

# O DVEH FILMIH

## ANATOMIJA TELESA IN DUŠE

Cronenbergov oče je bil novinar in pisec kriminalnih zgodb. S šestnajstimi leti je Cronenberg napisal prvo zgodbo v znanstveno-fantastičnem žanru. Študiral je biologijo in biokemijo, kasneje tudi angleško književnost. Začel z under-ground filmi s parapsihološkimi in horor nastavki. Nadaljeval je v profesionalni produkciji in postal eden odmevnejših in komercialno uspešnejših kanadskih režiserjev (**Rabid, The Brood, Scanners, Videodrame, The Dead Zone**), kasneje tudi hollywoodskih (**Muha**).

Ti podatki so navedeni zato, da vidimo, kako je minulo delo in Cronenbergovo obdobje formacije vpisano v njegov zadnji film **Dead Ringers**, ki so ga filmski mrhovinarji potisnili bodisi izrazito levo bodisi skrajno desno – redko pa kam vmes.

Poleg notice v časopisu o smrti dvojčkov v nekem stanovanju je za scenarij filma **Dead Ringers** služil tudi roman Twins, toda Cronenberg ga je uporabil le kot okvir, v katerega je vpel biološko anatomijo notranjosti telesa – anatomijo maternice in duše – oziroma tisto nevidno stvarno in nevidno metafizično »substanco«, ki je lahko predmet raziskave tako kirurga kot psihologa, zlasti pa filmarja, ki ga – poleg navedenega – zanima še »operacija« slike oziroma anatomija podobe. Toda ne le tiste podobe, ki bi prodirala »v telo«, temveč tiste, ki bi prodirala – v dvojico skoraj identičnih človeških bitij. Če bi se Cronenberg držal predloge romana Twins, ki izhaja iz razlik, ne pa podobnosti dvojčkov (eden od literarnih bratov je celo homoseksualec), bi v režiserjevem opusu najbrž res videli zarezo in obrat od cronenbergerjanskega načina levitve človeških podob. Ker pa so avtorske pravice romana odkupili predvsem zaradi formalnih, ne pa tudi umetniško-uporabnih razlogov, ker si je Cronenberg (skupaj z Normanom Sinderjem) pustil odprto polje, v katerega je lahko vnašal, to, kar ga je od nekdanjega motiviralo (glej začetek), je zareza v avtorjevem opusu le navidezna, saj film **Dead Ringers** na mehkejši način oziroma s priredbi, ki so za oko subtilnejši, prijemi vzdržuje kontinuiteto njegovega »medicinskega« horor žanra. Z eno razliko: če je nekoč (recimo v **Muhi**) svoje protagoniste na vizualno ekstrovertiran način podvrnil plastičnim in za oko šokantnim transformacijam, ki so zahtevale dobršno mero specialnih in maskerskih efektov, je v **Dead Ringers** transformacijo teles skril za transformacijo duš. Toda ta razlika ni prav nič usodna, saj je gledalec vpet le v drugačno, recimo v bolj »introvertirano morbidnost«, ki jo režiser proizvede z nič manj zahtevnimi filmskimi pomagali.

»Za razliko od **Muhe** je film **Dead Ringers** delo, polno specialnih efektov. Ironično, toda to je resnica,« pravi Cronenberg v enem izmed intervjujev (*Cahiers du Cinema*, 416), kjer ga sprašujejo o razlikah, predvsem pa o tem, zakaj se je odpovedal njemu tako ljubim optičnim efektom. »Na snemanju sem se vsak dan ukvarjal z več specialnimi efekti kot pri **Muhi**, toda le-ti so gledalcu nevidni.« Dejansko nevidni so le v prvih filmskih kadrih, ko se dvojčka – otroka ob medicinskih lutkah pogovarjata o anatomiji človeka. Nastopata namreč prava dvojčka, ki sta zajeta v istem planu. To bo v naslednjih sekvencah, ko sta dvojčka že odrasla in sta že tam, kjer sta kot otroka želela biti (na uri anatomije, s pravimi – sicer mrtvimi telesi, postalo splošno pravilo. Vendar ne bosta več nastopala prava dvojčka, temveč ju interpretira en sam igralec – Jeremy Irons. In to so tisti posebni efekti, ki so Cronenberga bolj izzivali kot eksplozije njegovih nekdanjih teles. »Efekti z moralo«, bi lahko rekli, efekti, ki jih priskrbi oseba-igralec, ne pa izključno manipulacija s tehniko.

Med ginekologoma Beverlyjem (Bev) in Elliotom (Elly) je karakterna distinkcija minimalna, vsekakor pa ni razkrita na začetku filma, kar gledalec pravzaprav pričakuje, še posebej zato, ker ve, da gleda enega in ne dva igralca. Njuna različnost se podčrtuje postopoma. Bev je raziskovalec, znanstvenik, ki se redko eksponira in ki se ne žene za uspehom. Živi v senci brata Ellyja, ki je bolj ekstrovertiran, skrbi za menažerske posle, nastopa na znanstvenih srečanjih in sprejema priznanje tudi za bratovo praktično in znanstveno delo. Bev je telo, ki misli, je »vsebina«, ki jo zastopa forma (Elly). Kot eno lahko funkcionirata le, če sta v dvojce. V trenutku, ko je enost razbita – ko se na njuno ginekološko mizo usede pacientka (in slavna igralka) Claire Niveau (Geneviève Bujold) – se enost razbije v zadušljivo, propad napovedujočo posameznost, ki – sedaj ne-cela, ne more več funkcionirati. Odnos s Claire vzdrži do

trenutka, ko se v njeni postelji izmenjujeta oba (kar ona ne ve), ko pa se pri njej ustali eden – Beverly, se začne Bratova in bratska postopna regresija in samouničenje. Pa ne, da bi Claire imela pri vsem skupaj bistveno vlogo – pač pa obratno, saj ne gre za ambivalenten odnos med moškim in žensko, temveč za razcepljen odnos med njima samima, in za nezmožnost ločitve zračenih bratov. Bevova ljubosumnost je le alibi, ki mu pomaga pri zavlačevanju odcepitve in je le izgovor, s pomočjo katerega upravičuje lasten propad. Tako kot sta bratovi telesi zastrupljeni eno z drugim, tako se počasi zastrupljata z drogami in tabletami. Njuna medsebojna odvisnost se podvoji še z odvisnostjo od kemičnih strupov, in njuno psihofiziološko agonijo odreši lahko le smrt. Obratno pa se Claire toksikov (zdravil) znebi, kot se tudi pomiri z dejstvom, da ne bo nikoli imela otrok, saj je nekakšen mutant (s filmsko izmišljeno »trojno maternico«).

Kirurško plastične transformacije degutantnih osebkov v prejšnjih Cronenbergovih filmih se v **Dead Ringers** zminimalizirajo v občo atmosfero, kjer se spremembe pojavljajo kot alarmna, rahlo dozirana opozorila, da nas sicer nekaj čaka (saj je situacija zastavljena patološko), toda to, kar nas čaka, nas ne bo strašilo, temveč kvečjemu bolelo.

Kajti Cronenberg se močno poigrava z gledalčevim strahom pred bolečino. Ne izziva strahu, ki bi prihajal iz suspenza, presenečenj, zasledovanj ali ogroženosti; ne izziva solz, saj je film hladen, odnosi so mrzli in znanstveni – tako kot so hladni, asketski in čisti laboratorijski prostori, v katerih delata in živita usodno privlačna dvojčka; pa tudi pietete ne izziva, ker je možnost gledalčeve identifikacije minimalna... Igra na nekaj, kar je pravzaprav zoprno – na gledalčevo občutenje »fizične« bolečine, na, recimo, možnost, da se umetelno izdelani in grozeči kirurški instrumenti zasadijo v njegovo, ne pa igralčevo telo. In to se igra na način, kjer so posebni vizualni efekti nepotrebni: dogajanje je umešano v znanstvenomedicinski milje, kjer so vsi atributi – od diagnoz, instrumentov, miz, operacij, povsem verjetni. In prav zato, ker so verjetni, prav zato, ker operacijo vidimo iz video ekrana ker v telo vstopamo posredno, ker kirurške instrumente posredno izdelata umetnik-kipar, ki jih celo razstavi v galeriji, se gledalčeva ogroženost stopnjuje, ne pa zmanjša. Cronenberg, skratka, s tem, ko hlina vsakodnevno realnost, izumlja novo – tisto realnost, ki ji – čeprav nerealni – verjame. In s tem se je šele bojimo. Bolj kot **Muhinih** transformacij.

Drugo režijsko hlinjenje, ki je Cronenberga v tem filmu bolj okupiralo kot v njegovih znanstvenofantastičnih filmih, je bila podvojitve igralca. Kako lahko ena oseba interpretira osebi, ki sta istočasno v kadru, vendar z različnima oziroma sorodnima identitetama? Ena pot, je s pomočjo katere je vzpostavljala distinkcijo med Bevom in Ellyjem, je manifestacija »navzven«: zamenjava kostumov, frizure, očal in naglaševanje karakternih odtenkov s pomočjo igre: Bev ima rahlo drugačno hojo kot Elly, njuna pogleda sta različna, način govora je spremenjen... Muka, ki si jo film z istim igralcem v dveh pogostih velikih planih nadene, pa je večja, kot vidimo v končnem rezultatu. V zgodovini filma se je isti igralec pojavljal v dveh ali še večjih filmskih vlogah v istem filmu najpogosteje v komedijah. Ta informacija je bila v gledalčevo percepcijo vpisana kot dodatni trik, kot dodatni oskrbovalec smešnega, kjer je bilo verovanje v »realno« že v naprej razbito. Pri Cronenbergu pa se verovanje kar naprej vzpostavlja in se gledalec pravzaprav sploh ne ukvarja z vprašanjem: »Kako pa je to narejeno?« Če bi se, potem bi bilo Ironsovo garanje brez smisla. In garanje je nedvomno bilo. Cronenbergu so igralci zavračali ponudbe, ker so se bali shizofrene situacije, ki bi jih pri takih vlogih čakala. Komu govoriti, če nimaš referenta? (in dialogov ni malo). Kako usmerjati pogled, če tistega, ki mu govoriš, ni? Je dubler nadomestek za igralca? In tako naprej.

Najpreprostejši način simulacije dveh v enem je uporaba plana in kontraplana. Ker vemo, da filmsko platno funkcionira kot skrivalnica, ki lahko pokaže le del dogodka, del pa ga nakaže s tem, da ga skriva, je – jasno – drugi najpreprostejši način tovrstne simulacije prav uporaba prostora zunaj polja. In ko se Bev in Elly morata srečati v kadru, ko sta prisiljena biti v interakciji, in to na način, da eden ne kaže hrbita, ostane še uporaba »split screena« – nič



# HIMNJEVA

## ČUDNI AŽURNI

nove, a tu mojstrsko izvedene tehnike prekrivanja ekrana z drugo sliko (drugo polovico slike pokriješ z na novo posnetim materialom, kjer je kót vstopa ali izstopa v kader drugačen...) Cronenbergov tovrstni »specialni efekt« je v tem primeru sofisticirana in dopolnjena izraba tega trika, saj se slika ne »prekriva« samo na sredini – prekriva jo tudi po drugih vertikalah in ne le na fiksnem planu. Ko Elliot na snemanju filma obiše Claire, se srečata v maski. Claire videvamo najprej le v profilu, kasneje pa ji kamera ujame ves obraz. Drugo polovico obraza ima (za potrebe filma) deformirano oziroma namaskirano. Ta informacija je v kontekstu dogajanja nepomembna, saj je povsem nevažno to, kar Claire na snemanju počne. Je pa bila očitno pomembna za Cronenberga, ki je moral vzeti v zakup »bifacialnost« igralčevega obraza. Pravzaprav dvojic lic Jeremyja Ironsa, s pomočjo katerih je gradil dve različni osebi. Igralčev obraz se namreč spreminja glede na zorni kot, v katerega ga ujame kamera. Marsikateri igralec se je tako kameri nastavljal le iz enega profila – iz tistega seveda, za katerega je menil, da je boljši.

In potem je tu še uporaba velikega plana, ki s tem, da objekt predstavi parcialno, da ga odkrije tako, da ga skrrije; s tem, da ga napolni z grozo in dvoumnostjo, zgnete iz istega telesa dve duši. Veliki Cronenbergov plan obraza pa je tudi zaslepljeval srednji, s »split screenom« zorganizirani oddaljeni plan. Igra takih kontraplanov je rezultirala v gledalčevi »spozabitvi«, da je dvojno telo pravzaprav le eno.

Shizofrenična situacija ni bila le problem ukletih dvojčkov – ali kateregakoli para, ki v trenutku, ko eden od dvojice odpove, drugi povsem preneha biti – temveč tudi režiserja, saj je bil uklet med filmsko abecedo, ki jo je izpisala zgodovina filma, in med možnostmi, ki mu jih je ponujal filmski laboratorij. Film je pač mutant med enim in drugim.

### Pot k...

Da bi se Bev in Elly znebila klavstrofobičnega odnosa se regresivno vrneta v stadij fetusa, ki naj bi ga ne le simbolno, temveč tudi operativno razdvojila. Po tem ponovnem rojstvu bi bila osvobojena.

Toda Bev le stopi v telefonsko govorilnico, od koder naj bi poklical Claire. V trenutku pa, ko je bil projekt možen, ga zavrne in zapusti telefonsko govorilnico.

Kaj je v **Nevarnih razmerjih** najbolj nevarno? Zakaj intrige in manipulacije, zakaj kroženje besed – tistih pisanih in izgovorjenih – predstavljajo Vicontu de Valmontu in markizi de Merteuil večjo satisfakcijo kot spolni akt? Zakaj markize nikoli ne vidimo v postelji z njenimi ljubimci in zakaj so ti ljubimci lutke brez obraza? Zakaj vikont svoje posteljne prigode pripoveduje, zakaj jih vidimo v kratki retrospekciji, zakaj, skratka, spolni akt posreduje pisana ali izrečena beseda in – če ga že slika – je le to burkasta igra, ki služi zato, da priskrbi besede?

Gre za klasično, ne pa le ljubezni immanentno strukturo prevare in nesklada: sreča, ali, če hočete resnica, se sestoji iz same poti do nje. Laelos je v »Les liaisons dangereuses« to pot perverzno povečal – Srečo je pustil v nemar in se prepustil Poti (Vikonta in markizina igra), razliko med »piti k« in »biti v« pa vzpostavil z Madame de Tourvel (Michelle Pfeiffer), ki je – v trenutku, ko je popustila in se vdala vikontu – vstopila v polje sreče, ljubezni in užitka. S tem, ko je sprejela rešitev znotraj »zaprte ekonomije«, ko je zavrnila igre in le nedolžno verovala v čisto ljubezen, si je oskrbela propad oziroma odvzem »srčnih sokov«, ki jih bodo tik pred smrtjo izsesale po njenem telesu pripete pijavke. Toda ta, s kaznijo zaznamovan propad, je že spet »pot k« – tokrat ne k Sreči, Užitku, Resnici... temveč »pot od« vsega tega, torej tista točka, na kateri je Sreča šele razpoznavna, določljiva in ulovljiva. Kdaj vikont reče: ljubil sem takrat in takrat, bil sem srečen le s to in to...? V trenutku, ko se (tudi njemu) izteka »življenjski sok« in ko njegova kri obarva belino snežne površine. (Ali ni tudi Madame de Tourvel umirala med belimi tančicami nunskega samostana?) In kdaj markizi de Merteuil (Glenn Close) pade maska z obraza? Takrat, ko izgubi partnerja, ki jo je na »poti k« spremljal, vzpodbujal in se z njo skrival po labirintih z zmeraj bolj odmaknjenim ciljem. Resda ji dokončno pade maska takrat, ko jo degradira javnost – ne naključno se to zgodi prav v gledališču, v prostoru torej, ki je privilegirano mesto prevare – toda pravo brisanje nadetega make upa, za katerim se nahaja primarna otroška »nedolžnost«, markiza







NEVARNA RAZMERJA

Merteuil uprizori v trenutku, ko zve za vikontovo smrt – v bistvu napovedano že takrat, ko se vikont spominja srečanj z madame de Tourvel. Trenutek popolne izgube, toda izgube že tolikokrat omenjene »poti do«, ki se ji sedaj pridruži še »pot od«. Groza, ki je v tem trenutku na delu – seveda v velikem planu, saj za grozo ni bolj groznejšega plana – je predvsem točka streznitve, ko ni ničesar več in ko je kastracija popolna.

Sreča in vse, kar se na njo lepi, je pač vedno prisotna na način svoje odsotnosti. O njej lahko govorimo le v prihodnjem ali v preteklem času – v pričakovanju ali v spominjanju. Zavedamo se je lahko ante ali post festum. Frears govori o obeh časih, ki ga zapolnjujejo sedukcije, kjer se multiplicirajo intrige, kjer se bohotijo pisma in kjer ima beseda večjo moč od dejanj. In prav zato ta film tako spominja na policijske intrige filma noire oziroma na tiste filme, ki so jih v Hollywoodu posneli evropski emigranti. Markiza Merteuil je predhodnica preračunljivih in diplomatskih, fatalnih in »črnih« žensk, ki jim je ljubezen sredstvo za dokazovanje moči in dosego točno določenih ciljev. Je Eva v Mankiewiczovem filmu **Vse o Evi** (1950) drugačna? Mogoče le toliko, kolikor je konflikt med preračunljivostjo in strastjo bolj zabrisan in kolikor Eva strast enači z uspehom, markizi pa je sami sebi (ali Poti) namen. To so ženske, prepolne obvladljive ljubezni, ki se na zunaj reprezentira kot cinizem ali kot kraljevska moč. Toda če gre v filmu noir predvsem za nekakšen realizem sociale, gre tu za izjemno odkrit realizem emocij.

In realizem emocij lahko vzpostavljajo predvsem igralci, ki so pri Frearsu ekskluzivni nosilci kadrov. Toda ne evropski. Kot pravi Frears, bi evropski igralci zasedali mesto v srednjem, ne pa velikem planu. Ameriški pa so brez zgodovine in – kar je še bolj zanimivo: če so nekoč francoske aristokrate igrali Britanci, jih danes lahko le Amerikanci, saj so oni tisti, ki so premožni, medtem, ko so Britanci kvečjemu njihovi služabniki.