

PREDSTAVLJANJE SUBJEKTIVNOSTI LIKA V LITERATURI IN FILMU

Barbara Zorman

Fakulteta za humanistične študije, Koper

Interpretacija dveh različic Peklenske pomaranče raziskuje, kako se žariščenje manifestira v jezikovnem izrazu romana oziroma v pripovednem prostoru filma. Analiza periskopičnega pripovedovanja prek subjektivnosti lika nakazuje specifične manipulativnega potenciala filma in literature.

Presentation of character's subjectivity in literature and film. The reading of Burgess's and Kubrick's A Clockwork Orange examines how focalization is presented in the language of the novel and cinematic narrative space. By analysing a narrative which manifests itself as a reflection of character's subjectivity, it indicates specific manipulative potential of cinema and literature.

Uvod

And, my brothers, it was real satisfaction to me to waltz – left two three, right two three – and carve left cheeky and right cheeky, so that like two curtains of blood seemed to pour out at the same time, one at either side of his fat filthy oily snout in the winter starlight.

*What's it going to be then, eh?
Alex*

Skraini subjektivizem protagonista, ki svet okrog sebe dojema kot prostor za izživljanje sadističnih užitkov, je po izdaji Burgessovega romana *Peklenska pomaranča* (*A Clockwork Orange*), še bolj pa po premieri Kubrickovega istoimenskega filma, dodobra razburkal javnost. Kot poroča Christian Bugge, je film po prvem prikazovanju januarja 1972 razvnel polemike v vseh plasteh angleške družbe. Nasprotniki *Peklenske pomaranče* so bili prepričani, da je večina tedanjega mladostniškega nasilja plod identifikacije najstnikov z deviantnim protagonistom. V pričujoči raziskavi se ne poglobljam v družbene razmere, iz katerih je vzknila taka recepcija, niti v

potencialne namene avtorjev pri ustvarjanju. Središče članka je analiza fiktivnega lika in pripovednih strategij.

Čeprav uporabljam nekatera naratološka dognanja, na primer o razmerjih med pripovednimi plastmi, zavračam tezo o pripovedi kot globinski strukturi, neodvisni od gradiva oziroma medija, v katerem je podana (Chatman 1999: 435). Z zanikanjem abstraktne pripovedi se vzpostavijo drugačna izhodišča za primerjavo med likom iz romana in filma. Večina literature, ki se bodisi teoretsko ali aplikativno loteva problema filmske priredbe literarnega dela, namreč tovrstno razmerje motri s stališča zvestobe izvirniku. Tako so nastale klasifikacije, ki filmsko preoblikovanje literarne pripovedi razvrščajo v kategorije, kot so izposojanje, intersekcija, spreminjanje (Andrew 1999: 455) in številne druge. Nasprotno od teh moja raziskava sledi Jakobsonovi trditvi, da so vsa »umetniška dela tehnično neprevedljiva« in da »intermedijski prevod« zaradi neobstoja sinonimov v dveh znakovnih sistemih lahko obstaja le kot »ustvarjalni prenos« (Barnett 1991: 15), ter se osredinja na posebnosti umetniškega gradiva, ki oblikuje protagonista oziroma njegovo vlogo v posredovanju pripovedi. Stičišča filmskega in literarnega lika torej analizira na osnovi njune nesorodnosti.

Posebnosti obeh medijev se jasno izrazijo, ko poskušamo literarno pripovedovanje vzporejati s filmskim. Pri tem trčimo ob razmerje med pripovedovanjem (*telling*) in prikazovanjem (*showing*), s katerim sta se z nadgrajevanjem delitve med diegetičnim in mimetičnim podajanjem, ki ju je Platon opisal v tretji knjigi *Države*, v začetku dvajsetega stoletja ukvarjala predvsem Henry James in Percy Lubbock. Obstoj pripovedovalca je v literarni pripovedi navadno jasno razviden. Zato so po mnenju Gérarda Genetta vsi literarni poskusi, ki poskušajo pripoved pokazati, kot bi se »povedala sama od sebe«, obsojeni na neuspeh, saj je pripoved, najsi bo pisna ali ustna, bistveno zavezana jeziku, ki označuje brez posnemanja (Genette 1980: 164). Pri subjektu filmskega pripovedovanja oziroma filmskem pripovedovalcu,¹ če sploh lahko govorimo o takem pojavu, pa je proces obraten; slike in zvoki, iz katerih gledalec ustvarja pripoved, le izjemoma izdajo prisotnost agensa, ki organizira pripoved. Ta je jasno razviden predvsem v obliki off-glasu, ki je pogost pri filmskih priredbah romanov. Nekateri teoretiki so mnenja, da literarnost off-glasu zmanjšuje filmsko izraznost in film nasilno veže na njegov književni vir (Kawin 1985: 6).

Posebej zanimiv je v *Peklenski pomaranči* odnos med upodobljenim in upodabljačim obličjem prvoosebnega pripovedovalca spominov. Tovrstno razmerje je mogoče naratološko analizirati s pomočjo koncepta žariščenja oziroma fokalizacije; ta pa je še zlasti problematičen, ko ga poskušamo iz literarne pripovedi aplicirati na filmsko prikazovanje ali obratno. Čeprav izraz izvira iz sveta fotografije in filma (Bal 1997: 144), je pogosteje uporabljan za analizo literature. Shlomith Rimmon-Kennan ga v takem kontekstu razdeli na notranje in zunanje žariščenje. Slednje je bližje pripovedovalcu; Rimmon-Kenan in Bal ga opredeljujeta kot pripovedovalca-žariščevalca. Notranji žariščevalec se nahaja znotraj predstavljenih dogodkov. Čeprav ni nujno upovedeni lik, mu izraz oseba-žari-

ščevalec pripade, ker takšno besedno strukturo bralci navadno opremijo z lastnostmi fiktivne osebe (Rimmon-Kennan 2002: 75-76).² Drugače je pri Braniganu, ki se ukvarja s filmskim žariščenjem in nepoosebljene vire pripovedi vzpostavlja izključno kot pripovedovalce. Branigan ne uvaja nobene kategorije, ki bi ustrezala zunanjemu žariščanju Mieke Bal in Shlomith Rimmon-Kennan. Za razliko od pripovedovalca pri njem žariščevalec obstaja zgolj kot upovedena oseba: »Lik, ki ne govori (pripoveduje, poroča, se sporazumeva), niti ne deluje [...], temveč v procesu gledanja ali poslušanja nekaj doživlja. Žariščenje zajema tudi bolj kompleksno doživljanje objektov: mišljenje, spominjanje ... « (Branigan 1992: 101). »Notranje žariščenje« pri Braniganu označuje procese, v katerih se žariščevalec osredinja na lastno zavest.³ Taka oblika pripovedi vzpostavi poseben odnos med likom in gledalcem, ki je privilegiran pred ostalimi upovedenimi osebami, saj ima za razliko od njih neposreden dostop do zavesti lika. Seveda gre za konvencijo; gledalec motri metaforični prostor: izsek iz diegeze⁴ predstavlja povnanjeno zavest protagonista. Branigan namreč verjame, da so lahko najbolj intimne plasti subjektivitete prikazane le neverbalno, v prepletu slik in zvokov.⁵ Njegovo kategoriziranje filmskega žariščanja je uporabno za analizo pripovednih strategij, ki gledalcu posredujejo podatke o subjektivnih, nevidnih procesih v zavesti upovedene osebe, zato ga bom uporabila pri analizi subjektivitete protagonista v filmu *Peklenska pomaranča*. V nasprotju z Mieke Bal, ki predpostavlja, da je žariščevalec vedno tudi pripovedovalec, Seymour Chatman trdi, da pripovedovalec ni sposoben žariščanja, saj se nahaja zunaj zgodbe in zato lahko le poroča, neposredno zaznavati pa zgodbe ne more. To ga pripelje do sklepa, da žariščenje ni ustrezna kategorija za analizo pripovedovanja (Branigan 1992: 107).⁶

V pomanjkanju čudežne formule, ki bi delovala v vseh obstoječih filmskih in literarnih pripovedih, bom razmerje med pripovedovanjem in žariščanjem opredelila zgolj na primeru konkretnih del, ki sta predmet moje interpretacije. Zavaljo jasnosti bom termina »notranje žariščenje« in »oseba-žariščevalec« Shlomith Rimmon-Kenan in Mieke Bal nadomestila s pojmom žariščenje in žariščevalec. To ustreza opredelitvi Mieke Bal iz leta 1997: »Žariščenje je razmerje med »videnjem« agensa, ki vidi, in tistim, kar je videno. To razmerje je sestavni del zgodbe, vsebine pripovedovanja: A pove, da B vidi, kaj počne C.« (Bal 1997: 146). Poleg tega ni nekompatibilno s filmom, ki ga analiziram. Termin »videnje« nemara pretirano zožuje dejavnost žariščevalca in bi ga bilo smiselno preimenovali v »doživljanje«. Za pripovedovalca bi lahko trdili, da prek verbalizacije podoživlja žariščenje; izjema so seveda primeri, v katerih zavestno zavaja sprejemnika. Bistvo *Peklenske pomaranče*, nekakšne fiktivne avtobiografije, je kot kamen kost trdno in stalno razmerje: prvoosebni pripovedovalec romana in filma (kjer je izražen v off-glasu) verbalizira percepcijo enega samega žariščevalca – protagonista zgodbe, svoje mlajše različice. Z interpretacijo bom skušala dokazati, da žariščevalec v romanu preseže nemost kategorije, ki »(zgolj) vidi«, saj pripovedovalec skupaj s percepcijo posreduje tudi njegovo besedno označevanje pripovednih dogodkov. Obenem v filmu žariščevalčevo subjektivno zaznavanje prostora

prevlada nad pripovedovalčevim glasom, ki naj bi gledalca vodil po zgodbenem svetu.

Raziskava se dotakne tudi vprašanja, kako taka pripoved učinkuje na sprejemnika. Pojem učinkovanja razumem kot tisto žariščenje, ki ga pripoved sprejemniku ponudi kot ključ za vstop vanjo. V večini besedil oziroma filmov se to neprestano spreminja: »Perspektive⁷ se nenehno prepletajo in učinkujejo druga na drugo, tako da bralec ne more zaobjeti vseh perspektiv naenkrat, ampak se v bralnem procesu giblje skozi spremenljive segmente različnih upodobitvenih perspektiv.« (Iser 2001: 159). Poskušala bom prikazati posledice dejstva, da eno od žariščenj prevlada nad vsemi ostalimi in s tem omeji sprejemnikovo svobodo pri ustvarjanju pripovedi. Žariščenje v romanu in filmu bom torej raziskovala kot »najpomembnejše, najučinkovitejše in najbolj prefinjeno sredstvo manipulacije« (Bal 1997: 171).

Totalitarizem solipsizma

Alex, protagonist romana in filma *Peklenska pomaranča*, je ena najbolj razvpitih predstavitev duševnosti fiktivnega zločinca v svetovni literaturi in filmu. Njegova kontroverznost je tudi posledica dejstva, da v prvi tretjini pripovedi svoje doživljanje zločinov bralcu posreduje brez kakršnih koli moralnih zadržkov; predstavlja jih prvenstveno kot predmet užitka. Sadistična naslada pa ni podana eksplicitno, z dejanskim poimenovanjem ali prikazovanjem mesarjenja, temveč prikrito, preko jezikovne in gibalne virtuoznosti.

Iskalnik *Google* ob vnosih *A Clockwork Orange* in *totalitarian* prikaže naslove več deset člankov, v katerih je Alex opredeljen kot nasprotnik oziroma žrtev totalitarne družbe v romanu/filmu. Številni teoretiki so prepričani, da je osrednji problem *Peklenske pomaranče* vprašanje svobodne volje, ki je jasno izraženo v vrhuncu Alexovega spopada z oblastjo – v prizorih prisilnega poboljšanja z metodo negativne okrepitve. Alex v njih nastopa kot poskusni zajček v eksperimentiranju za prevzgojo zločincev. Najprej mu vbrizgajo poseben serum, nato ga odpeljejo v kinematograf, kjer ga pritrdijo na sedež in mu predvajajo posnetke nasilnih prizorov. Zaradi seruma Alexovo telo kmalu po začetku predvajanja obide nezansko neprijetno občutje; spričo vezi, ki ga pritrujejo na sedež in mu preprečujejo, da bi zatislil veke, pa je prisiljen gledati v platno. To se ponavlja več dni zapovrstjo. Nasilje se tako postopoma preko umetnega vzbujanja slabega telesnega počutja v Alexovi zavesti osvobodi prejšnje konotacije – užitka – in se opremi z zaželenim prilastkom grešnega. Terapija Alexa nauči, da mu nasilje povzroči slabost, zato spremeni svoje obnašanje: na izzivanje in udarce se začne odzivati z uklanjanjem. Oblast, upodobljena v *Peklenski pomaranči*, torej nasilno determinira protagonistorov način vedenja. Vendar je njen totalitarizem obenem alegorično upodobljen v Alexovem razmerju do družbe, še zlasti v prvem delu pripovedi, ko ravsaja po mestu s svojo tolpo. Čeprav se fizični agresiji po poboljšanju odpove, nasilje še zmeraj opredeljuje njegov odnos do okolice v go-

vorjenju in mišljenju. Za pričujočo raziskavo pa je najbolj zanimiv nasilni odnos protagonista do sprejemnika, izražen v Alexovem jezikovnem izrazu. Posebnosti poimenovanja oziroma filmskega prikazovanja predstav lika o pripovednem svetu delujejo podobno kot zgoraj omenjeni serum; sprejemniku fikcije vsiljujejo Alexove norme družbenega delovanja.

Na prvi pogled je v romanu pripoved popolnoma v domeni pripovedovalca, usmerjevalca pripovednega dogajanja, ki bralca na svojo vlogo opozarja s ponavljajočimi se nagovori, od katerih je najpogostejši »*What's it going to be then, eh?*« Pripovedovalec seveda ve, kaj sledi, vendar je ironičen tako do svojega razkrivanja pripovednih informacij kot tudi do bralcev, na katere se obrača z vzklikom »*O, my brothers.*« Kljub ironiji, s katero motri tudi svojo preteklo pojavnost, pa pripovedovalec ni bistveno spremenil odnosa do preteklega dogajanja – ta je še vedno prežet s skrajnim egocentrizmom.⁸ Pripovedovalec se ne sprašuje, kako dogajanje doživljajo osebe, ki obdajajo protagonista, niti bralcu ne posreduje podatkov, ki bi jih predstavili večplastno in ne zgolj kot karikature. Ostale osebe se v pripovedi izražajo prek dejanj, s katerimi stopajo v stik z Alexom, in sporadičnih izjav, ki bodisi povsem privzemajo Alexov način govora – tako člani tolpe – ali pa so iztrgani iz izvirnega konteksta in podani v obliki parodije. Deklici, ki ju Alex sreča v prodajalni plošč, sta označeni z bedastim spakovanjem:

But they went oh oh oh and said »Swoony« and »Hilly« and other weird slovos that were in the height of fashion of that youth group. (Burgess 1996: 38).

Podcenjevalni odnos do okolice pa ni edino, kar enači protagonista in pripovedovalca romana; skupen jima je tudi jezikovni izraz. Protagonistove izjave in mišljenja, ki jih pripovedovalec uokvirja in citira v narekovajih, določa posebno besedišče, ki je povsem identično pripovedovalčevemu. Če bi bil pripovedovalec, kot namiguje s svojim ironičnim odnosom, do pripovedovane osebe res v premoči, bi se odrekel specifičnemu načinu protagonistovega izražanja. Pripovedovalec se deklarira za zrelega človeka v javni službi, vendar se ne odreka nadsatu – protagonistovemu najstniškemu označevanju sveta. Jezikovni izraz upovedene osebe je očitno tako vpliven, da ga pripovedovalec uporablja kljub časovni in psihološki distanci. Ko pripovedovalec podoživlja objekte v zgodbi, jih ne le zaznava, temveč tudi poimenuje skozi zavest žariščevalca. Na pripovedovalca prenesen jezik protagonista-žariščevalca dokazuje, da žariščevalec ne usmerja le pripovedovalčevega videnja, temveč tudi njegovo ubesedovanje.⁹ Poseben jezikovni način pa ne sega le iz pripovedne preteklosti v prihodnost, in tako obvladuje pripovedovalca, temveč bistveno določa tudi bralčevo dojemanje pripovedi.

Podobno kot v romanu se tudi v filmu dozdeva, da pripoved usmerja pripovedovalec. Ta se manifestira v zunajzgodbenem off-glasu, čigar vloga je predvsem razlagalna; gledalca že v prvem kadru uvede v dogajanje in mu postreže z interpretacijo slikovnega materiala:

ALEX:

There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie Boy and Dim. And we sat in the Korova milk bar trying to make up our rassoodocks what to do with the evening ...

Vsevedni pripovedovalec v filmski pripovedi zavzame tako odločilno vlogo, da se sprva zdi, da ne pogojuje le vsega slišanege, temveč tudi vse videno. Gledalca pa ne usmerja le z verodostojnimi podatki, temveč tudi z ironijo; zasledimo jo na primer v pripovedovalčevem komentarju, ki noč Alexovega nasilnega izživljanja označi za čudovito.

Vendar se tudi v filmu kmalu izkaže, da pripovedovalec ni edino gonilo pripovedi. Tako postanejo vprašljive domneve, da je film z jezikovnim usmerjanjem dogajanja, ki sledi besedilu romana, v slednjega preveč posnemajoče zasidran. Z natančnejšim pogledom se pokaže nasprotno: usmerjevalno funkcijo pripovedovalca presega slikovno gradivo. Če besede pripovedovalca vselej učinkujejo na gledalca od zunaj v obliki nagovora, ga žariščenje kot deljenje zaznav vsrka v protagonistovo zavest – ta se kaže kot poseben način motrenja pripovednega sveta. Pripoved ne sledi klasičnemu načinu filmskega prikaza fiktivne subjektivnosti – nizu *point of view* posnetkov, ki se manifestira v subjektivni kameri. Gonilo pripovedovanja, ki se večinoma pojavlja kot neosebna točka znotraj diegeze (Braniganov diegetični pripovedovalec), res ni identično gledišču protagonista, ki ga v dogajanju ves čas zaznavamo predvsem kot akterja in ne kot središče doživljanja (Braniganovega žariščevalca). Subjektivno motrenje pripovedi se v filmu izkazuje predvsem na način radikalnega preoblikovanja prostora. Filmska pripoved poteka skozi niz protagonistovih mentalnih pokrajin, v katerih je prostor močno estetiziran. Tako se bolj kot sam na sebi vzpostavlja na način povnanjenja protagonistove motreče ga zavesti. Protagonistovo telo zlasti v prvem delu filma svoj posebni status (pripovedovalčeva zavest se skozenj vrača vase) izkazuje prek estetizacije nasilja.

Nadsat

Beseda nadsat izhaja iz ruske oznake za *najst* in označuje fiktivni jezik. Burgess poroča, da so njegov nastanek navdihnile priprave za potovanje v tedanjo Sovjetsko zvezo; ob učenju osnov ruskega besedišča in slovnice je našel rešitev za Alexovo izražanje. Njegov cilj je bil ustvariti jezik mladega brutalneža iz prihodnosti, zaradi česar ga ni želel vezati na nobenega od tedanjih sociolektov. Toda nadsat je preveč vezan na subjektiviteto protagonista, da bi predstavljal sociolekt kot skupno izražanje določene socialne skupine. Gre za idiolekt, ki ga protagonist vsili okolici, svojim pajdašem, ki se identificirajo s svojim vodjo in prevzemajo tudi njegov odnos do sveta. Podoben postopek opisuje avtor romana:

Naposled sem imel torej slovar ruskih izposojenk, ki je zajemal približno dvesto besed. Ker je bila tema knjige pranje možganov, se mi je zdelo primerno, da bi bilo tudi besedilo samo naprava za pranje možganov.

Bralec bi bil tako prisiljen, da se nauči minimalne ruščine. Roman je bil zamišljen kot vaja v lingvističnem programiranju, eksotičizmi naj bi se postopoma razjasnili skozi kontekst. (Burgess 1990: 36).

Kasneje Burgess funkcijo »čudnega linga« pojasni kot neke vrste meglo, ki naj bi zakrivala nasilje in bralca ščitila pred njegovimi nizkimi nagoni (prav tam: 38). Bolj kot za zaščito gre v resnici za zamegljevanje: z vnašanjem novega pomena v ustaljeno poimenovanje nekega referenta, pripovedovalec vpliva na sprejemnikovo predstavo o opisanem referentu in jo prilagodi svoji. Take primere najdemo že v osnovnih enotah Alexovega besedišča, ki pri prenašanju ruskih besed v angleški slovnični in slovarski kontekst ustvarja nove spojine, kot so ljudje oziroma *lewdie* (angl. *lewd* – sl. obscen) ali *Bog* (angl. *bog* – sl. močvirje ali sekret). Še bolj eksplicitno pa se protagonistovo prizadevanje, da bi sprejemnikovo dojemanje dogodkov pripovedi prilagodil svojemu, izkaže v opisovanju lastnih nasilnih dejanj, na primer v prizoru Alexovega uboja stare strige (*old soomka*):

I must have like trod on the tail of one of these dratsing creeching pusspots, because I slooshied a groomky yauuuuuuuuw and found that like fur and teeth and claws had like fastened themselves round my leg. [...] And then the starry ptitsa on the floor reached over all the dratsing yowling pusscats and grabbed at my noga, still going 'Waaaaah' at me, my balance being a bit gone, I went really crash this time, on to sploshing moloko and shrieking koshkas, and the old forella started to fist me on the litso, both of us being on the floor, creeching: "Trash him, beat him, pull out his fingernails, the poisonous young beetle," addressing her pusscats only, and then, as if like obeying the starry old ptitsa, a couple of koshkas got on to me and started scratching like bezoomny. [...] So then I screeched: "You filthy old soomka," and upped with the little malenky like silver statue and cracked her a fair tolchock on the gulliver and that shut her up real horrorshow and lovely. (Burgess 1996: 52).

Opis spopada s tropom mačk in uboja starejše gospe v pripovedi poudari predvsem kakofonijo, ki posnema zvočno plast dogajanja. Bralec v dogajanje ne vstopa distancirano, temveč skozi protagonistove slušne zaznave. Posredovanega dejanja zato ne dojema prvenstveno v smislu sosledja dogodkov, pogojenega z odločitvami protagonista, temveč kot vrtinec sikanja in zavijanja. Še bolj učinkovito je nasilje, ki ga upodablja prizor, prikrito s humorjem. Tega pripoved dosega z neskladjem med dvema ali več pomeni, ki se trejo znotraj ene besede, kar, trdi Raskin, sprejemniku omogoči sprostitev od napornega grajenja logičnega pomena iz sosledja besed v oazi nezavezujočega nesmisla (Raskin 1984: 63). Jezik je uporabljen ludistično – konvencionalne vsebine besed se obračajo na glavo. Če si ogledamo zadnji stavek odlomka, v katerem Alex pove, da je staro gospo s težko busto udaril po glavi, ugotovimo, da je večina besed, ki se nanašajo na objekt njegovega dejanja in dejanje samo, podana v nadsatu: *soomka* označuje žensko, *malenky* majhnost kipca, *tolchock* udarec, *gulliver* glavo, *horrorshow* pozitiven učinek njegovega dejanja.

Jezikovno občutljivi bralec se bo nedvomno nasmehnil ob Alexovem preoblikovanju ruskih besed *xopouo* (dobro) v *horrorshow*, in *голова* (glava) v *gulliver*. Alexovo bratenje z bralci torej še zdaleč ni le retorični element; bralcev sočutni smeh spričo Alexovega nerodnega spopadanja z mačkami se proti koncu opisa prelevi v degradirajoči smeh. Ta bralca združi s protagonistom na račun nasilno umorjene starke.

Mentalne pokrajine in estetizacija nasilja

Filmska pripoved je v veliki meri posredovana s spremembami v pripovednem prostoru. V filmu *Peklenska pomaranča* pa gledalec motri predvsem protagonistove predstave o svetu, ki ga obdaja. Protagonistov solipsizem se pokaže že v prvem kadru. Ta se odpre z bližnjim posnetkom Alexovega obraza, na katerem zaradi pretirano velike umetne trepalnice izstopa desno oko, ki brezizrazno zre naravnost v gledalca. Šele v dvajseti sekundi filma se kamera prvič premakne; z umikom nazaj razkrije ob protagonistu sedeče pajdaše. Prikaz prostora je deformiran s širokokotnim objektivom. Z nadaljnjim premikanjem kamera razkriva notranjost bara; Alexove noge počivajo na klubski mizici, ki je oblikovana kot žensko telo. vzdolž cevastega prostora je še več podobno postvarjenih teles; aparatov za mleko in sohostih moških postav. Bleščeče bela barva njihove kože in oblačil prostor organizira v simetrično kompozicijo, urejeno v skladu s središčno perspektivo. Ko se kamera na koncu uvodnega kadra ustavi in prikaže celoten prostor bara, je ta najmočneje zaznamovan z belimi žarki postav in na steno izpisanih besed iz nadsat besedišča, ki se zlivajo v središčno točko. To predstavljajo Alexove oči, ki motrijo prostor, ga do popolnosti prežamejo s svojo zavestjo ter iz njega ustvarijo udejanjenje svojih predstav. Še značilnejši primer takega prostora najdemo v Alexovi sobi, po besedah Judith Switzer »maternici podobni votlini, kjer se Alex lahko varno prepušča svojim fantazijam« (Falsetto 1994: 61).

Filmski pripovedni prostor torej bistveno obvladuje metaforična razsežnost, mentalna pokrajina, ki je povnanjenje Alexove subjektivnosti. Odločilen dokaz v prid tej trditvi dobimo, če interierje – Alexovo sobo, bar Korova, prodajalno plošč in druge prostore Alexovega užitka – primerjamo z eksterierji in tistimi prostori v filmski pripovedi, kjer Alex ni izvajalec, temveč žrtev represije. Taka sta zapor in bolnišnica: siva, betonska in hladna. Brutalnost arhitekture in umazana sivina Londona predstavljata kontrapunkt halucinogenim izbruhom barv in oblik, s katerimi Alexovi domišljijiski interierji prenasajajo zaznave gledalcev. Značilen je prizor ob Temzi, kamor Alex odtava zatem, ko se ga starša odrečeta. Lik se premika vzdolž različnih odtenkov sivine: betonske ograje nad nasipom reke, umazane vode, v nasprotno smer potujočih tovornih ladij in tovarniških objektov na nasprotnem bregu. Vse to predstavlja objektivni korelat Alexovemu obupu zaradi nesposobnosti delovanja v kakršnem koli svetu, ki ni projekcija njegove duševnosti. Nasprotje med protagonistovim notranjim svetom in zgodbenim svetom, čigar pravila mora upoštevati, se do skrajnosti zaostri v sosledju zadnjih dveh kadrov. V predzadnjem kadru

Alex, vklenjen v mavec, leži v bolniški sobi. Zadnji predstavlja domišljijski pobeg in bi ga lahko opredelili z Braniganovim notranjim žariščenjem, saj se Alex skriva v sanjski svet, ki ni dosegljiv osebam, upovedenim v bolniški sobi, temveč samo gledalcem. Ti vidijo, kako se Alex prekopicuje po perju s prelestno mladenko. Obdajajo ga v viktorijanske kostume oblečeni diegetični gledalci, kar nakazujejo dejstvo, da filmska pripoved gledalce enači z ogleduhi Alexove intimne. Vizualni impulzi teh pa so v primerjavi s svetom zunaj protagonista izjemno intenzivni; Alexov notranji svet je videti veliko lepši od sveta zgodbe, ki obdaja njegove sanjarije in v katerem gledalec prepozna referente zunajfikcijskega sveta.

V estetiziranem prostoru se tudi Alexovo telo vzpostavlja na poseben način; kot imaginarno telo, utelešenje pripovedovalčevih želja, prezrcaljenih v spomin. To se morda najznačilneje izrazi v prizoru Alexovega razdejanja pisateljevega doma, ki poteka, medtem ko Alex glasno prepeva glasbeno temo iz filma *Singin in the rain*. V kontekstu mjuzikla se vsako od njegovih dejanj prikaže kot del koreografije, v kateri so vse Alexove kretnje in koraki izpeljani s plesno natančnostjo. Razdejanje opreme v sobi se spremeni v scenografski učinek, izmenično brcanje pisatelja in pretepanje njegove žene je upravičeno ritmično, kot plesna prvina. Celo ko Alex napade pisateljovo ženo, ji na rdečem oblačilu najprej izreže kroga, skozi katera pogledata vršička njenih prsi. Ta dražljaj je nedvomno privlačnejši od karikiranih grimas žrtev, v katera je uokvirjen. Podobno so prikazani tudi vsi drugi prizori Alexovega nasilja v filmu; z navezavo na kontekst kaskaderstva, baleta ali prostorske ureditve so v njih poudarjene estetske prvine in čutni impulzi. Film izkorišča gledalčevo iskanje vznemirljivega v fikciji in ga degradira v voajerja sadističnih fantazij.

Sklep

V raziskavi sem analizirala pripovedne strategije, s katerimi fiktivni protagonist sprejemniku vsiljuje svoje dožemanje pripovednega sveta. Če literarni Alex nasilje mimikrira v humornost novoreka in zvočno privlačnost besed, ga filmski Alex gledalcu ponuja kot pobeg pred sivimi eksterijeri, s katerimi se bo soočil zunaj vznemirljivega sveta ekrana. Analizo subjektivnosti likov sem izvajala ob vzporedni interpretaciji filma in romana ter tako skušala osvetliti specifične manipulativnega potenciala sosledja slik oziroma besed, v katerih sprejemniki razbirajo odseve sveta.

Pri tem se mi zdi posebej zanimivo dejstvo, da poleg zrcaljenja izvenfikcijskega sveta v fikciji poznamo tudi obraten proces. S svojo raziskavo sem želela opozoriti na načine, s katerimi bi fikcijski svet lahko vplival na družbeno prakso. Z analizo učinkovanja izjemno sugestivnega Alexa sem ugotovila, da posredovanje pripovedi skozi nekatere posebej privlačne slogovne strukture sprejemnika nagovarja k sprejetju protagonistovih pogledov na družbo. Spričo tega ne skušam zaključevati, da ima tovrstno učinkovanje lahko trajen vpliv na bralca oziroma gledalca. Očitki o kvarnih zgledih *Peklenske pomaranče* na mladino, ki so se v zgodnjih sedemdesetih letih usuli na Burgessa, še v večji meri pa na Kubricka, namreč

predpostavljajo, da se fiktivni vzorci protagonistovega obnašanja prenašajo neposredno v sprejemnikovo družbeno delovanje. Tako razmišljanje bralce oziroma gledalce, pa čeprav manj izkušene, podcenjuje; omejuje jih na bitja, ki fikcijo sprejemajo kot *tabule rase*. Vsak sprejemnik vstopi v fikcijo z določeno identiteto, mrežo stališč, skozi katero motri pripoved. Gnetljivost identitet v procesu identifikacije s fiktivnimi liki pa odpira nov sklop vprašanj.

OPOMBE

¹ Ob tem konceptu so se trla kopja številnih teoretikov. Bordwell trdi, da »v filmu lahko govorimo o pripovedovanju, a ne o pripovedovalcu« (Bordwell 1985: 62). Chatman ga korigira z uvedbo »posrednika zgodbe, pripovedovalca, ki je del diskurza« (Chatman 1990: 133). Lothe filmskega pripovedovalca opredeli kot »heterogeni mehanični in tehnični instrument, ki ga sestavlja množstvo različnih komponent« (Lothe 2000: 30). V Braniganovem delu iz leta 1984 ga je mogoče zaznati v konceptu osrednje zavesti (*central consciousness*), ki je nekoliko soroden Kawinemu konceptu »zavest ekrana« (*mindscreen*), ki spekulira o filmu kot sanjah, ki vzbujajo vtis, da same sanjajo. Branigan povezanost zanika: Kawinovo zavest ekrana predstavi kot mimikrijo implicitnega avtorja – osrednjega namena, vpisanega v besedilo, ki gledalca usmerja pri rekonstrukciji zgodbe iz različnih plasti dogajanja. Medtem ko naj bi bil za Kawina pojem zavesti najbolj pomembno načelo v pripovedi oziroma koherentna subjektiviteta, ki usmerja fikcijo, Branigan trdi, da je zanj zavest le eden od elementov predstavljanja; pravzaprav kulturno pogojen koncept.

² Shlomith Rimmon-Kenan se v razmejevanju notranjega in zunanjega žariščena zavestno oddaljuje od Genettove klasifikacije *récita* v neožariščena, notranje ožariščena in zunanje ožariščena. »Kot je prepričljivo ugotovila Mieke Bal (1977, pp. 28-9), je Genettova klasifikacija osnovana na dveh različnih kriterijih: medtem ko se razlika med neožariščnim in notranje ožariščnim nanaša na položaj instance, ki zaznava (žariščevalec), se tista med notranje ožariščnim in zunanje ožariščnim nanaša na zaznani objekt (ožariščena)« (Rimmon-Kenan 2002: 156).

³ Shlomith Rimmon-Kenan po Mieke Bal uvaja tudi koncept ožariščena objekta, ki ga v Braniganovi kategorizaciji ni. Objekt je lahko predstavljen bodisi površinsko (pri objektu-osebi torej bralec dobiva podatke predvsem o dejanjih) ali globinsko (predstavitev zavesti). Ko literarna oseba sanjari, gre po Shlomith Rimmon-Kenan za globinsko notranje žariščenje (Rimmon-Kenan 2002: 77); to se kot po naključju pokrije z zadnjo plastjo Braniganove klasifikacije, ki razen tega določa še površinsko notranje žariščenje (zaznavanje) in zunanje žariščenje (obrazno mimiko lika ali posnetke tega, kar lik vidi, vendar ne iz njegovega prostorskega izhodišča).

⁴ Pojma diegeza in diegetsko označujeta »splošno sprejeti pojem filmologije, ki ga je definiral Étienne Souriau: "Diegeza, diegetsko je vse, kar pripada razumljivosti zgodbe, ki se pripoveduje, oz. svetu, ki ga film prikazuje"« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 136). Nadomestljiva sta s slovenskima »zgodba« in »zgodbeni«.

⁵ Mitry v delu *The Aesthetics and the Psychology of the Cinema* taki drži oporeka; trdi namreč, da mentalna podoba nikoli ni celotna predstavitev določenega subjektivnega pogleda, ker je tega nemogoče v celoti povnanjiti. Mitry se naveže

na teorijo o fotografski naravi filma kot reprodukciji stvarnosti: mentalna podoba, prevedena v film, po njegovem preneha biti mentalna in postane vizualna. Iz take trditve sledi, da je izražanje subjektivitete najčistejše v bolj pojmovno usmerjeni literaturi.

⁶ F. Jost in drugi filmski naratologi so ponudili delitev, ki pripovedovanje in žariščenje (kar oseba ve) dopolnjuje z okularizacijo – ta kaže natančno to, kar oseba vidi (Kavčič in Vrdlovec 1990: 414).

⁷ Z Mieke Bal se strinjam, da je termin perspektiva od vseh sorodnih izrazov, kot so zorni kot, gledišče in drugi, še najbližji žariščenu, saj zajema tako fizične kot psihološke plasti zaznavanja (Bal 1997: 143).

⁸ Kar je še v večjem nasprotju z izvirnikom romana, ki pripoved za razliko od amputirane ameriške različice, kakršni sledita tudi film in slovenski prevod, zaključí z enaindvajsetim poglavjem; v njem Alex dozori, preraste nasilje ter se odloči za konstruktiven odnos do družbe, ki temelji na ljubezni.

⁹ V pripovedovalčevem govoru je sicer občasno mogoče zaznati tudi perspektivo odraslega Alexa, še posebej ko ironično pomiljuje svojo nebogljeno mlajšo pojavnost.

BIBLIOGRAFIJA

I. PRIMARNI VIRI

BURGESS, A., 1996: *A Clockwork Orange*. London: Penguin.

—, 1974: *Peklenska pomaranča*. Prev. F. Miklavc. Ljubljana: Mladinska knjiga.

A Clockwork Orange. Stanley Kubrick, 1971, USA.

II. SEKUNDARNI VIRI

ANDREW, D., 1999: From *Concepts in Film Theory*. Adaptation. V: *Film Theory and Criticism*, ur. L. Braudy in M. Cohen, 435–451. New York, Oxford: Oxford University Press.

BAL, M., 1997: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

BAL, M., 1977: *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.

BASSNET-McGUIRE, S., 1991: *Translation Studies*. London: Routledge.

BAZIN, A., 1967–71: *What is Cinema?* Vol. II. Berkeley: University of California Press.

BEJA, M., 1979: *Film and Literature: an Introduction*. New York, London: Longman.

BLUESTONE, G., 1962: *Novels into Films*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

BOOTH, W. C., 1983: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

BORDWELL, D., 1985: *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.

BRANIGAN, E., 1992: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

—, 1984: *Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York: Mouton.

BRAUDY, L. in COHEN, M., ur., 1999: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press.

- BUGGE, C., 2004: *The Clockwork Controversy*. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/index.html>.
- BURRIGES, A., 1990: *You've Had Your Time*. London: Heinmann.
- CHATMAN, S., 1986: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca in London: Cornell University Press.
- , 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca in London: Cornell University Press.
- , 1999: What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). V *Film Theory and Criticism*, ur. L. Braudy in M. Cohen, 435–451. New York, Oxford: Oxford University Press.
- FALSETTO, M., 1994: *Stanley Kubrick: a Narrative and Stylistic Analysis*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- FOWLER, R., 1996: *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- GENETTE, G., 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Prev. J. E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- ISER, W., 2001: *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- JAUSS, H. R., 1998: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo »Literatura«.
- JENKINS, G., 1997: *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films*. London: McFarland.
- KAVČIČ, B. in VRDLOVEC, Z., 1990: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- KAWIN, F. B., 1987: *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton: Princeton University Press.
- KLEIN, M. in PARKER, G., ur., 1981: *The English Novel and the Movies*. New York: Ungar.
- KOLKER, R. P., 2000: *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford: Oxford University Press.
- LODGE, D., 2002: *Consciousness and the Novel. Connected Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- LOETHE, J., 2000: *Narrative Fiction and Film. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- McFARLANE, B., 1996: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- METZ, C., 1974: *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press.
- MITRY, J., 1997: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- MOZETIČ, U., 2000: Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega gledišč(enj)a in žarišč(enj)a: *Ljudje iz Dublina* Jamesa Joycea. *Primerjalna književnost* 23 (2): 85–108.
- PLATON, 1995: *Država*. Prev. J. Košar. Ljubljana: Mihelač.
- PORTER ABBOT, H., 2003. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RASKIN, V., 1984: *Semantic Mechanisms of Humour*. Dordrecht, Boston: D. Reidel Pub. Co.
- RIMMON-KENAN, S., 2002: *Narrative Fiction*. London and New York: Routledge.
- SILVERMAN, K., 1999: From the Subject of Semiotics. (On Suture). V: *Film Theory and Criticism*, ur. L. Braudy in M. Cohen, 137–147. New York, Oxford: Oxford University Press.
- ŠTUHEC, M., 2000: *Naratologija: med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba.

■ PRESENTATION OF CHARACTER'S SUBJECTIVITY IN LITERATURE AND FILM

Key words: literature and film / English literature / Burgess, Anthony: *A clockwork orange* / Kubrick, Stanley / film adaptations / narratology / narrator / narrative technique / focalization

The reading of Burgess's and Kubrick's *A Clockwork Orange* questions the narratological concept of narrative as a deep structure independent of its medium. Conversely, it focuses on the specific artistic material which determines protagonist's role in narration. Examining the relation between the remembered and the remembering level of first-person narrator, it draws on the concept of focalization; a textual structure which by experiencing the narrative generates the process of narration. In both novel and film, the protagonist is the only focalizer that suppresses all others sources of narrative information and thus influences reception. The analysis of language in the novel proves that despite the psychological and temporal distance, the narrator's account of events is conducted in nadsat - protagonist's idiolect which signifies his youthful rebellion. Narrative objects are thus not only perceived but also verbalized through the consciousness of the focalizer. Nadsat is a humorous mix of Russian and English lexicon which clouds violent narrative events and consequently adjusts the receiver's interpretation of narration to the protagonist's. Focalizer's influence in film is felt mainly in narrative space; a series of mental landscapes, externalisations of the protagonist's consciousness. In violent scenes, attention is drawn to aesthetic elements; the choreography of rape and fights. The analysis of strategies which impose on the receiver protagonist's interpretation of the narrative was conducted through parallel readings of novel and film to indicate the specifics of the manipulative potential of cinema and literature.

Oktober 2004