

Piotr Kletowski

UCIEKAJĄC Z PUŁAPKI CIAŁA – KINO DAVIDA CRONENBERGA

Twierdzenie, że ciało, cielesność i wszelka aktywność z nią związana jest tematem twórczości Davida Cronenberga, to truizm. Autorzy dziesiątek opracowań poświęconych reżyserowi *Dreszczy* (1975) podkreślają obsesyjne wręcz przywiązanie kanadyjskiego filmowca do problematyki *body subject*¹, wiążące się z motywami biograficznymi (ojciec D. Cronenberga był chory na nieuleczalną chorobę kości, powodującą trwałe i nieodwracalne deformacje ciała) oraz jego zainteresowaniami naukowymi (zanim zajął się filmem, studiował nauki ścisłe i botanikę) i artystycznymi (studiował literaturę angielską na Uniwersytecie w Toronto i zajmował się między innymi problemem cielesności w twórczości Sade'a). Większość analityków filmowej spuścizny D. Cronenberga, rekreując filozoficzną postawę tego artysty, który sam określa się jako ateista, eksponuje „cielesny pesymizm” charakteryzujący jego filmowe wizje, podkreślający niemożność wyrwania się ze swoistej „pułapki ciała”². Sam reżyser podkreśla owo skazanie człowieka, więcej, skazanie samego artysty na cielesność, kiedy komentuje swój film *Pająk* (2002):

Nie znajdziecie tu nic poza ciałem. [...] Jestem cielesną istotą. I doskonale rozumiem związek ciała i umysłu. [...] Kiedy bada się ludzki umysł, nie można usuwać go z ciała. Trzeba na powrót umieścić go w mózgu. A to przecież ciało. Dla filmowca wszystko jest ciałem, ponieważ nie da się sfilmować abstrakcyjnego konceptu. Ciało natomiast można pokazać. Ciało więc, jako podstawa ludzkiej egzystencji, jest dla mnie najważniejszą realnością dzieła filmowego, nawet jeśli dopiero niedawno udało mi się to wyrazić. To dlatego nie chcę robić filmów o duchach. Hollywood nigdy nie zrozumie, dlaczego nie chciałem nakręcić *Egzorcysty 4* – choć przecież przeczytałem scenariusz. Ja po prostu nie jestem w stanie uczynić realnym diabła. To zbyt dosłowne: że jest jakieś życie pozagrobowe³.

Wydaje się, że zarówno dotychczasowe, filmoznawcze analizy, jak i sama wypowiedź artysty przekreślają motyw innej niż pancielesna interpretacji filmów reżysera *Muchy* (1986), jednakże można się pokusić o redefinicję filmowej twórczości D. Cro-

¹ Znamienne jest na przykład, że jak dotąd jedyna na polskim rynku, ale jednocześnie jedna z najlepszych w ogóle monografia D. Cronenberga ma w tytule „ciało” – zob. K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg. Rozpad ciała, rozpad gatunku*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003.

² Por. *David Cronenberg*, [w:] A. Sarris (red.), *The St. James Film Directors Encyclopedia*, Visible Ink Press, Chicago 1998, s. 112–114.

³ Wypowiedź D. Cronenberga, za: K. Loska, A. Pitrus, *op.cit.*, s. 203.

nenberga, który mimo ateistycznych i biologicznych deklaracji, być może nieświadomie, budując świat definiowany przez CIAŁO, podejmuje jednocześnie próby ukazania przekroczenia „pułapki cielesności”. Można posunąć się wręcz do stwierdzenia, że przytłaczająca cielesność filmów D. Cronenberga ukrywa prawdziwe pragnienie tego artysty chcącego znaleźć sposób na przekroczenie dojmującej cielesności poprzez transgresję. Dotyczy to nie tylko transgresji w obrębie ciała, lecz także przekroczenia samej cielesności w poszukiwaniu duchowości (której obecność D. Cronenberg-człowiek neguje, ale D. Cronenberg-artysta ma na jej punkcie obsesję).

Wystarczy pokrótce przyjrzeć się najważniejszym filmowym dokonaniom reżysera, by wychwycić owo pęknięcie w precyzyjnie skonstruowanej, filmowej „maszynie ciała”, z której niespodziewanie wyziera metafizyczna tęsknota. Już w pierwszych próbach fabularnych – średniometrażowych filmach grozy, realizowanych pod wpływem nowojorskiej awangardy filmowej, takich jak *Stereo* (1969) (stylizowanej na dokument opowieści o ludziach, którym powycinano struny głosowe, by wzmocnić ich telepatyczne zdolności), określił pole swoich zainteresowań i obsesji związanych z cielesnością, według niego całkowicie definiującą egzystencję człowieka. Istota ludzka jawi się na pierwszy rzut oka jako biologiczny byt, niemogący uciec od ograniczeń związanych z potrzebami ciała. (Nie można nie jeść, nie można nie spać – to znaczy oczywiście można, ale taka „strategia” kończy się niechybnie śmiercią. Pojawia się więc tutaj szerszy problem – problem wolności jednostki, która w takim ujęciu staje się niewolnikiem własnej biologii). Bohaterowie *Stereo* nie są jednak tylko istotami biologicznymi. Ich umysły, będące przecież częściami organizmu, stają się telepatycznymi komunikatorami, pozwalającymi porozumiewać się bez pomocy właściwych organów do tego służących. Ich egzystencja sprowadza się więc do poszukiwania sposobów osiągnięcia umiejętności zaprzeczającej ograniczeniom normalnego ciała, a wynikającej z potencji ludzkiego mózgu (według neurobiologów wykorzystywanych jedynie w 30%⁴). Umiejętność, jaką uzyskują bohaterowie *Stereo*, wiąże się z częściową destrukcją ciała, mającą na celu zwiększenie umiejętności przekraczających cielesną potencję przeciętnego człowieka.

W zrealizowanym w 1975 roku horrorze *Dreszcze – inspirowanym Nocą żywych trupów* (1968) George’a A. Romera⁵ – traktującym o mieszkańcach luksusowego pensjonatu, którzy zaatakowani przez tajemniczego pasożyta (wyhodowanego przez lekarza-eksperymentatora, mającego nadzieję na stworzenie organizmu mogącego „zastępować” zużyte, ludzkie organy) wyzbywają się wszelkich moralnych hamulców, oddając się najbardziej perwersyjnym seksualnym zachowaniom, łączącym często aktywność seksualną ze śmiercią. Na pierwszy rzut oka trudno byłoby w tym pandemonium cielesności kreowanym za pomocą sugestywnych obrazów (do historii kina grozy przejdzie zapewne scena ataku pijawkopodobnego pasożyta wyłaniają-

⁴ Por. Ch. Koch, *Neurobiologia na tropie świadomości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 10–30.

⁵ Film zapoczątkowujący tzw. Nowy Horror, w przeciwieństwie do klasycznego horroru opierający się przede wszystkim na obrazach dekonstrukcji cielesności, stanowiącej alegorię dezintegracji amerykańskiego społeczeństwa doby wojny w Wietnamie – por. A. Pitrus, *Gore, seks, ciało, psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Oficyna Wydawnicza „ER”, Siedlce 1992.

cego się z odpływu w wannie, dosłownie wchodzącego w ciało kąpiącej się kobiety) odnaleźć motywy przekraczania cielesności.

Przekroczenie to uwidacznia się tutaj niejako w dwóch formach związanych z aktywnością samego pasożyta, którego obecność uruchamia cały łańcuch wydarzeń – albo odbierając go na sposób realistyczny, jako roznosiciela epidemii (wtedy przekroczenie cielesności jednostki wiązałoby się z biologicznymi następstwami rozplenienia choroby na inne organizmy), albo metaforyczny, co sugerują wypowiedzi samego reżysera⁶, jako personifikację idei – zarówno tych negatywnych (np. „faszyzm”, „komunizm”), jak i pozytywnych (np. „ekologia”, „altruizm”). Na uwagę zasługuje zwłaszcza finał filmu, w którym jedyny ocalały z epidemii człowiek zostaje osaczony przez horde zarażonych mieszkańców budynku i poddaje się śmiertelnie pocałunkowi jednej z kobiet, trzymających go w objęciach (w trakcie pocałunku pasożyt przemieszcza się z ust bohaterki do wnętrza mężczyzny). Poprzez akt poddania się pasożytowi mężczyzna ztraca swoją odrębność i jednostkowość, stając się częścią społecznej grupy, większej całości, wolnej od narzuconych jej przez społeczeństwo ograniczeń. Można, jak robią to liczni komentatorzy filmu, mówić w przypadku *Dreszczy* o tzw. horrorze konserwatywnym, który (w kontekście przemian obyczajowych dokonujących się w latach 70. oraz innych filmów grozy realizowanych w tym czasie⁷) staje się ostrzeżeniem przed seksualną rozwiązłością. Można jednak interpretować finał filmu D. Cronenberga odmiennie, pozytywnie – jako możliwość wyrzeczenia się swej jednostkowej, cielesnej odrębności na korzyść większego zespołu organizmów, połączonych już nie tylko więzami biologicznymi (w interpretacji apriorycznej filmu), lecz także – przede wszystkim – więzami ideowymi (interpretacja metaforyczna filmu). Pasożyt (idea) staje się medium pozwalającym na przekroczenie ograniczenia ciała.

Również w innym filmie – wampirycznym horrorze *Wścieklizna* (1977) – możemy odnaleźć ślady „niepogodzenia” się reżysera z narzuconą nam przez biologię cielesnością. Bohaterką filmu jest młoda kobieta, która ulega wypadkowi samochodowemu. Operowana w dziwnym szpitalu zajmującym się chirurgią plastyczną przemienia się w łaknącego krwi wampira, nakłuwającego swe ofiary wyrastającym z ciała żądłem i spijającego ich krew. Obecność kobiety-potwora powoduje plagę żywych trupów, której władze nie są w stanie opanować. Redefiniując formułę horroru wampirycznego, D. Cronenberg znów ukazuje „pułapkę ciała”. Pozornie nie ma z niej ucieczki. Niewinna dziewczyna staje się niewolnicą swych cielesnych, biologicznych pragnień. Fakt zaangażowania do głównej roli gwiazdy porno – Marilyn Chambers – jeszcze bardziej wzmacnia „cielesne” przesłanie *Wścieklizny* i jej, zbieżne z *Dreszczami*, metaforyczne przesłanie (tutaj prorokujące, związane z seksualnością i epidemią AIDS). D. Cronenberg jednak w taki sposób buduje postać bohaterki, że wraz z postępującą monstrialnością kobiety następuje jej „uwrażliwienie” na otaczających ją ludzi. Paradoksalnie im bardziej wampirzyca staje się nieczłowiekiem, tym

⁶ Zob. wypowiedź D. Cronenberga w filmie dokumentalnym *Amerykański koszmar*, reż. A. Simon, 2000.

⁷ Socjologicznej interpretacji horroru filmowego z lat 70. dokonuje Stephen King, por. S. King, *Dance Macabre*, tłum. P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

bardziej wzrasta jej empatia względem bliźnich (bohaterka wręcz stara się unikać robienia krzywdy innym, próbując zaspokajać swój głód krwią zwierząt, a gdy to nie skutkuje – robi wszystko, by uchronić od tragicznego losu swych najbliższych). Dominująca, totalitarna wręcz cielesność uruchamia w dziewczynie chęć robienia czegoś na przekór, zanegowania tej totalności poprzez gesty altruizmu i zrozumienia. W tym kontekście tragiczny finał filmu (kobieta zostaje zabita, a jej ciało wyrzucone na śmietnik) zdaje się być potwierdzeniem humanistycznej interpretacji *Wścieklizny*.

W zrealizowanym w 1979 roku następnym, „cielesnym horrorze” *Potomstwo* – opowieści o kobiecie poddanej psychoplazmatycznej kuracji, zmieniającej jej lęki w materialną postać dzieci-potworów dopuszczających się krwawych zbrodni – D. Cronenberg kreuje wizję świata monstrialnego. Nawet macierzyństwo (definiujące biologiczny byt człowieka) ulega w nim degradacji, objawiając swe upiorne, wywołujące lęk oblicze. Scena, w której bohaterka rodzi kolejne monstrum (wyrastające niejako z jej ciała w połączonym pępownią kokonie, przegryzanym przez matkę), staje się przerażającą wizją tworzenia potwornego życia w nienaturalnym, opartym na medycznym eksperymencie procesie. Owa potworna, totalitarna wizja pancielesności może jednak i tu zostać zredefiniowana. Głównym bohaterem filmu nie jest dotknięta chorobą matka-monstrum, ale jej mąż – ojciec malutkiej dziewczynki, o której życie mężczyzna stacza heroiczny bój w finale filmu. Człowiek ten pełni zarówno funkcję ojca, jak i – po trosze – „matki” dziecka, troszcząc się o jego bezpieczeństwo. Redefinicja cielesności jest tutaj równoznaczna z redefinicją tradycyjnych ról społecznych, wynikających właśnie z ograniczeń cielesności. Ciało jednostkowe (choroba matki) staje się katalizatorem przemian „ciała społecznego”, w którego obrębie dochodzi do transgresji i zamiany społecznych uwarunkowań i ról.

Kobieca monstrialność związana z funkcjami rozrodczymi była również eksplorowana w jednym z najlepszych filmów D. Cronenberga, adaptacji faktograficznej powieści Bary’ego Wooda i Jacka Geaslanda *Nierozłączni* (1988). Opowiadając historię dwóch braci bliźniaków – genialnych ginekologów (zajmujących się patologicznymi ciążami) uzależnionych od siebie psychicznie i fizycznie (zależność ta popchnie ich do samobójczej śmierci) – reżyser ponownie dzieli się lękami związanymi z ludzką cielesnością, ze swego rodzaju monstrialnością ludzkiej (zwłaszcza kobiecej) cielesności, której próbą okiełznania staje się technologia (służące do medycznej penetracji narzędzie o nazwie retraktor, skonstruowane przez braci, czy też zestaw monstrialnych przyborów chirurgicznych tworzonych w finale filmu przez artystę plastyka na podstawie projektu jednego z bohaterów)⁸. W tym najbardziej enigmatycznym z filmów D. Cronenberga dochodzi jednak do głosu przeświadczenie o istnieniu międzyludzkich zależności przekraczających ograniczenia cielesności, a nawet potencji umysłu. Zanurzeni w cielesności bliźniacy-ginekologowie nie mogą okiełznać destruk-

⁸ Motyw tych przerażających, jakby wyjętych z inkwizycyjnych lochów przyborów jest o tyle znamieny, że w jednej ze scen filmu zostają one umieszczone w galerii jako przykład „sztuki konceptualnej”. To ciekawy trop interpretujący sztukę współczesną, a może i sztukę w ogóle – jest ona pochodną nauki, czy raczej technologii, powstałej z kolei w celu okiełznania cielesności jako takiej. Kwestię kobiecej seksualności, szerzej – cielesności w sztuce ponowoczesnej, „żerującej” niejako na nauce i technice, podejmuje J. Szyłak – zob. J. Szyłak, *Gra ciałem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.

cyjnej siły łączącej ich osobowości, nie tylko każącej dzielić im życie, ale również popychającej ich do śmierci. Co tak naprawdę łączy braci Mantle? Czego właściwie nie mogą zamknąć w precyzyjnej, medycznej nomenklaturze genialni ginekologzy-odkrywczy? W *Nierozłącznych* D. Cronenberga – reżyser-badacz – dzieli się najpełniej swymi wątpliwościami co do możliwości medycznej (biologicznej) definicji całości ludzkiego doświadczenia. Pozorne zanegowanie kartezjańskiego dualizmu ciała i rozumu (gdzie tak na prawdę ciało i rozum stają się monolitem zespolonym poprzez mechanizm biologii) objawia niespodziewanie swój metafizyczny błysk, który Cronenberg-ateista-biolog nie potrafi w pełni osaczyć poprzez obraz (stąd poetycki wymiar całego filmu i jego dysyminacyjne znaczenie). Spłeceni w miłośno-śmiertelnym uścisku bracia bliźniacy rzucają wyzwanie interpretacyjne uporządkowanemu przez biologię światu. Monstrualność ciała zostaje zastąpiona w *Nierozłącznych* już nie tylko monstrualnością rozumu, lecz także monstrualnością czegoś, na co nauka nie ma oznaczenia – monstrualnością duszy.

W nawiązującym do *Nierozłącznych* filmie *Spider* (2002), adaptacji powieści Patricia McGratha – historii schizofrenika, który jako dziecko zabił własną matkę – przekroczenie cielesności dokonuje się poprzez przekroczenie własnej jaźni, poprzez wejście w świat psychicznej choroby, psychiczne rozdzielenie, „stanięcie obok”. Takie przekroczenie jednak jest trwałe, nieodwracalne i znów kosztowne – jego cena to dezintegracja osobowości.

Transgresja cielesności poprzez przekroczenie własnej seksualności stanowi temat prowokacyjnego filmu *M. Butterfly* (1993) – opartej na faktach historii miłości francuskiego dyplomaty do chińskiego aktora (branego przez lata przez Francuza za kobietę), rozgrywającej się w Pekinie w latach 60. XX wieku. W tej opowieści o tragicznym spotkaniu Zachodu i Wschodu bohaterowie zmieniają swoje tożsamości społeczne, kulturowe i seksualne w poszukiwaniu prawdy o sobie. Jedyną prawdą, jakiej dostępują, jest jednak prawda o tragicznie wysokiej cenie chwilowego przekroczenia ograniczeń własnej cielesności, poprzez użycie własnej wyobraźni, zamieniającej rzeczywistość w teatr (w malarskiej scenie finałowej główny bohater odgrywa przedstawienie – którego treścią jest jego chiński romans – po czym popełnia samobójstwo).

Słynny z powodu szokujących sekwencji „eksplodujących głów” horror *Skanerzy* (1981) o parapsychologicznej mocy jednostek wykorzystywanych przez rząd zdaje się potwierdzać zawarte w filmie *Stereo* tezy o poszukiwaniu możliwości przekraczania ograniczeń cielesności poprzez eksploracje ludzkiego umysłu. Dochodzi tu jednak również element zwykle niezauważany przez badaczy twórczości D. Cronenberga – motyw „mesjanistyczny”. Główny bohater dzieła to bowiem młody człowiek (Jennifer O’Neil) będący tytułowym skanerem (czyli osobą obdarzoną parapsychicznymi właściwościami, umożliwiającymi ingerencję w umysły innych ludzi), który rzuca wyzwanie zbrodniczej organizacji zrzeszającej skanerów dążących (dzięki swym mocom) do panowania nad światem. Bohater działa w interesie zwykłych ludzi, broni ich przeciwko tym, po których stronie jako „parapsychiczny odszczepieniec” powinien się wypowiedzieć. W dramatycznej scenie pojedynku z przywódcą zło-wrogich istot dokonuje nawet czegoś w rodzaju samospalenia, niejako ofiarowując

swe życie za życie innych. Choć reżyser szczegółowo prezentuje genezę powstania skanerów (ich matki przyjmowały w czasie ciąży leki psychotropowe w ramach badań przeprowadzanych przez wojsko w latach 40.), sugestia, że bohater przekracza swoją cielesność – nie tylko poprzez swoje parapsychiczne moce, ale przede wszystkim poprzez swoją ofiarnością względem ludzi – zaprzecza prostemu, biologicznemu determinizmowi, przypisywanemu D. Cronenbergowi od początku jego filmowej aktywności.

Ów „mesjański motyw” jeszcze wyraźniej powrócił w jednym z najbardziej znanych filmów tego twórcy, w adaptacji bestsellerowej powieści Stephena Kinga *Martwa strefa* (1983). Głównym bohaterem jest skromny nauczyciel (Christopher Walken). Ulega on wypadkowi samochodowemu i zapada w śpiączkę, by po przebudzeniu odkryć w sobie umiejętność widzenia wydarzeń, które mają nastąpić. Dzięki swym umiejętnościom przyczynia się do schwywania seryjnego mordercy, a także nie dopuszcza do elekcji jednego z kandydatów na prezydenta USA (miał on doprowadzić do III wojny światowej). Jasnowidz poświęca swoje życie dla ratowania milionów ludzkich istnień (celuje do kandydata z broni palnej, zostaje zlikwidowany przez ochronę, ale jednocześnie odważny akt bohatera deprecjonuje polityka zasłaniającego się przed strzałem dzieckiem wyrwanym z objęć matki). D. Cronenberg nie ucieka w prostą, filmową „metafizykę” – bohater *Martwej strefy* to zwykły człowiek, do czasu gdy samochodowa kraksa „uaktywniła” jego dotąd ukrytych umysłowe umiejętności. Heroiczny czyn jasnowidza, motywowany altruizmem, stanowi jednak zaprzeczenie fizycznej, biologicznej, egoistycznej wizji człowieka. Można byłoby się pokusić o twierdzenie, że „metafizyczny melodramatyzm” jest niejako wymuszony przez konwencję kina gatunkowego, uprawianego przez D. Cronenberga, ale przecież motyw poświęcenia zawierają również wcześniejsze filmy tego reżysera, wpisujące się w konwencję kina progresywnego, zaprzeczającego utartym schematom i treściowym rozwiązaniom⁹. „Mesjanizm” bohaterów *Skanerów* i *Martwej strefy* (ale również ostatnich filmów reżysera, zwłaszcza „dylogii przemocy”: *Historii przemocy* [2005] – opowieści o „nawróconym” gangsterze, który niespodziewanie musi się zmierzyć z brutalną przeszłością dla dobra swych najbliższych – i *Wschodnich obietnic* [2007] rozgrywających się w środowisku rosyjskiej mafii w Londynie, do której przenika tajny agent policji) nie jest więc tylko „dziełem przypadku”, ale być może wyrasta z intelektualnych wątpliwości samego reżysera¹⁰.

Dwa filmy D. Cronenberga są przerażającymi, antymcluhanowskimi, wysnutymi z idei Jeana Baudrillarda wizjami zniewolenia człowieka przez środki masowego przekazu: telewizję (*Videodrome*, 1983) i rzeczywistość wirtualną (*eXistenZ*, 1999). W pierwszym z wymienionych filmów reżyser ukazał sytuację człowieka „zniewolonego” (dosłownie i w przenośni) przez obrazy. Max Renn (James Woods), pracownik stacji TV, zaczyna odbierać program tytułowego Videodromu – telewizyjnego

⁹ Na temat umiejscowienia D. Cronenberga w progresywnym kinie grozy zob. A. Pitrus, *Kino kultu*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 1998.

¹⁰ Na uwagę zasługuje fakt, że D. Cronenberg jest żydem. Choć jego rodzice nie byli religijni, artysta zetknął się z podstawami religii judaistycznej. Na ten temat zob. Ch. Rodley, *Cronenberg on Cronenberg*, Faber & Faber, London 1992.

kanалу emitującego sceny przemocy. Zafascynowany staje się wkrótce „niewolnikiem Videodromu” – programu, którego oglądanie wywołuje nieodwracalne zmiany w mózgu powodujące, że człowiek nie jest w stanie odróżnić halucynacji od rzeczywistych obrazów. Bohater zmienia się w „nowe ciało”, biomechaniczny organizm na usługach kreatorów Videodromu. W *eXistenZ* (swego rodzaju uwspółcześnionej wersji *Videodrome*) śledzimy losy dwojga ludzi biorących udział w wirtualnej grze o nazwie *eGzystencja* idealnie symulującej rzeczywistość (choć sprowadzającej ją do najprostszych konstruktów wizualnych). Bohaterowie (jak i widzowie) nie wiedzą do końca, czy znajdują się w rzeczywistości wirtualnej, czy prawdziwej, granice między obiema realnościami zacierają się bezpowrotnie. W biomechanicyzycznym świecie D. Cronenberga, gdzie ręka przeradza się w broń (*Videodrome*), a z kości zjedzonego przed chwilą kurczaka tworzy się pistolet strzelający ludzkimi zębami (*eXistenZ*), media nie są już ekstensją człowieka, lecz człowiek staje się ekstensją technologicznych gadżetów. Jednostce ludzkiej nie wystarcza biologizm, desperacko szuka sposobów jego przekroczenia. Pomocna okazuje się technologia, ale to pomoc istic mefistofeliczna, zmieniająca człowieka w automat. Technologia jest więc pułapką jeszcze bardziej morderczą niż ciało. Oddanie się człowieka (ciała) w objęcia technologii (ciała technologicznego) wynika z pragnienia przekroczenia cielesności, zwykle inicjowanego przez popęd seksualny i chęć zaspokojenia potrzeby prokreacji (w nomenklaturze niecronenbergowskiej – miłości). W piekło zmassmedializowanej rzeczywistości Videodromu Maxa popycha piękna i wyuzdana aktorka (Deborah Harry), żądna sadomasochistycznych doznań. Za twórczynią gier – Allegrą (Jennifer Jason Leigh), bohaterką *eXistenZ* – podąża zakochany w niej gracz (Jude Law). Miłość i odrzucenie motywują do działania innego, sprzęgającego swe ciało z technologią bohatera D. Cronenberga – wynalazcę maszyny teleportującej Setha Brundle’a (Jeff Goldblum) w bodajże najsłynniejszym filmie kanadyjskiego reżysera – *Musze* (1986). Odrzucony przez kobietę Seth poddaje się eksperymentowi teleportacji, wskutek którego geny naukowca mieszają się z genami muchy i powstaje przerażający mutant. Jego przeobrażenia przywołują skojarzenia z rozkładem ciała wywołanym przez wirus HIV. Przekroczenie cielesności poprzez akt seksualny, sprzężony (wzmocniony, wywołany) przez technologię, która całkowicie zapanowuje nad ciałem człowieka pragnącego nieśmiertelności, to podstawowy temat najlepszych filmów D. Cronenberga. „Miłość jest na dnie wszystkiego” – mówi rabin w *Matce Joannie od Aniołów* (1966) Jerzego Kawalerowicza. W świecie ludzi-cyborgów D. Cronenberga motorem technologiczno-cielesnej rewolucji staje się proste pragnienie realizacji własnego uczucia, przekroczenia samotności, zespolenia się z drugim człowiekiem w miłosnym akcie. W tym aspekcie najbardziej przerażające i technicyzowane filmy D. Cronenberga są w swej istocie sprytnie zakamuflowanymi melodramatami. Sfera ludzkich uczuć przebija się w nich przez chrom, obwody i komory teleportacyjne.

Szczytowym wyrazem owego „melodramatyzmu” w twórczości D. Cronenberga jest film *Kraksza* (1996), adaptacja powieści Jamesa Ballarda, będący najprawdopodobniej najwybitniejszym osiągnięciem kanadyjskiego wizjonera. W tym na pozór wypranym z fantastycznej konwencji filmie śledzimy losy grupy ludzi, którzy zwielo-

krotniąją swoje doznania erotyczne, łącząc uniesienia seksualne z ekscesami samochodowymi. Ludzie ci, zwykle ofiary wypadków drogowych, poszukują seksualnego spełnienia, maksymalizując je poprzez wpisanie miłosnego aktu w samochodową technologię, uprawiając seks na siedzeniach samochodów (w których doszło do śmiertelnego wypadku) bądź po prostu prowokując samochodowe kraksy, wzmacniające osiągnięty orgazm. *Kraksy* – przyrównywana często do najbardziej kontrowersyjnych filmów poruszających temat splotu Erosa i Thanatosa, takich jak *Salo* (1975) Piera Paola Pasoliniego czy *Imperium namiętności* (1976) Nagisy Oshimy – bezwzględnie pokazuje metafizyczny głód współczesnego człowieka, negującego duchową stronę egzystencji zastąpionej przez technologię. Z pozoru pobrzmiewają w filmie idee Georges’a Bataille’a – piewcy cielesnej rozkoszy, którego literatura dobitnie wyraziła „seksualny egzystencjalizm” przenikający filozoficzno-estetyczną aktywność świata zachodniego po II wojnie światowej¹¹, ale D. Cronenberg (świadomie bądź nie) przekracza wizję G. Bataille’a. Jego bohaterom nie wystarcza wielokrotnienie przeżywanej ekstazy, chcą czegoś więcej, chcą osiągnąć jej permanentną formę, ale wobec braku wiary w Absolut mogą jedynie pragnąć śmierci¹². „Może następnym razem, kochanie” – mówi główny bohater filmu (James Spader) do swojej żony (Kara Deborah Unger) po wypadku samochodowym, który nie skończył się dla obojga śmiercią. Ten „następny raz” może jednak nigdy nie nastąpić, bo prowadzi wciąż i wciąż tylko do tego samego, krótkotrwałego „błysku”.

Być może twórczość D. Cronenberga, jakże bogata i wieloznaczna, będzie pamiętana przede wszystkim z powodu jednego tytułu – ekwilibrystycznej wprost adaptacji *Nagiego lunchu* Williama S. Burroughsa („Biblii” beatników, uznawanej za nieprzekładalną na język filmowych obrazów), zapisu psychodelicznej podróży po świecie utkanym z narkotyczno-homoseksualnych omamów. Oglądając to zrealizowane w 1996 roku *opus magnum* D. Cronenberga, który odczytuje swoje obsesje poprzez literaturę W.S. Burroughsa, nie sposób oddzielić wizji, jakich doświadcza główny bohater opowieści – pisarz Bill Lee przebywający w Strefie Wewnętrznej, krainie

¹¹ Wobec idei „śmierci Absolutu”, objawionej najpełniej potwornościami Auschwitz, powojenny egzystencjalizm zyskał swoje spełnienie w transgresyjnej filozofii Georges’a Bataille’a, który zaczął forsować ideę „cielesnej ekstazy” – jedynej, jaka jest dostępna człowiekowi „skazanemu” na drugiego człowieka. Owa ekstaza była dla G. Bataille’a także jedynym autentycznym sposobem międzyludzkiej komunikacji, niezapśredniczoną przez kulturowe uwarunkowania. Jego myśl kontynuowali na przykład Pierre Klossowski, apologeta Sade’a i Nietzschego, przyrównujący seksualną aktywność do aktywności religijnej, stosunek seksualny zaś do komunii. W systemie G. Bataille’a tkwi jednak podstawowy błąd. Okropności Auschwitz nie wynikały ze „śmierci Absolutu”, ale właśnie z zanegowania przez człowieka istnienia Boga. Wydaje mi się, że myśliciel tak naprawdę wciąż szukał zaginionego Absolutu w najintymniejszym, najbardziej znaczącym z ludzkich cielesnych doznań. Wobec krótkotrwałości stanu seksualnej ekstazy jego poszukiwania zawisają jednak w próżni niespełnienia. Zupełnie jak poszukiwania bohaterów *Kraksy*. Na temat G. Bataille’a i jego systemu zob. G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003 oraz B. Noys, *Georges Bataille: a critical introduction*, Pluto Press, London 2000.

¹² W tym wymiarze fresk D. Cronenberga oraz cała jego twórczość podobne są do malarskiej twórczości Francisa Bacona, autora *Trzech studiów postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania* (1949). Malarstwo tego artysty, pełne dojmującej cielesności, jest malarstwem „metafizycznego głodu”, które im bardziej eksponuje zdeformowaną, ludzką cielesność, tym bardziej wyraża tęsknotę za czymś, co wyrasta ponad mięso.

ludzi, potworów, narkotyków i mówiących odbytami, owadopodobnych maszyn do pisania – od prawdziwej rzeczywistości, w której ten sam Bill Lee jest eksterminatorem zabijającym owady i piszącym opowiadania pod wpływem środków odurzających. Ale właśnie tu, w tym zdeterminowanym przez dojmującą, kipiącą wprost cielesność świecie, D. Cronenberg wreszcie odnajduje swój sposób na autentyczne przekroczenie cielesności. Jest nim literatura, szerzej – sztuka, w której „nic nie jest prawdziwe. Wszystko jest dozwolone”¹³. W krainie kreacji negacja cielesności, obranie własnej tożsamości i wyzwolenie z okowów biologizmu są możliwe, ale wciąż kosztowne. Nie można bezkarnie tworzyć dzieła sztuki. Wie o tym bohater filmu (zabijający strzałem z pistoletu własną żonę – który to akt będzie jednym z najpełniejszych w światowym kinie obrazów-alegorii tworzenia) i wie Cronenberg, który wciąż realizuje filmy, zmagając się z własnymi demonami.

Istotą filmowego świata D. Cronenberga jest poszukiwanie odpowiedzi na pytania, na które już dawno odpowiedziano, a jednak wciąż nie dają spokoju. Jak przekroczyć coś, co wydaje się nieprzekraczalne? Jak wyrwać się z pułapki ciała, jeśli neguje się istnienie sfery duchowej? Czy może właśnie ta próba nie jest oznaką istnienia czegoś, co zaprzecza biologii? Z pewnością twórca *Nierozłącznych*, mimo 30 realizacji telewizyjnych i filmowych, wciąż poszukuje ostatecznych odpowiedzi na te pytania. Z jego twórczych wątpliwości rodzą się kolejne, niepokojące emocje i intelekt filmowe wizje.

¹³ Cytat z książki W.S. Burroughsa, będący również mottem filmu.