

Robert Kuret

# TRI OPOMBE O NICOLASU CAGEU

## KAPITALIZIRANJE NICOLASA CAGEA

Začnimo na koncu, pri njegovem zadnjem filmu: **Neznosno breme ogromnega talenta** (The Unbearable Weight of Massive Talent, 2022, Tom Gormican). Gre, na kratko povedano, za film, ki bi moral biti brsteči spomenik kulturnemu igralcu, a ga v bistvu strpa v pokoj. Zakaj? Precej preprosto: ker ne ujame pravega duha Nicolasa Cagea, ampak raje streže s kislimi forami, *bromanco*, ki je doživela vrhunec konec predprejšnjega desetletja. Impotentni citati ne ponujajo dosti več od intelektualističnega načina gledanja, ki doživlja vrhunec ob prepoznavanju referenc, *oh, ja, to je pa iz tega filma*.

Nicolas Cage je ujet v hipersvet, kjer je lahko le še nostalgična referenca na lastne norije in intenzitete. Iz mesa postane znak. To, da film kapitalizira na njegovem kultu, da na tron postavi Cagea neposredno, mu izmakne prav tisto značilno cageevsko. Pa naj se ob njegovem dretju lastnega imena – v mlajši različici – še tako prepričujemo o nasprotnem.

Učinek je podoben tistemu žalostnemu momentu, ko je Tom Green v *stand-up* nastopih začel oponašati najbolj znane citate iz svojega kulta **Freddy je odpisan** (Freddy Got Fingered, 2001, Tom Green), filma, za katerega je danes popolnoma nepredstavljivo, da bi prišel iz parkljev katerega od velikih hollywoodskih studiev. Ko je skratka rahlo postarani Tom Green skušal izvabiti poslednje smehce z imitacijo citatov – a la »Daddy would like some sausage, daddy would you like some sausages?« –, je bilo jasno, da je nekega obdobja nepreklicno konec. Najbolj jasno je to ravno ob momentih, ko neko obdobje še kar trmasto vztraja, kot razpadajoči kadaver, ki opleta iz groba, čeprav ga je zgodovinski čas dokončno pospravil pod zemljo in iz njega naredil stvar arheologije.

**Neznosno breme** se pač spravi na enega tistih elementov, ki veljajo za neko obče mesto Nicolasa Cagea, tisto, kar v filmih z njim že vsi pričakujemo: da se mu bo malo zmešalo, da bo naredil neko norijo. Ali ni tudi *casting* Nicolasa Cagea vedno bolj povezan ravno s tem elementom, zaradi katerega je dobil kulturni naziv igralca generacije? Vrhunec je tu bržkone ujel Panos Cosmatos z **Mandy** (2018) – ostalo je bilo pobiranje drobtinic. Ravno zato je tako svež tudi njegov prejšnji film **Prašič** (Pig, 2021, Michael Sarnoski): ker se odpove predimenzioniranosti in se zaveže minimalizmu, naturalizmu – in ravno tu ponudi Cageu prostor za raziskovanje in inovacijo. Tega **Neznosno breme** ne prepozna, čeprav ima nekaj dobrih momentov, predvsem na začetku: ko Cage recimo objokuje svojo usodo, se za hip zdi, da je ravno sentimentalnost, razčustvovanost tista smer, ki bi lahko v neki drugi dimenziji zopet priklicala njegovo kaotično energijo, ne da bi še enkrat reproducirala, kar smo lahko že dodobra spoznali.

## STRAST DO REALNEGA IN VIBIRANJE DUHA

Če sprejmemo neko osnovno delitev gledališča (ali igre) na fizično in psihološko, potem je Cage na prvi pogled bliže prvemu. Če je psihološko gledališče asociirano z metodo Stanislavskega, z realizmom oz. naturalizmom likov, potem lahko njihovo gradnjo razumemo v smeri od znotraj navzven (raziskovanje motivacij, psiholoških globin, spominov, prek katerih naj se dosežejo določena stanja). Nasprotno je pri fizičnem gledališču, kjer je ta smer obrnjena: stanja so ustvarjena (pri Živadinovu na primer velikokrat repetitivno) s telesno aktivnostjo, kar je podobno tistemu znanemu Pascalovemu izreku »Pokleknite in molite in vera bo prišla sama od sebe«. Cage je svoj stil igre v nekem trenutku poimenoval novi šamanizem (*nouveau shamanism*): gre za takšno razraščanje in intenzivnost domišljije, da

začne ta dobivati povsem realne, telesne dimenzije. Strategija je podobna priklicevanju, tisti vrsti moči fikcije, ki ima lahko povsem realne učinke, ki ustvarja, spreminja ali uničuje svet (Cage je ustvaril tudi mit, da si za katero od vlog izbere predmet, ki naj bi poosebljal duha te vloge, in si ga všije v kostum).

Čeprav seveda ne moremo popolnoma ločiti fizičnega in psihološkega gledališča, je jasno, kako pomembna sta fizično gledališče in njegova tradicija (recimo Artaudov teater krutosti, balijsko gledališče, japonsko kabuki gledališče, ki ga omenja tudi Cage itd., pa seveda tradicija nemega filma, zlasti nemškega ekspresionizma) za izoblikovanje njegovega performativnega stila. Kajti za vloge, ki se jih oprime izraz »cageevske«, je značilna prav poudarjena telesnost.

Pravzaprav lahko njegovo intenzivno telesnost, s katero portretira svoje najbolj izrazite like, umestimo v tendenco, ki je po Badiouju zaznamovala 20. stoletje: strast do realnega. Temu konceptu se lahko približamo z delitvijo med ikono in ekscesom, med sublimnim in materialnim, med reprezentacijo, ki kaže na nekaj drugega od same sebe, in na reprezentacijo, ki želi postati ta stvar sama. Znak v smislu označevalca, ki napotuje na neko označeno, se v drugem primeru sesede oz. napihne sam vase, sam postane označeno.

Ta tendenca doseže eno svojih bolj razvidnih mest v delih ruskih futuristov, ki so v svoji zaumni poeziji kovali nove besede; te se niso pripenjale na noben diskurzivni pomen, ampak so učinkovale predvsem s svojo zvočnostjo (ali grafičnostjo), torej predvsem z materialno pojavnostjo. Podoben primer je tudi abstraktni ekspresionizem, kjer prednjači intenziteta barv (na kar je s svojimi barvno nasičenimi platni, kjer nabuhla površina sama vpija pozornost, kazal recimo že van Gogh). Kar obstaja, je skratka le – ali predvsem – materializacija besede oz. barve, brbotajoča in intenzivna materija, ki postane svoje lastno presežno. Če si za ponazoritev izposodimo znani Heglov izrek: duh je kost – duh brni in vibrira do tolikšne intenzivne mere, da postane materialni fenomen (in ravno odkritja postnewtonske fizike sledijo tej liniji materialnosti tistega, kar je nekoč spadalo v sfero duhovnega).

Eden najbolj prominentnih predstavnikov te linije – intenzivne telesne materializacije – z začetka stoletja je bil Antonin Artaud s svojim teatrom krutosti. Artaudu se je recimo zdelo, da je nesmiselno v slogu psihološkega gledališča nagovarjati sposobnost doumevanja množice, ampak da bo gledališče nepogrešljivo, ko nam bo zopet posredovalo vse tisto, kar imajo v sebi ljubezen, zločin, vojna ali pa norost. Pri tej smeri ne gre

za preprosto ukinitve transcendence na račun imanence, ampak tolikšno intenzivnost imanence, da ta postane svoja lastna transcendenca. Po Artaudu gre za »razodetveno moč snovi«, istost stvarnega in abstraktnega, kjer čiste energije in intenzitete postanejo snovne. »Globoko mrmranje nagonov je pripeljano do stopnje prosojnosti, ko nam na fizičen način razodevajo najbolj skrite zaznave duha.«

Zdi se, da se Nicolas Cage s svojo intenzivnostjo umešča v to linijo. A stvar seveda ni tako zelo preprosta.

#### GOVOREČE TELO

Eden njegovih filmov, ki je z leti pridobival vse bolj kulturni status, je bil **Poljub vampirja** (Vampire's Kiss, 1988, Robert Bierman). Cage v njem igra pisateljskega agenta Petra Loewa, ki je prepričan, da se spreminja v vampirja. To je tudi ena prvih vlog, kjer je Cage izrazil »ušel z vajeti«, čeprav film danes ni popolnoma pozabljen ravno zaradi njegove prezenca – ta filmu daje celo določeno sublimnost. Seveda so tu igralčevi glavni elementi, recimo zrenje s pretirano izbuljenimi očmi, kot da mu bodo skočile iz jamic in kot da bo vrenje pod njimi ali pod celotnim obrazom zdaj zdaj izbruhnilo na plano, glasno recitiranje abecede vpricho psihoterapevke ali pa skakanje po mizah. A poleg vsega tega je opazna tudi izrazita telesna transformacija: Cage se drži vedno bolj zgrbljeno, njegov pogled postaja voden, zdi se, kot da mu udje uhajajo izpod nadzora in bežijo v neke svoje smeri. V nekem smislu se njegovo telo začne ukrivljati pod različnimi silami, ki pritiskajo nanj.

**Poljub vampirja** pa je zanimiv še zaradi nekega drugega razloga: gre namreč za sodobno variacijo trka med modernim in arhaičnim svetom. Če so ostale vloge v tem filmu (razen prikazovanja vampirke) zaznamovane z realizmom in bivajo znotraj materialno-mentalnih koordinat sodobne ameriške metropole, potem Cage izstopa iz tega okvira tako po »vsebinski« kot po stilu igre, ki ne sledi metodi, ampak obuja neko starejšo tradicijo fizičnega gledališča. Lik namreč izgubi svojo človeškost v smislu zavesti, subjektivitete, in postane mesto nekih neživih – ali nemrtvih – intenzivnosti in tujih sil, ki delujejo prek njega, ki jih sam vedno bolj kanalizira. Prav zaradi tega daje učinek blaznosti, obsedenosti itd.

»Cageevske« like – morda najbolj izstopa Castor Troy iz filma **Brez obraza** (Face/Off, 1997, John Woo) – bi lahko opisali z Bazinovo oznako, da gre za shakespearejske figure, večje od življenja samega, kakršni so recimo Lynchevi obsceni očetje, od barona Harkonnena iz **Duna** (1984) do Denisa Hopperja

**Deluje kot nekakšen vesoljec, lik iz druge dimenzije, burkež z odra, ki stoji na robu realnosti kot njeno ogledalo; ki pači njeno podobo in v katerem se na robovih kot na visoki vročini stopi iluzija realizma.**



iz **Modrega žameta** (Blue Velvet, 1986), od Bobbyja Peruja iz **Divjih v srcu** (Wild at Heart, 1990) do Mr. Eddyja iz **Izgubljene avtoceste** (Lost Highway, 1997). A vseeno je treba vzpostaviti neko razliko, ne le na račun tega, da se v **Divjih v srcu** v glavni vlogi pojavi tudi Nicolas Cage, ki kljub svojemu divjanju, brutalnemu obračunu na začetku filma, senzualnosti z Lauro Dern, elvisovskem rokenrolu in prepričanju, da je njegova kačja lederjakna simbol njegove osebne svobode, vendar *ni* Bobby Peru. Za boljšo ponazoritev te razlike se bomo vrnili še k enemu skriteму dragulju, in sicer filmu **Smrtonosna prevara** (Deadfall, 1993), ki ga je režiral Cageev brat, Christopher Coppola.

Gre za film, ki je moral biti s svojim noirovskim slogom v 90. letih čisti anahronizem, a vseeno premore B-filmski šarm, zaradi katerega ga je užitek gledati. Cage se tu pojavi v stranski vlogi, kjer se mu razmeroma ves čas bolj ali manj meša. Gre za kričeče oblečenega pomočnika postaranega mafijca, ki svoje vrstice komaj razumljivo brblja, če se že ravno ne dere (za Cagea je velikokrat značilno privzemanje nenavadnih ali pa vsaj zaznamovanih govornih registrov), ki togotno naskakuje posteljo in igra največjega frajerja daleč naokoli ..., le da je za razliko od Castorja Troya pravzaprav luzer. (Za najbolj osnovno izterjavo ni zmožni poskrbeti več mesecev, njegova žena – kot da noirovska fatalka – ga vara z osrednjim likom, predvsem pa ostaja v spominu njegovo vsakokratno silovito zakrčeno držanje steklenice piva, kot da bi jo moral ves čas stiskati za vrat, da mu ne bi padla iz rok.) Eden njegovih osrednjih atributov so tudi črna sončna očala, zaradi katerih velikokrat ne vidimo njegovih oči, ko pa jih vidimo, so te zabuhle, odsotne in vodene, kot da sploh ne bi bil pri zavesti. Kot da je on-kot-zavest odsoten, ampak ga žene zgolj nevidna sila; a to ni sila, ki obvladuje svet – kot je značilno za like, večje od življenja samega –, ampak ga ta svet stalno tepta, sam pa tega kot da ne opazi in gre po svoje naprej kot nekakšen antisheaksperjanski lik, prej manjši kot večji od življenja samega. Lik tega ponesrečenega mafijca izpostavljamu ravno zato, ker – podobno kot Peter Loew v **Poljubu vampirja** – Cage v njem upodablja lik, ki je s svojo človeško zavestjo skoraj

povsem odsoten; deluje kot neka sila narave, a gre vendar za ponesrečeno silo, ki ni zavojevalka sveta, a kljub temu ne izgublja svoje intenzivnosti. Ravno zaradi tega lahko ostane figura, ki ni tragična, a vsaka sekunda njene prezenze ustvari energetsko polje in vleče gledalčevo fascinacijo. Prav ta intenzivnost in energija se opazno zmanjšata, ko Cagea po uri filma ne vidimo več.

Igralski pristop Nicolasa Cagea, ki je pogosto označen kot *over-the-top*, po drugi strani lahko povzroči tudi učinke potujitve do določenega lika (bolje rečeno: do pričakovanih obrazcev, kako bi se tip lika moral obnašati). Morda to pride dobro do izraza v manj znanem filmu njegovega strica Francisa Forda Coppole, **Peggy Sue se je poročila** (Peggy Sue Got Married, 1986), kjer Cage igra srednješolskega frajerja in kasneje zvezdo reklam, očitnega popularneža, ki ga ob prihodu na obletnico srednje šole takoj obda krog ljudi. A Cage vlogo tega frajerja odigra z rahlo spačenim glasom (sam je rekel, da se je zgledoval po liku plastelinastega konja Pokeyja iz priljubljene stop animirane serije za otroke **The Gumby Show** [1953–1969, 1982–1989]), zato naj bi šel po lastnih besedah precej na živce svoji filmski izbranki Kathleen Turner, pa tudi producentom. A prav zaradi tega glasu je Cage potujil pričakovani trop srednješolskega frajerja, ki dobi neko povsem nepričakovano dimenzijo čudaškosti.

S tem manevrom Cage svojemu liku doda noto potenciranosti, predimenzioniranosti, zaznamovanosti – kar krasi vse njegove zapomnljive like –, zato deluje kot nekakšen vesoljec, lik iz druge dimenzije, burkež z odra, ki stoji na robu realnosti kot njeno ogledalo; ki pači njeno podobo in v katerem se na robovih kot na visoki vročini stopi iluzija realizma.

→ Na fotografijah na naslednjih straneh

- 1 **SMRTONOSNA PREVARA** | 1993
- 2 **POLJUB VAMPIRJA** | 1988
- 3 **BREZ OBRAZA** | 1997
- 4 **POLJUB VAMPIRJA** | 1988
- 5 **NEZNOSNO BREME OGROMNEGA TALENTA** | 2022
- 6 **PRAŠIČ** | 2021
- 7 **PEGGY SUE SE JE POROČILA** | 1986
- 8 **MANDY** | 2008
- 9 **DIVJI V SRCU** | 1990
- 10 **BREZ OBRAZA** | 1997
- 11 **BREZ OBRAZA** | 1997
- 12 **POLJUB VAMPIRJA** | 1988

1



4



2



5



3



6



7



10



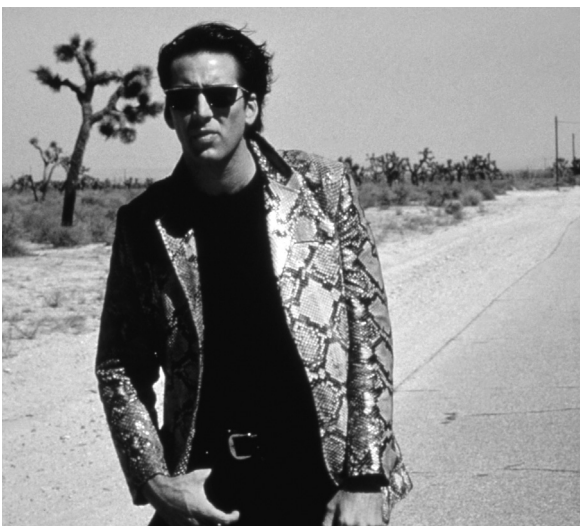
8



11



9



12

