολύ γνωστό τέχνασμα της αυθαίρετης αναλογίας. Αν η αποτυχία στο επίπεδο του σεναρίου είναι πλήρης, η αποτυχία στο επίπεδο της σκηνοθεσίας δεν είναι μικρότερη. Η βία, κυριαρχικό μοτίβο της ταινίας αντιμετωπίζεται με την υιοθέτηση ενός στιλ χορογραφικού: οι κινήσεις των ηθοποιών –όσο και αυτές της κάμερας- είναι τόσο σχολαστικά μελετημένες που ούτε μια γροθιά δεν πέφτει χωρίς το χέρι να διαγράψει μια άψογη, αρμονική κίνηση. Έτσι, η βία μοιάζει ως μια άσκηση στο τζούντο ή στο καράτε, και αποκτά μια χροιά φανταστική. Κάτι τέτοιο, οπωσδήποτε δε θα ‘πρεπε να είναι μέσα στις προθέσεις του Kubrick, αφού η βία που ξεκινάει να καταγγείλει, είναι πραγματική»⁴. Στην περίπτωση της κριτικής του Ραφαηλίδη διαφαίνεται μια στηλίτευση, αφορμώμενη, ενδεχομένως, από την έλλειψη κατανόησης του περιεχομένου της ταινίας, που οδηγεί το συγγραφέα στη διαμόρφωση μιας άποψης απόλυτης. Η αποδοκιμασία του ως προς την παρουσίαση της βίας (την οποία, μάλιστα ο Kubrick δεν είναι σαφές αν την καταγγέλλει, όπως ο Ραφαηλίδης ισχυρίζεται), μπορεί να κριθεί ως αβάσιμη, καθώς ο σκηνοθέτης δεν είναι σε καμία περίπτωση υποχρεωμένος να παρουσιάσει μια βίαιη πράξη με πλήρως ρεαλιστικό ύφος, πόσο μάλλον όταν, πιθανόν, δε θέλει να την καταδικάσει, αλλά, αντίθετα, να αναδείξει ένα σύμπαν μισανθρωπικό. Η σεβαστή, κατά τα άλλα, άποψη του κριτικού, θεωρούμε ότι βρίθει υποκειμενικότητας, η οποία, μάλιστα, φαίνεται να περιορίζει σημαντικά το καλλιτεχνικό όραμα του δημιουργού, αν, ίσως, στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν το αγνοεί.

Η πρωτοποριακή προσπάθεια του Kubrick, μια προσπάθεια που ενδεχομένως ήταν αρκετά ευφάνταστη μα και ακραία ώστε να μην γίνει απολύτως κατανοητή από τους ανθρώπους της εποχής, δικαιολογεί τις αντικρουόμενες απόψεις των κριτικών⁵. Σε μια περίοδο που η

³ Canby, V. (1971, 20 Δεκεμβρίου). “A Clockwork Orange” Dazzles the Senses and Mind. *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

⁴ Ραφαηλίδης, Β. (2003). *Λεξικό Ταινιών με Κριτικές του Βασίλη Ραφαηλίδη, Α' Τόμος* (σελ. 343).. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

⁵ Ο James Brundage επαίνεσε την ταινία, λέγοντας : «από την αρχή μέχρι το τέλος στάζει ειρωνεία. Είναι ένα εξάισιο, σκοτεινό ποιητικό έργο, το οποίο έχει τη δυνατότητα τόσο να γοητεύσει όσο και να

ανθρωπότητα ταλανιζόταν από πολέμους και τα κινήματα ειρήνης σάρωναν τον πλανήτη, ενώ κάποιες χώρες υπέφεραν τα δεινά των δικτατορικών καθεστώτων, μια ταινία που φαίνεται να υμνεί τη βία, παρόλο που σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης την υπερπροβάλλει με τρόπο καταδικαστικό, ήταν λογικό να γίνει στόχος ή να παρεξηγηθεί, ακόμα και από προοδευτικούς ανθρώπους. Εν πάση περιπτώσει, με τη συγκεκριμένη υπερπροβολή της βίας δεν αποσαφηνίζεται η θέση του Kubrick σχετικά με τον ρόλο της στην κοινωνία. Όσο φρικτή είναι η βία που ασκεί το σύστημα στο νεαρό κακοποιό προκειμένου να τον συμμορφώσει και να τον καταστήσει υπάκουο, άλλο τόσο φρικτή είναι και η βία που ο νεαρός κακοποιός ασκεί στα θύματά του. Δεν αποτελεί, δηλαδή, έναν απόλυτα τραγικό ήρωα που το σύστημα τον κακοποίησε, μα ένα άτομο που προβαίνει σε εξίσου κατακριτέες πράξεις εντός και διά του συστήματος –αν και η πλάστιγγα περί κατακριτέων πρακτικών δείχνει να γέρνει προς τη μεριά της Κράτους. Η ματιά του σκηνοθέτη πάνω στην κοινωνία και τη βία δεν χαρακτηρίζεται από φιλάνθρωπα συναισθήματα, μα από μια μισανθρωπία που αφορά σε όλες τις όψεις τους. Είναι ένα βλέμμα μετέωρο, μια ματιά που διερωτάται περισσότερο παρά συμπεραίνει.

Λογοκρισία-Η περίπτωση της Βρετανίας

Όταν μια ταινία φαίνεται να «υμνεί» τη βία, επακόλουθο είναι να γίνουν κάποιες προσπάθειες περικοπής της, προκειμένου να μπορέσει να κυκλοφορήσει στο ευρύ κοινό. Η

προξενήσει αηδία.» ενώ παρόμοιας άποψης υπήρξε και ο Gene Siskel λέγοντας χαρακτηριστικά : «Όταν βλέπουμε τον Alex να τραγουδά το Singin' In The Rain ενώ κλωτσά και γρονθοκοπεί έναν άντρα έχουμε δύο αντιδράσεις, πρώτον ότι ο Alex είναι ένα διεφθαρμένο άτομο και δεύτερον, ότι ο Kubrick είναι έξυπνος.(...) η συνεισφορά του Kubrick στον κινηματογράφο είναι η ματιά του και η σπιντάδα του. Εδώ, η σπιντάδα, αν και η υπερβολική μερικές φορές, είναι τόσο δηκτική όσο και στο *SOS Πεντάγωνο Καλέι Μόσχα*, ενώ η παραγωγή, αν και άλλης τάξης, είναι των ίδιων προδιαγραφών με αυτή του *2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος*». Από την πλευρά των αρνητικών κριτικών, χαρακτηριστική είναι αυτή του Roger Ebert στην οποία γράφει : «Είναι ένα ιδεολογικό αχούρι, μια παρανοϊκή φαντασίωση της Δεξιάς που μεταμφιέζεται σε μια οργουελική προειδοποίηση.. προσποιείται πως αντιτίθεται στο αστυνομικό κράτος και στον πνευματικό έλεγχο δια της βίας, μα το μόνο που κάνει είναι να εξιδανικεύει την προστυχιά του ήρωά του, Alex. (...) διαπράττει άλλο ένα καλλιτεχνικό αμάρτημα, ίσως περισσότερο ασυγχώρητο από τα υπόλοιπα. Είναι αποκλειστικά φλύαρο και βαρετό.». Τέλος, χαρακτηριστική είναι η κριτική που του άσκησε η Pauline Kael, αποκαλώντας το αποτροπιαστικό και πορνογραφικό, στηριζόμενη στην αμφισβητήσιμη ηθική της ταινίας. Σύμφωνα με τα λόγια της : « Είναι (μια ταινία) προσβλητική πολύ πριν κάνει κατανοητό το προς τα πού θέλει να κινηθεί, επειδή δεν έχει καμία (χαρακτηρολογική) σκίαση. Ο Kubrick, ένας σκηνοθέτης με πολιικά ψυχρό πνεύμα, είναι αποφασισμένος να είναι πορνογραφικός, μα δεν έχει ταλέντο σε αυτό. (...) ανέκαθεν ήταν ένας από τους λιγότερο αισθησιακούς και ερωτικούς σκηνοθέτες, οπότε οι απόπειρές του στο φαλλικό χιούμορ είναι σαν τα μπαλόνια από μολυβδό ενός καθηγητή. Προσπαθεί να χτίσει συναρπαστικές σκηνές βίας, αποξενώνοντάς σε προσεκτικά από τα θύματα, ώστε να απολαύσεις τους βιασμούς και τους ξυλοδαρμούς. Μα νομίζω ότι είναι πιο πιθανό να αισθανθεί κανείς μια ψυχρή αντιπάθεια για την ταινία, παρά τρόμο από τη βία-ή έστω απόλαυση.

λογοκρισία του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* είναι ένα ζήτημα ιδιάζον, καθώς, ενώ στην Αμερική υπήρξε μια διαδικασία περικοπής τριάντα δευτερολέπτων από τον ίδιο τον Kubrick και εκεί το ζήτημα έληξε, στη Βρετανία οι αντιδράσεις υπήρξαν πολύ πιο έντονες. Ως αποτέλεσμα, η ταινία παρέμεινε απαγορευμένη μέχρι τον πρόωρο θάνατο του δημιουργού της το 1999. Τι ήταν, όμως, αυτό που οδήγησε στην απαγόρευση της ταινίας;

Παρατηρώντας τη βρετανική κοινωνία της δεκαετίας του '60, βλέπουμε πως υφίστανται ραγδαίες αλλαγές στο εσωτερικό της. Η πάλαι ποτέ αυστηρή νόρμα που αναζητούνταν μέχρι και στο συμπεριφορικό δόγμα της βικτωριανής εποχής αρχίζει και καταρρίπτεται, δίνοντας – σε συνάρτηση και με άλλα πολιτικά γεγονότα που κατέκλυζαν τον κόσμο- μια νέα δυναμική στη φιλελεύθερη στροφή της Βρετανίας. Συγκεκριμένες μορφές τζόγου νομιμοποιούνται, η θανατική ποινή απαγορεύεται, ενώ και το απροσπέλαστο εμπόδιο της έκτρωσης αμφισβητείται, η διαδικασία έκδοσης διαζυγίου γίνεται ευκολότερη.

Αυτή τη φιλελεύθερη εικόνα έρχεται να ανατρέψει η επόμενη δεκαετία με την επιστροφή της χώρας στις συντηρητικές της ρίζες. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '60, αρχίζει και γίνεται ορατή η συγκεκριμένη στροφή, όταν αρχίζουν να σχηματίζονται διάφορες ομάδες πίεσης, υποβοηθούμενες από την Εκκλησία, οι οποίες προσπαθούν να περιορίσουν όσο το δυνατόν περισσότερο την ελευθερία του λόγου στην Τέχνη, εν ονόματι της ευπρέπειας. Παρ' όλη τη συντηρητικοποίηση, η Επιτροπή Κατηγοριοποίησης Ταινιών δείχνει ένα πρόσωπο περισσότερο ανεκτικό, περνώντας ποιοτικές ταινίες που απευθύνονται αποκλειστικά σε ενηλίκους –ταινίες που κατά την προηγούμενη δεκαετία πιθανόν και να είχαν απαγορευτεί. Οι θρησκευτικές ομάδες πίεσης έκαναν ό, τι μπορούσαν προκειμένου να «καθαρίσουν» την κοινωνία της χώρας τους από την «ηθική μόλυνση» που ξεκίνησε την περίοδο της φιλελευθεροποίησης. Η εκλογή του κόμματος της Δεξιάς, με ηγέτη τον Edward Heath σφραγίζει την επαναφορά του βρετανικού συντηρητισμού.

Το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* κυκλοφόρησε, συνεπώς, σε συνθήκες αρνητικές αναφορικά με τον προβληματισμό που εξέθετε. Φυσικά ο τρόπος διαφήμισης της ταινίας δεν βοήθησε στην αποδοχή της. Κεντρικό μόντο στις διαφημιστικές αφίσες ήταν το προκλητικό «Being the adventures of a young man whose principal interests are rape, ultra-violence and Beethoven». Το Δεκέμβριο του 1971 η ταινία κυκλοφορεί στις βρετανικές αίθουσες στην κανονική της μορφή. Ωστόσο, έντονες αντιδράσεις άρχισαν να εγείρονται όταν την επόμενη χρονιά, μια σειρά από βίαια εγκλήματα κινητοποίησαν το ενδιαφέρον των αρχών. Ένας δεκαεξάχρονος νεαρός, ο James Palmer ξυλοκόπησε μέχρι θανάτου ένα ζητιάνο στο Oxfordshire. Κάποιοι από τους βουλευτές του συντηρητικού κόμματος της Αγγλίας που είχαν αντιταχθεί εξ αρχής στη δημόσια προβολή της ταινίας του Kubrick βρήκαν πρόσφορο έδαφος στο συγκεκριμένο συμβάν προκειμένου να μπορέσουν να την απαγορεύσουν, συνδέοντας

χωρίς περαιτέρω αιτιολογήσεις (πέραν του ότι η δολοφονία συνέβη 24 ώρες μετά την τελευταία προβολή της ταινίας σε έναν τοπικό κινηματογράφο) το βίαιο περιστατικό με την ταινία και δηλώνοντας ότι συμβάλλει στη διαφθορά της νεολαίας. Αν και αποδείχτηκε ότι ο Palmer δεν είχε δει την ταινία, η σπίθα που θα οδηγούσε στην έκρηξη είχε δημιουργηθεί⁶.

Τα εγκλήματα δε σταμάτησαν εκεί. Ένα δεκαπεντάχρονο αγόρι δολοφονήθηκε από ένα μεγαλύτερό του στο Lancashire. Υπήρξαν, όμως, και άλλα περιστατικά, ακόμα και μετά την απόσυρση της ταινίας από τους κινηματογράφους, τα οποία συνέβαλλαν στην καταβαράθρωση της ταινίας στις βρετανικές συνειδήσεις. Η δολοφονία ενός πενήνταχρονου άντρα στο Newton-le-Williams το Μάιο του 1973 οδήγησε σε μια έρευνα που «αποκάλυψε» ότι η νεολαία της περιοχής αγόραζε καλλυντικά και ρούχα παρόμοια με αυτά που φορά η συμμορία του Alex. Ένα άλλο περιστατικό που έλαβε χώρα το Νοέμβρη της ίδιας χρονιάς, αφορά σε μια ομάδα εφήβων που βίασε μια Ολλανδή τουρίστρια τραγουδώντας το *Singin' In The Rain*⁷.

Σε μια χρονική περίοδο που τα κρούσματα βίας στη Βρετανία έδειχναν να αυξάνονται και τα εγχώρια Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης προσπαθούσαν να ευαισθητοποιήσουν τη συνείδηση των πολιτών σε σχέση με τη βία, λογική ήταν η αναζήτηση αποδιοπομπαίων τράγων. Κάποια πρώτα βήματα σε σχέση με την απελευθέρωση του κινηματογράφου από οποιαδήποτε περιοριστικά μέτρα ως προς την απεικόνιση της βίας και του σεξ είχαν ήδη γίνει (είχαν προηγηθεί το *Μπόνι και Κλάιντ*, τα *Αδέσποτα Σκυλιά*, οι *Άγριοι Εφτά* και ο *Επιθεωρητής Κάλαχαν*), μα, με τη βοήθεια των Μέσων, όλη η προσοχή στράφηκε κατά του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού*. Λογικό εν μέρει αν αναλογιστεί κανείς την υπερπροβολή, σε σημείο εκχυδαϊσμού, της βίας και του σεξ μέσα από το μηδενιστικά προκλητικό στυλιζάρισμα του δημιουργού.

Μέλη του Κλήρου, όπως ο Αιδεσιμότατος John Lambert, μέλη του Ιατρικού Συλλόγου, αλλά και η «εραπόστολος» ακτιβίστρια του καθωσπρεπισμού Mary Whitehouse και ο δικαστής Desmond Bailey στράφηκαν ανοιχτά κατά της διανομής της ταινίας. Ο αντίλογος της μερίδας των προοδευτικών Μέσων που δεν ήθελε να αντιμετωπίζεται το κοινό σαν αμόρφωτα παιδιά χωρίς κρίση, αλλά και η ίδια η διαμαρτυρία του συγγραφέα του βιβλίου, Anthony Burgess, που δήλωσε δημόσια την αγανάκτησή του σε σχέση με τα εν λόγω γεγονότα, χάθηκαν μέσα στο θόρυβο της συντηρητικής διαμαρτυρίας.

Στο γενικότερο κυκεώνα παραλογισμού και συμπερασμάτων βγαλμένων από άλογες υποθέσεις, ο Kubrick, παρά τις εκτιμήσεις του πως το κοινό αποκλείεται να επηρεαζόταν σε

⁶ Bugge, Ch. *The Clockwork Controversy*. Ανακτήθηκε από <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html>

⁷ Bugge, Ch. ο.π.

τέτοιο βαθμό από την ταινία του και την άρνηση της υποθέσεως της δημιουργίας συμμοριών βασισμένων στους πρωταγωνιστές της ταινίας του, άρχισε να λυγίζει από την πίεση, μέχρι που ο ίδιος προσωπικά, χωρίς την πίεση των στούντιο, αποφάσισε την απόσυρση του φιλμ από τους βρετανικούς κινηματογράφους. Τα κίνητρα που τον ώθησαν σε αυτήν την ενέργεια παραμένουν άγνωστα. Μια θεωρία που επικρατεί ακόμα και σήμερα είναι αυτή που θέλει τον Kubrick να δέχεται απειλητικά τηλεφωνήματα για τη ζωή του ίδιου και της οικογένειάς του αν δεν αποσύρει την ταινία. Όποια και να ήταν η αλήθεια, πάντως, το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* δε θα ξαναέβγαине επίσημα στους αγγλικούς κινηματογράφους πριν το θάνατο του δημιουργού του, οπότε και θα προβαλλόταν στην πλήρη του μορφή.

Το 1999, μετά την άρση της απαγόρευσης, κυκλοφόρησαν οι πρώτες κόπιες της ταινίας σε DVD και βιντεοκασέτες. Σύντομα κυκλοφόρησαν και οι ειδικές εκδόσεις της ταινίας, με σημαντικότερη την προσεγμένη βρετανική έκδοση του 2005 στη σειρά «Iconic Films», μια κίνηση παραδοχής της σημασίας του έργου, ακόμα και στη χώρα που για 27 χρόνια το κατέτασσε στα «μαύρα πρόβατα» της τέχνης της.

Εν τέλει, το ευαίσθητο ζήτημα της λογοκρισίας και απαγόρευσης του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* πως κρίνεται; Αν αναλογιστούμε πως στην Αμερική μια απλή περικοπή τριάντα δευτερολέπτων ήταν αρκετή, η αντιμετώπιση που είχε στη Βρετανία από την απόσυρσή της μέχρι την κυκλοφορία της μη περικομμένης έκδοσης δεν οφείλεται τόσο στο περιεχόμενο του έργου όσο σε ένα κοινωνικό και γεωγραφικά περιορισμένο φαινόμενο ορθότητας που θα μπορούσε να είχε αποφευχθεί αν οι συγκυρίες της εποχής ήταν διαφορετικές. Όπως εύλογα παρατηρεί ο Christian Bugge στον επίλογο της εργασίας του, *The Clockwork Controversy*,

Ήταν, λοιπόν, το Κουρδιστό Πορτοκάλι ένα πράγματι σάπιο φρούτο; Πολλοί θεωρούν πως ήταν. Αλλά αν είχε αποφευχθεί ο υπερτονισμός από τον Τύπο και την ηθική σταυροφορία των πολιτικών και της κάθε αντιδραστικής Mary Whitehouse, είναι πολύ πιθανό η ιστορία των Burgess και Kubrick θα μπορούσε να υπερβεί τη δίνη της αντιπαράθεσης και να προβάλλεται ακόμα στους κινηματογράφους.⁸

⁸ So was *A Clockwork Orange* really a rotten fruit? To many it seems that it was. But had it avoided sensationalising in the press and evaded the moral crusade of politicians and the Mary Whitehouses of the reactionary cause, it is quite possible that Burgess and Kubrick's story could have rode the waves of controversy and still be showing in cinemas today.

Απ' ότι φάνηκε μέχρι στιγμής, το νεότερο αισθητικό περιεχόμενο του Κουρδιστού Πορτοκαλιού όπως και η αντίθεσή του προς την κρατούσα ηθική της εποχής του, δεν μπόρεσε παρά να προκαλέσει έναν κοινωνικό σάλο, με πολλούς να το αποκηρύσσουν, να αμφισβητούν το αν πρόκειται για έργο τέχνης ή κεκαλυμμένη πορνογραφία και άλλες προσβλητικές ασυναρτησίες χωρίς έναν απώτερο σκοπό.

Με ανάλογο τρόπο αντιμετωπίστηκαν και τα *avant garde* κινήματα Τέχνης των αρχών του 20^{ου} αιώνα, τα οποία αντιτάχθηκαν στο σύστημα που τα γέννησε, απαρνήθηκαν τα θέσφατα του καθωσπρεπισμού και προχώρησαν σε μια μετωπική επίθεση καλλιτεχνικής τάξεως. Άλλα από αυτά κατάφεραν με τον καιρό να γίνουν αποδεκτά και να αποκτήσουν χαρακτήρα αντιπροσωπευτικής εθνικής Τέχνης (Γερμανικός εξπρεσιονισμός), ενώ άλλα, μέχρι να παρακμάσουν παρέμεναν εξίσου ενοχλητικά (ντανταϊσμός). Στην επόμενη ενότητα θα γίνει μια προσπάθεια εντοπισμού των συγγενειών της ταινίας του Kubrick με την αισθητική και τη φιλοσοφική σημειολογία τριών εκ των κινήματων αυτών, τόσο στις εικαστικές τους εκφάνσεις όσο και στις αντίστοιχες κινηματογραφικές.

Επαναστατικά Κινήματα Τέχνης Και Κουρδιστό Πορτοκάλι

Η καλλιτεχνική πραγματικότητα μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα

Για να προσεγγίσουμε τα επαναστατικά κινήματα Τέχνης του 20^{ου} αιώνα με έναν όσο το δυνατόν πιο ακριβή τρόπο και να τα συσχετίσουμε με την ταινία του Kubrick πρέπει να εξετάσουμε σε τι αντιτίθεντο. Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο θετικισμός και η λατρεία του νεότερου ήταν το προβαλλόμενο ρεύμα αντίληψης που αντιμετώπιζε τα όποια κοινωνικά γεγονότα της εποχής με μια ψεύτικη αισιοδοξία και προσπαθούσε να αντιμετωπίσει τις κοινωνικές ανεπάρκειες με πίστη στο αστικό ιδεώδες περί ασφάλειας και ανάπτυξης.

Το κυρίαρχο καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής είναι ο Ιμπρεσιονισμός, ένα ρεύμα το οποίο οδηγεί το ρεαλιστικό πρόγραμμα του Courbet στα άκρα. Για τους Ιμπρεσιονιστές, ο ρεαλισμός δεν αφορά τόσο στην κοινωνική πλευρά, όσο στην παρατήρηση του κόσμου και την οπτική αίσθηση: Ένα αντικείμενο δεν μπορεί να συλληφθεί εικαστικά σε μια αποκλειστική χρονική στιγμή, πρέπει να αποδοθεί με έναν τρόπο καθόλα σχηματικό· οι Ιμπρεσιονιστές είναι οι πρώτοι που βγαίνουν από τα ατελιέ και προσπαθούν να

προσδιορίσουν τον κόσμο στη φυσική του μορφή. Προκειμένου να φιλοτεχνήσουν τα έργα τους, βασίζονται στη ρευστή αλληλεπίδραση του φωτός με την ύλη, προχωρώντας στην ενότητα «φως-χρώμα». Το φως, δηλαδή, στα ιμπρεσιονιστικά έργα απαντάται με την κονιορτοποίηση της πραγματικότητας σε κηλίδες χρώματος, κατά τρόπο ανάλογο με την αλληλεπίδραση φωτός και αντικειμένου στην ατμόσφαιρα. Η συγκεκριμένη τεχνοτροπία αποτελεί μια από τις πρωτοπορίες της εποχής της και δε θα ήταν αβάσιμο να ειπωθεί πως, σε μορφολογικό επίπεδο, έδωσε κάποια από τα πρωτόλεια που χρειάστηκαν τα επαναστατικά κινήματα τέχνης του 20^{ου} αιώνα για να επαναπροσδιορίσουν τη μορφή της εικαστικής δημιουργίας.

Σε ιδεολογικό επίπεδο, οι Ιμπρεσιονιστές (καθώς και οι συγκαίρινοί τους Ρεαλιστές) ασπάζονται το κλίμα της εποχής, συνεπαίρνονται από την μοντέρνα ζωή και τις τεχνολογικές εξελίξεις και τάσσονται υπέρ της θετικιστικής προόδου. Η βιομηχανοποίηση, τα κοσμικά βουλεβάρτα και οι απολαύσεις της ζωής αποτελούν, πλην της φυσικής καταγραφής του κόσμου, ένα μέρος της θεματικής των έργων τους.

Ωστόσο δεν είναι και λίγοι αυτοί που κατακρίνουν τις ηθικές πτυχές του Ιμπρεσιονισμού. Όπως τονίζει ο Meyer Schapiro στο *The Nature of Abstract Art* «Είναι αξιοπρόσεκτο πόσες εικόνες ανεπίσημης και αυθόρμητης κοινωνικότητας προγευμάτων, πικνίκ, περιπάτων, βαρκάδων, διακοπών και ταξιδιών αναψυχής βρίσκονται στον πρώιμο Ιμπρεσιονισμό. Αυτά τα αστικά ειδύλλια όχι μόνο παρουσιάζουν τις υποκειμενικές μορφές της διασκέδασης της μπουρζουαζίας των δεκαετιών 1860 και 1870, αντανakλούν, επίσης, την ίδια τη βούληση των υποκειμένων και τους νέους αισθητικούς μηχανισμούς στην αντίληψη περί Τέχνης ως ένα προνομιακό πεδίο ατομικής απόλαυσης. χωρίς αναφορές σε ιδεολογίες και κίνητρα. Προϋποθέτουν, για τον πεφωτισμένο αστό, την καλλιέργεια αυτών των απολαύσεων ως το υψηλότερο επίπεδο ελευθερίας, μακριά από τα επίσημα «πιστεύω» της τάξης του»⁹.

Από τους καλλιτέχνες που αντιτάσσονται στο θετικιστικό κλίμα ανήκουν καταρχάς οι Συμβολιστές και οι Παρακμιακοί. Μια μορφή Τέχνης που δεν συνδιαλέγεται με την κοινωνική πραγματικότητα δεν ανταποκρίνεται στα ιδεώδη τους. Για αυτούς, ο δυτικός πολιτισμός σφύζει από διαφθορά, οικειοποιείται το περιβάλλον και τον άνθρωπο και τον οδηγεί σε μια αναπόφευκτη καταστροφή. Έτσι, αποποιούνται τα δοξαστικά ιδεώδη του Ιμπρεσιονισμού, συνιστώντας τους άμεσους προπομπούς των επαναστατικών καλλιτεχνικών κινήματων του επόμενου αιώνα.

⁹ Schapiro, M. (1937). *The Nature of Abstract Art*. Ανακτήθηκε από <http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf>

Εξπρεσιονισμός

Οι εξπρεσιονιστές επίγονοι των κινημάτων αυτών απαρνούνται με έντονο τρόπο τη στεία διανόηση που απευθύνεται αποκλειστικά στο πνεύμα και όχι στην ψυχή· θέλουν να ψάξουν περισσότερο τη γενεσιουργό αιτία των πραγμάτων· να αφαιρέσουν την οποιαδήποτε κοινωνική σύμβαση και να φτάσουν στο μεδούλι, στην έσω αλήθεια, η οποία αποδεικνύεται περιπλοκότερη και πιο σκοτεινή απ' όσο ήθελαν να πιστεύουν οι θετικιστές. Στην παθητική, εξωτερική αντιμετώπιση του ιμπρεσιονισμού, ο εξπρεσιονισμός ανταπαντά μαχητικά, τονίζοντας την ανάγκη δράσης και αλληλεπίδρασης των εξωτερικών του υποκειμένου παραγόντων. Τα κυριότερα κινήματα που εντάσσονται στο ρεύμα του εξπρεσιονισμού και ξεκινούν σχεδόν ταυτόχρονα είναι η ομάδα των fauve στη Γαλλία και η ομάδα της «Γέφυρας» στη Γερμανία -η οποία θα συνδεθεί άρρηκτα με την έννοια του εξπρεσιονισμού. Η ομάδα της Γέφυρας, προσπαθεί να βρει τους συνδέσμους του παρελθόντος με το παρόν και να δημιουργήσει μια νέα καλλιτεχνική πραγματικότητα. Παρατηρώντας την πρόιμη δημιουργία αυτής της ομάδας είναι σαφείς οι διάλογοι με το γαλλικό ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα, μα, όπως παρατηρεί ο De Micheli, θεματολογικά «δεν είναι σχεδόν ποτέ ευχάριστη, ηδονική, λαμπερή· αντίθετα, υπάρχει σ' αυτήν κάτι το δυσάρεστο, το άτεχνο σχεδόν το νόθο. Οι γαλλικές επιδράσεις είναι ορατές αλλά έχουν γίνει δεκτές χωρίς ιδιαίτερες τυπικές ανησυχίες, με τρόπο, θα λέγαμε, βιαστικό και άτακτο. Όλα αυτά είναι σημάδια μιας κατεύθυνσης διαφορετικής από την γαλλική, (...). Ήδη από τα πρώτα δείγματα πάντως, γινόταν σαφές πως γι' αυτούς το περιεχόμενο θα υποσκέλιζε τον οίστρο της μορφικής τελειοποίησης»¹⁰. Η Γέφυρα διαλύεται το 1913 και δίνει τη θέση της στον Γαλάζιο Καβαλάρη, μια ομάδα που οδήγησε τον εξπρεσιονισμό προς μια εκδοχή λιγότερο εικονιστική, δίνοντας έτσι τις βάσεις για τη δημιουργία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού.

Κοινή συνισταμένη των fauve και της Γέφυρας, όπως υπογραμμίζει ο Argan είναι «η διαλεκτική και οριστική επίλυση της ιστορικής αντίθεσης κλασικού και ρομαντικού, που νοούνται ως «σταθερές», αντίστοιχα, μιας κουλτούρας λατινο-μεσογειακής και μιας γερμανοβόρειας.(...) Καθένα από τα δύο ρεύματα τείνει να συμπεριλάβει και να λύσει μέσα του τα ζητούμενα του άλλου· αλλά το ξεπέραςμα του ιστορικού περιεχομένου δεν σημαίνει τοποθέτηση έξω ή πάνω από την ιστορία, σημαίνει συναίσθηση πως η μοντέρνα ιστορία δεν μπορεί, δεν πρέπει πια να είναι ιστορία εθνών»¹¹. Με άλλα λόγια, τις δύο ομάδες δεν απασχολεί μια αλήθεια που γνωρίζει σύνορα, αλλά μια αλήθεια γενικευμένη που υπάρχει, ανεξαρτήτως συνόρων, τόσο σε υποκειμενικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, ριζωμένη στην

¹⁰ De Micheli, M. (1959). *Οι Πρωτοπορίες της Τέχνης του Εικοστού Αιώνα* (σελ. 97-98). Αθήνα: Οδυσσέας.

¹¹ Argan, G. C. (1970). *Η Μοντέρνα Τέχνη* (σελ. 258-259). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

ψυχή του ανθρώπου· η έκφραση της πηγαίας εσωτερικής αλήθειας με βάση τον αυθορμητισμό, χωρίς να υπακούει σε κανέναν υπαρκτό μέχρι τότε καλλιτεχνικό κανόνα.

Οι «απαρχές» τους στην παράδοση της εικαστικής Τέχνης, τόσο σε επίπεδο απεικόνισης όσο και σε επίπεδο φιλοσοφίας, βρίσκονται κοντά στον Gauguin, στον Van Gogh, στον Ensor, τον Munch και τον Grunewald, μα και στην οραματική ζωγραφική του El Greco, όπως και στον αυθορμητισμό της πρωτόγονης τέχνης.

Αυτό που έχει σημασία για τους εξπρεσιονιστές είναι η έκφραση της υποκειμενικής ματιάς, του εσωτερικού κόσμου, της απόδοσης της υποκειμενικής οπτικής. Για να πετύχουν την απεικόνιση της υποκειμενικής έκφρασης, οι καλλιτέχνες που εντάσσονταν στο κίνημα του εξπρεσιονισμού, χρησιμοποιούσαν ως βασικά εκφραστικά τους μέσα την παραμόρφωση, την αφαίρεση, τον συμβολισμό. Οι επιλογές αυτής της απόκλισης από τις τεχνικές που συγγενεύουν με το νατουραλισμό και την απόσχιση από την εικαστική αναπαράσταση που πρότεινε η αστική τάξη της περιόδου, συντελούν στη δημιουργία ενός εκ των πρώτων μοντερνιστικών κινήματων. Εκκινώντας από την απεικόνιση του εξωτερικού κόσμου και χρησιμοποιώντας σε αυτή μια αλλοίωση που, συχνά, τείνει να αποκτήσει έναν μακάβριο, οργισμένο χαρακτήρα, εξέφραζαν την εσωτερική ανθρώπινη αλήθεια που απαντά στα ανθρώπινα αισθήματα και όχι στις αισθήσεις, ένα ανθρώπινο χαρακτηριστικό που δύσκολα μπορεί να καταγραφεί με κάποιον άλλο τρόπο, καθώς δεν ανταποκρίνεται σε καμιά εξωτερική αλήθεια. Χρησιμοποιούν τις μορφές και τα χρώματα με τρόπο τέτοιο που να δημιουργεί στον παρατηρητή τα επιθυμητά συναισθήματα, αυτά που ο καλλιτέχνης ήθελε να εκφράσει, με έναν τρόπο καθ' όλα βιωματικό. Στην εξπρεσιονιστική ζωγραφική, ο άνθρωπος απογυμνώνεται από την οποιαδήποτε πλαστή ομορφιά και παίρνει μια διάσταση φρικαλέα που τονίζει το γενικότερο κοινωνικό συναίσθημα απογοήτευσης της περιόδου¹².

Πολιτικά, οι εξπρεσιονιστές αντιτίθενται στα πιστεύω της αστικής ζωής, υπογραμμίζουν τη σκληρότητα της ανθρώπινης κοινωνίας. Την «ανθυγιεινή» και «τοξική» πραγματικότητα κάτω από την οποία το άτομο συνθλίβεται από τις συνθήκες εξαθλίωσης και τον πόλεμο. Απεικονίζει τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους με έναν τρόπο καθόλου νατουραλιστικό μα ρεαλιστικό ως προς την ουσία του. Μια ταξική πραγματικότητα όπου τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα εκμεταλλεύονται τον απλό λαό. Το επίκαιρο συναίσθημα, όπως προειπώθηκε, είναι αυτό της απογοήτευσης, προερχόμενης από τον εξευτελισμό του «ωραίου» και του υψηλού σε μια έννοια που προσεγγίζεται από το άσχημο, ένα «άσχημο» που σε γενικές γραμμές διέπει τους πίνακες των Γερμανών. Η λύση για αυτούς δεν είναι άλλη

¹² Krausse, A.C. (2006). *Ιστορία της Ζωγραφικής: Από Την Αναγέννηση Έως Σήμερα*. Αθήνα: Könnemann.

από την κοινωνική αλλαγή και την αντικατάσταση του πολιτικού καθεστώτος από ένα άλλο που θα σταματήσει τη βία, τον παραλογισμό του πολέμου και θα είναι κοντά στον άνθρωπο.

Ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος ξεκινά επίσημα το 1920 στη Γερμανία με το *Εργαστήριο του δρος Καλιγκάρι* του Robert Wiene και χαρακτηρίζεται από έντονο στυλιζάρισμα, θεατρικής υφής σκηνικά και ερμηνείες, με μια έντονη παραμόρφωση στην εικονοπλασία της ταινίας. Είναι δύσκολο να καθοριστεί μια ενιαία θεματική στις ταινίες του κινήματος, καθώς μεταξύ τους έχουν σημαντικές διαφορές: Αναφέρονται είτε στο ιστορικό/μυθολογικό παρελθόν της Γερμανίας και σε τερατώδη πλάσματα είτε σε σύγχρονες ιστορίες που έχουν ως πρωταγωνιστές ανθρώπους του περιθωρίου, μοναχικούς βιοπαλαιστές που βασανίζονται από την κοινωνία και τα συναισθήματά τους. Χαρακτηριστική είναι, επίσης, η θεματολογία μιας άλλης υποκατηγορίας των εξπρεσιονιστικών ταινιών, των αποκαλούμενων «ταινιών δρόμου», οι οποίες ανήκουν στο ρεαλιστικό/ψυχολογικό φάσμα του κινήματος. Στις ταινίες δρόμου, πρωταγωνιστές είναι άτομα προερχόμενα από την αστική τάξη, τα οποία συναντούν την καταστροφή τους όταν εγκαταλείψουν τον πρότερο βίο τους και αφεθούν στις απολαύσεις που τους προσφέρει η ζωή του αστικού κέντρου και του υποκόσμου. Παρά την περίτεχνη σκηνοθεσία τους, το μελοδραματικό τους περιεχόμενο που αναδεικνύει τον αρνητισμό της «νέας αντικειμενικότητας», δεν καταφέρνει συχνά να ξεπεραστεί.

Στο ύφος των ταινιών όμως, υπάρχουν κάποιες κοινές συνιστώσες που χαρακτηρίζουν τον εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο ως προς τις υποκατηγορίες του. Πιο συγκεκριμένα, η κινούμενη κάμερα στις ρεαλιστικές ταινίες χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο ούτως ώστε να μπορέσει να παρουσιαστεί η υποκειμενική σκοπιά του ήρωα. Οι εξπρεσιονιστές σκηνοθέτες κατάφεραν με διάφορα τεχνάσματα της μηχανής να εκφράσουν καταστάσεις και συναισθήματα που δε θα μπορούσαν να αποδοθούν με άλλον τρόπο.

Συνεχίζοντας με την αισθητική του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου, χαρακτηριστική είναι και η χρήση του φωτισμού σε απόλυτη σύμπνοια με το στήσιμο του σκηνικού, προς όφελος της απεικόνισης των συναισθημάτων. Στις ιστορικές/μυθολογικές ταινίες, χρησιμοποιούνται οι έντονες αντιθέσεις σκοτεινών και φωτεινών επιφανειών, στις δε φανταστικές επαυξάνουν την αίσθηση της απόκοσμης απειλής που βιώνουν οι πρωταγωνιστές. Ωστόσο, στις ρεαλιστικές ταινίες δωματίου και δρόμου επιτρέπεται ο σχολιασμός της ζωής των ηρώων με την έμφαση που δίνεται στο χώρο και τα αντικείμενα που τους περιβάλλουν. Στην επέκταση της ατμόσφαιρας των εξπρεσιονιστικών ταινιών, μεγάλο ρόλο παίζει και η σκηνογραφία. Με ελάχιστες εξαιρέσεις (όπως το *Nosferatu* του Friedrich Wilhelm Murnau), οι εξπρεσιονιστικές ταινίες γυρίζονται εντός των στούντιο, επιτρέποντας στους σκηνογράφους να κατασκευάσουν τα παραμορφωμένα σκηνικά που βοηθούν στην έκφραση της αλλοτριωμένης οπτικής των πρωταγωνιστών των φιλμ.

Τέλος, χαρακτηριστική είναι η ηθοποιία των πρωταγωνιστών. Εκφραστική και αισθαντική σε μεγάλο βαθμό, επιτρέπει στους ηθοποιούς να βιώσουν απόλυτα τους χαρακτήρες που υποδύονται, να ταυτιστούν μαζί τους και να μπορούν με αυτόν τον τρόπο να εκφράσουν τα βαθύτερα συναισθήματα των ρόλων τους ακόμα και με ελάχιστες κινήσεις ή εκφράσεις του προσώπου. Θα ήταν ασφαλές να ειπωθεί, όπως τονίζεται και από την Kristin Thompson, πως στις εξπρεσιονιστικές ταινίες ο ηθοποιός συμπληρώνει κατά κάποιον τρόπο το σκηνικό στο οποίο ερμηνεύει, γίνεται μέρος του και συνυπάρχει αρμονικά με αυτό. Σε πολιτικό επίπεδο, όμως, ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος παραμένει ως επί το πλείστον αποστασιοποιημένος από το σχολιασμό της πραγματικότητας, και όταν επιλέγει να σχολιάσει, εμμένει στις επιπτώσεις που αυτή έχει στο άτομο χωρίς να καταδεικνύει τα σφάλματα του συστήματος¹³.

Ο εξπρεσιονισμός αποτελεί, εν τέλει, ένα κίνημα που συνέδεσε τον καλλιτέχνη με την εσωτερική κατάσταση του ανθρώπου. Τον απομάκρυνε από την κλινική ή καλλωπισμένη καταγραφή της εντυπώσεως του εξωτερικού κόσμου και έφερε ξανά στο επίκεντρο τη συναισθηματική έκφραση, τονίζοντας πως σημασία δεν έχει η γενική αλήθεια και η αποστειρωμένη καταγραφή της, μα ο αντίκτυπος που αυτή έχει στο υποκείμενο, τα συναισθήματα που του προκαλεί και ο τρόπος με τον οποίο τα αντιλαμβάνεται. Και κατ' αυτόν τον τρόπο κινήθηκε, καταγράφοντας τα ανθρώπινα συναισθήματα με τη «διάβρωση» του μόνου πράγματος που μπορεί σίγουρα να απεικονιστεί: του εξωτερικού κόσμου.

Ήδη, από το εισαγωγικό πλάνο του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού*, βλέπουμε μια συγγένεια μεταξύ της ταινίας του Kubrick και του Γερμανικού Εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου. Μέσω ενός τράβελινγκ άουτ, από το πρόσωπο του πρωταγωνιστή Alex απομακρυνόμαστε για να δούμε την παρέα του, όλοι πανομοιότυπα ντυμένοι. Με την περαιτέρω απομάκρυνση της κάμερας από το εναρκτήριο σημείο που ήταν τοποθετημένη, βλέπουμε το μέρος στο οποίο έχουν μαζευτεί, τη γαλατερί Κόροβα, ένα μπαρ που προσφέρει γάλα αναμειγμένο με ναρκωτικές ουσίες.

Πέρα από τον χώρο όπου είναι γυρισμένη η εναρκτήρια σκηνή, ένα παρακμιακό μέρος που συχνάζουν άτομα του υποκόσμου, εξαρτημένα από παράνομες ουσίες (οι εξπρεσιονιστικές ταινίες «δρόμου» συχνά αφορούσαν σε τέτοια καταγώγια και είχαν ως ήρωες μεσοαστούς που ξέπεφταν σε χώρους περιθωρίου) παρατηρούμε και άλλη μια ομοιότητα του Πορτοκαλιού με τον εξπρεσιονισμό, σε αισθητικό επίπεδο. Στους τοίχους της γαλατερί, με ψυχεδελικά γράμματα υπάρχουν φράσεις όπως Moloko Velloctet, Moloko Synthemesc και

¹³ Thompson, K; Bordwell, D. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου: Μια Εισαγωγή* (σς. 103-109). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Moloko Drencom, που αναφέρονται στο μενού το οποίο προσφέρει η γαλατερί. Αναλογιζόμενοι την κατάσταση έκστασης στην οποία βρίσκονται ο πρωταγωνιστής και οι παρευρισκόμενοι, κατάσταση που ξεφεύγει από το επίπεδο της λογικής, μπορούμε να δούμε την αντανάκλαση μιας χαρακτηριστικής σκηνής του εξπρεσιονιστικού κινηματογράφου που αφορά στην ταινία το *Εργαστήρι του Δρος Καλιγκάρι*. Η σκηνή που επικαλούμεθα είναι εκείνη κατά την οποία ο κεντρικός ήρωας Φράνσις ξεδιπλώνει το σχέδιο κυριαρχίας του δόκτορα Καλιγκάρι· εν μέσω μιας ψυχικής κρίσης, η διάνοιά του ταραάζεται με τρόπο τέτοιο ώστε οραματίζεται τους γύρω τοίχους να γεμίζουν με τη φράση *Du Musst Caligari Werden* (πρέπει να γίνεις ο Καλιγκάρι). Συγκρίνοντας τους δύο ήρωες, οι οποίοι υπερπηδούν τη λογική και απορροφώνται από τα συναισθήματά τους, θα μπορούσαμε να πούμε πως υπάρχει μια μεταξύ τους ομοιότητα. Τα γράμματα που σχηματίζουν φράσεις γύρω τους αντιπροσωπεύουν πλήρως τις σκέψεις που τους κυριεύουν, ακόμα και αν στην περίπτωση του Alex τα γράμματα αποτελούν ένα στοιχείο πραγματικό και όχι ένα αποκόρημα της φαντασίας του· ωστόσο, οπτικοποιούν τρόπον τινά και στις δύο περιπτώσεις τον ψυχικό τους κόσμο και τις σκέψεις τους την παρούσα στιγμή. Πέρα από την τυχόν συγγένεια περιεχομένου μεταξύ των πλάνων των δύο ταινιών, η αλήθεια είναι πως η εγγύτητά τους εντοπίζεται κατεξοχήν στο αισθητικό επίπεδο, αυτό της παρουσίας. Στην επόμενη σκηνή, πριν οι συμμορίτες βιαιοπραγήσουν κατά του γέρου ζητιάνου μέσα σε ένα τούνελ, τους βλέπουμε αρχικά να στέκονται απέναντί του. Ο φωτισμός της σκηνής επιμηκύνει τις σκιές τους σε βαθμό που τις κάνει να μοιάζουν με αλλόκοσμες, επίφοβες φιγούρες. Έτσι, τους δίνεται μια χροιά μυστικιστική και απειλητική. Ταυτόχρονα, φαντάζει ως δάνειο από το *Nosferatu* του Murnau, πιο συγκεκριμένα της σκηνής στην οποία βλέπουμε τη σκιά του Κόμη Orlock να ανεβαίνει με αργό ρυθμό τη σκάλα, δίνοντας μια αίσθηση απειλής. Ομοιάζει, επιπλέον, και με τη σκηνή της δολοφονίας του Alan στο *Εργαστήρι του Δρος Καλιγκάρι*, όπου η απειλητική σκιά του υπνοβάτη Cesare ξεπροβάλλει με μια απεικόνιση εκφοβιστική και απόκοσμη και δολοφονεί τον Alan στο κρεβάτι του.

Όσον αφορά, τώρα, στην αφήγηση της ιστορίας από έναν κεντρικό αφηγητή, η χρήση του συγκεκριμένου μέσου είναι εμφανής και στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι*. Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ο Alex παραθέτει μέσω voice-over τα γεγονότα, τα συναισθήματα και τα παθήματά του, εγκιβωτίζοντας μια εκ των υστέρων αφήγηση στην κεντρική πλοκή της ιστορίας. Κάθε φορά που ένα συμβάν λαμβάνει χώρα ή προεξαγγέλλεται, η φωνή του Alex περιγράφει τι έγινε, τις σκέψεις που είχε, ενώ όταν κάποια χρονική υπερπήδηση πραγματοποιείται, ενημερώνει για τα γεγονότα που συνέβησαν στο διάστημα αυτό, χάριν οικονομίας χρόνου και προσοχής (όπως επί παραδείγματι στο κενό μεταξύ της συλλήψεως και της εισαγωγής του στη φυλακή και στους μήνες που παρέμεινε φυλακισμένος). Κατά ανάλογο τρόπο, όπως επισημαίνεται από την Kristin Thompson στην *Ιστορία του Κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*,

πολλές εξπρεσιονιστικές ταινίες χρησιμοποιούσαν με τον ίδιο τρόπο τον εγκιβωτισμό της προσωπικής αφήγησης. Την ιστορία του *Nosferatu* τη διηγείται ένας ιστορικός από τη Βρέμη, την ιστορία του *Εργαστηρίου του Δρος Καλιγκάρι* την αφηγείται ο πρωταγωνιστής Φράνσις σε έναν συμπάσχοντά του στο ψυχιατρικό άσυλο που κρατείται, ενώ στο *Schatten*¹⁴, ένας καλλιτέχνης του θεάτρου σκιών αφηγείται την κεντρική ιστορία σε ένα δείπνο, όταν οι μαριονέτες του ζωντανεύουν και πραγματοποιούν τις επιθυμίες των παρευρισκομένων.

Μια ακόμα συγγένεια που εντοπίζεται ανάμεσα στο εξπρεσιονιστικό κινηματογραφικό ρεύμα και την ταινία του Kubrick είναι αυτό της ηθοποιίας. Η σχολή ηθοποιίας του γερμανικού εξπρεσιονισμού δεν ενδιαφερόταν τόσο για την αποτύπωση του ρεαλισμού -όπως και όλο το κίνημα- μέσω της υποκριτικής. Στόχευε σε ένα στοιχείο υπερβολής, με τις κινήσεις και τις χειρονομίες των ηθοποιών να προσεγγίζονται με μια εκδοχή μάλλον χορευτική, προκειμένου να συμπληρώσουν το στιλιζάρισμα της *mise en scène* και το στήσιμο των σκηνικών. Η Thompson παρατηρεί πως «οι ηθοποιοί κινούνταν πολλές φορές σπασμωδικά, σταματούσαν απότομα και έκαναν ξαφνικές κινήσεις». Τα παραπάνω ισχύουν και ως προς την έκφραση του προσώπου. Οι χαρακτήρες γουρλώνουν έντονα τα μάτια, ανοίγουν το στόμα διάπλατα και εκφράζονται με έναν τρόπο που απάδει προς ό,τι ο ρεαλισμός υπαγορεύει.

Κατά ανάλογο τρόπο, ο Alex κινείται και εκφράζεται με έναν τρόπο που δεν συνάδει με τη ρεαλιστική σχολή ηθοποιίας, αλλά παραπέμπει στη θεατρική υπερβολή του εξπρεσιονισμού. Ξυλοκοπεί τους αντιπάλους του, τον συγγραφέα και τη σύζυγο του, μα και τους ίδιους τους συντρόφους του με κινήσεις χορευτικές και έντονα στιλιζαρισμένες. Κοιτάει τον Dim την ώρα που πνίγεται με ένα ύφος υπερβολικά δαιμονικό. Φρικιά με σαφή υπερβολή όταν βασανίζεται, τόσο εντός του χώρου προβολής όσο και στη θεατρική σκηνή που τον ανεβάζουν για να επιδείξουν τα αποτελέσματα του πειράματος οι άνθρωποι της κυβέρνησης. Τραγουδάει το *Singin' in the rain* στο μπάνιο του ΣΠΙΤΙΟΥ μετά την πρόσκαιρη σωτηρία του με απότομες χορευτικές κινήσεις. Σε καμία περίπτωση, όμως, δεν προσεγγίζει ο Kubrick την κινησιολογία του χαρακτήρα του Alex με ρεαλισμό. Αντίθετα, με τον τρόπο που σκηνοθετεί τον Alex, μοιάζει να συμπληρώνει το έντονο στιλιζάρισμα που χτίζει σε κάθε πλάνο του, αφήνοντας τον χαρακτήρα που υποδύεται ο McDowell να «καταπιεί» τον ηθοποιό. Αντίστοιχα ο ριζοσπαστικός συγγραφέας, προηγούμενο θύμα των βιαιοπραγιών της

¹⁴ *Schatten: Eine Nächtliche Halluzination* (1923)

Παραγωγή: Enrico Dieckmann, Willy Seibold

Σκηνοθεσία: Arthur Robinson

Σενάριο: Arthur Robinson, Rudolf Schneider

Πρωταγωνιστούν: Alexander Granach, Max Gülstorff

Υπόθεση: Κατά τη διάρκεια ενός δείπνου στην έπαυλη ενός πλούσιου βαρόνου του 19^{ου} αιώνα, ένας καλλιτέχνης του θεάτρου σκιών παρουσιάζει στους παρευρισκόμενους την πορεία που θα έχει ο γάμος του βαρόνου με τη γυναίκα του. Οι παρευρισκόμενοι φλερτάρουν με τη γυναίκα του, κάτι που κάνει τη ζήλεια του βαρόνου να μεγαλώνει. Είναι, όμως, αυτός ο καλλιτέχνης ένα υπαρκτό πρόσωπο ή ένα όραμα της φαντασίας των συνδαιτημόνων;

συμμορίας του Alex, γουρλώνει έντονα τα μάτια του, παθαίνει μια γελοία κρίση, όταν συνειδητοποιεί ότι έσωσε το νεαρό κακοποιό και τονίζει την κάθε λέξη του φωνάζοντας. Η υποκριτική των ηθοποιών του Kubrick αγνοεί την παράμετρο του ρεαλισμού και συμφωνεί με τις διδαχές του εξπρεσιονισμού, σύμφωνα με τις οποίες ο ηθοποιός είναι ένα στοιχείο που συμπληρώνει την εικαστική σύνθεση του πλάνου.

Τέλος, όσον αφορά στην παρουσίαση της κοινωνίας, ασφαλές θα ήταν να πούμε πως η αναπαράσταση του δυστοπικού μέλλοντος δεν απέχει και πολύ φιλοσοφικά από αυτήν της *Μητρόπολης* του Fritz Lang. Και στις δύο ταινίες το μέλλον παρουσιάζεται με έντονες τις ταξικές διαφορές. Τα λούμπεν στρώματα επιβιώνουν στις στενόχωρες εργατικές πολυκατοικίες, τοποθετημένες σε βρώμικες γειτονιές. Τα επαγγέλματα που ασκούν αφορούν στη βιομηχανία της φουτουριστικής Βρετανίας (οι γονείς του Alex δουλεύουν σε εργοστάσιο) ή σε τριτογενείς υπηρεσίες. Από την άλλη, οι αστοί ζουν σε πλούσιες γειτονιές, με ιδιόκτητα σπίτια (η Γυναίκα με τις Γάτες ζει μόνη σε μια έπαυλη και ο διανοούμενος συγγραφέας σε ένα ευρύχωρο σπίτι των προαστίων), απορροφημένοι στις προσωπικές και μη κοινωφελείς δραστηριότητές τους, χωρίς καμία υποψία καταπόνησης.

Ειδοποιός διαφορά μεταξύ της *Μητρόπολης* και του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* είναι το επιμύθιο σε σχέση με τη γεφύρωση των ταξικών χασμάτων. Ήδη από τους διαφορετικούς πρωταγωνιστές μπορούμε να αντιληφθούμε ότι η (έστω και απολυταρχικά) πολιτικοποιημένη *Μητρόπολη* δεν συμφωνεί με το μισανθρωπικό σύμπαν του φιλμ του Kubrick. Ο Franz επιθυμεί έναν κόσμο χωρίς ανισότητες, μα ο Alex, αν και υπομένει τα μαρτύρια του απολυταρχικού ταξικού συστήματος, επιθυμεί τη συνέχεια της καταστροφής της κοινωνίας, ανεξαρτήτως του ταξικού στοιχείου.

Η συγγένεια του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* με τον εξπρεσιονισμό, όμως, δεν εξαντλείται στο κινηματογραφικό πλαίσιο. Συνεχίζεται και στο χώρο των εικαστικών εκφάνσεων, με το στίλ και τη φιλοσοφική/κοινωνική προσέγγισή του να συνάδει συχνά με τα «πιστεύω» του κινήματος.

Η *mise en scène* του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* σε αρκετά σημεία δείχνει να φέρει κάτι από τη σφραγίδα των εξπρεσιονιστικών πρακτικών ως προς την απόδοση του χώρου, του φωτός και των χρωμάτων. Προκειμένου να χτίσει την κατάλληλη ατμόσφαιρα και να μας εισάγει στην προσωπική οπτική του Alex, στον κόσμο των συναισθημάτων του, ο Kubrick επιστρατεύει τα ανάλογα μέσα.

Ως προς τη χρήση του χρώματος, αποφεύγει να χρησιμοποιήσει αποχρώσεις που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ρεαλιστικές. Ανάλογα με τη συναισθηματική και την ψυχολογική κατάσταση, χωρίς να θέλει να δώσει ένα συμβολικό τόνο, μα αντιθέτως να

μεταφέρει το θεατή στην εκάστοτε ψυχική πραγματικότητα του Alex, χρωματίζει τα σκηνικά του με συνδυασμούς που δημιουργούν το κατάλληλο κλίμα. Το δωμάτιο του Alex, πέρα από ένα διακριτικό ζεστό φωτισμό, έχει ως κύριο χρώμα το κόκκινο, το οποίο απαντάται στο πάπλωμα του κρεβατιού, δίνοντας μια αίσθηση θαλπωρής και θέρμης, ανάλογη με αυτή που ο Alex αισθάνεται όταν καταλήγει εκεί μετά από μια νύχτα καταβύθισης σε ακολασίες.

Έναν άλλο, περισσότερο έντονο τόνο του κόκκινου χρώματος, τον χρησιμοποιεί, όμως, για να προοιωνίσει και τις σκηνές έντονης συναισθηματικής κατάστασης, διέγερσης του πάθους και της επιθετικότητας σε σκηνικά που μέχρι την εισβολή του Alex χαρακτηρίζονταν από ένα ήρεμο κλίμα. Η γυναίκα του συγγραφέα στο ΣΠΠΤΙ φορά ένα κόκκινο ολόσωμο κολάν, το οποίο σε συνδυασμό με τον ελλιπή φωτισμό φαίνεται πιο σκοτεινό. Με αυτόν τον τρόπο προοικονομείται η αιματοχυσία και ο βιασμός (το κόκκινο ως χρώμα του αίματος και του πάθους) που θα επακολουθήσουν αφού η συμμορία του Alex εισβάλλει στην οικία και κακοποιεί τους δύο κατοίκους.

Το δωμάτιο της ιδιοκτήτριας της βίλλας με τις γάτες είναι καλυμμένο από μια βαθυκόκκινη μοκέτα. Από τη μια αυτό δείχνει τη θαλπωρή την οποία αισθάνεται η γυναίκα όταν βρίσκεται εκεί και κάνει γιόγκα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, προλογίζει, όπως και στην περίπτωση της σκηνής στο ΣΠΠΤΙ, την επερχόμενη αιματοχυσία και τα έντονα συναισθήματα του Alex τη στιγμή που θα τη σκοτώσει με το φαλλικό άγαλμα.

Το κόκκινο χρώμα, επίσης απαντάται και στο αμάξι που ο Alex οδηγεί, τονίζοντας τα ιλιγγιώδη συναισθήματά του τη στιγμή που τρομοκρατεί τους άλλους οδηγούς, μα και στη σκηνή του βιασμού της νεαρής κοπέλας στο εγκαταλειμμένο θέατρο από τον Billy Boy και τη συμμορία του. Κουρτίνες και διάφορα από τα αντικείμενα που βρίσκονται στο πάλκο είναι κόκκινα, δίνοντας σε συνδυασμό με τον έντονο, κρύο και ισοπεδωτικό φωτισμό, την αίσθηση της απειλής και της σεξουαλικής βίας που συντελείται.

Κατά τον εγκλεισμό του Alex στη φυλακή, τα χρώματα που επικρατούν στα σκηνικά είναι, σε αντίθεση με αυτά που κυριαρχούσαν στην ελεύθερη ζωή του, πιο θαμπά και «βρώμικα». Τα κελιά έχουν έναν ωχρό τόνο, ενώ το λευκό, όπου αυτό υπάρχει απαντάται σε μια νόθα τονικότητα που θυμίζει περισσότερο γκρίζο παρά λευκό. Άλλα χρώματα στο περιβάλλον της φυλακής είναι το μαύρο, το γκρίζο του ατσαλιού και του τσιμέντου, το σκούρο καφέ των ξύλινων επιφανειών και το σκούρο μπλε των στολών των φυλακισμένων. Τα χρώματα αυτά ανατρέπονται προσωρινά από το ζεστό λευκό χρώμα που κυριαρχεί στο δωμάτιο όπου ο Alex κρατείται κατά τη διάρκεια της θεραπείας Λουντοβίκο. Από τα σκληρά και καταθλιπτικά χρώματα της φυλακής, ο Kubrick στρέφεται στις πιο «φιλικές» αντανάκλασεις του λευκού, ένα πέρασμα από τη σκληρή συναισθηματική πραγματικότητα της φυλακής όπου ο Alex

ανησυχούσε για τη σωματική του ακεραιότητα, στο πιο ελπιδοφόρο κλίμα της μελλοντικής ελευθερίας.

Όταν, όμως, η θεραπεία ξεκινά και μέχρι ο Alex να γίνει ένα έκθεμα για τα υψηλά ιστάμενα πρόσωπα της κυβέρνησης, τα χρώματα σκοτεινιάζουν. Στην αίθουσα προβολών δεσπόζει το μαύρο χρώμα, το οποίο «σπάει» από το βίαιο λευκό φως του προβολέα, παράγοντας μια ατμόσφαιρα απειλητική, που υπονοείται μέσα από τις έντονες χρωματικές και φωτιστικές αντιθέσεις -ένα κλίμα όχι απόγνωσης μα διαρκούς πόνου. Επιπλέον, τα χρώματα στη σκηνή της επίδειξης των αποτελεσμάτων της θεραπείας ακολουθούν την ίδια λογική με αυτή της αίθουσας προβολής, μόνο που αυτή τη φορά ο φωτισμός είναι τέτοιος ώστε στη φιγούρα του Alex και της γλωμής κοπέλας πάνω στην οποία καλείται να ασελήσει, δίνεται μια υποψία γαλάζιου. Με αυτόν τον τρόπο, πέρα από την πρόσδοση ενός ονειρικού κλίματος στο σκηνικό, τονίζονται τα αισθήματα θλίψης και απομόνωσης του Alex, ο οποίος, αναμορφωμένος πλέον, δεν μπορεί να πράξει αυτό που του ζητάει το μυαλό του, ενώ μπορούμε να καταλάβουμε και τα αισθήματα απέχθειας που τον διακατέχουν.

Με την αποφυλάκισή του, όλα τα χρώματα αποκτούν έναν τόνο κρύο και μελαγχολικό. Το σπίτι του είναι πιο σκιάδες και χρωματικά «θαμπό» απ' ό,τι πριν, ενώ όταν καταλήγει στη γέφυρα, όλο το σκηνικό, με τον τοίχο στον οποίο ακουμπά, το νερό που βρέχει τη γέφυρα, ο συννεφιασμένος ουρανός, αντανακλούν το γκρι. Τα συναισθήματα της θλίψης του Alex μα και της απόρριψης του συστήματος το οποίο τον μετέπλασε, κατ' αυτόν τον τρόπο είναι εμφανή.

Τα γκριζα χρώματα χάνουν τη μελαγχολική τους υφή όταν οι δύο πρώην συμμορίτες και νυν αστυνομικοί φίλοι του¹⁵, τον μεταφέρουν σε ένα απομονωμένο μέρος και προσπαθούν να τον πνίξουν σε μια ποτίστρα αλόγου. Από τη μελαγχολία ερχόμαστε σε ένα τρομακτικό, πεισιθάνατο κλίμα, που υπερτονίζεται με τα γυμνά από φύλλωμα δέντρα στο παρασκήνιο και την κρύα, σκληρή πέτρα της ποτίστρας.

Όταν τελικά ο Alex επιστρέφει εν αγνοία του στο ΣΠΠΤ, κανένα από τα χρώματα δεν βρίσκεται πλέον σε μια καθαρή μορφή. Ο συγγραφέας φορά ένα πορτοκαλί πουκάμισο, μια μίξη του κόκκινου και του κίτρινου, και ο σωματοφύλακας-βοηθός του μια ροζ μπλούζα, κόκκινο και λευκό. Τα χρώματα μοιάζουν σαν να κρύβονται κατά κάποιον τρόπο από την πραγματική τους φύση, δεν φανερώνουν τι πραγματικά κυοφορούν. Κατά ανάλογο τρόπο, μπορούμε να αισθανθούμε την ανασφάλεια του Alex απέναντι στον συγγραφέα που κρύβει

¹⁵ Στη συγκεκριμένη σκηνή είναι εμφανής η ειρωνεία του Kubrick και του Burgess σε σχέση με τα όργανα της τάξεως. Δεν είναι τυχαίο που δύο πρώην κακοποιοί, μαθημένοι στην άσκηση βίας πλέον εξυπηρετούν το σύστημα το οποίο κάποτε προσπαθούσαν να καταστρέψουν. Η κριτική στη βία και τις τακτικές των αστυνομικών μέσω της ταύτισής τους με τους συμμορίτες είναι άμεση.

τις πραγματικές του προθέσεις, δηλαδή την ανταπόδοση του κακού που ο νεαρός εγκληματίας του είχε προξενήσει.

Μετά την αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας του Alex, οι επόμενες σεκάνς αλλάζουν στιλιστικά. Τα χρώματα και ο φωτισμός ξαναποκτούν μια λαμπρότητα και μια ζεστασιά, υπονοώντας τα αισθήματα του Alex. Τα παρελκόμενα της θεραπείας Λουντοβίκο έχουν ξεπεραστεί και πλέον μπορεί να δρα όπως πριν. Στη φαντασίωσή του, με την οποία η ταινία κλείνει, ο Alex οραματίζεται τον εαυτό του να κάνει σεξ με μια κοπέλα μέσα στο κατάλευκο, καθαρό χιόνι, περικυκλωμένος από ένα πλήθος ανθρώπων ενδεδυμένων με ρούχα της ανώτερης τάξης. Το όμορφο λευκό του χιονιού σε συνδυασμό με τη θερμή ροδαλότητα του δέρματος των δύο συνουσιαζομένων, δημιουργεί μια εικόνα εικαστικά ευχάριστη -αν και σουρεαλιστική- που με ένα συναίσθημα μπορεί να ταυτιστεί. Το συναίσθημα της λύτρωσης.

Αυτό που παρατηρούμε, σε γενικές γραμμές, μέσα από τη χρήση του χρώματος και του χώρου στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, είναι ότι ούτε το ένα ούτε το άλλο χρησιμοποιούνται ένα επίπεδο συμβολικό ή συνειδησιακό. Χρησιμοποιούνται στο βαθμό που μπορούν να εκφράσουν το υποκειμενικό συναίσθημα και όχι μια συμβολική πραγματικότητα. Δεν αφορούν τόσο στην απλή καταγραφή της εξωτερικής πραγματικότητας, μα στη συναισθηματική, υποκειμενική ατμόσφαιρα του Alex. Ως προς αυτό, η χρήση των χρωμάτων μοιάζει να συγγενεύει με την οπτική των εξπρεσιονιστών, που τους ενδιέφερε η απόδοση της υποκειμενικής πραγματικότητας -όχι ο συμβολισμός και ο εικαστικός ρεαλισμός.

Εκτός από το χρώμα, ο Kubrick, ενδεχομένως χωρίς αυτό να γίνεται συνειδητά, να δανείζεται και ορισμένα μοτίβα από τους εξπρεσιονιστές προκειμένου να εκφράσει την προβληματική του.

Η κάθοδος σε έναν υπόγειο κόσμο, αντίστοιχο του Άδη, είναι το πρώτο από τα εξπρεσιονιστικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται ήδη στο εισαγωγικό πεντάλεπτο της ταινίας, Η κάθοδος της συμμορίας του Alex στο εγκαταλειμμένο καζίνο, όπου συναντώνται με τη συμμορία του Billy Boy, αποτελεί ένα τέτοιο μοτίβο, καθώς το ακαθόριστο σε αρκετές περιπτώσεις βάθος πεδίου, τα μισοκατεστραμμένα σκηνικά, σκηνικά Αποκάλυψης, το πυκνό σκοτάδι και το όργιο που πραγματοποιείται επί σκηνής, παραπέμπουν εν πολλοίς σε μια απεικόνιση της κολάσεως, όπου η καταστροφή και οι δαίμονες μαίνονται κατά των κολασμένων. Όπως τονίζει και ο Mario Falsetto στο *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis* «ο χώρος του εγκαταλειμμένου καζίνο ανακαλεί την κάθοδο σε ένα είδος κάτω κόσμου, ένα σύνηθες μοτίβο στην εξπρεσιονιστική τέχνη και τον κινηματογράφο»¹⁶

¹⁶ Falsetto, M. (2001). *Stanley Kubrick: A Narrative And Stylistic Analysis* (σελ. 55). Λονδίνο: Praeger.

Ένα ακόμα μοτίβο που διατρέχει την ταινία και δείχνει να συγγενεύει με την εξπρεσιονιστική φιλοσοφία είναι αυτό του σεξ. Ο Billy Boy με την παρέα του επιχειρούν να βιάσουν τη νεαρή κοπέλα στο εγκαταλειμμένο καζίνο, παρά τις κραυγές της για βοήθεια. Ο Alex βιάζει τη γυναίκα του συγγραφέα με έναν τρόπο βάρβαρο και χλευαστικό, προκαλώντας εκ των υστέρων το θάνατό της. Αργότερα ο Alex συνουσιάζεται με δύο νεαρές κοπέλες στο δωμάτιό του, χωρίς την παραμικρή υποψία ρομαντισμού. Αντιθέτως, όπως υπονοείται και από την κινηματογράφηση της σκηνής, η συγκεκριμένη πράξη αφορά σχεδόν αποκλειστικά σε μια στιγμιαία, αποκρουστικής φύσεως «διασκέδαση», στερημένη από οποιοδήποτε συναισθηματικό αντίκρισμα. Στη σκηνή της αίθουσας προβολών, μια από τις ταινίες που προβάλλεται δείχνει μια συμμορία να βιάζει μια νεαρή κοπέλα. Μετά τη λήξη του πειράματος Λουντοβίκο, όταν η γυμνόστηθη κοπέλα εμφανίζεται στον Alex, οι σκέψεις που του έρχονται στο μυαλό -όπως δηλώνει ο ίδιος- είναι να τη βιάσει με κτηνώδη τρόπο. Όταν, τελικά, καταλήγει στο νοσοκομείο, όπου υποβάλλεται σε διάφορα τεστ για να προσδιοριστεί η πορεία ανάρρωσης, ο Alex αναφέρεται στον εν δυνάμει βιασμό μιας κοπέλας στην περίπτωση που θα βρισκόταν στο σπίτι της. Ο Argan επισημαίνει πως το σεξ για τους εξπρεσιονιστές είναι μια διαδικασία που συμβαδίζει με τη γενικότερη κοινωνική κατάσταση¹⁷. Δεδομένης της κοινωνικής σήψης που τους περιέβαλλε, το σεξ πάντα παρουσιαζόταν ως μια πράξη βίαιη και φρικώδης, στερημένη από κάθε είδος συναισθήματος, τόσο στους ίδιους τους εξπρεσιονιστές όσο και σε αυτούς που συνέχισαν αργότερα την κληρονομιά τους (ο Kokoschka και ο Bacon, λόγου χάρη). Έτσι, και στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, κάθε απεικόνιση του σεξ δείχνει να αντανακλά τη βία της κοινωνίας της οργουελικής, φουτουριστικής Αγγλίας στην οποία ο Alex ζει. Η σεξουαλική πράξη φαντάζει μακάβρια και αισχρή, ποτέ λυτρωτική, αποτελεί λοιπόν ένα μοτίβο εξπρεσιονιστικό.

Η απεικόνιση της τρίτης ηλικίας, επίσης, θυμίζει εν πολλοίς την αντιμετώπισή της από τους εξπρεσιονιστές. Η Lotte Eisner στη *Δαιμονική Οθόνη* δηλώνει την απέχθεια με την οποία οι εξπρεσιονιστές αντιμετώπιζαν την τρίτη ηλικία, «απεχθάνονται τους ηλικιωμένους, αυτούς τους αντιπροσώπους του ψυχρού κομπορμισμού που αποδοκιμάζουν την αχαλίνωτη ζωτικότητα τους», υπαίτιους για την υπάρχουσα κοινωνική κατάσταση¹⁸. Αν και οι «ήρωες» του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* δεν δείχνουν να έχουν πολιτικά ή φιλοσοφικά κίνητρα στις πράξεις τους, αντιμετωπίζουν τους γέρους με μίσος. Γρονθοκοπούν τον γέρο ζητιάνο κάτω από τη γέφυρα. Ο Alex υβρίζει με αισχρό τρόπο την ιδιοκτήτρια της βίλας, αποκαλώντας την «παλιόγρια». Στη συνέχεια, όταν ο Alex αποφυλακίζεται, ο γέρος ζητιάνος τον αναγνωρίζει και καλεί τους συντρόφους του να του επιτεθούν, σε μια σκηνή-αντίστιξη προς αυτήν της κακοποίησης του επαίτη. Σε αυτή τη σκηνή μέσα από φρενιτώδη κοψίματα πλάνων και

¹⁷ Argan, G. C. ο.π. (σελ. 272)

¹⁸ Eisner, L.H. (1969). *Η Δαιμονική Οθόνη* (σ. 21). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

έντονα γκρο πλαν, τα πρόσωπα των επιτιθέμενων ηλικιωμένων μοιάζουν παραμορφωμένα, δαιμονικά, φρικαλέα. Με αυτόν τον τρόπο, αν και ξεχωρίζουμε τη διαφορά μεταξύ της πολιτικής χροιάς των εξπρεσιονιστών και της αναίτιας απέχθειας των πρωταγωνιστών της ταινίας προς τους ηλικιωμένους, βλέπουμε μια προφανή συμφωνία σε σχέση με την αντιμετώπιση των γερόντων.

Προηγουμένως μιλήσαμε για τη χρήση των χρωμάτων και πώς αυτά συντελούν στην κατανόηση της *mise en scène* και των συναισθημάτων του πρωταγωνιστή. Ποια άλλα μέσα, όμως, χρησιμοποιεί ο Kubrick προκειμένου να αποδώσει την υποκειμενική πραγματικότητα του Alex;

Σε ορισμένες περιπτώσεις, ο Kubrick χρησιμοποιεί τα υποκειμενικά πλάνα, προκειμένου να εισάγει τον θεατή κατευθείαν στη διαστρεβλωμένη οπτική του Alex. Οι περιπτώσεις αυτές είναι οι εξής:

- 1) Αμέσως μετά τη σύλληψή του στο δωμάτιο των ανακρίσεων, όπου γονατισμένος παρακολουθεί μαζί με τους αστυνομικούς τον επόπτη του, κύριο Δελτοειδή, να του λέει για την επερχόμενη ποινή του και να τον φτύνει
- 2) Στην αίθουσα προβολών, όπου σε κατάσταση μερικής νάρκωσης, βλέπει τις μικρού μήκους ταινίες που αποτελούν μέρος της θεραπείας Λουντοβίκο
- 3) Στην επίδειξη των αποτελεσμάτων της θεραπείας, όταν εμφανίζεται επί σκηνής η γυμνόστηθη κοπέλα
- 4) Μετά τη θεραπεία του, κάτω από τη γέφυρα, όπου οι ηλικιωμένοι επαίτες μαζεύονται και τον κακοποιούν
- 5) Στη δεύτερη σκηνή στο ΣΠΠΤ, όπου επιχειρεί αποτυχημένα να αυτοκτονήσει
- 6) Στο νοσοκομείο, όπου βλέπει τους δημοσιογράφους να μαζεύονται για να φωτογραφίσουν τον ίδιο και τον Υπουργό Εσωτερικών, τους συμπορευόμενους πλέον σε μια αγαστή συνεργασία.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις χρησιμοποιείται ένας ευρυγώνιος φακός, ο οποίος παραμορφώνει τον χώρο, επιτρέποντας πρώτον τη μεταφορά του θεατή στην οπτική του Alex και δεύτερον την κατάδειξη του ανορθόδοξου τρόπου με τον οποίο βλέπει τον κόσμο. Ο επόπτης και οι λυσσασμένοι υπερήλικες φαίνονται παραμορφωμένοι και τρομακτικοί, σαν φιγούρες που, ενώ διατηρούν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους, κρύβουν ένα απειλητικό υπόστρωμα. Η γυμνόστηθη κοπέλα, σε συνδυασμό με το φωτισμό, τη γωνία λήψης της κάμερας και την παραμόρφωση του φακού, μετατρέπεται σε μια ονειρική, μα συνάμα

τρομακτική φιγούρα που προκαλεί διέγερση σεξουαλικής φύσεως αρχικά, μα κατόπιν τρόμο και απέχθεια στον Alex¹⁹.

Στην περίπτωση της αίθουσας προβολών, αν αναλογιστεί κανείς και την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο Alex, η υποκειμενική χρήση της κάμερας, με τα κοντινά πλάνα στην οθόνη της αίθουσας προβολών και τις ταινίες που παρουσιάζονται, σε συνδυασμό με τη χρήση του ήχου, υποδηλώνουν την ανισόροπη κατάστασή του. Χωρίς οπτική παραμόρφωση αλλά με την υπερβολική χρήση των υπόλοιπων μέσων, τον σχεδόν εκκωφαντικό ήχο και τη βεβιασμένη εστίαση στα όσα συμβαίνουν επί της οθόνης, αισθανόμαστε το μαρτύριο του ναρκωμένου Alex: Αισθανόμαστε την εγρήγορση των αισθήσεών του, το αίσθημα πνιγμού που βιώνει εκείνη τη στιγμή, με την επίδραση των φαρμακευτικών ουσιών και την παρακολούθηση των φρικωδών παραστάσεων²⁰.

Το υποκειμενικό πλάνο που καταγράφει την απόπειρα αυτοκτονίας του Alex, αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης υποκειμενικής κάμερας σε όλη την ταινία. Ο ευρυγώνιος φακός και η ιλιγγιώδης καθοδική κίνηση της κάμερας, συνοδευμένη από την κραυγή τρόμου του Alex και τη φιμωμένη μουσική του Beethoven αποδίδουν πειστικά την έξαλλη κατάσταση του πρωταγωνιστή, λίγο πριν την πρόσκρουσή του στο έδαφος: ένας συνδυασμός απόγνωσης, φρίκης και αγωνίας τον καταλαμβάνει και η μόνη λύση είναι ο θάνατος²¹.

Το τελευταίο υποκειμενικό πλάνο, με τη χαρμόσυνη μουσική του Beethoven να παινίζει σε εκκωφαντική ένταση, μας δείχνει ότι η στρεβλή οπτική του Alex για τον κόσμο έχει επανακάμψει. Αυτή τη φορά, όμως, η φύση του πλάνου διαφέρει: έχει έναν τόνο χαρμόσυνο, όχι την εφιαλτική χροιά των υποκειμενικών πλάνων που ακολούθησαν τη σύλληψή του μέχρι και την απόπειρα αυτοκτονίας του. Χαίρεται που μπορεί για μια ακόμα φορά να επιδίδεται στις νοσηρές πρακτικές του και τα συναισθήματα αυτά γίνονται άμεσα κατανοητά στον θεατή²².

Τέλος, άλλο ένα τέχνασμα που αποδίδει την εσωτερική κατάσταση του Alex το οποίο ο Kubrick χρησιμοποιεί είναι αυτό της ταχύτητας του πλάνου. Στη σκηνή που οι τέσσερις συμμορίες περπατάνε στη μαρίνα, ο Alex είναι σκεπτικός, έχει μια ανησυχία σχετικά με το πώς πρέπει να δράσει αν θέλει να παραμείνει ο αρχηγός της συμμορίας. Ενώ σε εξωτερικό επίπεδο μοιάζει με άλλη μια κοινή βόλτα των συμμοριτών, ο Alex παραμένει τόσο βυθισμένος στις σκέψεις του που η αντίληψη του χρόνου αλλάζει. Τα πάντα κινούνται πιο αργά, ενόσω οι σκέψεις του μπαίνουν σε μια σειρά και συλλαμβάνει τη λύση μιας βίαιης

¹⁹ Falsetto, M. ο.π (σελ. 119)

²⁰ Falsetto, M. ο.π.

²¹ ο.π. (σελ. 118)

²² ο.π. (σελ. 122)

επιβολής του στους άλλους. Σε αυτή τη σκηνή σημασία δεν έχει η ρεαλιστική διαδικασία του περιπάτου, μα η άρνηση του φυσικού νόμου του χρόνου προς όφελος της κινηματογραφικής ενδοσκοπησης του κεντρικού χαρακτήρα - το υποκειμενικό παρά το αντικειμενικό²³.

Παρόμοια χρήση της ταχύτητας γίνεται όταν ο Alex επιστρέφει από το εμπορικό κέντρο στο σπίτι του με τις νεαρές κοπέλες και πραγματοποιεί ένα όργιο μαζί τους. Οι εικόνες κινούνται με γρήγορη ταχύτητα, σχεδόν καρτουνίστικη, ενώ ο Alex και οι δύο κοπέλες καταλήγουν στο κρεβάτι. Για μια ακόμα φορά η εσωτερική κατάσταση του ήρωα γίνεται αντιληπτή με το θόλωμα των αισθήσεών του, τη διέγερσή του, που κάνουν τα πάντα να κινούνται ταχύτερα, ενώ με τον συγκεκριμένο τρόπο γίνεται αντιληπτή και η έλλειψη συναισθηματικής σύνδεσης του Άλεξ με τις δύο παρτενέρ του²⁴.

Τέλος, μια ακόμα χαρακτηριστική χρήση της μειωμένης ταχύτητας του πλάνου είναι η προδοσία του Alex από τους συντρόφους του και το χτύπημα που δέχεται στο πρόσωπό του με ένα μπουκάλι γάλα. Προδομένος από αυτούς που κάποτε θεωρούσε συνοδοιπόρους του, με ανάμεικτη την έκπληξη με την οργή, με ένα μίγμα πικρίας και φόβου λόγω της αναμενόμενης άφιξης της αστυνομίας στη βίλα όπου σκότωσε την ιδιοκτήτρια, ο χρόνος κινείται πιο αργά και η σύλληψη του Alex είναι αναπόφευκτη. Το σύνολο των συναισθημάτων του λειτουργεί με τρόπο τέτοιο ώστε ο χρόνος να συμπυκνώνεται σε μια στιγμή, άλλη μια απεικόνιση της υποκειμενικής κατάστασης του ήρωα σε βάρος της αντικειμενικής αλήθειας.

Μέχρι στιγμής έγινε μια προσπάθεια να εξεταστεί κατά πόσο το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* συμφωνεί με το εξπρεσιονιστικό αίτημα. Από τη μέχρι τώρα παρουσίαση τείνουμε να εκτιμήσουμε πως η απόδοση της εσωτερικής και συναισθηματικής κατάστασης πιθανόν να συγγενεύει την εξπρεσιονιστική εκδοχή, καθώς η *mise en scène* πολλές φορές αποπειράται να μη μένει απλώς παρατηρητής, αλλά να εξετάζει συναισθηματικά τόσο τον Alex όσο και τον περίγυρό του.

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τις ομοιότητες που το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* παρουσιάζει σε σχέση με το κίνημα του Ντανταϊσμού, κίνημα που εξύμνησε τη βία, την καταστροφή και την αντίθεση προς ό,τι εκλαμβάνετο ως πολιτισμός πριν από τα δεινά του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.

²³Falsetto, M. ο.π. (σελ. 120)

²⁴ ο.π. (σελ. 122)

Ντανταϊσμός

Στα μέσα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η Ζυρίχη της Ελβετίας αποτέλεσε ένα χωνευτήρι κοινωνικών και πολιτιστικών ομάδων. Ο De Micheli παρατηρεί πως «ήταν το κέντρο των απροσάρμοστων ανθρώπων. Υπήρχαν λιποτάχτες, πολιτικοί πρόσφυγες, αμφισβητίες, μυστικοί πράκτορες και κερδοσκόποι λιγότερο ή περισσότερο έντιμοι. Και υπήρχαν επίσης καλλιτέχνες, λογοτέχνες και ποιητές που βρέθηκαν εκεί για τους πιο διαφορετικούς λόγους.»²⁵. Οι καλλιτέχνες αυτοί, νεαροί στην ηλικία, αηδιασμένοι, όπως και οι εξπρεσιονιστές, από το θετικισμό και τον πόλεμο που σάρωναν την Ευρώπη, επιθυμούν να δημιουργήσουν μια μορφή τέχνης, η οποία θα αμφισβητούσε την τότε ζοφερή κατάσταση. Το 1916, λοιπόν, οι Arp, Tzara και Ball ιδρύουν την ομάδα Cabaret Voltaire στη Ζυρίχη, η οποία θα προσπαθήσει να αντιπροτείνει μια μορφή τέχνης διαφορετική από τις κρατούσες μορφές. Βαφτίζουν το κίνημά τους Dada, βρίσκοντας τη λέξη από το συμπτωματικό ξεφύλλισμα ενός λεξικού, κάνοντας έτσι κατανοητό τον αυθορμητισμό των πράξεών τους, κάτι που συνδέεται άρρηκτα με το ρόλο του τυχαίου στη φιλοσοφία του κινήματος. Ταυτόχρονα στην άλλη μεριά του Ατλαντικού, στην Αμερική, τρεις Ευρωπαίοι καλλιτέχνες, ο Duchamp, ο Picabia και ο Stieglitz μαζί με έναν Αμερικανό φωτογράφο, τον στο πρόσωπό του, θα προτείνουν μια μορφή τέχνης που συμβαδίζει με τις επιταγές του Cabaret Voltaire. Ο ντανταϊσμός, λοιπόν, δεν παραμένει ένα ρεύμα τοπικό, μα αφορά και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού, χωρίς να γνωρίζει σύνορα²⁶.

Κοινός παρονομαστής όλων των καλλιτεχνών που εντάσσονται στο ντανταϊσμό είναι η αμφισβήτηση ολόκληρης της προηγούμενης και συγκαρινής τους τέχνης και κουλτούρας. Θεωρούν ότι εφόσον παράχθηκαν από μια κοινωνία της οποίας απότοκο είναι ο πόλεμος και η κοινωνική βία, δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να συνταιριάζουν με την επανάσταση που αυτοί επιθυμούν. Οι ντανταϊστές αμφισβητούν το διαχρονικό, όλη τους η σκέψη εστιάζει στο τώρα, στο στιγμιαίο. Μέσα στο κλίμα αμφισβήτησης που χαρακτηρίζει την πολεμική τους, αμφισβητούν και την ίδια την ουσία της Τέχνης: η Τέχνη για τους ντανταϊστές δεν έχει σκοπό εκφραστικό ή ιδεαλιστικό· είναι η απεγνωσμένη κραυγή καταδήλωσης της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα σε έναν κόσμο που την αγνοεί εκκωφαντικά. Σημασία πλέον δεν έχει το έργο, μα η χειρονομία της δημιουργίας του²⁷.

Όλος ο κόσμος για τους ντανταϊστές βασίζεται σε μια παράλογη αιτιώδη αρχή. Απόδειξη ο πόλεμος, μια κίνηση παράκρουσης που δε συμφωνεί με την κανονικότητα της ανθρώπινης ιστορίας και συνεχίζει να επαναλαμβάνεται. Το παράλογο είναι αυτό που θα υμνήσουν οι

²⁵ De Micheli, M. Ο.π. (σελ.161).

²⁶ Argan, G. C. ο.π. (σελ. 391)

²⁷ Ο.π. (σελ. 394)

ντανταϊστές, το τυχαίο και το μη προμελετημένο, η εκτός ορίων και βαθύτερης αιτίας έκφραση. Μέσα στο γενικότερο υπόβαθρο εκμηδενισμού οποιασδήποτε κοινωνικής σύμβασης, το κίνημα καταλήγει να αρνείται και τον ίδιο του τον εαυτό τονίζοντας πως ακόμα και το να μην είσαι νταντά σε κάνει αυτομάτως ντανταϊστή²⁸.

Με ποια μέσα θα εκφραστούν οι καλλιτέχνες του κινήματος, προκειμένου να αντιτεθούν στην καθιερωμένη τέχνη; Με διάθεση ειρωνείας, που συχνά αγγίζει τη βλασφημία και την προκλητικότητα, επιστρατεύουν τεχνικές που θα χαρακτηριστούν ως αντι-τέχνη σε σύγκριση με ό,τι μέχρι στιγμής έβλεπε το ανθρώπινο μάτι. Θα «απο-προσαρμόσουν» τα αντικείμενα τέχνης από το συμβατικό περιβάλλον προβολής τους, δηλώνοντας πως το έργο τέχνης οφείλει την ύπαρξή του εφόσον υπάγεται στην κρίση του κοινού και δεν την αντλεί από τις ίδιες του τις ιδιότητες. Ο Duchamp θα σχεδιάσει μουστάκι και ένα πρόστυχο αρκτικόλεξο σε μια καρτ ποστάλ της Μόνα Λίζα και θα υπογράψει με ψευδώνυμο ένα όρθιο ουρητήριο ως κίνηση κατάκρισης της μηχανικότητας παραγωγής των έργων και ως πρόκληση-σοκ για την ευπρέπεια της Καλής Τέχνης. Θα προωθήσουν την καταστροφή, διοργανώνοντας εκθέσεις στις οποίες το κοινό καλείται να καταστρέψει τα έργα των γκαλερί, μια καταστροφή παράλογη και αναίτια, χάριν του πρωτόγονου ενστίκτου που δεν συμβαδίζει με τη λογική. Θα πειραματιστούν με το κολλάζ και το φωτομοντάζ, δύο πρακτικές που μέχρι τότε δεν κατατάσσονταν στις αναγνωρισμένες μορφές τέχνης, παρωδώντας πολλές φορές και την ουσία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, τη δομή και τη διαδικασία παραγωγής της. Θα συγγράψουν ποιήματα βασισμένα σε γλωσσικές ανωμαλίες, αργκό και άσεμνα λόγια, ενώ θα δημιουργήσουν ένα είδος γραφής που βασίζεται στη μηχανική αυτοματοποίηση, μέσω της αποκοπής λέξεων από ήδη υπάρχοντα κείμενα και του ανακατέματός τους μέχρι να βγει ένα σύνολο λεκτικό που καθόλου δεν έμοιαζε με το αρχικό. Και θα μαζευτούν σε εκδηλώσεις της ανώτερης τάξης ή θα καλέσουν αστούς στις δικές τους μαζώξεις προκειμένου να τους προσβάλλουν φανερά²⁹.

Από όλα τα προηγούμενα διαφαίνεται και κάτι ακόμα: Σε όλη τη διαδικασία βεβήλωσης και απομάκρυνσης της Τέχνης από το καθιερωμένο μέχρι τότε πλαίσιο, ο ντανταϊσμός έχει έναν επιπρόσθετο σκοπό, τη συναισθηματική απεμπλοκή του θεατή από τη διαδικασία παραγωγής και πρόσληψης της Τέχνης. Όλη η προηγηθείσα και συγκαιρινή τέχνη γίνεται αντιληπτή ως μια τέχνη κατασκευασμένη και διαθέσιμη προς άκριτη κατανάλωση. Ο Ντανταϊσμός απευθύνεται σε ένα κοινό το οποίο δεν εμπλέκεται συναισθηματικά με ό,τι βλέπει και παραμένει άναρχο και βλάσφημο απέναντι στα ντανταϊστικά έργα³⁰.

²⁸ De Micheli, M. ο.π. (σελ. 172, 329)

²⁹ ο.π. (σελ. 168,174, 175-176)

³⁰ Argan, G. C. ο.π. (σελ. 394-395)

Ο Ντανταϊσμός ως κίνημα αυτοαναλώθηκε όχι μόνο επειδή δεν είχε μια στέρεη αντιπρόταση αναφορικά με τα κοινωνικά ζητήματα, αλλά και επειδή προωθούσε μια βία αναίτια, παράλληλα με την εγγενή δυσκολία αυτοκαθορισμού του. Δεν είναι ατυχές να ειπωθεί πως πολλές φορές, ακόμα και σήμερα, υπάρχει κάποια σύγχυση μεταξύ των ντανταϊστικών πρακτικών και των αντίστοιχων σουρεαλιστικών. Τα ίδια τα μανιφέστα που προσπαθούσαν να ορίσουν τις αρχές του κινήματος παρέμειναν ομιχλώδη, και το κίνημα εγκλωβίστηκε στην παρωδία που προσπάθησε να δημιουργήσει. Με τον θάνατο του ντανταϊσμού, κάποιοι από τους καλλιτέχνες, συμπεριλαμβανομένου του Aragon προσχώρησαν στον Σουρεαλισμό, τον οποίο θα εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα³¹.

Λόγω της ίδιας της ρευστής φύσης του κινήματος του Ντανταϊσμού, είναι δύσκολο να καθοριστεί σε τι συγγενεύει το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* με αυτόν. Ορισμένες από τις πράξεις των χαρακτήρων, οι αντιλήψεις τους, καθώς και διάφορα στοιχεία της κιουμπρικής σκηνοθεσίας δείχνουν να φέρουν ορισμένα στοιχεία που πιθανόν να μπορούν να εκληφθούν ως συγγενικά των ντανταϊστικών πρακτικών.

Προσπαθώντας, αρχικά, να εντοπίσουμε κάποια ομοιότητα ανάμεσα στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι* και τα έργα των ντανταϊστών, χρειάζεται να παρατηρήσουμε τις «άψυχες» γυναικείες μορφές που παρουσιάζονται στην ταινία. Με τον όρο «άψυχες» εδώ εννοούνται τα μέρη του σκηνικού που αφορούν στη γυναικεία μορφή. Πιο συγκεκριμένα, στη γαλατερί Κορόβα, τα τραπέζια και οι κάνουλες που χρησιμοποιούνται, έχουν τη μορφή γυμνών γυναικών με λευκό δέρμα, οι οποίες στέκονται σε προκλητικές στάσεις, προτάσσοντας τα γεννητικά τους όργανα. Αργότερα, επίσης, στο δωμάτιο του Alex, βλέπουμε έναν τοίχο να διακοσμείται από έναν πίνακα που απεικονίζει μια εύσωμη γυναίκα με λευκό δέρμα, η οποία, σε στάση έκστασης, έχει τα πόδια της ανοιχτά.

Ανατρέχοντας στα δημιουργήματα των ντανταϊστών, συνειρμικά επανερχόμαστε στο τελευταίο έργο που φιλοτέχνησε ο Marcel Duchamp, ονόματι *Étant donnés*. Το συγκεκριμένο έργο, το οποίο για να το δει κανείς έπρεπε να κοιτάξει μέσα από μια «ηδονοβλεπτική» τρύπα μιας ξύλινης πόρτας, απεικόνιζε το γυμνό, πάλλευκο σώμα μιας κοπέλας με ανοιχτά τα πόδια, ξαπλωμένης στο χορτάρι και κρατώντας μια λάμπα αερίου. Ομολογουμένως, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε το αν οι συγκεκριμένες σκηνοθετικές επιλογές του Kubrick αποτελούν έναν ηθελημένο φόρο τιμής στο έργο του Duchamp, ωστόσο δεν μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε τα κοινά τους σημεία σε επίπεδο αισθητικής, αναδεικνύοντας μια εκλεκτική συγγένεια μεταξύ των δύο.

³¹ Krausse, A. C. ο.π. (σελ. 100)

Ήδη από την αρχή της ταινίας, αυτό που κάνει εντύπωση με την παραδοξότητά του στο θεατή είναι η γλώσσα που ο Alex μιλά με τους συντρόφους του. Η συγκεκριμένη γλώσσα αποτελεί ένα ιδιότυπο κράμα καθομιλουμένης αγγλικής γλώσσας με στοιχεία αργκό και ελισαβετιανής διαλέκτου, ρωσικών και τσιγγάνικων λέξεων, δυσνόητη και ταυτόχρονα ασεβής. Χαρακτηριστικό είναι ότι τη συγκεκριμένη γλώσσα δεν τη μιλάει κανείς άλλος πέραν της λευκοντυμένης συμμορίας, όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες χρησιμοποιούν την καθομιλουμένη αγγλική. Με αυτόν τον τρόπο εμφανίζονται δύο συνιστώσες σε σχέση με τη συγκεκριμένη γλώσσα: Η μια δείχνει την «βλάσφημη» αποδόμηση της ήδη υπάρχουσας διαλέκτου με το μπόλιασμά της με ιδιωματισμούς μειονοτήτων και ειρωνικής χροιάς ποιητικές εκφράσεις και η άλλη μια άρνηση ένταξης των πρωταγωνιστών στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

Η συμμορία του Alex δεν δείχνει συμπάθεια στον περίγυρό της και αντικρούει όλες τις υπάρχουσες κοινωνικές συμβάσεις από αντίδραση. Μια από αυτές είναι η γλώσσα. Η ίδια η πράξη της χρήσης της συγκεκριμένης διαλέκτου, η οποία βρίθει αισχρολογιών και μειονοτικών φράσεων (κάτι εντελώς προκλητικό αν αναλογιστεί κανείς το ολοκληρωτικό καθεστώς στο οποίο διαδραματίζεται η ταινία) απομακρύνει τους ομιλητές της από το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, δημιουργώντας μια ομάδα αντιφρονούντων, από την άλλη δείχνει ενός είδους ασέβεια απέναντι στις δημιουργημένες από το καθεστώς συνθήκες ζωής. Μια τέτοια αναιδεια θα μπορούσε να παραλληλιστεί με αυτήν που οι ντανταϊστές αντέτασσαν απέναντι σε μια κοινωνία που πορεύθηκε συνειδητά στον όλεθρο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ταυτόχρονα, ανάμεσα στις λέξεις που χρησιμοποιούνται είναι και η αναφερόμενη στον πατέρα του Alex, Dada - κάτι που τείνει να φαντάζει συνειδητή αναφορά στο συγκεκριμένο κίνημα.

Με την επιστροφή του Alex στην εργατική πολυκατοικία που διαμένει, ενώ βλέπουμε την απέλπιδα προσπάθειά του να χρησιμοποιήσει τον ανελκυστήρα, ένα άλλο στοιχείο εμφανίζεται στο δεξί μέρος του κάδρου: Δίπλα από τον ανελκυστήρα ο τοίχος φέρει έναν διάκοσμο που παραπέμπει στη ρωμαϊκή καθημερινότητα. Ο συγκεκριμένος διάκοσμος, βέβαια, έχει υποστεί έναν βανδαλισμό. Πιθανόν τα μέλη της συμμορίας του πρωταγωνιστή να είναι υπεύθυνα για αυτόν τον βανδαλισμό, υποψία η οποία δημιουργείται από το ζωγραφισμένο στρογγυλό καπέλο που φοράει η κεντρική μορφή της παράστασης, ίδιο με αυτό του Alex. Πέρα από αυτό το καπέλο, λοιπόν, βλέπουμε πως οι βάνδαλοι έχουν σημαδέψει τον τοίχο με παραστάσεις αισχρού χαρακτήρα: Υψωμένοι φαλλοί, ένας εκ των οποίων είναι ζωγραφισμένος στα οπίσθια μιας από τις μορφές, συνθήματα όπως «If It Moves Kiss It», «Give Me A Kiss» «Ouch, That Hurt» και «Suck It And See» -το τελευταίο, μάλιστα, είναι γραμμένο πάνω στη μορφή μιας γυμνόστητης γυναίκας, τη θηλή της οποίας

έχουν σημαδέψει με σταγόνες γάλα, ενισχύοντας την υπόθεση ότι υπεύθυνη για αυτά είναι η συμμορία του Alex, παραπέμποντας επίσης και στα αγάλματα της Κορόβα.

Οι βανδαλισμοί ανακαλούν μνήμες από την εκδοχή της Μόνα Λίζα του Duchamp. Θα μπορούσαν να θεωρηθούν ντανταϊστικού χαρακτήρα, που βεβηλώνουν την εικαστική σύνθεση τοίχου μιας λαϊκής πολυκατοικίας – πράξη που θεωρείται ως καλλιτέχνημα (το καπέλο της κεντρικής μορφής θα μπορούσε να εκληφθεί ως «υπογραφή» του Alex), δεδομένου ότι ο Alex τονίζει πως αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως καλλιτέχνη - και ταυτόχρονα ενέχουν την ιδέα καταστροφής της δεδομένης, αποδεκτής τέχνης. Οι συγκεκριμένες πράξεις διαφοροποιούνται από τον Ντανταϊσμό ως προς το σημείο της πολιτικής διαμαρτυρίας· είναι πολύ πιθανόν η συνολική συμπεριφορά των ηρώων να μην κρύβει μέσα της το είδος διαμαρτυρίας που αποτέλεσε θεμέλιο για το ντανταϊστικό κίνημα, αλλά να αποτελεί δείγμα ανεγκέφαλης και άνευ λόγου βεβήλωσης του χώρου. Η έλλειψη συνείδησης του Alex ως προς το περιεχόμενο της οργής του προσιδιάζει στην έλλειψη στερεότητας άποψης των ντανταϊστών απέναντι σε ό,τι αντιτάσσονται.

Παρόμοιο παράδειγμα της συγκεκριμένης βίας, αυτή τη φορά σε επίπεδο σωματικό και όχι εικαστικό, είναι και η σκηνή της κακοποίησης του συγγραφέα και της γυναίκας του στο ΣΠΠΤΙ. Ο Alex καταστρέφει τη βιβλιοθήκη και τα γραπτά του συγγραφέα τραγουδώντας το *Singin' In The Rain* πριν προβεί στον ξυλοδαρμό του συγγραφέα και στο βιασμό της γυναίκας του. Η συγκεκριμένη σκηνή θα μπορούσε να θυμίσει κάτι από την παράλογη ντανταϊστική έκθεση καταστροφής που διοργανώθηκε από τους Bargeld και Ayr στην Κολωνία στις αρχές του 1920, όπου οι διοργανωτές κάλεσαν τους παρευρισκομένους να καταστρέψουν τα έργα τέχνης³². Η καταστροφή του Alex εστιάζεται στα πολυάριθμα βιβλία που ανήκουν στο συγγραφέα, όχι σε τυχαία πράγματα που βρίσκει μπροστά του καθώς προχωρά στο ΣΠΠΤΙ.

Αν δεχτούμε ότι η συγκεκριμένη πράξη έχει έναν χαρακτήρα συμβολικό, τότε μπορούμε να αναγνωρίσουμε την έντονη δυσανεξία και καταστροφική μανία που διακατείχαν τους ντανταϊστές σε σχέση με την ιντελιγκέντσια της μπουρζουαζίας. Η πληθώρα των βιβλίων συμπαραδηλώνει την εύκολη πρόσβαση της ανώτερης τάξης στα πεδία της Γνώσης, της Διανόησης και της Τέχνης. Ο Alex τα καταστρέφει, αρνούμενος το σύστημα που παράγει αυτό το πνευματικό εποικοδόμημα και ταυτόχρονα εντείνει τον ασεβή του τόνο, τραγουδώντας ένα εύθυμο ποπ άσμα απαξιωτικό προς αυτούς τους οποίους ο ίδιος καταστρέφει. Ακόμα και αν δεχτούμε τα λόγια του Alex περί καλλιτεχνικής πράξης δεν είναι δυνατόν αυτή να αντανakλά οτιδήποτε άλλο πέρα από μια καθαυτή καταστροφική αφέλεια.

³² De Micheli, M. ο.π. (σελ. 176)

Άλλη μια πράξη εντός της πλοκής που μοιάζει ως προς τη φύση της συγγενική με τις ντανταϊστικές πράξεις συμβαίνει κατά την επιστροφή των πρωταγωνιστών στη γαλατερί Κορόβα. Εξαντλημένοι από τη δραστήρια νύχτα τους, οι συμμορίες κάθονται σε έναν καναπέ, δίπλα στον οποίο βρίσκεται συγκεντρωμένη μια παρέα ανθρώπων της τηλεόρασης, μαζί με μια μεσόκοπη τραγουδίστρια της όπερας. Όταν η μουσική σταματά, η γυναίκα ξεκινά να τραγουδά την Ωδή Προς Τη Χαρά του Beethoven. Παρά το έντονο δέος που προκαλεί στον Alex το άκουσμα του συγκεκριμένου σχεδιάσματος, ο σύντροφός του, Dim, δεν φαίνεται να έχει την ίδια άποψη. Μιμούμενος, λοιπόν, με τα χείλη του τον ήχο μιας εντερικής κένωσης, «ολοκληρώνει» με τρόπο παράδοξο και προσβλητικό την ερμηνεία της σοπράνο.

Για μια ακόμα φορά, στη συγκεκριμένη πράξη γίνεται εμφανής η αντιδραστικότητα της συμμορίας απέναντι στην επίπλαστα ευγενή αλλά αποδεκτή Τέχνη της κοινωνίας εντός της οποίας ζουν - εξαιρουμένου του αρχηγού της, ο οποίος συγκινείται από την Ωδή. Πέραν αυτής της αντιστοιχίας είναι δυνατόν να παρατηρήσουμε έναν συνειρμικό συσχετισμό με μια ακόμα πράξη των ντανταϊστών : Ο De Micheli στις *Πρωτοπορίες Της Τέχνης Του Εικοστού Αιώνα*, υπενθυμίζει τις ντανταϊστικές εκδηλώσεις στο Βερολίνο, στις οποίες οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν να εκνευρίσουν με όσο το δυνατό χυδαιότερο τρόπο τα πρόσωπα των ανώτερων τάξεων, εκστομίζοντας βωμολοχίες και προσπαθώντας να γελοιοποιήσουν την ίδια την παρουσία των αστών που τύχαινε να είναι παρόντες. Επιχειρούσαν να κάνουν εμφανή την απέχθειά τους, ωστόσο, οι συγκεκριμένες εκδηλώσεις, συχνά αποτύγγαναν, καθώς στην πλειονότητα των περιπτώσεων δεν προκαλούσαν την οργή, παρά το γέλιο³³.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση βλέπουμε πως η προσβολή εκ μέρους του Dim μέχρι την αντίδραση και τη λογομαχία του με τον Alex, επιτυγχάνεται. Η «ιερή» ατμόσφαιρα που έχει δημιουργηθεί προηγουμένως στα στελέχη της τηλεόρασης και στον ίδιο τον Alex καταστρέφεται, η σύνδεση με τα αισθήματα της ανώτερης τάξης παύει να υπάρχει, εκφυλίζεται. Βέβαια, για μια ακόμα φορά η αιτία που ωθεί τον Dim στη χυδαία προσβολή δεν έχει πνευματικό, ανατρεπτικό κίνητρο, παρά μια μηδενιστική βλακώδη, παιδιάστικη αφετηρία σκέτης πρόκλησης. Είναι εμφανής η αντίδραση προς ό,τι η συμμορία απεχθάνεται, σε καμία όμως περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει φιλοσοφικό, πολιτικό ή καλλιτεχνικό περιεχόμενο.

Η μουσική σε όλη την ταινία καταλήγει να έχει μια χροιά, αν όχι «ασεβή», τουλάχιστον ανορθόδοξη. Ο Alex τη στιγμή που ακροάται την Πέμπτη Συμφωνία φαντασιώνεται καταστροφές και βιαιότητες. Το Singin' In The Rain δε χρησιμοποιείται ως ένα τραγούδι που υμνεί τον έρωτα, αλλά ως στοιχείο που εντείνει τη φρικαλεότητα της σκηνής, όπου κακοποιεί τον συγγραφέα και τη γυναίκα του. Όταν ο Alex εισέρχεται στη στοά του εμπορικού

³³ De Micheli, M.o.π. (σελ. 176-177)

κέντρου, ντυμένος σαν αστός του 17^{ου} Αιώνα, τον συνοδεύει η διασκευή της Ενάτης συμφωνίας από τον Walter Carlos, η οποία ακούγεται περισσότερο ως μουσική τσίρκου παρά ως ένα μνημειώδες κομμάτι κλασικής μουσικής. Η χρήση της Ενάτης, επιπλέον, χρησιμοποιείται σε δύο περιπτώσεις ως μέσο βασανιστηρίου -στη σκηνή του προβολείου και ως γενεσιουργός αιτία της απόπειρας αυτοκτονίας του Alex στη δεύτερη σεκάνς στο ΣΠΠΙ-παιραιτέρω δε ως ένδειξη εκ νέου ανάδειξης της βίαιης πλευράς του Alex καθώς κλείνει συμφωνία με τον Υπουργό Εσωτερικών.

Σε όλες τις περιπτώσεις, διακρίνεται η ντανταϊστική παρωδία και η σκωπτική αντιμετώπιση της θεωρούμενης κλασικής Τέχνης. Η συγκεκριμένη τέχνη εδώ, δεν φαίνεται να γεννά συναισθήματα πραγματικά ανώτερης φύσεως, που να απευθύνονται στο ιδεατό και το θείο όπως το αντιλαμβάνεται η θετικιστική σκέψη. Αυτά τα συναισθήματα γεννούν εικόνες νοσηρές, παράγουν μια αίσθηση αηδίας, ενώ το ιδεατό και το θείο παρωδούνται μέχρι εσχάτων μορφολογικά και πνευματικά. Η μουσική στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι* δεν χρησιμοποιείται με τον καθιερωμένο τρόπο και αντιμετωπίζεται ως ένα προϊόν που κυφορεί τη βία και τη φρίκη.

Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι το συγκεκριμένο ακουστικό ερέθισμα που συνεκδοχικά παραπέμπει στο σύνολο της κλασικής Τέχνης πυροδοτεί συναισθήματα και εικόνες στον ψυχισμό του πρωταγωνιστή-υποκειμένου, συνεπώς η δύναμη μιας ανώτερης, διαχρονικής μορφής Τέχνης εξακολουθεί να επενεργεί στον ακροατή προξενώντας μια κατάσταση ευδαιμονίας ανεξαρτήτως της φύσεως των φαντασιώσεών του. Τέτοιες φαντασιώσεις μετατρέπουν αναπόφευκτα την ευδαιμονία σε δυστυχία. Με αυτόν τον τρόπο η στάση απέναντι στην κλασική Τέχνη κρίνεται ως ντανταϊστική και όχι ως θετικιστική. Η μουσική του Beethoven εξακολουθεί, όπως όλη η προηγούμενη Τέχνη, να φέρει το υποκείμενο σε μια παράλογη κατάσταση, η οποία γεννά δεινά, μην αφήνοντας περιθώρια αμφισβήτησης και καθιστώντας τον Alex ένα ακόμα πιόνι στο βίαιο κατεστημένο παιχνίδι. Γι' αυτό τον λόγο η μουσική παρωδείται, τόσο στη φόρμα όσο και στη χρήση και τον αντίκτυπό της.

Το ντανταϊστικό στοιχείο της παρωδίας, εντοπίζεται και σε μια ακόμα σεκάνς της ταινίας, στη σκηνή της ενόρασης του Alex. Εδώ ο Alex φαντάζεται διάφορες εικόνες καταστροφής και θανάτου, συμπεριλαμβανομένου και ενός επαναλαμβανόμενου πλάνου του ντυμένου ως Κόμη Δράκουλα -πιθανή παρωδία του Christopher Lee στον ίδιο ρόλο στις ταινίες της Hammer Film Productions- εικόνες που δείχνουν να μοιάζουν με εκείνες της b-movie παραγωγής της ίδιας περιόδου. Ο υπερβολικός τους τόνος και η κωμική τους χρήση, μοιάζουν με πλάγια ειρωνεία εκ μέρους του Kubrick σε σχέση με την τότε κινηματογραφική παραγωγή του είδους. Οι συγκεκριμένες παραστάσεις δεν φαίνονται τόσο σοκαριστικές όσο

αστείες, ιδιαίτερα αν θυμηθούμε τον προηγούμενο εσωτερικό μονόλογο του Alex περί θείας εικόνας.

Αντικείμενο της ντανταϊστικής παρωδίας αποτελούν επίσης και οι ταινίες βιβλικού περιεχομένου της δεκαετίας του '50 και του '60. Στη σκηνή που ο Alex διαβάζει την Καινή Διαθήκη κατά τον εγκλεισμό του στη φυλακή, έχουμε άλλη μια ενόραση με τρεις σκηνές βλάσφημου και γελοίου περιεχομένου: Στην πρώτη, βλέπουμε τον Alex ντυμένο ως Ρωμαίο στρατιώτη (με την τελευταία λέξη της ρωμαϊκής μόδας όπως χαριτολογεί κωμικά ο ίδιος) να μαστιγώνει τον Χριστό, ενώ στις επόμενες δύο μονομαχεί με έναν αντίπαλο στρατιώτη τον οποίο σκοτώνει. Ύστερα δέχεται τις περιποιήσεις δύο γυμνόστηθων εταίρων σε ένα ντιβάνι. Ο υπερβολικός τόνος, η παρωδία του επικού ύφους των ταινιών αυτών, η βλάσφημη, προκλητική φύση τους (οι οποίες δεν προκαλούν δέος όσο σοκ και αποστροφή) είναι άλλη μια συγγένεια με την αντίστοιχη διάθεση των ντανταϊστών απέναντι στη συμβατική Τέχνη.

Ο εσωτερικός μονόλογος των σκηνών των ενοράσεων, όπως και η χρήση της υποκειμενικής οπτικής εν γένει στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, πέραν του συσχετισμού με τον εξπρεσιονισμό που ήδη προαναφέρθηκε, φαίνεται να έχει και κάτι από την ντανταϊστική συναισθηματική αποστασιοποίηση του υποκειμένου. Είναι δύσκολο να ταυτιστεί κανείς με τα παθήματα του πρωταγωνιστή, από τη στιγμή που σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί ηθικό στοιχείο. Αντιθέτως, οι εγκληματικές του πράξεις και η στρεβλή θεώρηση του κόσμου, προξενούν στο θεατή συναισθήματα αποτροπιασμού. Μέχρις ενός σημείου ο θεατής θεωρεί ότι οι αδικίες που ο Alex υφίσταται είναι κάτι που εν μέρει επεδίωξε αλλά και άξιζε να πάθει. Έτσι, αποστασιοποιείται συναισθηματικά. Ακόμα και στην περίπτωση που αισθάνεται κάποια συμπόνια για τον Alex, η διήγηση του πρωταγωνιστή που συχνά διανθίζεται ακόμα και στις πιο τραγικές στιγμές με δόσεις χιούμορ, τον κάνει να μην μπορεί να ταυτιστεί με τον πόνο που εκείνος δοκιμάζει. Το συναίσθημα του θεατή εδώ, όπως και στα ντανταϊστικά έργα, αποσύρεται, αφήνοντας περιθώρια στη λογική να παρέμβει ώστε να εξαχθούν κάποια συμπεράσματα.

Επιπλέον, ο συγκεκριμένος μηχανισμός της υποκειμενικής αφήγησης παρωδείται μέσα από τα ίδια τα λόγια του Alex. Αμέσως μετά την απόπειρα αυτοκτονίας του δηλώνει πως δεν πέθανε -αν είχε πεθάνει πως θα ήταν δυνατό να μας διηγείτο αυτή τη στιγμή την ιστορία του;³⁴ Η συγκεκριμένη παρωδία, όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις, δείχνει να συγγενεύει με την ντανταϊστική παρωδία όλων των υπαρχόντων πρακτικών.

Προηγουμένως αναφέρθηκε πως ο Alex θεωρεί τον εαυτό του καλλιτέχνη και τις πράξεις του, αντί για ωμές εκδηλώσεις οργής έργα τέχνης. Αν αναλογιστούμε αυτές του τις δηλώσεις και

³⁴ Falsetto, M. ο.π. (σελ. 90-93)

τις συγκρίνουμε με τις θεωρητικές βάσεις του ντανταϊσμού, τότε μπορούμε να εντοπίσουμε μια συγγένεια ανάμεσα στις πράξεις πρωταγωνιστή/ντανταϊστών.

Για να προχωρήσουμε όμως σε αυτή τη σύγκριση, πρέπει αρχικά να εξετάσουμε τον χαρακτήρα του Alex ως προς την προσωπική του ιστορία. Πρόκειται, λοιπόν, για έναν έφηβο που ζει σε ένα σκληρό και βίαιο καθεστώς όπου η εξουσία έχει τον πρώτο λόγο. Συμβιώνει με τους προλετάριους γονείς του σε ένα εργατικό διαμέρισμα και αποφεύγει τεχνηέντως, όπως φαίνεται και από το διάλογο με τη μητέρα του, την οποιαδήποτε επαφή με το εκπαιδευτικό σύστημα. Μη βρίσκοντας κάποια ευχαρίστηση στον συμβατικό τρόπο ζωής που επιτάσσει το καθεστώς, απορρίπτει κάθε είδους καθιερωμένη συμπεριφορά και αφιερώνεται στα παραβατικά του κατορθώματα, ξενυχτώντας σε καθημερινή βάση με το συνάφι του. Ορμώμενος από νεανική έξαψη και αγανάκτηση προς οτιδήποτε συμβατικό, κακοποιεί αδιακρίτως συμπολίτες του, είτε αυτοί είναι ένας άτυχος υπερήλικας επαίτης είτε ένας διανοούμενος συγγραφέας είτε η πλούσια ιδιοκτήτρια μιας βίλλας. Ο βιασμός για αυτόν είναι μια πράξη βίαιης διασκέδασης.

Ταυτόχρονα, πίσω από αυτό το επιφανειακά παράλογο και βίαιο άτομο, κρύβεται η ιδιοσυγκρασία ενός νέου με καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Τρέφει μια ιδιαίτερη εκτίμηση στην κλασική μουσική και θεωρεί τον Ludwig Van Beethoven πράγματι υπέροχο. Το δωμάτιό του κοσμείται από μια αφίσα-κάλυπτρο παραθύρου του Beethoven, από τον πίνακα μιας γυναίκας με ανοιχτά τα πόδια σε σεξουαλική έκσταση και ένα αγαματίδιο με τέσσερις Χριστούς σε χορευτική φιγούρα. Στο γραφείο του δεσπόζουν το ηχοσύστημά του και μια γραφομηχανή που δείχνει ότι πιθανόν πειραματίζεται με τη γραφή.

Απ' ότι καταλαβαίνουμε, λοιπόν, η βία και η ασέβεια που επιδεικνύει προς την κοινωνία που τον γέννησε, μπορεί να βρίσκεται σε ένα ακόμη αδιαμορφωμένο στάδιο· πέραν του ότι απεχθάνεται την υπάρχουσα κατάσταση, δεν έχει ξεκαθαρισμένο μέσα του τι πραγματικά θέλει να κάνει, τι επιθυμεί να εκφράσει με αυτές του τις πράξεις. Εναντίωση στο σύστημα και καλλιτεχνικές ανησυχίες διαπλέκονται έτσι ώστε οι κοινώς αποδεκτές μορφές τέχνης να απορρίπτονται και να εκλαμβάνονται ως γνήσια τέχνη οι αντιδραστικές, αιρετικές του πράξεις. Παράγει, δηλαδή, τρόπον τινά και αυτός μια άντι-τέχνη.

Κατά παρόμοιο τρόπο, οι ντανταϊστές ήταν μια ομάδα νεαρών σε ηλικία ατόμων, που τοποθετούνταν απέναντι στην κοινωνία. Θεωρούσαν πως, αν πραγματικά έπρεπε να δημιουργήσουν κάτι, αυτό θα έπρεπε να προκαλεί γενικά μια φρίκη που θα ενοχλούσε τη μέχρι τότε διανοήση, μα ταυτόχρονα θα ήταν εντελώς παράδοξη και αντισυμβατική. Όπως και ο Alex, έτσι και αυτοί δεν είχαν μια στέρεα πολιτική πρόταση, καθορίζονταν αποκλειστικά από τα αγανακτισμένα νεανικά τους κίνητρα και από τη θέληση να πάνε ενάντια στην ευπρέπεια της εποχής. Αγαπούσαν την παράλογη καταστροφή σε όλες τις

εκφάνσεις της, μα πίσω από αυτή την καταστροφή αποκαλυπτόταν μια μορφή διαμαρτυρίας. Για τον Alex δεν μπορούμε να είμαστε ολότελα σίγουροι γι' αυτό, καθώς, αν και δεν αντιπροσωπεύει το απόλυτο κακό, αν και θεωρεί, όπως και οι ντανταϊστές την καταστροφή ως καλλιτέχνημα, δεν διαφαίνεται κάποια χροιά διαμαρτυρίας. Έχοντας υπόψη ότι και οι ίδιοι οι ντανταϊστές δεν διευκρίνιζαν μέχρι ποιου σημείου πραγματικά ήθελαν να φτάσουν με τις καταστροφικές τεχνικές τους και τη θολή ιδεολογία τους, μπορούμε μόνο να υποδείξουμε μια πιθανή ομοιότητα μεταξύ του Alex και των ντανταϊστών, αναγνωρίζοντας την ακραία βία και μισανθρωπία από την πλευρά του τελευταίου.

Συνολικά παρατηρήσαμε ότι ο Alex, μέχρι ενός σημείου μπορεί να θεωρηθεί ως ένας ντανταϊστής καλλιτέχνης, ορμώμενος από τον παραλογισμό και τη δίψα του για καταστροφή. Αν και η ιδεολογική του βάση δεν είναι απολύτως η ίδια με αυτή του κινήματος Dada, γίνεται αντιληπτό ότι σε αρκετές περιπτώσεις συμπλέει με αυτό. Επαναλαμβάνοντας, μάλιστα, την άποψη περί της μη διαυγούς ιδεολογικής τοποθέτησης του ντανταϊσμού και της έλλειψης μιας ρεαλιστικής αντιπρότασής τους, εντοπίζεται μια συγγένεια ανάμεσα στην εφηβική παράνοια του Alex και την άρνηση για υποταγή των ντανταϊστών σε οποιαδήποτε πνευματική νόρμα.

Αν προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τον παραλογισμό του Alex υπό το πρίσμα των φαινομενικά ασύνδετων και ανορθόδοξων πράξεων που εδράζονται στις παραστάσεις του ασυνειδήτου και προσπαθήσουμε να εξετάσουμε το ίδιο το αισθητικό σύνολο του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού*, θα κατανοήσουμε πως όλη αυτή η εξτραβαγκάνζα του παραλογισμού κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Τις απαντήσεις στη συγκεκριμένη σύγκριση θα μας τις δώσει το κίνημα του Σουρεαλισμού, το τελευταίο από το επαναστατικά κινήματα Τέχνης με το οποίο η ταινία του Kubrick δείχνει να συνομιλεί.

Σουρεαλισμός

Ενώ ο Ντανταϊσμός στη Γερμανία έμενε στάσιμος στην αισθητική του πρόταση, χωρίς να έχει ένα στέρεο πολιτικό «πρόγραμμα δράσης» που να αντικατοπτρίζει τους κοινωνικούς του προβληματισμούς, στη Γαλλία οι ανατρεπτικοί καλλιτέχνες που συσπειρώθηκαν γύρω από τον André Breton θεώρησαν ότι έπρεπε να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ επαναστατικής θεωρίας και πράξης. Οι σουρεαλιστές, λοιπόν, σε αντίθεση με τους ντανταϊστές, ήταν καλλιτέχνες που έψαχναν μια θεωρητικοποίηση των όσων πρέσβευαν.

Αυτό που οι σουρεαλιστές επιζητούσαν ήταν η ελευθερία. Ποια ελευθερία, όμως; Μια ελευθερία αφενός ατομική, που θα επέτρεπε την άμεση έκφραση του ατόμου χωρίς την ταύτιση με ήδη εφαρμοσμένους κανόνες, αφετέρου μια ελευθερία κοινωνική, αφιστάμενη από τον οποιοδήποτε δεσμό με τη δεδομένη πολιτική κατάσταση. Ο Breton δήλωνε συχνά πως ο σουρεαλισμός, πέρα από καλλιτεχνικό ρεύμα, ήταν προπάντων ένα κίνημα επαναστατικό³⁵.

Η θεωρία που αναζητούν οι σουρεαλιστές βρήκε αντίκρισμα σε δύο καίρια ονόματα της εποχής: στον Karl Marx και τον Sigmund Freud. Στον Marx, οι σουρεαλιστές αναγνωρίζουν το πρόσωπο του θεωρητικού της κοινωνικής ελευθερίας, μιας ελευθερίας αταξικής και ανθρωποκεντρικής, όπου η ισότητα και το κοινό καλό υπερβαίνουν την κερδοφορία της πλουτοκρατίας και την εκμετάλλευση των πολλών από τους λίγους. Δεν είναι τυχαίο, μάλιστα, ότι ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του σουρεαλιστικού μανιφέστου, το 1925, οι Aragon, Breton, Eluard και Péret προσχωρούν στο γαλλικό κομμουνιστικό κόμμα και το 1930 μετονομάζουν το περιοδικό του κινήματος *Revolution surréaliste* (*Σουρεαλιστική επανάσταση*) σε *Le Surréalisme au service de la révolution* (*Ο Σουρεαλισμός στην υπηρεσία της Επανάστασης*), ενώ στην πρώτη σελίδα εκείνου του τεύχους διευκρινίζεται πως ο σουρεαλισμός τάσσεται στις κατευθυντήριες γραμμές της Τρίτης Κομμουνιστικής Διεθνούς.

Η ανάγνωση των ονείρων από τον Freud υπήρξε καταλυτική για την αισθητική την οποία θα ακολουθούσαν. Ως «πρεσβευτής της ατομικής ελευθερίας» τους έδωσε το έναυσμα να αναζητήσουν την ατομική ελευθερία που θα γεφύρωνε το χάσμα με την κοινωνική, στα όνειρα. Εκεί, φαινομενικά παράλογα και ασύνδετα πράγματα έχουν πολύ μεγαλύτερη σημασία και είναι περισσότερο συνδεδεμένα μεταξύ τους απ' όσο εκ πρώτης όψεως δείχνουν³⁶. Οι σποραδικές εικόνες του ασυνειδήτου γίνονται ο κόσμος από τον οποίο οι σουρεαλιστές θα αντλήσουν το περιεχόμενο της έμπνευσής τους. Η επιθυμητή νέα πραγματικότητα των σουρεαλιστών μπορεί να ζωντανέψει με την ενασχόλησή τους με τον κόσμο των ονείρων και τη χρήση της ψυχαναλυτικής μεθόδου. Πολλοί από τους πίνακες των σουρεαλιστών, των Dalí, Ernst και Miró για παράδειγμα, απεικονίζουν μια πραγματικότητα η οποία δεν μπορεί να κριθεί αποκλειστικά από τις ανθρώπινες αισθήσεις. Ως εκ τούτου δεν παραπέμπουν στον κόσμο όπως τον αντιλαμβάνεται ο μέσος άνθρωπος, παρά μόνο ως προς ορισμένες παραστάσεις που συγγενεύουν με την ορατή πραγματικότητα.

Για να πετύχουν την απλούστερη και όσο το δυνατόν πιο πηγαία μορφή της αυθόρμητης έκφρασης, τη γεφύρωση του ασυνειδήτου και του συνειδητού, επιστρατεύουν τον αυτοματισμό. Ο αυτοματισμός ως διαδικασία θυμίζει εν πολλοίς τις τεχνικές αντι-τέχνης και

³⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Surrealism>

³⁶ De Micheli, M. ο.π. (σελ 189)

«παραλογισμού» μέσα από τις οποίες οι ντανταϊστές δημιουργούσαν τα έργα τους, μα διαφέρει ως προς τη σύλληψή του: Η ντανταϊστική πρακτική ήταν μια τεχνική μηχανοποιημένη, εν αντιθέσει με τον αυτοματισμό των σουρεαλιστών, ο οποίος εμπερικλείει την άμεση ψυχική αλληλεπίδραση τέχνης και ατόμου. Συνοπτικά, όπως περιγράφεται από τον Breton στο Πρώτο Μανιφέστο του Σουρεαλισμού, ο αυτοματισμός είναι μια διαδικασία δημιουργίας κατά την οποία το άτομο συγγράφει ή δημιουργεί τέχνη σε μια κατάσταση παθητική, συρράβοντας γρήγορα λέξεις και εικόνες, χωρίς να προσπαθεί να τις βάλει σε μια λογική σειρά - κάτι που απαιτεί μεγάλη προσπάθεια δεδομένης της προσκόλλησης του εγκεφάλου στο συνειδητό επίπεδο. Με αυτή τη μέθοδο, προσπαθούν να παράγουν τέχνη απομακρυσμένη από οποιαδήποτε δομή υπαγορεύουν οι εξωγενείς του ασυνειδήτου παράγοντες, ενώ σε μεγάλο βαθμό αντανakλάται η πίστη που οι σουρεαλιστές έχουν στην έμπνευση καθαυτή³⁷.

Με την προβολή του ασυνειδήτου στο επίπεδο της πραγματικότητας και της έκφρασης της βαθύτερης αλήθειας που κρύβεται σε αυτό, οι σουρεαλιστές απομακρύνονται και από τους εξπρεσιονιστές. Οι εξπρεσιονιστές στοχεύουν σε μια περισσότερο συγκροτημένη θεώρηση της κοινωνίας και των ζοφερών συναισθημάτων του ανθρώπου, καταδεικνύοντας την υποκρισία του θετικισμού, χωρίς όμως να προσφέρουν μια πρόταση κοινωνικής αλλαγής. Στους εξπρεσιονιστές ο οραματισμός αφορά περισσότερο στον αρνητισμό που προκαλείται στον άνθρωπο μέσα από τη νέα τάξη πραγμάτων και την εξέταση των μύχιων συναισθημάτων και των τρόπων με τους οποίους αυτά επιφαίνονται. Αντίθετα, οι σουρεαλιστές απομακρύνονται τόσο από την απλή απεικόνιση του ορατού κόσμου όσο και από την εικαστική έκφραση των συναισθημάτων. Επιθυμούν να επαναπροσδιορίσουν τις σχέσεις των ανθρώπων που έχουν οικοδομηθεί με μοναδικό σημείο αναφοράς την πραγματικότητα και τη λογική. Επιζητούν την ανασκευή της αξιακής κρίσης των ανθρώπων και την προώθηση μιας νέας μορφής κοινωνίας, στην οποία οι άνθρωποι θα αποτινάξουν τα κοινωνικοπολιτικά εμπόδια και θα μπορέσουν να προσεγγίσουν την απόλυτη ελευθερία³⁸.

Στο χώρο του Κινηματογράφου, βασικότερος εκπρόσωπος του σουρεαλισμού είναι ο Luis Buñuel. Ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του στο φιλικό πειραματισμό συνεργαζόμενος με τον Salvador Dalí σε δύο μικρού μήκους ταινίες, τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο* και τον *Χρυσό Αιώνα*, συνέχισε στο Μεξικό και κατέληξε στη Γαλλία. Η προβληματική της φιλομορφίας του φέρει το στίγμα του συγκεκριμένου κινήματος, καθώς προσπαθεί, χωρίς να εμπλέκει συναισθηματικά το θεατή, να εξερευνήσει την περιοχή του ασυνειδήτου και την επίδραση που αυτό έχει στην ανθρώπινη συμπεριφορά, και ταυτόχρονα παρουσιάζει το ανθρώπινο γένος ως σκουπίδι. Στο σύνολό του, το έργο του χαρακτηρίζεται από ένα προκλητικά

³⁷ Ο.π. (σελ 189-190)

³⁸ De Micheli, M. ο.π. (σελ. 187)

δηκτικό χιούμορ που εξακοντίζει ενάντια στις κοινωνικές τάξεις (ιδιαίτερα τις ανώτερες, τις οποίες συχνά αναπαριστά στα όρια της καρικατούρας) και στους θεσμούς -μια πολιτική θέση που συμβαδίζει με τις επαναστατικές προस्ताγές του σουρεαλισμού και μια εμμονή με τη σκοτεινότερη μεριά του ανθρώπου, το σεξ και τη βία. Καίριος πρωταγωνιστής των ταινιών του είναι το παράλογο που εξωθεί τον άνθρωπο στην παρέκκλιση από οποιαδήποτε καθιερωμένη νόρμα και καθιερωμένο συμπεριφορικό κανόνα που η θετικιστική παράδοση έχει αναδείξει³⁹.

Γίνεται κατανοητό, έτσι, ότι ο σουρεαλισμός, πάνω απ' όλα ήταν ένα κίνημα «γεφύρωσης». Προσπαθούσε να βρει το συνδετικό κρίκο που έδενε το άτομο με την κοινωνία, το συνειδητό με το ασυνείδητο και, τελικά, την τέχνη με την πραγματικότητα. Μέσω αυτών των γεφυρώσεων θα μπορούσε να προχωρήσει στην αλλαγή που επεδίωκε και να προβάλλει τη μαχητική του αντίσταση στο τότε ισχύον πολιτικό και κοινωνικό καθεστώς.

Αναζητώντας τις συγγένειες του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* με την προηγούμενη σουρεαλιστική κινηματογραφική παραγωγή, πρέπει καταρχάς να εξετάσουμε τις ομοιότητες που οι σεκάνς του Kubrick ενδέχεται να έχουν σε επίπεδο αναφοράς με τον ηγέτη του σουρεαλιστικού κινηματογράφου, Luis Buñuel.

Παρατηρώντας την ταινία του Kubrick, τόσο σε αισθητικό όσο και σε ιδεολογικό επίπεδο, με τις μπουνιουελικές ταινίες και νοοτροπία είναι πιθανό να εντοπίσουμε μια ομοιότητα μεταξύ τους, σε τρεις σκηνές του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού*.

Η πρώτη από αυτές είναι η σεκάνς της κακοποίησης του γέρου επαίτη από τη συμμορία των νεαρών εγκληματιών, μια πράξη παράλογης και ζωώδους βίας ενάντια σε ένα απροστάτευτο και ανήμπορο άνθρωπο που ανήκει στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Ο Alex και οι τρεις σύντροφοι του, περιγελούν το τραγούδι του γέροντα και μετά τον ξυλοκοπούν. Η συγκεκριμένη σκηνή φαίνεται να ανακαλεί τη αντίστοιχη του *Λος Ολβιδάδος*, στην οποία η συμμορία των νεαρών βρίσκει τον ανάπηρο ζητιάνο με το καροτσάκι του, λογομαχεί μαζί του και, κατόπιν, τον κακοποιεί με το χειρότερο δυνατό τρόπο, χτυπώντας τον και καταστρέφοντας το ξύλινο όχημα, το οποίο χρησιμοποιεί για να μετακινείται. Σε αυτή τη σκηνή, κυρίαρχη είναι η νεανική, έμφυτη βία, που δεν έχει σαφή αιτία μόνον λειτουργεί ως αποτέλεσμα των πιο βάρβαρων ορμών του ασυνειδήτου, τονίζοντας, κατά τον Buñuel, πως ο άνθρωπος ισούται με σκουπίδι πέραν των κοινωνικών συνθηκών. Έτσι και η συμμορία του Alex, μεγαλωμένη στο ολοκληρωτικό καθεστώς της δυστοπικής μελλοντικής Βρετανίας,

³⁹ Thompson, K; Bordwell, D. ο.π. (σελ. 417-419)

κακοποιεί με ανάλογο τρόπο τον γέρο ζητιάνο, σε μια έκρηξη ζωόδους, αφιltrάριστης, περιστασιακής οργής.

Η επόμενη μπουνιουελική σκηνή της ταινίας είναι αυτή που ο Alex βρίσκεται για πρώτη φορά μέσα στην αίθουσα προβολών για να ξεκινήσει τη θεραπεία Λουντοβίκο. Μια από τις βασικές προϋποθέσεις είναι να μην μπορεί να κινηθεί, πόσο μάλλον να ανοιγοκλείσει τα μάτια του, οπότε ένας νοσοκόμος κρατά τα μάτια του πρωταγωνιστή ανοιχτά με τη βοήθεια μιας ατσάλινης συσκευής που εμποδίζει την κίνησή τους, βρέχοντας τους βολβούς του με τεχνητά δάκρυα.

Εδώ είναι εμφανής ο απόηχος της κλασικής σκηνής από τον *Ανδαλουσιανό Σκύλο* του Buñuel, κατά την οποία μια νεαρή γυναίκα κοιτά το φεγγάρι και ένας άντρας της κόβει το βολβό του ματιού στα δύο με ένα ξυράφι. Το κρύο μέταλλο που βυθίζεται στο μάτι αντιστοιχεί στο περιεχόμενο της σκηνής του Kubrick, ενώ ήδη δημιουργείται ένα κλίμα έντονης βίας από την ίδια τη φύση της πράξης: Η αποτροπή μιας από τις βασικότερες ανταντακλαστικές κινήσεις του ανθρωπίνου σώματος, αυτής του ανοιγοκλεισίματος των βλεφάρων, είναι μια πράξη βασανιστική και φρικαλέα, πράξη η οποία προκαλεί στον παθόντα, επομένως και στο θεατή έντονη δυσφορία

Αν το εξετάσουμε, επιπλέον σε ένα δεύτερο επίπεδο, αυτό του σημεινόμενου, εντοπίζουμε και μια άλλη συγγένεια με τη σκηνή του Ανδαλουσιανού Σκύλου. Στην ταινία του Buñuel αντιλαμβανόμαστε πως το μάτι της νεαρής γυναίκας έχει κοπεί στα δύο από το προϋπάρχον πλάνο του φεγγαριού που εκείνη θαύμαζε, και που χωρίζεται στα δύο από μια οριζόντια γραμμή. Ο άντρας έχει επέμβει με αυτή τη βίαιη κίνηση στην οπτική της. Με τρόπο ανάλογο, η παρεμπόδιση του κλεισίματος των βλεφάρων δρα ως μια μεταφορά για την αλλαγή της οπτικής του Alex επί των παραστάσεων που έπονται στην οθόνη και αργότερα στη ζωή του. Με τρόπο βίαιο και παρά τη θέλησή του, ο Alex θα αρχίσει να βλέπει με διαφορετική ματιά τα εγκληματικά γεγονότα, με τη βεβιασμένη επέμβαση της ιατρικής ομάδας που ηγείται του πειράματος. Η σουρεαλιστική υποσυνείδητη βία (πολιτικής φύσης, που τα ανώτερα στρώματα ασκούν στο λαό) του Buñuel προβάλλεται με αυτή την παράλογη κίνηση, θυμίζοντας την αντίληψή του περί της συνεχούς βίας που κυριαρχεί ισούται με σκουπίδι στο ανθρώπινο γένος.

Η τρίτη σκηνή είναι αυτή της ανάρρωσης του Alex : Καθώς βγαίνει από το κόμα μετά την απόπειρα αυτοκτονίας του, ο γιατρός με τη νοσοκόμα που σπεύδουν να τον εξετάσουν, ξεπροβάλλουν μέσα από το παραβάν, βάζοντας αγχωμένοι τα ρούχα τους, επειδή προηγουμένως συνουσιάζονταν. Το σεξουαλικής φύσεως, σουρεαλιστικό χιούμορ της συγκεκριμένης σκηνής φαίνεται να έχει κάτι από τη σφραγίδα του άναρχου, βλάσφημου χιούμορ του Buñuel, επειδή γελοιοποιεί ένα από τα μεγαλύτερου κοινωνικού κύρους

επαγγέλματα παρουσιάζοντάς το να μην τηρεί τη δεοντολογία και να ενδιαφέρεται πρωτίστως για την ηδονή του. Αυτή η κωμική χροιά απαντάται στην ύστερη περίοδο του Buñuel, πιο συγκεκριμένα στις γαλλόφωνες ταινίες του και δη στη *Διακριτική Γοητεία της Μπουρζουαζίας*, στην οποία η ανώτερη τάξη αποδομείται και εμφανίζεται ως καρικατούρα, που αποβλέπει μόνο στην ατομική και σωματική της απόλαυση.

Παρόμοια αντιστοίχιση με το σεξουαλικό, δηκτικό χιούμορ του Buñuel υπάρχει και στη σκηνή της επίσκεψης που πραγματοποιεί ο κύριος Δελτοειδής για να συμβουλέψει τον Alex. Ο υποτιθέμενος προστάτης του, που θέλει το καλό του και να τον δει μια μέρα έναν συνεπή και έντιμο πολίτη τον βάζει να κάτσει δίπλα του στο κρεβάτι, ξαπλώνει μαζί του και αφού τελειώσει τον συμβουλευτικό του μονόλογο τον ακουμπά απρεπώς στα γεννητικά του όργανα. Για μια ακόμα φορά είναι εμφανής η σεξουαλική και εκμεταλλευτική έξη των φαινομενικά καλοσυνάτων ατόμων της εξουσίας που κρύβει από πίσω της μια ασυγκράτητη και άρρωστη σεξουαλική λίμπιντο, ανάλογη με την παρουσίασή της στη *Διακριτική Γοητεία της Μπουρζουαζίας*.

Τελευταία σκηνή που φέρει το μπουνιουελικό στίγμα είναι αυτή του οράματος που υποδεικνύει πως ο ασθενής πράγματι θεραπεύτηκε. Πρόκειται για τη φανταστική σκηνή της επικροτούμενης από ένα καλοντυμένο πλήθος συνουσίας του Alex με μια ξανθιά κοπέλα. Αν γυρίσουμε πίσω στη φιλμογραφία του Buñuel, θα θυμηθούμε μια κομβική σκηνή από τον *Χρυσό Αιώνα*, κατά την οποία ένα νεαρό ζευγάρι προσπαθεί να συνουσιαστεί κυλισμένο στις λάσπες, μέχρι που ένα πλήθος μπουρζουάδων συγκεντρώνεται γύρω τους, τους διακόπτει, τους σχολιάζει και κατόπιν τους χωρίζει. Αν και στην περίπτωση του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* η πράξη του χωρισμού δεν πραγματοποιείται, το υπόλοιπο στήσιμο της σκηνής θυμίζει κατά πολύ τη συγκεκριμένη σεκάνς. Το πλήθος της ανώτερης τάξης (που υποδηλώνεται από το ντύσιμό τους), η πράξη της συνουσίας που πραγματοποιείται στο έδαφος και ο γενικότερος κωμικός/συμβολικός τόνος της σκηνής, σίγουρα μπορούν να χαρακτηριστούν ως σουρεαλιστικά και πιθανόν, ως ένας πλάγιος διάλογος με τον κυριότερο εκπρόσωπο του κινηματογραφικού σουρεαλισμού.

Η συγγένεια του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* με το σουρεαλισμό γίνεται εμφανής ήδη από τον τίτλο του. Η απόδοση μιας ιδιότητας άσχετης με τη φύση του αντικειμένου (ένα πορτοκάλι δε θα μπορούσε ποτέ να είναι κουρδιστό), ενέχει το παράλογο της σουρεαλιστικής φιλοσοφίας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε πως θυμίζει και ένα από τα γνωστότερα σουρεαλιστικά ποιήματα που γράφτηκαν ποτέ, το *La Terre est bleue* του Paul Eluard, ο πρώτος στίχος του οποίου διατείνεται πως «*Η Γη είναι μπλε όπως ένα πορτοκάλι*»⁴⁰.

⁴⁰ *La terre est bleue comme une orange*

Αν και, απ' ότι φαίνεται, η έμπνευση του τίτλου δεν προήλθε από το συγκεκριμένο ποίημα⁴¹, μα από μια αγγλική αργκό φράση που δηλώνει ένα άτομο παράξενο⁴², εκ πρώτης όψεως δεν μπορούμε παρά να παρατηρήσουμε μια λεκτικής και, κατά συνέπεια, ενδεχόμενα αισθητικής φύσεως, αναλογία γνωρισμάτων μεταξύ τίτλου και ποιήματος.

Περνώντας, τώρα, στην αισθητική της ταινίας, ήδη από την πρώτη σεκάνς που διαδραματίζεται στη γαλατερί Κορόβα γίνεται εμφανές το φλερτ του Kubrick με το σουρεαλισμό. Πρόκειται για το μπαρ στο οποίο βρίσκεται μια συμμορία εφήβων μαζί με άλλους, ενώ οι μόνες ορατές γυναικείες παρουσίες είναι αυτές των αγαλμάτων με τις έντονες περούκες σε διάφορες στάσεις σεξουαλικού χαρακτήρα που χρησιμοποιούνται ως «κάνουλες» του moloکو plus ή ως τραπέζια πάνω στα οποία οι θαμώνες ακουμπούν τα ποτά τους. Το αργό traveling out της κάμερας, σε συνδυασμό με τη χρήση του ευρυγώνιου φακού που απεικονίζουν παράλληλα το όλο σκηνικό και τη σχεδόν τελετουργική μουσική του Walter Carlos, δίνουν στη σεκάνς μια ονειρική υπόσταση, πάνω στην οποία προβάλλονται όλα τα υποσυνείδητα σεξουαλικά σύμβολα με τρόπο συνειρμικό, ανάλογο των μηχανισμών του ονείρου. Ο έντονος μισογυνισμός της σκηνής, επίσης, παραπέμπει στη σεξιστική αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου από τους σουρεαλιστές, ως αντικείμενο λαγνείας.

Ο χρωματισμός και το στήσιμο της σκηνής έχουν επίσης σουρεαλιστικά στοιχεία. Τα έντονα λευκά ρούχα των παρευρισκομένων και το λευκό των αγαλμάτων, όπως και η ψυχεδελική άσπρη γραμματοσειρά στους τοίχους του μπαρ έρχονται σε βίαιη αντίθεση με το μαύρο των τοίχων, ενώ οι μόνοι ενδιάμεσοι χρωματικοί τόνοι που χρησιμοποιούνται είναι αυτοί των περουκών των αγαλμάτων, μωβ, πορτοκαλί, πράσινο, γαλάζιο, χρώματα που δεν δείχνουν σε καμία περίπτωση να εναρμονίζονται με το υπόλοιπο σκηνικό, χρωματική δυσαρμονία που αποτυπώνει το αυθόρμητο σουρεαλιστικό παράλογο.

Το ντύσιμο ορισμένων εκ των χαρακτήρων της ταινίας φαντάζει εκ πρώτης όψεως γελοίο, όπως η ένδυση της συμμορίας αρχικά. Ο Alex και οι έφηβοι φίλοι του είναι ντυμένοι στα λευκά (πουκάμισα, τιράντες, κολάν) με μαύρα άρβυλα και καπέλα, ενώ χαρακτηριστική είναι και η χρήση των εσωρούχων που φοριούνται έξω από το παντελόνι και πάνω τους στερεώνονται οι τιράντες. Παρατηρώντας τη συγκεκριμένη ενδυμασία, συνειρμικά έρχεται στο νου η ανάλογη των τζέντλεμεν των ανώτερων τάξεων, με τα λευκά τους ρούχα και τα καπέλα τους, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση παρωδείται με τρόπο σουρεαλιστικό, όχι μόνο λόγω της γελοίας παρουσίας του εσωρούχου -η οποία κάνει την ένδυση παράλογα ειρωνική- μα και λόγω του ποιοι ακριβώς είναι αυτοί που φορούν τέτοια ρούχα. Η συμμορία

⁴¹ Το οποίο, ωστόσο, δεν είναι καθόλου απίθανο να το γνώριζε ούτε ο Burgess μα ούτε και ο Kubrick, ως άνθρωποι με προτίμηση στις εναλλακτικές μορφές της Τέχνης.

⁴² http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange#Title

που ντύνεται κατά τέτοιο τρόπο θα βγει αργότερα στο δρόμο για να προβεί σε φρικτές πράξεις. Είναι πιθανόν με αυτήν του την επιλογή, καθώς και με την λόγια ευφράδεια που διέπει κατά περιπτώσεις την ομιλία του Alex, ο Kubrick να ασκεί ένα υπόρρητο σουρεαλιστικό χιούμορ, με το οποίο, μέσω του αισθητικού και πνευματικού παραλογισμού που το διέπει, κριτικάρει τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, παρουσιάζοντάς τα ως μια διεφθαρμένη συμμορία που απολαμβάνει την κακοποίηση της υπόλοιπης κοινωνίας με μόνη αφορμή τη διασκέδασή της.

Συνεχίζοντας με την ενδυματολογία της ταινίας, ένα παρόμοιο ντύσιμο που κάνει εντύπωση με την παραδοξότητά του είναι αυτό της μητέρας του Alex. Φαντάζοντας πρωταγωνίστρια σε κάποιο σαδομαζοχιστικό παιχνίδι, την βρίσκουμε τη μια φορά ντυμένη με ένα λευκό πουκάμισο, ένα μαύρο δερμάτινο φόρεμα και μια μωβ περούκα, ενώ στη συνέχεια τη βλέπουμε ακόμα πιο προκλητικά ντυμένη με μια λευκή μπλούζα, ένα κόκκινο δερμάτινο φόρεμα, κόκκινες δερμάτινες μπότες και διάφορων περιεργων χρωμάτων περούκες. Σε κάποια σκηνή φορά και ένα δερμάτινο κόκκινο κασκέτο. Το ντύσιμό της, αν και ο φουτουριστικός τόνος της ταινίας μπορεί εν μέρει να το δικαιολογήσει, κάθε άλλο παρά συνηθισμένο χαρακτηρίζεται, ειδικά αν παρατηρήσουμε πως όλες οι υπόλοιπες γυναίκες της ταινίας έχουν ένα πιο συμβατικό ντύσιμο -εξαιρουμένης της γυναίκας του συγγραφέα με το ολόσωμο κόκκινο κολάν. Το σουρεαλιστικό ντύσιμο της μητέρας του Alex δεν είναι απόλυτα σαφές γιατί χρησιμοποιείται στη συγκεκριμένη σκηνή. Είναι πιθανό να υπάρχει εδώ μια περίπτωση σουρεαλιστικής ψυχογράφησης του νεαρού Alex. Παρατηρώντας την χρωματικά περιέργη κόμμωση της μητέρας του και το σεξουαλικά προκλητικό της ντύσιμο, επανερχόμαστε συνειρμικά στη γαλατερί Κορόβα και στα αγάλματα με τις πλουμιστές περούκες και τις σεξουαλικές στάσεις. Με αυτήν την αντιστοίχιση είναι πιθανόν να υπονοείται μια νοητή σύνδεση με το «μητρικό» γάλα το οποίο τα αγάλματα βγάζουν, αντανακλώντας κατά κάποιον τρόπο τη νεαρή ηλικία του Alex και υποδηλώνοντας τη διαδικασία του θηλασμού· με άλλα λόγια την αδυναμία αποκοπής του από τη μητρική αναφορά. Η θαλπωρή που νιώθει κατά τις επισκέψεις του και την κατανάλωση των γαλακτικών παρασκευασμάτων του κακόφημου μπαρ, προερχόμενων από τα αγάλματα που ομοιάζουν με τη μητέρα του, υποδηλώνουν ενδεχόμενα με έναν τρόπο ανορθόδοξο την ψυχική του ανάγκη για μητρική ζεστασιά⁴³.

Άλλη μια σκηνή της ταινίας που βρίθει σκωπτικού σουρεαλιστικού χιούμορ είναι η τελική σκηνή στην οποία ο Υπουργός Εσωτερικών προχωρά σε διαπραγματεύσεις με τον Alex, προκειμένου να συγκαλυφθεί το περιστατικό της θεραπείας Λουντοβίκο. Προκειμένου ο κυβερνητικός παράγοντας να τον καλοπιάνει, να φανεί ευγενής, και να πετύχει με πλάγιο

⁴³ <http://www.sparknotes.com/film/clockworkorange/themes.html>

τρόπο την εξασφάλιση της σιωπής του, προβαίνει στη σίτιση του σακατεμένου νεαρού. Η παρουσίαση της συγκεκριμένης σκηνής με την γελοιοποίηση της συζήτησης που υπό άλλους όρους θα διεξαγόταν σε σοβαρό τόνο και ο καταγέλαστος, άκρατος λαϊκισμός του Υπουργού Εσωτερικών που για να πετύχει το σκοπό του μετατρέπεται από διαπραγματευτή σε νοσοκόμα, θυμίζει για ακόμα μια φορά τη μπουνιουελική γελοιοποίηση της ανώτερης τάξης. Αντί να παρουσιαστεί ως ένας αποστασιοποιημένος διαμεσολαβητής, μεταμορφώνεται σε υπηρέτη του πάσχοντα κακοποιού αποποιούμενος το κύρος και τη στερεοτυπική συμπεριφορά που αρμόζει στην κοινωνική του θέση. Από μια ισχυρή εξουσιαστική φιγούρα, μετατρέπεται σε έναν απλό «γονιό που βοηθά το ανήλικο παιδί του να γευματίσει. Ο σαρκασμός του Kubrick ως προς τον λαϊκισμό των πολιτικών, όπως και το παράλογο χιούμορ της συγκεκριμένης σκηνής που τους γελοιοποιεί μας παραπέμπει σε σουρεαλιστικά χαρακτηριστικά.

Απ' ότι έγινε μέχρι στιγμής αντιληπτό, σε πολιτικό επίπεδο, ο Kubrick συμπορεύεται μέχρι ενός σημείου με τη σουρεαλιστική οπτική της κοινωνίας. Πρόκειται για μια κοινωνία σε σήψη στην οποία οι πάνω εκμεταλλεύονται με κάθε δυνατό τρόπο τους κάτω και οι προνομιούχοι χρησιμοποιούν το κύρος τους προκειμένου να προβούν ανενόχλητοι σε ό, τι στοχεύουν. Ωστόσο, η ουσιαστική διαφορά μεταξύ Kubrick και σουρεαλιστών συνίσταται στη διαπίστωση ότι ορισμένοι εκ των σουρεαλιστών συντάσσονται με την κομμουνιστική ιδεολογία και οραματίζονται μέσα από την τέχνη τους να προωθήσουν μια κοινωνική επανάσταση, την κατάλυση των κοινωνικών αδικιών και την κατάργηση των τάξεων, ενώ στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι* δεν διαφαίνεται μια τέτοια θέση από την πλευρά του δημιουργού. Οπωσδήποτε, ήθελε να αιφνιδιάσει και να σοκάρει προβάλλοντας τη βίας και την κοινωνική σήψη, δεν σκόπευε όμως να διεγείρει πολιτικά την κοινή συνείδηση και το έργο του να συντελέσει σε μια υποθετική επανάσταση. Αντίθετα με τους σουρεαλιστές, το έργο του δεν παράχθηκε για να υπηρετήσει την κοινωνική εξέγερση, μένει μόνο μια απόδειξη της σκηνοθετικής του δεινότητας και του τρόπου που προσλαμβάνει τα κοινωνικά πράγματα. Ως προς αυτό, το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* κρίνεται συγγενές με τον σουρεαλισμό στο επίπεδο αντίληψης των πραγμάτων.

Στο εισαγωγικό μέρος αυτής της ενότητας έγινε λόγος για την προσπάθεια των σουρεαλιστών να απεικονίσουν τον συνειρμικό τρόπο με τον οποίο δρα ο ανθρώπινος εγκέφαλος κατά την ονειρική κατάσταση, χωρίς την επέμβαση της λογικής. Στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι* υπάρχει μια τέτοια σκηνή που απεικονίζει με τρόπο μάλλον σουρεαλιστικό τις σκέψεις του πρωταγωνιστή, αυτή της επιστροφής του στο σπίτι και της ευλαβικής ακρόασης της Ενάτης Συμφωνίας του Beethoven. Σε αυτήν αναφερθήκαμε και στην ενότητα του ντανταϊσμού, μιλώντας για την παρωδία των b-movies που υπάρχει στη συγκεκριμένη σεκάνς. Δεν έγινε, όμως, λόγος για την ίδια τη φύση του οράματος. Ενώ ο Alex εκστασιάζεται ακούγοντας το

έργο του συνθέτη, σκόρπιες εικόνες του έρχονται στο μυαλό, όχι όμως τυχαίες σε σχέση με το υποσυνείδητό του : Μια γυναίκα κρεμείται, ο ίδιος εμφανίζεται ντυμένος δράκουλας, τρεις άνθρωποι καταπλακώνονται από μια κατολίσθηση, μια έκρηξη ενός ηφαιστείου, εικόνες βίας και καταστροφής. Ο τρόπος με τον οποίο οι συγκεκριμένες εικόνες παρατάσσονται δεν είναι καθόλου γραμμικός, αντιθέτως είναι σκόρπιες συνειρμικές σκέψεις που δημιουργούνται στο μυαλό του ήρωα χωρίς να προσπαθήσει να τις ταξινομήσει σε μια αφήγηση με νόημα. Αντιθέτως, οργανώνονται από το σουρεαλιστικό παράλογο είναι εκφράσεις υποσυνείδητων παραστάσεων του Alex που υπακούουν στο διαιδαλώδη μηχανισμό των ονείρων -μηχανισμό τυχαίο μα ταυτόχρονα πλήρη νοήματος σχετικά με τη νόηση και τον ψυχισμό του υποκειμένου.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, μπορούμε να ανιχνεύσουμε μια ακόμα σύγκλιση με τον σουρεαλιστικό προβληματισμό: Πρόκειται για την εικονιστική έκφραση της σεξουαλικής λίμπιντο του Alex. Η Judith Switzer στο *Stanley Kubrick: The Filmmaker as a Satirist* μα και ο Falsetto σχολιάζουν τη συγκεκριμένη σκηνή ως σκηνή αυνανισμού⁴⁴. Στην αρχή βλέπουμε τον Alex να ερεθίζεται νοερά από το συγκεκριμένο μουσικό έργο. Το απλανές του ύφος και το μισάνοιχτο στόμα του υποδηλώνουν την ακύρωση της λογικής και την αντικατάστασή της από μια ηδονικής φύσεως νάρκωση που τον απομακρύνει από την πραγματικότητα. Στη συνέχεια, όταν το συναίσθημα της σεξουαλικής κορύφωσης εγκαθίσταται, παρουσιάζονται οι εικόνες του οράματος. Ο πρωταγωνιστής ως κυρίαρχο αρσενικό στο ρόλο του Δράκουλα, η γυναίκα που κρεμείται – και εδώ δεν θα ήταν αβάσιμο να ειπωθεί πως η οδύνη της αγχόνης είναι ανάλογη με αυτήν που τα θύματα βιασμού του Alex βιώνουν - άνθρωποι που πεθαίνουν από κατολίσθηση· ο φαντασιακός οργασμός κορυφώνεται με τις εικόνες ενός ηφαιστείου που εκρήγνυται. Κατ' αυτόν τον τρόπο φαίνεται τόσο η άγουρη σεξουαλικότητα του ανήλικου Alex που εμμέσως ερεθίζεται με ό, τι τον συγκινεί, όσο και τα στοιχεία του καταστροφικού του χαρακτήρα, καθώς και τα ίδια τα φετίχ του.

Ανάλογο σεξουαλικό υπόβαθρο εμπεριέχει και η σκηνή της δολοφονίας με το φαλλικό γλυπτό της πλούσιας ιδιοκτήτριας της βίλας. Ο Falsetto στη συγκεκριμένη σκηνή παρατηρεί πως η όλη πράξη της δολοφονίας και ο τρόπος με τον οποίο αυτή παρουσιάζεται στο κοινό, αποτελεί μια άμεση μεταφορά περί της σεξουαλικότητας του Alex. Η ίδια η πράξη της δολοφονίας προδίδει την ανώριμη αντίληψη που έχει ο δολοφόνος - Alex για το σεξ. Διεγείρει τον φαλλό παίζοντας με το άγαλμα, κάτι που προξενεί το θυμό της ιδιοκτήτριας και, όταν είναι τελικά έτοιμος να προβεί στη σεξουαλική πράξη, παίρνει το άγαλμα στα χέρια του. Το θύμα πριν τη δολοφονία παρουσιάζεται οργισμένο και προσπαθεί να του προξενήσει σωματικές βλάβες· ο Alex αντιλαμβάνεται την όλη πράξη σαν ένα παιχνίδι. Κραδαίνει το

⁴⁴ Falsetto, M. ο.π. (σελ 122)

φαλλικό γλυπτό με πειρακτικούς ακκισμούς και αποφεύγει επιδέξια τα χτυπήματα της ιδιοκτήτριας, γελώντας με τα όσα συμβαίνουν. Όταν τελικά έρχεται η στιγμή της δολοφονίας, ο Alex στέκεται όρθιος πάνω από την πεσμένη ιδιοκτήτρια και την χτυπά με όλη του τη δύναμη με το γλυπτό στο κεφάλι, προκαλώντας το θάνατό της. Δεν καταλαβαίνει ότι τη δολοφόνησε και λαχανιασμένος προσπαθεί να βρει την έξοδο για να φύγει. Το γεγονός ότι δεν έχει επίγνωση του τι ακριβώς έπραξε, το ότι χρησιμοποίησε το γλυπτό ως φαλλό του και το χτύπημα της πεσμένης στο πάτωμα γυναίκας με τον φαλλό-γλυπτό που υποδηλώνει τη διαδικασία της συνουσίας, δείχνουν μια ανώριμη και ξέφρενη σεξουαλικότητα.

Ακόμα και η ίδια η κινηματογράφηση της συγκεκριμένης σκηνής αντανακλά το πώς αντιλαμβάνεται ο Alex τη σεξουαλική πράξη. Τα πλάνα είναι φρενιτώδη σε ταχύτητα, με πολύπλοκη σωματική κίνηση και παράδοξες γωνίες λήψης, ενώ ταυτόχρονα ένα εύθυμο, ταχύ σε ρυθμό κομμάτι κλασσικής μουσικής ακούγεται, υποδηλώνοντας μια σεξουαλική πράξη μπερδεμένη και ελλειπτική ενός προσώπου με συσκότιση συνείδησης. Η κατάδειξη της έλλειψης συνείδησης επιτυγχάνεται με δύο σκηνοθετικές επιλογές του Kubrick. Όταν τελικά ο Alex σκοτώνει τη γυναίκα δεν βλέπουμε το κεφάλι της να πολτοποιείται, αντιθέτως βλέπουμε κοφτά πλάνα ενός σουρεαλιστικού πίνακα. Με αυτόν τον τρόπο, πέραν της ιδιοφυούς απαλλαγής του Kubrick από την περιττή επίδειξη των αιματηρών αποτελεσμάτων της πράξης του Alex, υπονοείται η πλήρης σύγχυση και η αδυναμία του να καταλάβει τι ακριβώς έκανε. Ανάλογης υφής είναι και η σκηνή που συνουσιάζεται με φρενιτώδεις ρυθμούς υπό τη μουσική της Οβερτούρας του Γουλιέλμου Τέλλου του Rossini ή το αργό και βασανιστικό παιχνίδισμα που προηγείται του βιασμού της συζύγου του συγγραφέα στο ΣΠΗΤΙ. Σε υποκειμενικό επίπεδο θυμάται όλη την προηγηθείσα πράξη της συνουσίας ως κάτι αποσπασματικό και γρήγορο, ενώ δε θυμάται τη σκηνή του οργασμού και παρουσιάζεται ως αποκομμένος από τη διαδικασία. Επίσης, όταν τελικά βγει από τη βίλα, οι συμμορίτες-φίλοι του τον περιμένουν και, σχηματίζοντας έναν κύκλο, τον χτυπούν στο κεφάλι με ένα φαλλικό μπουκάλι γάλακτος, το περιεχόμενο του οποίου εκτινάσσεται, ένας έμμεσος συμβολισμός του σπέρματος που εκσφενδονίζεται στη διάρκεια του οργασμού. Η όλη διαδικασία γίνεται αυτή τη φορά κατανοητή από τον Alex καθώς οι πράξεις του επιστρέφουν στον ίδιο και η ταχύτητα της σκηνής με την οποία καταγράφεται η δολοφονία της ιδιοκτήτριας έχει μειωθεί σημαντικά, δηλώνοντας πως με αυτόν τον τρόπο πως ο Alex, υποσυνείδητα, καταλαβαίνει τι προηγήθηκε.

Οι συγκεκριμένες σκηνές ενδέχεται λοιπόν να έχουν τη βάση τους στο σουρεαλισμό. Χρησιμοποιώντας την ψυχολογική σκοπιά ανάλυσης της σκηνής, γίνονται αντιληπτές οι προβολές του φροϋδικού σεξουαλικού ασυνειδήτου του πρωταγωνιστή, η μεταφορά των αποσπασματικών θαμμένων σκέψεων σε ένα εξωτερικό, συμβολικό επίπεδο. Όπως οι σουρεαλιστές καλλιτέχνες προσπαθούσαν να απεικονίσουν τις ενέργειες του ανθρώπινου

μυαλού στα έργα τους με τις μεταφορικές, παράλογες παραστάσεις τους, είναι πιθανόν και ο Kubrick στη συγκεκριμένη σκηνή να προσπαθεί να συμβολίσει τα σεξουαλικά ένστικτα του πρωταγωνιστή του, παρουσιάζοντας μας τι αυτός αισθάνεται και τι αντιλαμβάνεται⁴⁵.

Μια άλλη παράμετρος του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* που κυοφορεί το σουρεαλισμό ως προς το στοιχείο του ασυνείδητου παραλογισμού, είναι αυτή της σκηνογραφίας. Ορισμένα πλάνα που αφορούν σε συγκεκριμένους χώρους, αν και δείχνουν να αφορμώνται από το παράλογο και το ψυχεδελικό, ενέχουν μια πολύ δυνατότερη συμβολική χροιά, η οποία ψυχογραφεί σε μεγάλο βαθμό το άτομο στον χώρο του. Σε όλη την ταινία υπάρχουν σύμβολα που θα μπορούσαν να αναγνωστούν ως φροϋδικά, όπως τα φαλλικά παγωτά των νεαρών κοριτσιών στο εμπορικό κέντρο και το μπαστούνι του Alex, το μπαλάκι με το οποίο φιμώνεται η σύζυγος του συγγραφέα, όλα αυτά όμως λειτουργούν με τρόπο εξίσου ψυχογραφικό-συμβολικό όσο και η χρήση του χώρου σε συγκεκριμένες περιπτώσεις.

Βασικό παράδειγμα, το δωμάτιο του Alex. Τα αντικείμενα που υπάρχουν, η διακόσμησή του, με μια πρώτη ματιά, φαίνονται σαν ένα κολάζ άσχετων μεταξύ τους πραγμάτων που σκοπό έχει να δημιουργήσει ένα ψυχεδελικό αποτέλεσμα. Αντ' αυτού, εξετάζοντας τον χώρο κάτω από ένα ψυχολογικό πρίσμα, ως έναν τόπο ονειρικό, μη ρεαλιστικό αντιλαμβανόμαστε ότι λειτουργεί αποκαλυπτικά για την ιδιοσυγκρασία του Alex, συνιστώντας ένα σύνολο χαρακτηριστικό και καθόλου τυχαίο.

Παρατηρώντας καλύτερα το διάκοσμο του δωματίου, γίνονται εμφανείς ορισμένες αταίριαστες μεταξύ τους παραστάσεις, που αντικατοπτρίζουν την καθημερινότητα του πρωταγωνιστή. Το ρολό παραθύρου με την προσωπογραφία του Beethoven, το συρτάρι με τα κλοπιμαία, το πόμολο της πόρτας αντικατεστημένο με μηχανισμό χρηματοκιβωτίου, το κατοικίδιο-φίδι του, ο Basil, η κόκκινη γραφομηχανή και το ηχοσύστημα, ένα αγαλματίδιο με τέσσερις εσταυρωμένους σε στάση χορού και ένας πίνακας μιας γυμνής, υπέρβαρης γυναίκας με ανοιχτά πόδια εικονίζονται στα πλάνα που περιδιαβαίνουν τον ιδιωτικό του χώρο μετά την άφιξή του στο σπίτι. Θα έλεγε κανείς πως μοιάζει με δωμάτιο παράφρονα με τον τρόπο που παρουσιάζεται. Ωστόσο, αν αναλύσουμε ξεχωριστά ένα-ένα τα αντικείμενα, θα δούμε πως όλα μαζί συναπαρτίζουν την ψυχή του υποκειμένου που ονομάζεται Alex.

Το ρολό με την προσωπογραφία του Beethoven δεν χρησιμοποιείται πιθανόν με τρόπο κοροϊδευτικό, για να δηλώσει τη μηχανοποιημένη εμπορευματοποίηση του συγκεκριμένου συνθέτη, αντιθέτως, στο επίπεδο της αντίληψης του Alex, θα μπορούσαμε να δούμε ότι η συγκεκριμένη επιλογή αφορά αποκλειστικά στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει τη μουσική του Beethoven ο πρωταγωνιστής. Όπως το κάλυπτρο εμποδίζει τον Alex να δει τι

⁴⁵ Falsetto, M. ο.π. (σελ. 120-121)

γίνεται στον έξω κόσμο, έτσι και η μουσική του απεικονιζόμενου Beethoven ακυρώνει την όποια επαφή του με το περιβάλλον γύρω του, τον βυθίζει στο δικό του μικρόκοσμο και στις φαντασιώσεις του χωρίς τίποτα να τον περισπά.

Το συρτάρι με τα κλοπιμαία, το οποίο περιλαμβάνει κυρίως χρήματα και ρολόγια, αφορά στην καθημερινή του ενασχόληση, στον τρόπο με τον οποίο εξασφαλίζει τα προς το ζην. Αυτά δεν είναι εκτεθειμένα σε κοινή θέα. Οι δικοί του δεν έχουν για τις παραβατικές του πράξεις, ο Alex αρκείται να λέει ότι κάνει «δουλειές του ποδαριού, από δω κι από 'κει», όπως μαθαίνουμε από το διάλογο των γονιών του στην κουζίνα. Ενδεχόμενα, το υποσυνείδητο αίσθημα του φόβου μήπως μάθουν τι πραγματικά κάνει και τον απορρίψουν ελλοχεύει σε αυτή την εικόνα.

Η επιλογή του φιδιού ως κατοικίδιο του Alex κάθε άλλο παρά συμπτωματική είναι. Ο Freud είχε τονίσει τη σεξουαλική υπόσταση του συγκεκριμένου ερπετού και τον σεξουαλικό χαρακτήρα που το φίδι έχει όταν εμφανίζεται στα όνειρα⁴⁶. Δεν είναι, μάλιστα, τυχαίο που ο Basil παρουσιάζεται κουλουριασμένος πάνω σε ένα κλαδί μπροστά από τον πίνακα της γυμνής γυναίκας με τα ανοιχτά πόδια. Η έντονη, ακατέργαστη σεξουαλικότητα του Alex, χαρακτηριστικό γνώρισμα της εφηβείας, και η εμμονή του με τις συγκεκριμένες παραστάσεις διαφαίνονται μέσα από αυτά τα δύο σύμβολα. Αυτό αποδεικνύεται από τα ίδια τα λεγόμενα και τις πράξεις του στην ταινία: ο βιασμός της συζύγου του συγγραφέα, το όργιο με τις δύο νεαρές κοπέλες και οι σκέψεις του βιασμού στη σκηνή του βασανιστηρίου και κατά την ανάρρωσή του, όπως αναφέρθηκαν και προηγουμένως, επισφραγίζουν αυτές τις ιδιότητες της σεξουαλικότητάς του.

Το αγαλματίδιο με τους τέσσερις εσταυρωμένους θα μπορούσε να συμβολίζει δύο πράγματα σε σχέση με το πώς αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ο Alex. Σε πρώτο επίπεδο, και μόνο η επιλογή του συγκεκριμένου γλυπτού ως διακοσμητικού στοιχείου του δωματίου δείχνει τη βλάσφημη αντίληψη του Alex απέναντι στους διάφορους κοινωνικούς θεσμούς. Έτσι, επιλέγει ένα γλυπτό που κατά κάποιον τρόπο προσβάλλει τη θρησκεία, με τέσσερις εσταυρωμένους, όχι σε στάση μαρτυρίου, μα εν χορώ, εικόνα βέβηλη και σοκαριστική.

Δεύτερον, προεικονίζει ίσως την πορεία του μάρτυρα την οποία θα ακολουθήσει ο ίδιος αργότερα με τον εγκλεισμό του στη φυλακή και τη θεραπεία Λουντοβίκο που θα του στερήσει την ελεύθερη βούληση. Οι μορφές του Χριστού συνειρμικά υποδηλώνουν τη μορφή του Alex: Το λευκό τους δέρμα θυμίζει τα λευκά ρούχα που φορά ο πρωταγωνιστής κατά τη διάρκεια της δράσης, το αγκάθινο στεφάνι θα μπορούσε να είναι το αντίστοιχο καπέλο που ο

⁴⁶ Freud, S. (1900). *The Interpretation of Dreams*. Ανακτήθηκε από <http://books.eserver.org/nonfiction/dreams/chap06e.html>

ίδιος φορά, το κόκκινο αίμα που τρέχει στα χέρια των εσταυρωμένων θυμίζει το κόκκινο βραχιόλι-ρέπλικα ανθρώπινου ματιού και ο αριθμός των εσταυρωμένων είναι τέσσερις, όπως και τα μέλη της συμμορίας του, με τη συνοδεία των οποίων βλασφημεί και χορεύει. Ο ίδιος ο Alex μπορεί να μη γνωρίζει ακόμα τι πρόκειται να του συμβεί, όμως ο εξ υπαρχής παραλληλισμός του πρωταγωνιστή με τον Εσταυρωμένο δεν είναι τόσο παρακινδυνευμένος στην προοπτική των δεινών που θα υποστεί αργότερα⁴⁷.

Τελευταίο σύμβολο που χρησιμοποιείται στο δωμάτιο είναι αυτό του μηχανισμού του θησαυροφυλακίου αντί του πόμολου στην πόρτα. Για να προσεγγίσουμε τη συμβολική χρήση αυτής της επιλογής, πρέπει να ανατρέξουμε πίσω στα λόγια της Judith Switzer για να γίνει εμφανής ο συσχετισμός.

Το δωμάτιο είναι μια σπηλιά που θυμίζει μήτρα, στην οποία ο Άλεξ μπορεί να εισχωρήσει με ασφάλεια παραδιδόμενος στις απολαύσεις του. Είναι μια εξωτερικευμένη παράσταση από το μυαλό του Άλεξ-ένας μικροσκοπικός χώρος, γεμάτος με αντικείμενα-φετίχ.⁴⁸

Μέσα σε αυτή, λοιπόν, τη συμβολική «μήτρα» που αναπαριστά την ψυχή του Alex, με ό, τι αυτή εμπεριέχει, τα περιοριστικά μέτρα είναι αυξημένα. Αν δούμε τη γενικότερη συμπεριφορά του Alex στην ταινία, αντιλαμβανόμαστε πως δεν εμπιστεύεται κανέναν, ούτε τους υποτιθέμενους συνεργάτες του, μα ούτε και τους ίδιους τους γονείς του. Δεν αφήνει κανέναν πλην του ίδιου του εαυτού του να εισβάλλει στην ψυχή του και όσες κοινωνικές συναναστροφές κι αν έχει, αυτές χρησιμοποιούνται απλά ως εργαλεία για την επίτευξη κάποιου σκοπού. Ο Alex, πλην των πολύτιμων λαφύρων του, λογίζει το δωμάτιό του, άρα την ψυχή του, ως κάτι πολύτιμο στο οποίο δεν θέλει κανείς να εισβάλει εκτός και αν ο ίδιος το επιτρέψει, όπως στο περιστατικό με τις δύο νεαρές κοπέλες που όσο γρήγορα εισήλθαν σε αυτό τόσο γρήγορα έφυγαν. Μοναχικότητα, έλλειψη εμπιστοσύνης προς τρίτους είναι, ολοφάνερα, χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Alex, η δε αντιπαραβολή των σουρεαλιστικών στοιχείων εδώ αναδεικνύουν τον ψυχισμό του μέσα από τους παράλογους συμβολισμούς που τον περιβάλλουν.

⁴⁷ Χαρακτηριστικά, ο Falsetto όταν αναφέρεται στη της θεραπείας Λουντοβίκο, χαρακτηρίζει την όλη διαδικασία ως μια «σταύρωση» (σελ. 57), ενισχύοντας τις εικασίες περί συσχετισμού των βασανιστηρίων του Alex με τα μαρτύρια του Χριστού.

⁴⁸ *The room is a womb-like cave where Alex can safely indulge in his fantasies. It is an externalization of Alex's mind-a narrow little space filled with fetish objects.* Switzer, J. A. (1981). *Stanley Kubrick: The Filmmaker As A Satirist* (σελ. 58). Νέα Υόρκη: New York University Publishings.

Ανάλογη χρήση χώρου παρατηρείται και στην περίπτωση της ιδιοκτήτριας της βίλας. Η συμβολική μήτρα στην οποία η γυναίκα κλείνεται για να αφιερωθεί στις απολαύσεις της ισχύει και για το δωμάτιο στο οποίο ασκείται στη γιόγκα. Μέσα στο δωμάτιο αυτό δεν βλέπουμε μόνο τεκμήρια της ταξικής της προέλευσης, τα άφθονα έργα τέχνης που υποδηλώνουν τη χρηματική της άνεση και το ενδεχόμενο κύρος που αυτά της προσφέρουν, μα και την αξιοπρόσεκτη παρουσία φετίχ-αντικειμένων. Οι πίνακες που διακοσμούν τους τοίχους απεικονίζουν διάφορες σεξουαλικές παραστάσεις, με γυμνές γυναίκες να εκθέτουν το αιδοίο τους σε προκλητικές στάσεις. Ανάμεσα στους πίνακες αυτούς υπάρχει και το φαλλικό γλυπτό και στο χαλί δίπλα από τη γυναίκα βρίσκονται ξαπλωμένες πολυάριθμες γάτες.

Πέρα από τους πίνακες και το γλυπτό, οι γάτες φανερώνουν τη μανία της γυναίκας με το σεξ· ως φροϋδικό/ονειρικό σύμβολο ενισχύουν την υπόθεση περί σεξομανούς ατόμου. Σύμφωνα με την ερμηνεία των ονείρων του Freud⁴⁹, η γάτα αποτελεί έναν πλάγιο συμβολισμό των γεννητικών οργάνων, ένα σύμβολο αντίστοιχο με το φίδι στο δωμάτιο του Alex. Αν αναλογιστούμε και τον αριθμό τους και τη θέση της γυναίκας ανάμεσά τους, την ξαπλωμένη σε μια στάση που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σεξουαλική πάνω στο κόκκινο χαλί (χρώμα του πάθους και της λαγνείας, όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα του εξπρεσιονισμού), φαίνεται πως όντως το υπό εξέταση υποκείμενο στη συγκεκριμένη ασφαλή «μήτρα» του είναι ελεύθερο να καταβυθιστεί στις σεξουαλικές φαντασιώσεις και πρακτικές του. Η Switzer, με βάση την παραπάνω υπόθεση, προβαίνει μάλιστα στο να τονίσει πως «περικυκλώνοντας τον εαυτό της με αυτά τα ναρκισσιστικά “μνημεία” αποκαλύπτει έναν καθόλου αμελητέο σεξουαλικό ερεθισμό στην ιδέα του να γίνει ένα σεξουαλικό έρμαιο του Alex»⁵⁰. Ο ίδιος ο Falsetto, αν και συμφωνεί στην ταύτιση των έργων τέχνης με την ιδιοκτήτριά τους, θεωρεί πως το να υποθέσει κανείς ότι η Cat Lady διεγείρεται από την επίθεση του Άλεξ, είναι μια εικασία υπερβολική.⁵¹

Άλλωστε, το ψευδώνυμό της, The Cat Lady, με τρόπο ψυχολογικό και άρα σουρεαλιστικό, δείχνει πως κατέχει αυτήν την ταυτότητα. Αν σε πρώτο επίπεδο δηλώνει πως απλά η συγκεκριμένη γυναίκα είναι κάτοχος πολλών γατιών και σε ένα πιθανό δεύτερο την ενασχόλησή της με τη γιόγκα, ότι δηλαδή είναι ελαστική σαν μια γάτα, σε ένα τρίτο επίπεδο ανάγνωσης, δείχνει πως αφομοιώνει τη σεξουαλική ταυτότητα της γάτας ως δικό της ονειρικό σύμβολο. Δεν είναι μια γυναίκα που απλά αγαπά τις γάτες, είναι η ίδια μια γυναίκα γάτα, μια γυναίκα ψυχωτική με τα γεννητικά της όργανα, σε σημείο να περιτριγυρίζεται από αυτές και να αναφέρεται και η ίδια ως τέτοια. Αν συνδυάσουμε τα παραπάνω με την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει, τότε μπορούμε να μιλήσουμε και περί της πολιτικής άποψης του

⁴⁹ Freud, S. (1900). Ο.π.

⁵⁰ Switzer, J. A. ο.π. (σελ. 59).

⁵¹ Falsetto, M. ο.π. (σελ. 84)

σουρεαλισμού. Αν ληφθεί υπόψη η γυναίκα-γάτα ως ένα σύμβολο της ανώτερης τάξης, της αφθονίας και των ανέσεων και αναγνωρισθεί η νοσηρή της μανία με το σεξ, τότε είναι σαν να ταυτίζουμε την ανώτερη τάξη με τη διαστροφή. Μια τάξη που ξοδεύει τον πλούτο της σε ανορθόδοξες απολαύσεις, και εκμεταλλεύεται τις ταξικές ανέσεις για να επιδίεται σε πράξεις λαγνείας. Υπό αυτό το πρίσμα, και η ίδια η πράξη της δολοφονίας της γυναίκας από τον Alex κρίνεται, πέρα από το ψυχολογικό επίπεδο, σουρεαλιστική.

Απ' ό,τι φάνηκε στη συγκεκριμένη ενότητα, ο Kubrick όντως φλέρταρε, έστω και μη συνειδητά, με το σουρεαλισμό στο *Κουρδιστό Πορτοκάλι*. Σε ορισμένα πλάνα διαλέχθηκε με τον Buñuel, χρησιμοποίησε ψυχολογικά τοτέμ και απεικόνισε διάφορες σκηνές ονείρων, ψυχογράφησε τους ήρωές του με τρόπο σουρεαλιστικό και δημιούργησε ένα αισθητικό αποτέλεσμα που άπτεται του ανορθόδοξου και του παραλόγου. Σε γενικές γραμμές, πάντως, η συγγένεια του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού* με τον σουρεαλισμό σε επίπεδο αισθητικής και μηνύματος μπορεί να μη βρίσκεται σε πλήρη ταύτιση, ωστόσο απαντάται ευδιάκριτα σε αρκετά σημεία της ταινίας.

Επίλογος

Στο παρόν πόνημα έγινε μια προσπάθεια να χαρτογραφηθεί η συγγένεια που υπάρχει μεταξύ ενός αιρετικού, κατά μια έννοια, κινηματογραφικού έργου με τρία από τα σημαντικότερα επαναστατικά κινήματα τέχνης του 20^{ου} αιώνα. Μέσα από αναφορές στη φιλοσοφία, τις εικαστικές προτάσεις και το κινηματογραφικό τοπίο των συγκεκριμένων κινημάτων, πράγματι, εντοπίστηκαν κάποια κοινά σημεία τα οποία, ωστόσο, δεν δηλώνουν τη θέληση του Kubrick να αποτίνει έναν φόρο τιμής σε αυτά. Αντίθετα, εστιάζουν στη γόνιμη ενσωμάτωση ορισμένων από όσα εκτέθηκαν στοιχείων σε ένα νέο φιλικό σώμα, ίδιον του σκηνοθέτη και της ευφυΐας του.

Στην προκειμένη περίπτωση, δεν μπορούμε να μιλήσουμε περί επιρροής των συγκεκριμένων κινημάτων στην ταινία του Kubrick, και αυτό για δύο λόγους: Όπως ήδη προαναφέρθηκε, ο σκηνοθέτης ελάχιστα μίλαγε για τα έργα τέχνης που τον συγκινούσαν και, ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις δεν έκανε καμία αναφορά στα αναλυόμενα σε αυτό το πόνημα κινήματα τέχνης, ώστε να μπορέσουν να θεωρηθούν ότι γονιμοποίησαν την προσωπική του τέχνη. Ακόμα και αν η αγάπη του για αυτά τα κινήματα τέχνης υπήρχε καταγεγραμμένη κάπου, τίποτα δεν διασφαλίζει ότι, ενώ δημιούργησε την ταινία του, ήθελε συνειδητά να ανοίξει ένα διάλογο με αυτά και να την εμπλουτίσει με ευθείες αναφορές.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η ίδια η φύση της λέξης *επιρροή*, όπως τονίστηκε και στον πρόλογο, αποτελεί έναν προσδιορισμό μειωτικό για την ουσία του έργου του, καθιστώντας το μια απλή αντιγραφή του ήδη υπάρχοντος καλλιτεχνικού «αρχείου». Αντ' αυτού, σε όλη τη φιλμογραφία του ο Kubrick αποδεικνύει την ευφυΐα του με ένα ολότελα προσωπικό ύφος, αυτό της τεχνικής δεινότητας και της μισανθρωπικής πλην άρτιας σύμμειξης φρίκης και χιούμορ. Αν μπορούμε να αναγνωρίσουμε, λοιπόν, ένα διάλογο μεταξύ των δύο εξεταζόμενων υποκειμένων, θεωρούμε πως αυτός γίνεται όχι συνειδητά, στο επίπεδο του αυτοσκοπού, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε η υποτιθέμενη συνομιλία να ενσωματώνεται άψογα στο νέο φιλικό σώμα, αποτελώντας κομμάτια που χαρακτηρίζουν όχι μια επιρροή, μα ένα προσωπικό καλλιτεχνικό ύφος.

Κλείνοντας και για να μιλήσουμε και για μια άλλη κοινή συνιστώσα που συνοψίζει τη σχέση Κουρδιστού Πορτοκαλιού και εικαστικής avant-garde θα γίνει μια αναφορά στα λόγια του Lars Von Trier. Για τον Trier «ο κινηματογράφος πρέπει να είναι σαν μια πέτρα μέσα σε ένα παπούτσι». Δεδομένης της αναταραχής και ενόχλησης που προκάλεσε το Κουρδιστό Πορτοκάλι όταν βγήκε στους κινηματογράφους, καθώς και της αναστάτωσης του καλλιτεχνικού κατεστημένου που προκάλεσαν τα εξεταζόμενα κινήματα τέχνης, τα οποία

αντιτάσσονταν στην «φιλήσυχη» τέχνη της εποχής τους, γίνεται αντιληπτή η βασικότερη συγγένειά τους: αποτέλεσαν αυτά τα ενοχλητικά πετραδάκια στο παπούτσι του κοινού, τα μαύρα πρόβατα της εποχής τους και χρειάστηκε να περάσει ο χρόνος για να γίνει αντιληπτή η νεότερή τους φύση. Μπορεί να συμπορεύονται αλλά και να αποκλίνουν σε ορισμένες πνευματικές και εικαστικές παραμέτρους, αλλά όσον αφορά στον κοινωνικό αντίκτυπο που είχαν όταν ήρθαν σε επαφή με το κοινό, η συγγένειά τους είναι ξεκάθαρη.

Βιβλιογραφία

Ραφαηλίδης, Β. (2003). *Λεξικό Ταινιών με Κριτικές του Βασίλη Ραφαηλίδη, Α' Τόμος*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Φουντουλάκη, Ε. (1998). *Επαναφορά στον Greco*. Ηράκλειο: «Βικελαία Βιβλιοθήκη» Δήμου Ηρακλείου.

Argan, G. C. (1970). *Η Μοντέρνα Τέχνη* (σελ. 258-259). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Bugge, Ch. *The Clockwork Controversy*. Ανακτήθηκε από <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html>

Canby, V. (1971, 20 Δεκεμβρίου). "A Clockwork Orange" Dazzles the Senses and Mind. *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <http://www.nytimes.com>

De Micheli, M. (1959). *Οι Πρωτοπορίες της Τέχνης του Εικοστού Αιώνα*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Eisner, L.H. (1969). *Η Δαιμονική Οθόνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως

Falsetto, M. (2001). *Stanley Kubrick: A Narrative And Stylistic Analysis*. Λονδίνο: Praeger

Freud, S. (1900). *The Interpretation of Dreams*. Ανακτήθηκε από <http://books.eserver.org/nonfiction/dreams/chap06e.html>

Krausse, A.C. (2006). *Ιστορία της Ζωγραφικής: Από Την Αναγέννηση Έως Σήμερα*. Αθήνα: Könemann

Schapiro, M. (1937). *The Nature of Abstract Art*. Ανακτήθηκε από <http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf>

Switzer, J. A. (1981). *Stanley Kubrick: The Filmmaker As A Satirist*. Νέα Υόρκη: New York University Publishings.

Thompson, K; Bordwell, D. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου: Μια Εισαγωγή*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη

<http://en.wikipedia.org/wiki/Surrealism>

<http://www.sparknotes.com/film/clockworkorange/themes.html>