



Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Joanna Spalińska-Mazur

Uniwersytet Opolski

OSOBLIWY SEN ALEKSA O SZCZEGÓLNEJ ROLI OBRAZU FILMOWEGO W ADAPTACJI *MECHANICZNEJ POMARAŃCZY* ANTHONY'EGO BURGESSA

W powieści Anthony'ego Burgessa zatytułowanej *Mechaniczna pomarańcza*¹ główna postać – Alex DeLarge zapada w koszmarny sen, będący punktem zwrotnym w jego zafiksowanym życiu wewnętrznym. Dzieje się to po projekcji pierwszej serii szokujących, pełnych przemocy filmów, które według terapii Ludovicka² mają służyć wykorzenianiu patologicznej przemocy i agresji u poddanych jej działaniu zwyrodniałych pacjentów. W filmie Stanleya Kubricka, powstałym na podstawie powieści Burgessa, motywu sennego kosmaru w ogóle nie ma, co jest znaczące i zgodne z przyjętą przez reżysera strategią dramatyzowania psychologicznej tkanki powieści na swój własny sposób.

Problem adaptacji to dla Kubricka przede wszystkim problem umiejętnego dramatyzowania tego wszystkiego, co pozostaje poza domeną stylu, uzależnione od wybranego medium artystycznego. „Styl służy artyście do zafascynowania

¹ Tłumacz powieści Burgessa na język polski – Robert Stiller – wskazuje na nieadekwatność utrwalonej pierwszymi tłumaczeniami wersji tytułu, która nie oddaje zasadniczej myśli pisarza. Właściwszy byłby tytuł *Nakręcana pomarańcza* i oznaczałaby w istocie człowieka nakręcanego podobnie, jak nakręca się najprostszy mechanizm sprężynowy. Jak pisze Stiller: „Burgess nieźle znał język malajski, w którym do podstawowych słów należy *orang*: człowiek. [...] Tamtejszym półanalfabetom zaś wyraz ten z reguły myli się z *orange* i tak bywa pisany”. Zob.: R. Stiller, *Kilka sprężyn z nakręcanej pomarańczy*. Posłowie do powieści A. Burgessa, *Mechaniczna pomarańcza*, tłum. R. Stiller, Kraków 1999, s. 207.

² Groteskowa terapia Ludovicka, opisana w dystopicznej powieści Burgessa, to rodzaj terapii mającej znaleźć zastosowanie w zamkniętych zakładach psychiatrycznych.

odbiorcy w taki sposób, aby móc przekazać mu swoje uczucia, emocje i myśli. I właśnie te elementy należy udratyzować, a nie styl. Ta dramatyzacja musi zyskać własny styl i osiągnie to, jeżeli rzeczywiście uchwyci istotę rzeczy. Dzięki temu wyeksponuje jeszcze jeden aspekt tej struktury ukrytej w powieści”³. Film – zdaniem reżysera – dla zintensyfikowania pomysłów realizatora wykorzystuje przede wszystkim niespodziankę. „[...] W filmie czy w sztuce teatralnej wyrażenie jakiejś prawdy o życiu musi następować w sposób zakamuflowany, tak aby uniknąć wszelkich jednoznacznych konkluzji i gładkich frazesów. Poglądy, jakie mają być przekazane, muszą organicznie spleść się z samym życiem i niepostrzeżenie przenikać do świadomości widza. Ważne i trafne myśli mają tak bardzo złożony charakter, że nie można ich forsować. Powinna odkryć je publiczność, a towarzyszący temu odkryciu dreszcz emocji nada im jeszcze większą wagę”⁴.

Filmowa strategia Kubricka odzwierciedla pogląd Susan Sontag na temat sztuki refleksyjnej. Ten rodzaj sztuki może wprowadzić odbiorcę w egzaltację, może przedstawić obrazy, które go przerażają, lub może wywołać płacz. Nie wpływa to jednak na emocje wprost. Zrównoważona sztuka refleksyjna, dzięki składnikom wywołującym dystans i bezstronność, opóźnia emocjonalne zaangażowanie, jednocześnie oddziałując na intelekt. Tym, co wywołuje uczuciową reakcję, jest sama forma dzieła. Świadomość formy z jednej strony dostarcza zmysłowej przyjemności, niezależnie od treści, a z drugiej – skłania do użycia inteligencji⁵. Porażka, będąca skutkiem rozpowszechniania filmowej wersji *Mechanicznej pomarańczy* w roku 1973, wynikała z niezrozumienia strategii Kubricka i braku doświadczeń widowni w odbiorze sztuki refleksyjnej⁶. Zaufanie samego reżysera do kompetencji widzów w przypadku tego filmu okazało się przesadne. Intencje reżysera i reakcje publiczności rozminęły się. Nie tyle chodzi o fakt, że reżyser adaptował amerykańską⁷

³ S. Kubrick, *Powieści i filmy*, tłum. P. Kopański, „Film na Świecie” 1993, nr 3–4, s. 58.

⁴ Tamże, s. 57.

⁵ Por. uwagi Susan Sontag na temat sztuki refleksyjnej i sposobu jej oddziaływania na odbiorcę. S. Sontag, *Duchowy styl filmów Roberta Bressona*, „Film na Świecie” 1999, nr 400, s. 5–6.

⁶ W „Rzeczpospolitej” Ewa Turska relacjonowała: „Ponad 27 lat temu, w 1973 roku reżyser sam wycofał obraz z dystrybucji w Wlk. Brytanii, kiedy to tutejsi krytycy oskarżyli go o «podżeganie młodych ludzi do aktów przemocy». Dwanaście miesięcy po śmierci Kubricka obraz ponownie pojawia się w brytyjskich kinach, otoczony legendą skandalu. Kiedy Kubrick i amerykański dystrybutor obrazu Warner Brothers zorientował się, że członek brytyjskiego gabinetu ma do niego zastrzeżenia, a jednocześnie policja ostrzegła reżysera przed pogrozkami ze strony zgorzognionych brytyjskich widzów, podjął decyzję o wycofaniu filmu. Nadal jednak pokazywano go w USA i innych krajach. Był też przez wszystkie te lata dostępny na kasetach wideo”. Zob. E. Turska, *Powrót „Mechanicznej pomarańczy”*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 67, s. 12.

⁷ Amerykańskie wydanie książki Burgessa nie zawiera ostatniego – 7. rozdziału części trzeciej, w którym Alex ma pracę i zaczyna stopniowo cenić urok spokojnego życia. Por. J. Ovesen, *Wszystko jest kwestią wyboru*, tłum. P. Kopański, „Film na Świecie” 1993, nr 3–4, s. 41. Por. też: K. Klejsa, *Byłem wyleczony jak trza... O „Mechanicznej pomarańczy” Stanleya Kubricka*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31–32, s. 301–302.

wersję powieści, ile raczej o potraktowanie tematu przemocy, czego konsekwencją był zakaz rozpowszechniania filmu w Wielkiej Brytanii. Kubrick ostatecznie zdecydował się wycofać film z dystrybucji. Miał on szansę wejść ponownie na ekrany dopiero po śmierci reżysera⁸.

Co ciekawe, autor powieści mimo różnic w scenariuszu filmowym i odważnej interpretacji Kubricka⁹ zaakceptował film, choć może zaskakiwać zasadnicza konkluzja, jaką wygłosił na temat statusu sztuki. Powołując się na fakt, że po obejrzeniu *Mechanicznej pomarańczy* bardzo wielu chłopców zaczęło uprawiać przemoc, grabież i mord, Burgess puentował: „Prawdopodobnie chodzi o to, że ludzie są dobrzy i niewinni, zanim nie zetkną się z dziełem sztuki. A zatem wszelka sztuka winna być zakazana”¹⁰. Złośliwy ton wypowiedzi wziął się zapewne stąd, że film Kubricka zburzył tamę, jaką pieczołowicie zbudował język powieści przed paraliżującym wrażeniem przemocy. Robert Stiller w posłowie do wersji R¹¹ *Mechanicznej pomarańczy* wyjaśnia intencje autora książki w ten sposób, że ów efemeryczny język *drugów*¹² (głównie narratora powieści – Aleksa) ma utrudnić czytelnikowi odbiór, podkreślić „obcość i niezrozumiałość formacji kulturowej, społecznej i historycznej, jak również odwrócić uwagę od dziejących się okropności przez jej częściowe zaprzątnięcie trudnościami języka. A sukcesywne przyswajanie go sobie i coraz dokładniejsze rozumienie ma stopniowo redukować tę obcość, wytwarzać w miejsce abominacji coś na kształt empatii w stosunku do Aleksa oraz instynktownego odczuwania formujących go wpływów”¹³.

Wbrew pozorom strategię artystyczne powieści i filmu są jednak podobne. Filmowy język jest w pewnym sensie przedłużeniem syntetycznego literackiego języka powieści Burgessa. Język naturalny u Kubricka nie jest zjawiskiem całkowicie pozytywnym. Jest przez cały czas pozbawiony prawdziwego znaczenia i przeznaczony jedynie do przewodzenia i uwodzenia¹⁴. Zasadnicza siła strategii reżysera tkwi w „dyskursywnym sfunkcjonalizowaniu własnej estetyki. W jego filmach for-

⁸ Film wszedł ponownie na brytyjskie ekrany, zgodnie z wolą Kubricka, dopiero w 2000 roku.

⁹ Burgess twierdzi, że Kubrick dokonał przeróbki powieści, a tłumacz na język polski – Robert Stiller, że film „okrutnie słyca [...] i wulgaryzuje książkę, na której dość luźno został oparty”. Zob. R. Stiller, dz. cyt., s. 206.

¹⁰ Cyt. za: J. Ovesen, dz. cyt., s. 42.

¹¹ Robert Stiller przygotował dwie wersje tłumaczenia powieści Burgessa: R – tzw. rosyjską oraz A – tzw. angielską. Zob. R. Stiller, *Burgess a sprawa polska*. Posłowie do powieści A. Burgessa, *Mechaniczna pomarańcza*, dz. cyt., s. 221–239.

¹² Według słowniczka mniej zrozumiałych wyrazów uzupełniającego wersję R *Mechanicznej pomarańczy*, a przygotowanego przez tłumacza Roberta Stillera, *drug* (*drużek, drużoczek*) – to przyjaciół. Dzisiaj słowo *drug* łatwiej kojarzy się polskiemu czytelnikowi z angielskim słowem oznaczającym narkotyk, które to określenie stało się potoczne. Zatem kompani Aleksa to nie tyle przyjaciele, ile raczej „nakręceni” towarzysze show.

¹³ R. Stiller, *Kilka sprężyn z nakręcaną pomarańczę*, dz. cyt., s. 210.

¹⁴ Por. U. Claesson, *Kubrick i język*, „Film na Świecie” 1993, nr 3–4, s. 62–63.

ma znajduje odpowiednik w planie przesłania ideowego filmu i służy wyrażaniu autorskiego światopoglądu”¹⁵. Styl bazuje na zasadzie kontrastu i „symetrycznej nie-decydowalności” – dowodzi Konrad Klejsa¹⁶.

Rola niespodzianki, o której Kubrick mówi, iż służy intensyfikowaniu pomysłów realizatora, staje się zrozumiała, jeśli uświadomimy sobie działanie strategii tzw. *kina mózgu*¹⁷. Gilles Deleuze przeciwstawia styl Kubricka (owo kino mózgu czy umysłu) stylowi Jeana-Luca Godarda lub Johna Cassavetes, tworzących tzw. *kino ciała*¹⁸. Tenże podział ma zaakcentować punkt, z którego dokonuje się reżyseria. Deleuze twierdzi, że tyleż samo myślenia jest w ciele, ile szoku i przemocy w umyśle. I w ciele, i w umyśle uczucia mają wzajemne odniesienia. Mózg kieruje ciałem, będąc w nim tylko „naroślą”, a ciało zawiaduje mózgiem, bo jest on jego częścią. Jednak nie możemy mówić, że zachowania ciała i gesty mózgowe to jest to samo. Specyfikacja kina mózgu dokonuje się przez odniesienie do kina ciała i odwrotnie. Deleuze twierdzi, że jeśli przypatrzyć się dziełu Kubricka, to widać, w jakim punkcie, bezpośrednio, *mózg* reżyseruje. Wprowadzie zachowanie ciała osiąga maksimum przemocy, ale owo zachowanie zależy od mózgu, gdyż u tego reżysera świat sam-w-sobie jest mózgiem. Mamy do czynienia z tożsamością mózgu i świata. *Mechaniczna pomarańcza* to właśnie taki przykład. Identyfikacja nie dotyczy wszystkiego, lecz granicy, tzw. membrany, która styka wewnątrz z zewnątrz, nieustannie konfrontując je ze sobą. „Wnętrze to psychologia, przeszłość, inwolucja całej psychologii głębi, które drażą mózg. Zewnątrz to kosmologia galaktyk, przyszłość, ewolucja, cała nadnaturalność, która każe eksplodować światu”¹⁹. Obie siły rządzące wewnątrz i zewnątrz są siłami śmierci. Stymulując się wzajemnie, na granicy stają się nierozzerwalne. Szalona przemoc Aleksa w *Mechanicznej pomarańczy* jest – według Deleuze’a – siłą zewnętrzną, siłą świata przed przejściem w służbę wewnętrznego porządku szaleństwa (mózgu).

Owo przejście dokonuje się w trakcie trwania „terapii” Ludovicka, kiedy wywołany zostaje w Aleksie odruch wstrętu do muzyki Beethovena, którą uwielbia. Piotr Graczyk opisuje tę sytuację w kategoriach zabójstwa boga i dokonującej się religijnej kastracji. „Grzech nie polega według Aleksa na złamaniu norm ani stosowaniu wobec innych ludzi przemocy (nawet najbardziej okrutnej i pozbawionej powodu), ale na przerwaniu łączności między człowiekiem a jego bogiem. Po zabójstwie boga Alex zostaje sam na sam ze swoim «wnętrzem»”²⁰. Jest to wnętrze za-

¹⁵ K. Klejsa, dz. cyt., s. 304.

¹⁶ Tamże, s. 306–310.

¹⁷ *Kino mózgu* – fr. *le cinéma du cerveau*; Gilles Deleuze dokonuje rozróżnienia na *kino mózgu* i *kino ciała* (*le cinéma du corps*), aby podkreślić odmienną motywację i strategię twórczych, które zauważył u mistrzów kina. Mamy zatem *le cinéma du cerveau* u Kubricka i *le cinéma du corps* u Jeana-Luca Godarda, Alaina Resnais’go i Johna Cassavetes.

¹⁸ Por. G. Deleuze, *Cinéma 2: L’image-temps*, Paris 1985, s. 267–268.

¹⁹ Tamże, s. 268.

²⁰ P. Graczyk, *Oko i maska u Kubricka*, „Nowa Krytyka” 2005, nr 17, artykuł jest dostępny na stronie: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article295>.

ślaniane przez pozór, że się jest bogiem, Nietzscheańskim nadczłowiekiem. Pozór usprawiedliwia „zagarnięcie” przez popęd śmierci. Przemoc w takim przypadku staje się wyrazem nieskrępowanej wolnej woli – zauważa Piotr Kletowski, rodzajem autoekspresji²¹. I owa dionizyjska z natury przemoc zostaje w *Mechanicznej pomarańczy* skonfrontowana z przemocą instytucjonalną, o wiele groźniejszą, bo obsceniczną. Konfrontacja wymuszona jest nie tyle przez czyny, których się dopuścił Alex, ile przez czerpanie z nich nadmiernej rozkoszy. Poddając się popędowi, wytworzył on dodatkową *jouissance*, czyli rozkosz zabronioną w kulturze symbolicznej²².

Todd McGowan bardzo celnie motywuje obecność Kubrickowskiej niespodzianki, odwołując się do fantazji. „W filmach Kubricka widzimy władzę symboliczną poprzez zniekształcenie spojrzenia, zniekształcenie, które manifestuje się w nadmiarze. Za każdym razem, gdy w filmach Kubricka pojawia się władza symboliczna, pojawia się ona w nadmiarze, w przesadzony sposób, który rzadko dostrzegamy w codziennym doświadczeniu. Odkrywając tę stronę władzy, Kubrick ilustruje potencjał filmowego medium, który pozwala mu nie tyle atakować ideologię bezpośrednio, ile niszczyć jej fantazmatyczną podszewkę. Ukazując obsceniczną rozkosz, która zakłóca złudzenie neutralności władzy symbolicznej, filmy Kubricka (jeśli tylko oglądamy je uważnie) wyrywają nas z jej uścisku”²³. Jeśli odwołamy się ponownie do idei sztuki refleksyjnej, zadaniem widza – co wyraźnie podkreśla McGowan – jest podążanie za logiką filmów Kubricka i dostrzeżenie działania obsceniczności w mechanizmach władzy symbolicznej. Ukazanie tej ostatniej służy wolności podmiotu. Stąd w momencie odkrycia struktury takiej władzy nasza uwaga i empatia kieruje się ku represjonowanej jednostce, którą reprezentuje Alex.

Piotr Kletowski twierdzi, że podstawowy problem, jaki stawia przed nami lektura *Mechanicznej pomarańczy*, to odpowiedź na pytanie: czy istnieje wolna wola, czy to tylko frazes wymyślony przez idealistów wierzących, że człowiek jest wolny i potrafi kierować własnym życiem? Zdaniem badacza i Burgess, i Ku-

²¹ Por. P. Kletowski, *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, Kraków 2006, s. 134.

²² Por. pojęcie *jouissance* u Slavoj Żiżka, wywiedzione z teorii lacanowskiej psychoanalizy. W obszernym fragmencie dotyczącym obsceniczności faszystowskiej władzy epoki Hitlera Żiżek podkreśla „realność perwersyjnej, czyli sadystycznej *jouissance*, doznawanej dzięki temu, co oprawcy faktycznie robili (poprzez tortury, éwiartowanie ciał, zabijanie...). [...] «Biurokratyzacja» sama w sobie była źródłem dodatkowej *jouissance*”. Niemożliwe jest całkowite przerzucenie odpowiedzialności za zbrodnie ludobójstwa na funkcje, jakie sprawowali oprawcy, i przymus wykonywania rozkazów. „Sądzę jednak – pisze Żiżek – że ten subtelny przymus pod pozorem wolnego wyboru (masz wolny wybór i możesz odmówić uczestnictwa, pod warunkiem, że dokonasz słusznego wyboru i samodzielnie postanowisz wziąć udział w akcji) w żadnej mierze nie anuluje odpowiedzialności podmiotu: człowiek jest odpowiedzialny za swoje czyny o tyle, o ile czerpie rozkosz z tego, co robi, a jest oczywiste, że ten subtelny (ukryty) przymus wytwarzał dodatkową *jouissance*, biorącą się z faktu bycia częścią większego, ponadindywidualnego ciała, «zanurzonego» w kolektywnej Woli”. Zob. S. Żiżek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 105–120.

²³ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. i wstęp K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 69–70.

brick odpowiadają na to pytanie w sposób negatywny²⁴. Wydaje się z perspektywy czasu, że znalezienie odpowiedzi na nie wcale nie jest ważne, gdyż samo pytanie przestaje być aktualne. Ważniejsze jest zaobserwowanie natury *jouissance*, gdyż właśnie ona stanowi ukryty temat.

W tym miejscu trzeba powrócić do problemu sennego koszmaru, który w powieści Burgessa przyśnił się Aleksowi i zainicjował proces przemiany wewnętrznej. W powieści Alex relacjonuje swój senny koszmar następująco:

„Przyśnił mi się taki drzym, po prostu koszmar, i domyślcie się, że był to jeden z tych filmowych kawałków, co je oglądałem po południu. Bo drzym, czyli koszmar senny, to właściwie nie co innego, tylko jakby film pod własną czaszką, z wyjątkiem, że jakbyście w niego sami wszedłszy stali się jego częścią. I to właśnie było ze mną. Wziął się ten koszmar z takiego kawałka sfilmowanego, co mi go pokazali już pod koniec jakby wieczornego seansu, cały o malczykach z rechem wykonujących ultra gwałt i ryps wyps na takiej młodej dziuszce, krzyczącej we krwi, w swojej własnej czerwonej czerwonej krwi ciuch mając razrez do imentu i oczeń horror szoł. Ja też się dawałem w ten ubaw, cały w rehot i jakby wożaty w gangu, a odziany w sam wierch mody nastolowatej. A potem, jak ta borba i zadyrna i łomot były u szczytu, ja wniezapno poczuł się jakby mnie sparaliżowało i nic tylko rzygnąć na całość, i wsie malczyki obśmiały się ze mnie gomko na balszój raz i prze i rozgromko. Po czym jakby rwać się musiałem abratno do zbudzenia i to przez moją krew, przez juchę własną, całe stakany i dzbany i całe kubły tej krwi, aż tu znalazłem się w łóżku w tej sypialce”²⁵.

Kilka istotnych elementów kumuluje się w tym opisie sennego koszmaru, dając świadectwo procesu przemiany Aleksa z narratora-sprawcy przemocy i tego, który ową przemoc generuje w ofiarę przemocy, czyli kogoś, kto jej ulega. Moment przejścia wiąże się z momentem rozpoznania swej pozycji w zaktualizowanej rzeczywistości. To moment początku historii dla Aleksa i dla obserwatora, jakim staje się czytelnik. Możliwość rozpoznania jest równocześnie możliwością uwolnienia się spod presji władzy symbolicznej. Jest wyjściem z zakłętego kręgu przemocy, jej unieruchomieniem. Senny koszmar uwalnia Aleksa od piętna boskości i związanej z ową boskością ambiwalencji cechującej przemoc.

René Girard uchwycił istotę ambiwalentnej natury przemocy, która przez dwoistość i dynamikę nie daje się definiować w prosty sposób. Pragnienie pozostaje cieniem przemocy, bo ta ostatnia gwarantuje byt i boskość²⁶. Alex jest obłąkany i proroczy jednocześnie, kiedy poddaje się mocy pragnienia i kiedy zostaje zagarnięty przez przemoc. Girard zwraca uwagę na cyrkulację, na rosnącą siłę pochodzącą z rotacji, która to siła stanowi zasadniczą cechę przemocy. „Proroczy

²⁴ Por. P. Kletowski, dz. cyt., s. 138.

²⁵ A. Burgess, dz. cyt., s. 114.

²⁶ Por. R. Girard, *Sacrum i przemoc*, tłum. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993, s. 209.

lub dionizyjski *obłęd* jest niczym innym jak straszliwym krążeniem świata w rytm przemocy, która wydaje się faworyzować raz jednego raz drugiego. To, co zostało zapoczątkowane przez pierwszą przemoc, jest obalone przez drugą, aby znowu zacząć działać się od nowa. Tak długo, jak przemoc obecna jest wśród ludzi, tak długo, jak stanowi stawkę – całkowitą i nic nie znaczącą zarazem – identyczną z boskością – tak długo nie pozwala się unieruchomić”²⁷. Śledząc dalej mechanizmy sterujące dionizyjską destrukcyjną mocą Girard zauważa: „Dionizyjski szal może się udzielać – i [...] udziela się naprawdę – wszystkim mechanizmom różnicującym: rodzinnym, kulturowym, biologicznym, naturalnym. Cała rzeczywistość ogarnięta zostaje przez grę, czego wynikiem jest jakaś halucynacyjna całość nie będąca syntezą, lecz bezkształtną i potworną mieszaniną istot oddzielonych od siebie w normalnych warunkach”²⁸. Wydaje się, że w takiej sytuacji rzeczywistość zamienia się w sen, a sen się aktualizuje. Alex budzi się w chwili, gdy emocje towarzyszące marzeniu sennemu sięgają zenitu. W aktualizującej się realności słyszy śmiech *drugów*, odczuwa paraliż ciała spowodowany lękiem i pojawia się u niego odruch wymiotny, czyli te same reakcje, które miał wówczas, gdy został unieruchomiony w fotelu kinowym i poddany „terapii” Ludovicka. Tuż przed zbudzeniem widzi siebie skąpanego we krwi. Według Juana Eduardo Cirlota rozlana krew to idealny symbol ofiary. „Tym, co uruchamia mechanizm ofiary, w największym stopniu symbolizowany przez krew, jest symbol Wagi (boska prawowitość, głos sumienia w człowieku mogący pchnąć go do okrutnego samoukarania się)”²⁹. Dynamiczna zmiana statusu Aleksa z boskiego szaleńca na kozła ofiarnego oznacza transformację niszczącej, odwzajemnionej przemocy w przemoc jednoczącą, ofiarniczą, która jednocześnie uśmierca i odradza. W tej transformacji senny koszmar pełni funkcję owej deleuzejańskiej membrany, znośzącej różnice między aktualnym a realnym stanem rzeczy.

Z chwilą pojawienia się opisanego wyżej snu Burgess stopniowo wygasza przemoc jednostkową (osobową), czyniąc ją coraz bardziej nierealną. Ostatecznie Alex przestaje być jej „nosicielem”, co dobitnie podkreśla autor powieści w ostatnim, siódmym rozdziale brytyjskiego wydania *Mechanicznej pomarańczy*. Paradoksalnie zatem koszmar marzenia sennego dał Aleksowi możliwość odzyskania swojej własnej realności, własnej przestrzeni i czasu, natomiast „terapia” Ludovicka (zdehumanizowana symulacja snów) zmusiła do uwolnienia się od fantazmatycznej władzy symbolicznej, poprzez odrzucenie iluzji i uświadomienie Aleksowi realnego zagrożenia monstrualną przemocą. Czy to zagrożenie ostatecznie znika, nie wiemy. Burgess daje jednak wyraźny sygnał, że przemoc jednostkowa nie jest z nią tożsama.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 220.

²⁹ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 203.

Kubrick rozumiał intencje Burgessa i ekranizacja *Mechanicznej pomarańczy* stanowi aktualizację powieści. Zagrożenie monstrualną przemocą stało się bardzo realne. W filmie nie ma sennego koszmaru, który ocalił powieściowego Aleksa. Jest natomiast totalnie zdehumanizowana symulacja fantazji, dla której koszmar staje się gwarancją cyrkulacji i dynamizowania przemocy. Kubrick wnikliwie przygląda się kolejnym obrazom filmowym z pakietu „terapii” Ludovicka, a widz ma nieodparte wrażenie, że podwójnie ulega przemocy poprzez efekt *déjà vu* z podglądane go spektaklu *drugów* w pierwszej części filmu. Voyeurystyczne nawyki widza odsłaniają mimetyczną naturę *jouissance*, która zmusza do rywalizacji o pozycję w tekście filmowym. W momencie gdy zaczynamy współczuć Aleksowi, przejmujemy jego odpowiedzialność, sycąc monstrualną przemoc.

Przewrotność Kubricka, owa niespodzianka wywiedziona ze stylu *kina mózgu*, polega na emocjonalnej pułapce umieszczonej w sztuce, która wymaga dystansu i użycia inteligencji. Obraz Kubricka doskonale ukazuje mimikrę władzy symbolicznej. Widz odbiera ją jednak często w kategoriach aktualnej rzeczywistości. Władza symboliczna naśladuje bowiem naszą własną fantazję, żywiąc się nią. Koszmar to efekt cyrkulacji przemocy między wyobrażonym a symbolicznym. Podobna cyrkulacja występuje między marzeniem sennym a snem sterowanym (symulowanym) i przede wszystkim na ten fakt zdaje się nam zwracać uwagę reżyser. Zaprogramowany w przemocy Alex jest ucieleśnieniem czy może raczej doskonałą symulacją *jouissance*, której można nadać miano faszystowskiej, a którą widz bezwiednie naśladuje. Jest to samonapędzająca się fantazja, mająca swe źródło w zdegenerowanej i wyjałowionej, egocentrycznej jaźni.

Ukryty temat filmu Kubricka to ten, który w 1976 roku pojawi się w przełomowej książce *Anty-Edyp* Gilles’a Deleuze’a i Féliksa Guattariego. Michel Foucault w przedmowie do tej pracy napisał: „*Anty-Edyp* stał się pewnym stylem życia, sposobem bycia i myślenia. Jak nie stać się faszystą, nawet (czy wręcz szczególnie) wtedy, kiedy ktoś uważa się za rewolucjonistę? Jak wyzbyć się faszyzmu z naszej mowy i z naszych czynów, z naszych serc i z naszych przyjemności? Jak wytropić faszyzm, którym przesiąkło nasze zachowanie? Chrześcijańscy moralisci tropili ślady cielesności skrywające się w zakamarkach duszy. Deleuze i Guattari, ze swej strony, tropią najdrobniejsze ślady faszyzmu w ciele”³⁰. Główny, nośny temat książki Deleuze’a i Guattariego łączy się z ukrytym tematem Kubricka, przez którego niezrozumienie *Mechaniczna pomarańcza* otrzymała zakaz rozpowszechniania. Filmowa postać Aleksa nie powinna być utożsamiana z postacią powieściową Burgessa. Różnica tkwi przede wszystkim w przesunięciu granic pomiędzy realnością a wirtualnością. Alex Burgessa funkcjonuje w świecie realnym, filmowy

³⁰ M. Foucault, *Przedmowa do Anty-Edypa*, tłum. z angielskiego E. Charkiewicz. Patrz: http://www.ekologiasztuka.pl/seminarium.foucault/readarticle.php?article_id=19.

Alex jest osobliwością realnego świata, czystą wirtualnością bez historii. Dlatego zamiast koszmarnego snu, ważnego dla powieści, mamy fantazmatyczną symulację w ostatniej sekwencji filmu. Erotyczne wyobrażenie filmowego Aleksa, w którym dokonuje on gwałtu na młodej dziewczynie na oczach rozentuzjasmowanego tłumu, nie istnieje w narracji powieściowej. Tym gestem dodania Kubrick ponownie skupia nasze myślenie na przemocy, która łatwo się odnawia i wzmacnia za sprawą wyobraźni pasywniejszej na filmowej, dynamicznej naturze obrazów.

Alex staje się dysponentem władzy symbolicznej, co widz *powinien* zauważyć. Pozycja widza w tekście Kubricka podporządkowana jest recepcji Aleksa. Widz *musi* rozpoznać symulację i ową osobliwą rolę Aleksa. W przeciwnym wypadku staje się „nosicielem” przemocy. Girard zuniwersalizował tryb czytania obrazu filmowego, umieszczając go w szerszym kontekście kryzysu ofiarniczego. „[...] Trzeba starać się zrozumieć od wewnątrz mechanizm zapewniający substytucję ofiarniczą w łonie wspólnoty dotkniętej kryzysem. W miarę nasilania się kryzysu [...] różnica, która wydaje się dzielić przeciwników, oscyluje coraz szybciej i coraz mocniej. Powyżej pewnego progu chwile bez wzajemności następują po sobie w takim tempie, że nie można już ich oddzielić. Będą nakładały się na siebie, tworząc mozaikowy obraz, na którym poprzednie «wzloty» i «upadki», wszystkie «ekstrema», które dotychczas przeciwstawiały się sobie i następowały po sobie kolejno nigdy się nie zlewając, teraz ulegną zmieszaniu. Zamiast widzieć przeciwnika oraz siebie samego jako wcielenie jednego momentu w strukturze, nigdy tego samego, a zawsze niepowtarzalnego, podmiot odkrywa po obu stronach dwa symultaniczne wcielenia wszystkich momentów naraz. Przypomina to efekt, jaki znamy z kina”³¹.

Ten kinowy efekt niesamowicie wzmocniony jest w filmowej *Mechanicznej pomarańczy* sekwencją przymusowego oglądania przez Aleksa pakietu filmów z „terapii” Ludovicka. Przemoc, jakiej doznaje widz, jest efektem krążenia przemocy między różnymi czasowo obrazami filmowymi. Te, które widzi Alex, i te, które postrzega widz uświadamiający sobie reakcje Aleksa, doświadczającego obrazu nie-do-zniesienia, nakładają się na siebie, wzmacniają, rezonują. Alex, a w ślad za nim widz, doświadcza gwałtu, który sam symulował. To nałożenie się kilku rodzajów przemocy wzmacnia ciśnienie czasu, sprawiając, że obraz filmowy staje się halucynacją. Generuje ultraprzemoc³² w świecie-mózgu. Jeśli widz nie jest w stanie się zdystansować, ta monstrualna przemoc go dotyka. Zatem to nie Alex (osobliwość) jest groźny, ale jego zaprogramowany w cyklu ultraprzemocy świat. *Jouissance* nie dotyczy już Sztuki (Beethovena), ale władzy symbolicznej.

³¹ R. Girard, dz. cyt., s. 220.

³² Por. pojęcie *ultraviolence* w kontekście, jaki dla odczytania *Mechanicznej pomarańczy* zaproponował Rafał Syska. Patrz: R. Syska, *Po przełomie*, [w:] tegoż, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003, s. 123–128.

Dopiero dzisiaj staje się zrozumiałe, dlaczego film Kubricka miał kłopoty z rozpowszechnianiem na początku lat 70. Pojawił się zbyt wcześnie, aby można było zrozumieć jego ukryty temat. Zagrożenie ultraprzemocą związane jest z rozprzestrzenianiem się obrazów *naśladujących* halucynacyjne właściwości obrazu filmowego, o czym reżyser zapewne wiedział.

ALEX'S PECULIAR DREAM ON THE SPECIFIC ROLE OF THE FILM IMAGE IN THE ADAPTATION OF ANTHONY BURGESS'S *CLOCKWORK ORANGE*

Summary

In Anthony Burgess's *Clockwork Orange*, the main character, Alex DeLarge, falls into a nightmarish dream that is the turning point in his fixed inner life. Stanley Kubrick's motion picture, based on Burgess's novel, lacks the theme of the nightmarish dream; this is significant and consistent with the strategy regarding director's own style of dramatisation of novel's psychological tissue. The dynamic change of Alex's status from a divine lunatic into a scapegoat means a transformation of destructive and reciprocated violence into uniting and sacrificial violence that kills and revives at the same time. Kubrick understood Burgess's intentions; thus the film adaptation of *Clockwork Orange* is an update of the novel. The risk of monstrous violence is still very real. The film is devoid of the nightmarish dream that has saved Alex in the novel. However, there is completely dehumanised simulation of a fantasy for which the nightmare becomes a guarantee in respect of circulation and dynamisation of violence instead. Alex becomes the holder of symbolic power, which *should* be noticed by the audience. Audience's position in Kubrick's text is subordinated to Alex's reception. The audience *has to* recognise the simulation and this peculiar role of Alex. Otherwise, he becomes the advocate of violence.

Translated by Magdalena Szewców