

David Cronenberg - več kot človeški

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

»To, kar iščem, je
nekaj univerzalnega.
Pogled, ki bi bil več
kot človeški – pogled
iznad človeškega
stanja.« David
Cronenberg*

* David Cronenberg, »Od muh do pajkov«, intervju,
Filmfreak Central, [http://filmfreakcentral.net/notes/
dcronenberginterview.htm](http://filmfreakcentral.net/notes/dcronenberginterview.htm)

foto: Takashi Seida

Njegova poetika se navdihuje pri poeziji Williama Blakea: *"Cesta preobilja vodi v palačo modrosti ... / Kajti nikoli ne vemo, kaj je dovolj, dokler ne vemo, kaj je več kot dovolj"*. Da bi ugotovil, kaj je človeško, Cronenberg raziskuje, kaj je to, kar je več kot človeško.

Zapleten in bogat opus Davida Cronenberga je bil v preteklosti predmet številnih analiz, celo študij, ki pa vse po vrsti dajejo vtis, da je kritikom veliko ugodneje analizirati njegove kasnejše »uglednejše« filme, medtem ko se jim zgodnja dela zdijo sekundarna, v njih pa vidijo zgolj najavo kakovosti, ki bo s polnim sijajem zasijala šele kasneje, z višjimi proračuni, zvezdniki in s festivalskimi uspehi. Tak pristop je upravičen le v luči dejstva, da je Cronenberg izjemno dosleden avtor: praktično vse svoje ključne teme je napovedal že v svojem prvem filmu, *Stereo* (1969). A hkrati je tudi očitno, da je v svojih zgodnjih »žanrskih« filmih (ZF-grozljivkah) te revolucionarno smele teme obravnaval veliko bolj radikalno in izvirno kot v kasnejših »festivalskih« filmih, kjer so večinoma le še mlačne sence samih sebe. Ob upoštevanju, da so Cronenberga od zmeraj odlikovali oksimoronski poskusi združevanja nezdržljivega in da njegove zgodnje grozljivke odražajo celo za ta žanr radikalni in avantgardni pristop, tematiko in slog, njegova kasnejša dela pa kljub približevanju mainstreamu še vedno zadržujejo dobrošno mero provokativnosti in ekscentričnosti, pričujoče besedilo zagovarja tezo, da je Cronenbergova poetika svojo kvintesenco doživela že v njegovih zgodnjih filmih, za katere je značilna originalna raba horror in ZF-žanra.

Cronenberg je bil že v svojih dveh začetnih avantgardnih srednjemetražnih »esejih« naravnano poudarjeno filozofsko, s podobnim pristopom pa je nadaljeval tudi v idiosinkratičnih kino grozljivkah, ki so sledile. Njegovo osnovno vprašanje ni nič manj kot – *kaj je človek?* Če smo še natančnejši, osrednjo Cronenbergovo problematiko definira Ernest Mathijs: »Cronenbergovi filmi raziskujejo napetosti med posameznikom in celoto, edinstvenostjo in kolektivom, pri čemer je oboje nujno omejeno s tem, kar izbereta za realnost.«¹ Za razliko od svojih kolegov, ki človeškost jemljejo kot danost in jo raziskujejo v okvirih obstoječih druž-

benih različic in vrednostnih sistemov v večnem boju za dominacijo, kanadski režiser smelo stopa izza sprejemljivih okvirjev človeškosti. Njegova poetika se navdihuje pri poeziji Williama Blakea: »Cesta preobilja vodi v palačo modrosti ... / Kajti nikoli ne vemo, kaj je dovolj, dokler ne vemo, kaj je več kot dovolj.« Da bi ugotovil, kaj je človeško, Cronenberg raziskuje, kaj je to, kar je več kot človeško. Da bi definiral individuum, problematizira cel niz novih oblik združevanja posameznikov in s pomočjo fantastike presega obstoječo stvarnost – v iskanju novih stvarnosti (oziroma, za vedno novimi vogali zagleda dvomljive »konsenzualne« stvarnosti, v katerih prebivamo).

Vprašanje identitete je pri Cronenbergu veliko bolj zapleteno, kot je bilo v dotedanji horror tradiciji, ki se je v glavnem zadovoljila z viktorijansko Jekyll/Hyde dihotomijo in s poenostavljenimi psihoanalitičnimi Nadjazom, Jazom in Idom. Identiteta pri Cronenbergu ni danost, temveč proces – aktiven, spontan, kreativen. V filmu *Stereo* opisuje proces »shizofrene razcepitve«, s katerim parapsiholog pri skupini

študentov prostovoljcev popolnoma loči neverbalni jaz od verbalno-oralnega, da bi um zaščitil pred zunanji vplivi. Težava se pojavi, ko sčasoma niti sam več ne loči lažnega Jaza od pravega, po vzoru tajnih agentov iz romanov Williama Burroughsa, ki se s svojo lažno identiteto identificirajo na zelo podoben način – do točke, ko postane njihov pravi jaz le še oddaljen odmev.

Motiv dominacije lažnega Jaza, ki prikriva pravo resnico, skrito pod površino, Cronenberg subtilno obdela v *Golem kosilu* (Naked Lunch, 1991), dobesedno, celo eksplicitno freudovsko v filmu *Pajek* (Spider, 2002), medtem ko svojo enodimenzionalno, stripovsko različico dobi v *Senci preteklosti* (A History of Violence, 2005). Vsekakor so Cronenbergovi filmi iz 21. stoletja manj originalni in radikalni, tako v estetskem kot v idejnem smislu. V prvotni verziji scenarija za *Srh* (Shivers, 1975) ena od junakinj opisuje svoje sanje, v katerih seksa s Freudom: »Verjetno bi jim lahko rekli freudovske sanje, saj se v njih ljubim s Freudom. Ampak v sanjah me skrajno odbija, ker smrdi po starosti in umira – on mi pa razlaga, da je vse erotično, seksualno, a razumeš? ...«² Kljub temu, da v končni verziji filma ta direktna freudovska referenca umanjka, ostaja film *Srh* bistveno bolj intrigantna in

2 Cronenberg, David: *Srh*, v: Collected Screenplays 1, Faber, London, 2002, str. 96.



Skanerji

1 Ernest Mathijs: *The Cinema of David Cronenberg: From Baron of Blood to Cultural Hero*. Wallflowers, London & New York, 2008, str. 7.



Videodrom

smela predelava freudovske tematike kot najnovejši Cronenbergov biografski film o Freudu in Jungu, **Nevarna metoda** (A Dangerous Method, 2011). Seciranje psihe, telesa in družbe, ki ga Cronenberg izvaja v svojih zgodnjih filmih, odlikujejo drzne ideje, izhajajoče iz avtorjeve uporabe nadrealne, neznanstvene fantastike in horrorja.

Posebej nazoren je način, na katerega Cronenberg v svojih grozljivkah – raziskujoč napetosti med posameznikom in družbo – do konca poruši najprej tradicionalni koncept družine kot osnovne družbene celice, nato pa tudi temeljne identitete posameznika (ne glede na to, ali se je ta posameznik oblikoval po vzoru družine ali skozi uporabo proti njej). Žanr grozljivk je

bil v 70. letih na splošno prostor resnega prevpraševanja in dekonstrukcije konvencionalne monogamne meščanske patriarhalne družine. Vseeno pa se večina filmov, ki se ukvarjajo s to temo, na primer **Rosemaryjin otrok** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polansky), **Noč živih mrtvecev** (Night of the Living Dead, 1968, George A. Romero), **Sestri** (Sisters, 1972, Brian de Palma), **Izganjalec hudiča** (The Exorcist, 1973, William Friedkin), **It's Alive** (1974, Larry Cohen), **Teksaški pokol z motorko** (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper), **Carrie** (1976, Brian de Palma), **Martin** (1976, George A. Romero), **Hribi imajo oči** (The Hills Have Eyes, 1977, Wes Craven), v glavnem zadovolji s stališčem,

da je nekaj gnilega v ameriški družini. Ti filmi prikazujejo njeno psihoseksualno patologijo in globoke zarez v tradicionalnih odnosih, še posebej v občutljivem odnosu med starši in otroci, a kljub temu da so nadvse uspešni v svoji kritiki sodobne ameriške družine, ji ne nudijo nikakršne alternative.

Ponudba socializacijskih možnosti v okvirih horrorja in drugih komercialnih žanrov tedanjega časa je precej uniformirana in prinaša izključno naslednje (seveda heteroseksualne) tipe:

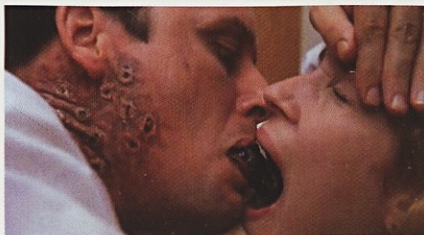
a) pari v nastajanju (»fant sreča dekle« situacije), vključno z neuspešnimi poskusi »parjenja« (npr. *Carrie* ali *Martin*);

b) konstituirani pari spremenljive stabilnosti;

c) družina v različnih stopnjah razpadanja. V zgodnjih Cronenbergovih filmih pa je družina prikazana kot docela neučinkovita, preživela institucija (*Srh*) ali kot začaran krog grozljive patologije (*Zalega* [Brood, 1979]); namesto kot vrhunec (četudi nepopoln) seksualno-družbenih impulzov jo Cronenberg prikazuje kot niz nadomestkov oziroma zamenjuje z njim.



Zalega



Srh

S tem, ko se je odpovedal revolucionarni pred/post apokaliptičnosti, ko je po sledih Burroughsa in Ballarda skiciral smeje oblike post-človeškega, je postal le blede senca nekdanjega preroka nove ljudskosti.

Tako **Stereo** prinaša »kemijsko« družico spretno indoktriniranih »telepatov«, ki se oblikuje v sintetično osebnost-konglomerat, zasnovano na medsebojnem zaupanju in ljubezni (z vodilom »ljubezen premaga vse ovire«), pri čemer se vsiljuje še koncept »nadduše« (over-soul), ki ga je uvedel ameriški avtor in transcendentalist Ralph Waldo Emerson. Pri tem gre za poskus ustvariti *gestalt osebnosti* (kot so tiste iz ZF-romana **More Than Human** [1953, Theodor Sturgeon]), katerih čustveni in erotični naboj ni usmerjen k ustvarjanju običajne družine, temveč je radikalno drugačen in vodi do stopnje t. i. *omniseksualnosti*. Ta koncept je idealno, popolno stanje človekove seksualnosti, medtem ko sta tako hetero- kot homoseksualnost enako omejeni – sta zreducirani možnosti ali *monoseksualnost* v primerjavi z resnično biseksualno, polimorfno-perverzno, *all inclusive* seksualnostjo. Kar Cronenberg v **Stereo** obravnava tako zelo avantgardno, razvija tudi v okviru svojih komercialnih filmov, predvsem v **Skannerjih** (Scanners, 1981). Ti so odpadniki družbe, ki živijo v mikrokomunah na poti gestalt poenotenja, ki ga glavni junak na koncu tudi doseže, ko se spoji (dobesedno) s svojim zlim bratom, tako da svoj um preseli v njegovo telo.

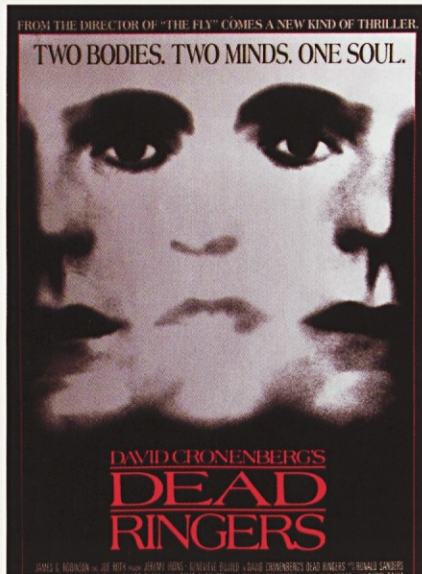
V **Zločinih prihodnosti** (Crimes of the Future, 1970) so glavni junaki moški, ki živijo v svetu, kjer so ženske izumrle, zato so prisiljeni ženskost prebuditi v samem sebi. Glavni krivec za izginotje žensk je t. i. Rougeova bolezen, ki se reinkarnira v telesu deklice. Seksualnost kot ena temeljnih identitet se tukaj popolnoma redefinira, Cronenberg ustvarja svet radikalne Drugačnosti, njeni prebivalci pa se nam zdijo kot nezemljani. Ob omembi eksperimentalne glasbe v tem filmu, ki je polna zvokov vode, delfinov in kitov, je Cronenberg dejal: »Hotel sem ustvariti vtis, da gledate bitja z drugega planeta.«³ Ti liki so podobni likom iz prvih dveh Cronenbergovih stvaritev v produkciji njegovega podjetja Emergent Films in v filmskem svetu veljajo za nepredvidljive stvore brez vsakršnega precedensa na filmu. Ta opis pa na žalost vse težje apliciramo na Cronenbergove filme, nastale po **eXistenZ** (1999).

Motiv gestalt identitete spremljamo skozi ves Cronenbergov opus, najizraziteje pa v njegovih fantastičnih filmih: v **Srhu** in **Besnili** je to poblaznelo utapljanje v Idu, zombifikacija zaradi popolnega prenosa individualnosti in odgovornosti na družbo seksualnih zombijev v prvem primeru oziroma na družbo ponorelih okuženih zombijev v drugem primeru. V obeh filmih seks simbolizira stik, penetracija pa je izenačena z okupacijo. Infekcija se izvede nasilno, dobesedno s posilstvom – v **Besnili** s fantastičnim falusnim izrastkom Novega mesa, pri čemer inficirani takoj sprejme svoje novo stanje in se mu preda z energičnim navdušenjem nekoga, ki mu je z ramen padlo breme zadušljivih kulturnih kodov. Celice tega seksualnega parazita so izenačene s celicami raka – »kreativnega« raka, kaosa z določenim ciljem, znotraj »političnega« telesa. V sklepnem kadru **Srha** Cronenberg iz gornje, »božanske« perspektive prikaže niz avtomobilskih žarometov, ki se po avtocesti zlivajo v krvni obtok vlemesta in mu prinašajo odrešitev od »preveč razmišljanja in premalo telesnosti« ...

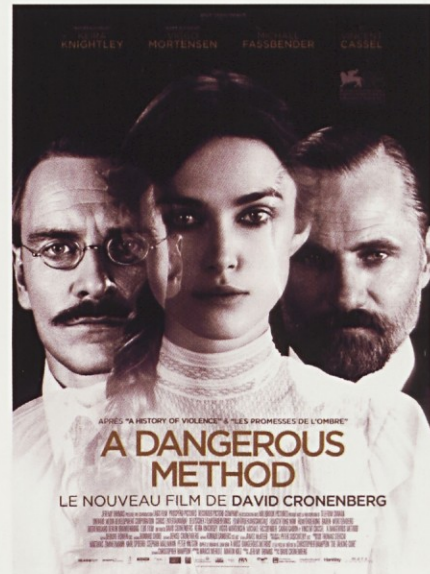
Film **Zalega** prinaša *gestalt* med materjo in njenim zarodom, morastimi »plodovi jeze«, s katerim upravlja telepatško, pri čemer so nečloveški otroci dobesedno utelešenje materine patologije. Tudi ti otroci imajo

kolektivno identiteto, saj čutijo in delujejo v skupini. Hkrati je standardna družina prikazana kot izvor zla, njene žrtve, ki se zdravijo z inovativno metodo »psihoplazme« pa napovedujejo nastanek nove – družini alternativne – komune. Kot že omenjeno, tudi izobčenci v **Skannerjih** živijo v komunah, podobnih hipijevskim, kjer s skupinskimi meditacijami poskušajo doseči *naddušo*. Prav v tem filmu je prvič po **Stereo** *gestalt* pozitiven potencial in veljavna možnost, ne pa izvor groze.

Ménage-à-trois kot alternativa običajnemu monogamnemu paru in variacija na *gestalt*-razmnoževanje, uvedena v **Stereo**, se v prizemljeni obliki ljubezenskega trikotnika ponovno pojavi v filmu **Cona smrti** (Dead Zone, 1984), in sicer med nesrečnim jasnovidcem, njegovo nekdanjo zaročenko in njenim zdajšnjim možem. V isti obliki se trikotnik pojavi v **Muhi** (znanstvenik, ljubica in njen ne povsem bivši ljubimec), s tem da je tukaj na vrhuncu zgodbe vsebovana tudi originalna, fantastična triada, ko se »Brun-dlefly« poskuša s telesom in z umom spojiti s svojo nosečo ljubico in tako z lastnim, še nerojenim potomcem. V filmu **Smrtonosna dvojčka** (Dead Ringers, 1988) si brata dvojčka (ginekologa) podajata ljubico – igralko, tako da se pretvarjata, da je njuna stereo identiteta v resnici mono. V enem izmed prizorov se njuna fantazija o medsebojnem spoju kaže skozi skupni ples v troje z najeto prostitutko. Polimorfno-perverzni prizor nerazpoznavno prepletenih rok v multipliciranem objemu, kjer vsak objema



Smrtonosna dvojčka



Nevarna metoda

vsakega, je dobesedno preslikan iz *Stere*.

Podobni odnosi, zakomplicirani s še večjim številom likov in zapletenih medsebojnih povezav, od katerih so nekatere homot ali biseksualne, obstajajo tudi v filmu **Golo kosilo** (Naked Lunch, 1991). V ospredju je kopica poskusov realizacije »omniseksualnosti«, pri kateri se vsaj nominalno teži k preseganju običajnih binarnih delitev (moško-žensko, homo-hetero ...), čeprav je cilj glavnega junaka, vsej njegovi pripravljenosti na eksperimentiranje navkljub, še zmeraj heteroseksualno razmerje, ki pa mu ni usojeno oziroma se mu stalno izmika. Svojevrstni *ménage-à-trois* je najti tudi v središču najnovejšega Cronenbergovega filma o bizarnem odnosu med Freudom, Jungom in njuno mlado skupno pacientko, a to izvemo že iz plakata za film **Nevarna metoda**, ki posnema koncept plakata za *Smrtonosna dvojčka*: obrazi treh glavnih junakov, ki se stapljajo med seboj ...

Poleg že naštetih lahko inovativne nadomestke družine najdemo tudi v »sektah« oboževalcev erotičnih *snuff* filmov v **Videodromu** (1982), v virtualnih igrakah (*eXistenZ*) in v subverzivni komuni avtoerotičarjev v **Trku** (Crash, 1996). V vseh primerih gre za mikro skupine ljudi, izoliranih od družbe in posvečenih lastnim idiosinkratičnim obsesijam; brez družin, brez konvencionalnih erotičnih odnosov – liki v teh filmih najdejo ali ustvarijo lastne, nove, alternativne »družine«, katerih podlaga ni krvno, temveč duhovno sorodstvo, pri čemer prehod v alternativno stvarnost oziroma v novo subverzivno identiteto predstavlja nekonvencionalni seks. Podobno vlogo ima tudi pripadnost mafijski



Muha

»družini« v filmih **Senca preteklosti** (A History of Violence, 2005) in **Smrtne obljube** (Eastern Promises, 2007), čeprav je konotacijski potencial teh neodružin bistveno bolj skromen in konvencionalen.

Cronenbergov obrat od fantastike k realnemu svetu (teme nasilja, organiziranega kriminala, trgovine z ljudmi, biografske osebnosti in dogodki ...) pogosto tolmačijo kot dozorevanje. A unikatnost njegove poetike je bila dolgo zasnovana prav z zaostrovanjem eksistencialnih vprašanj s pomočjo motivov fantastike in grozljivke – prav z njima je Cronenberg originalno in samosvoje obravnaval stvarnost, kar je ubesedil tako: »Želim si, da bi moje delo obsegalo več kot resničnost, kajti širjenje je včasih edini način, da pridemo zadevam do dna.«⁴ Opirajoč se na to strategijo se je obilno posluževal motivov telepatije,

telekineze, parazitov, mutantov, novih organov, psihoplazme itn., da bi skozi osebo nadstvarnost govoril o tistem »več kot človeškem«.

Če zapustimo ta instrumentarij in se vrnemo k diskurzu, ki je resničen vse do krute banalnosti, lahko rečemo, da je Cronenbergov družbeni skalpel otopel, rezultati njegovih novjših eksperimentov pa ne le, da so bistveno oropani izvirnega avtorskega pečata in komaj razločljivi od del drugih režiserjev, temveč so tudi praktično nerelevantni v primerjavi z nekaj desetletji starejšimi filmi. S tem, ko se je odpovedal revolucionarni pred-/postapokaliptičnosti, ko je po sledih Burroughsa in Ballarda skiciral smeje obrise postčloveškega, je postal le blede senca nekdanjega preroka nove ljudskosti. Zato je bolje reči, da so njegovi filmi obrobno zanimivi edino kot oddaljeni odmevi in razredčene različice nekdanje poetike ekscesa, ki jo je omogočil koncept ZF in horrorja, danes pa so izpraznjeni vsake provokativnosti in revolucionarnosti in zvedeni na nivo ilustriranja občesprejetih truizmov v človeški psihi in identiteti. Častilcem Cronenbergove izvirne poetike ostaja upanje, da bo vseeno slej ko prej odvrnil svoj cenjeni lažni Jaz, s katerim se je zadnje čase poistovetil, in prebudil svoj radikalni, pravi Jaz, iz katerega izvirajo vsa njegova najboljša dela.

Retrospektiva zgodnjih del Davida Cronenberga, ki bo potekala novembra kot posebna sekcija 22. ljubljanskega mednarodnega festivala LIFFE, se bo nadaljevala v Slovenski kinoteki, kjer bo do konca novembra na ogled velika večina Cronenbergovih filmov.



Smrtonosna dvojčka

4 Cronenberg, David: *Od muh do pajkov* (intervju), ibid.