

cronenbergov trk: režiser kot raztelešen igralec

simon popek



Peter MacNeil

Ko so Davida Cronenberga v času njegovega igralskega prispevka k filmu *Nightbreed* (1990) Cliva Barkerja vprašali, kako gleda na igralski poklic, je odgovoril takole: "Šele ko stojiš pred kamero, spoznaš, da je telo tisto, na čemer moraš graditi svojo kreacijo, zato te seveda skrbi za pričesko, obraz, masko, obleke in ostalo – ničesar drugega nimaš. Kot režiser pa, dovolj ironično, na telo pozabiš; na nek način si raztelešen."

Zdi se, da v tem kratkem opisu Cronenberg povzame ves smisel svojega opusa: ko koža postane pretesna, je treba iz telesa izstopiti – na takšen ali drugačen način (v *Golem kosilu* nekaj takšnega izvede Dr. Benway (Roy Scheider), ko dobresedno zleze iz kože Fadele, ženskega telesa). Povedano cronenbergovsko: na svojem telesu je treba delati. In karakterji v *Trku*, tem retrospektivnem filmu in vrhuncu Cronenbergovega opusa, so igralci – predvsem Vaughan (Elias Koteas) in Seagrave (Peter MacNeil) – resnično "igralci", fetišisti, katerih cilj je rekreirati vse slavne avtomobilске nesreče; njihovo življensko delo, "diploma", pa naj bi bila "smrt" Jayne Mansfield z vsemi podrobnostmi – resnično velikimi joški, bujno lasuljo ter chihuahuo na zadnjem sedežu – vred. Ker že vsi vemo, da je poglobljena obsesija in stalnica v opusu Davida Cronenberga križanje človeka in stroja, se bomo na tem mestu raje pozabavali z uvedbo razmeroma nove "dimenzije" – prilagoditvijo človeškega telesa na novo vlogo – potem, ko je telo že transformirano. Očitno je namreč, da je Cronenberg že z *Golim kosilom* (*Naked Lunch*, 1991) začel novo poglavje, v katerem telo po opravljeni transformaciji, tako kot v *Trku*, preživi. Preoblikovana, mutirana telesa so po opravljeni "levitvi", po ponovnem rojstvu (ali spoznanju), brez izjeme umirala: v *Shivers* (1975) po napadu notranjih zajedalcev, v *Rabid* (1976) po transplantaciji opečene kože, v *Brood* (1978) potem, ko Nola Carveth (Samantha Eggar) že rodi brezmadežno spočete in z jezo okužene otroke (pravzaprav jih poje sama), v *Scanners* (1980) pri preostali dvojici skenerjev od vsakega odmre polovica – Michael Ironside izgubi dušo, Stephen Lack pa telo, v *Videodromu* (1983) Max Renn (James Woods) "umre pokončno": dahne optimistični "long live the flesh", preden si z v revolver transformirano roko odstreli glavo; tudi Jeff Goldblum v *Muhi* (*The Fly*, 1986) si sodi sam – ne razstreli le sebe, temveč vso mašinerijo, s katero je v procesu teleportacije spojil raztelešene dele muhe in sebe (spomnimo se

5 Cronenbergove izjave o "raztelešenosti" režiserja v

primerjavi z igralcem: Goldblum je v tem primeru dejansko avtor vsega procesa, potemtakem je njegovo nezavedanje telesnosti znotraj cronenbergovskega univerzuma dejansko logično). Umreta tudi dvojčka, ginekologa Mantle (Jeremy Irons in Jeremy Irons) v *Dead Ringers* (1989) – ali nemara le eden, polovica vsakega telesa, kot v *Skenerjih*, glede na to, da si dvojčka neprestano izmenjujeta identiteti? –, da ne omenjamo najbolj teatralne, odigrane smrti (znova samomor!), pravega performansa, ki ga pred zaporniškim občinstvom v *M. Butterfly* (1993) izvede Jeremy Irons, potem ko je "našel" svoj pravi libido. Znotraj smrti v Cronenbergovem poznem opusu takoj opazimo vedno večjo stopnjo samomorilnosti – kar pa ne pomeni, da moramo na ta akt gledati kot na klasični družbeni problem, kaj šele z njim sočustvovati; Cronenbergovi samomorilci v smrt ne stopajo le prostovoljno, marveč z veseljem (izjema je Max Renn v *Videodromu*), malodane s petjem, brez dvoma pa teatralno, spektakularno. Na tem mestu Goldblumova smrt v *Muhi* niti ni tako pomembna; poglobljen je Ironsov samomor pred občinstvom v *M. Butterfly*, kjer so navzoči vse do zadnjega prepričani, da gre za performans, za klasično odigrano smrt, Irons pa si v resnici prereže žile in poskrbi za "vlogo svojega življenja". V tem je tudi poglobljena sorodnost obeh zadnjih filmov Davida Cronenberga – *M. Butterfly* in *Trk*: v nekakšnem vseživljenskem, vsakodnevnem performansu glavnih karakterjev – kar v prvem primeru velja predvsem za Johna Lona v razmerju do Jeremyja Ironsa, ki je 22 let prepričan, da ima razmerje s konkubino, skratka z njo, z žensko, v *Trku* pa za Vaughana in njegovega partnerja Seagrava – s to razliko, da je v romanu "življensko" obsesijo predstavljala Elizabeth Taylor, s katero nameravata, neprivezana, izpeljati prometno nesrečo (kar Cronenberg v filmu spremeni v obsesijo rekreiranja vseh slavnih avtomobilskih nesreč, s še posebej sijajnim prizorom smrti Jamesa Deana v Porscheju).

"Življenje kot performans", se glasi poglobljitno vodilo njihovega vsakdana, a Vaughan in Seagrave v primerjavi z Jeremyjem Ironsom ne potrebujeta odra (čeprav Deanova smrt uprizorita pred občinstvom), saj Cronenberg avtomobila, povsem očitno, ne uporablja le kot objekta fetiša, ki sproža seksualne fantazije (kaj šele kot zgolj neke funkcionalne naprave!), temveč v precej večji meri v funkciji mobilnega teatra, kjer se neprestano odvija obsesivna igra naših "samomorilcev". In če avtomobil

interpretiramo kot mobilni teater, lahko pogled skozi vetrobransko steklo z enako gotovostjo enačimo s pogledom na filmsko platno, v to "igro" pa se utegne nenazadnje vključiti celo gledalec v kinodvorani (režiser nam nekajkrat postreže s subjektivnim pogledom skozi prednjo šipo avtomobila). (Na tem mestu je morda malce neumestna, a zelo koristna informacija o Cronenbergovem odnosu do avtomobila v mladosti, ki kar sama po sebi razlaga interpretacijo avtomobila kot teatra oziroma "medija"; namreč: avtor je v nekem intervjuju poudarjal, kako sta avtomobil in ženska, ta dva najbolj fotografirana objekta v zgodovini, neločljivo povezana tudi zaradi vloge avta kot postelje na štirih kolesih – v srednji šoli je prvi porival pač tisti, ki je imel avto, s katerim je deklet odpeljal na periferijo, drugi pa so morali tja z avtobusom.)

Še preden se vrnemo k prilagodljivosti človeškega telesa (po sami transformaciji), je treba najprej poudariti, da pri Cronenbergu preobrazbe brez fizičnega zaznamovalca pač ni; v njegovih filmih "duševnega spreobrnjenja" ne boste našli – celo v *Skenerjih*, kjer Michael Ironside nazadnje izgubi dušo, gre za fizično zamenjavo spiritualnega in telesnega; njegov duh se "preseli" v sežgano telo Stephenja Lacka in obratno. V *Trku* sta v tem pogledu ključni figuri ženska lika: "veteranka", še ne raztelesena, zato pa dodobra razmontirana Gabrielle (Rosanna Arquette) in "novinka" Catherine (Deborah Kara Unger), ki se z avtomobilistično družino seznani poslednja. Kot

takšno jo je treba sprva označiti, zaznamovati, kar skozi zelo grob spolni odnos opravi Vaughan na zadnjem sedežu svojega avtomobila; njen mož, Ballard, je v tem času tako rekoč stopljen, identificiran z Vaughanom in po povratku le položi roko na modrice na njeni nogi – odtise Vaughanove roke. "Nevidni", neotipljivi član družine je tako označen, prepoznaven, kar nas lahko spominja na Langovega *Morilca* (M, 1931) – ali ne, gotovo pa dva spolna akta dobro ilustrirata Cronenbergov protest na izjave ogorčenih kritikov, ki so svoje počutje opravičevali z banalnimi utemeljitvami, "da serija zaporednih spolnih prizorov ne more predstavljati zgodbe, naracije". Serija tovrstnih zaporednih prizorov v *Trku* dejansko je motor naracije (naracija pač ni le narativni off-glas ali obilica dialoga), kar potrjuje predhodni Vaughanov seks s *trash* prostitutko – prav tako na zadnjem sedežu njegovega Lincolna –, ki je (za razliko od malodane posiljene Catherine v avto-pralnici, z njenim možem za volanom) čist, kliničen in za to vrsto spolnega občevarja povsem netipičen. Na drugi strani je Gabrielle prototip nadzorovanega cronenbergovskega človeka-stroja, ki brez tuje pomoči niti v avto ne more sesti, in katere ogromna razprta brazgotina na levi nogi predstavlja vhod za virus, identičen trebušni odprtini Maxa Renna v *Videodromu*, v katero manipulatorji vstavljajo utripajočo video kaseto z navodili (prav zato se Ballard pri spolnem odnosu z njo dobesedno vsrka v to odprtino). Skratka, kdor hoče v *Trku* umreti na cesti, si mora ne le izbrati "slavno" smrt (česar v prvem poskusu na samem zaključku filma Catherine ne stori), temveč tudi postati v vsakem pogledu "prepoznaven". Od tod Vaughanova obsesija z detajli, ne le pri rekreiranju smrti Jane Mansfield in še prej Jamesa Deana, temveč tudi v ostalih elementih, od tod njegov Lincoln, znamka avtomobila, identična tistemu, v katerem so ustrelili Kennedyja (rekreiranje te avtomobilske nesreče – in ne atentata! – mu predlaga sam Ballard), in nenazadnje tetovaža volanskega obroča na njegovih prsih ter avtomobilskega loga na Ballardovi nogi. *Trk* je definitivni cronenbergovski film in zlahka bi ga postavili na začetek njegovega opusa, ko so virusi razjedali globalno, tako rekoč *worldwide*; zato najbolj grozljivi in šokantni prizori filma niso raztelesena trupla v avtomobilskih razbitinah ali razprte venerične odprtine, temveč razgled z Ballardove terase, razgled na dvojno šestpasovno avtocesto, po kateri se vije nepregledna kolona vozil. Človek = stroj; virus = kolona.●

Trk, 1996
Scanners, 1980

