

manfred riepe

karcinomi užitka

telesa in tuja telesa
v filmih Davida Cronenberga



"Znotraj žanra, katerega meje so za večino strogo zakoličene, je Cronenberg ustvaril univerzum absolutne originalnosti." Martin Scorsese

I.

David Cronenberg je bil prvi režiser, ki je pokazal detonacijo človeške glave v upočasnjem posnetku (*Scanners*). Nekateri kolegi mu tega niso nikoli odpustili. "Slab Fellini mi je še zmerom ljubši od dobrega Cronenberga", je dejal v nekem intervjuju Peter Greenaway. Pri vsem tem si angleški kino-strukturalist in kanadski mesar na platnu sploh nista tako tuja. Greenawayjeva tema je monstroznost intelekta. Pri Cronenbergu je intelektualnost monstrozna tisto, kar njegove filmske fantazmagorije dela drugačne od običajnih grozljivk.

Čprav Cronenberg zelo rad posega po trivializiranih sižejih, kot so vampirizem in telepatija, ter po krvavih posebnih efektih, so njegovi filmi na nek način bolj zavezujoči kot kateri koli drug žanrski film. Zakulisje fantastičnega filma tu ne služi inscenaciji eskapističnih fantazijskih svetov. V filmih, kot so *Shivers*, *Scanners* ali *Videodrome*, fantastični siže postane prizorišče konflikta dveh redov: *racionalno determiniranemu* redu, ki prihaja do izraza v znanosti, farmacevtski in medijski industriji kakor tudi signifikatni vlogi arhitekture, stoji nasproti *nagonsko determinirani* red človeškega telesa. Telo se poskuša vsakokrat vpisati v znanstveni diskurz; upre se logiciistični ureditvi in začne producirati simptome: "novo meso", kot se bo temu reklo v *Videodromu*, je neke vrste psiho-somatska metamorfoza, to pa je tudi Cronenbergova osnovna tema. Hibridna znanost in človeška nagonskost si ne stojita več v nepomirljivem nasprotju kot nekoč pri *norem znanstveniku* gotskega romana; spajata se v smislu neke oblike psihotične alianse, *paranoia scietifica* (Freud).

Cronenberg ima v zgodovini filma edinstven pristop do človeškega telesa – tako v metaforičnem kot v dobesednem smislu. Groza se v njegovih filmih poraja subkutano, prihaja od znotraj. *They Came From Within* se je ustrezno glasil ameriški distribucijski naslov celovečernega prvenca *Shivers*: ker človeški organizem že tako ali tako gosti brezštevilne parazite, se biolog Hobbes loti poskusa

vzgoje koristnega parazita, ki naj bi po vsaditvi v telo popolnoma nadomestil funkcijo bolnih organov: "Od časa do časa zato pogoltne nekaj kapljic krvi, da bi se nahrnil – zakaj pa ne?" Predstave o notranjem svetu človeka, spletu med duševnim in somatskim, ni noben režiser tematiziral tako 'organsko' kot Cronenberg. Telo v njegovih filmih praviloma postane tuje telo. Kot denimo v *The Brood*: psihiater je "spodbudil moje telo, da se je obrnilo proti meni", pravi žrtev spodletelega zdravljenja. "Na vratu mi visi prava mala revolucija in poskus, da bi jo ublažil, mi ne uspeva prav dobro." Moža, ki tako razlaga svojo usodo, ujamemo pri terapiji, s pomočjo katere vzdržuje kroženje tekočin svojega "limfnega sistema" – za razliko od krvnega obtoka, ki kroži na podlagi srčnega utripa, mora delovanje v telesu ravno tako razvejanega limfnega sistema ohraniti s pomočjo telesnih vaj. (Pseudo?) znanstvene razlage prisilnih dejanj – ki v nadaljevanju zavzamejo množično psihotične dimenzije – tvorijo strukturno logiko Cronenbergovega *body-horrorja*. Kar znanost in racionalnost izključujeta – heterogeno, ugodje, družbeno –, se pri Cronenbergu ponovno vrača v Realnem. Če naj bi po Freudu tja, *kjer je bilo ono*, moral priti Jaz, pri Cronenbergu Jaz ne nastopa več, pač pa le še serijski individuum, ki agonalno reproducira v svoje telo vpisano formulo znanstvenega diskurza.

V *Shivers* se po neuspelem znanstvenem eksperimentu stanovalci "machine à habiter" Le Corbusierjevega stila sprevržejo v seksualne maniake. Črni, linčinkam podobni črvi povzročijo izbruh kuge naslade, ki se epidemično širi bodisi prek spolnih stikov ali po kompleksno razvejanem sistemu jaškov za preskrbo in odlaganje odpadkov, ki torej delujejo kot logični podaljšek prehranjevalnih in iztrebljevalnih organov. Človek in zgradba se razrasteta drug v drugega. Racionalistično hladna arhitektura v stilu Bauhausa, katere klavstrofobično hermetiko Cronenberg s pridom izkoristi, je človeški bivanjski prostor razparcelirala v antiurbane, strogo ločene stanovanjske celice, katerih anonimnost je prodrila vse do medčloveških odnosov. Po konceptu izumitelja tega "stanovanjskega stroja" naj bi bauhausovska zaprta celična arhitektura stanovanjske zgradbe dosegla ravno nasprotno. Nezadržna 'sla po kontaktu', ki izbruhne z vdorom parazitov, je

potemtakem le skozi perverzijo do skrajnosti prignana logična konsekvence v Le Corbusierovi arhitekturi stanovanjskega stroja matematično načrtanega družbenega polja.

Hibridni poseg racionalistične strukture reda v družbeno v svoji skrajni konsekvenci privede do monstroznosti – ta teza se kristalizira v leitmotiv, ki ga bo Cronenberg variiral v skorajda vseh svojih filmih. V filmu *Rabid* ženska po znanstveno še ne dozoreli kozmetični operaciji (presaditvi tako imenovanega "genetsko nevtraliziranega tkiva") mutira v neke vrste vampirja. Njene žrtve ob epidemičnem širjenju stekline napadajo vse okrog sebe. Eden najlepših prizorov se odvija v prenatrpani podzemni železnici. Starejša ženska slaboumno poželjivo meri plahega moškega poleg sebe, ki ga se polasča očiten nemir v slutnji groze. Potem se zgodi. Kot da bi vsa leta čakala na to, se ženska v kriku vrže na moškega in se mu zagriže v vrat...

Znanstveno podrediv telesa tujemu regulativu vselej spremlja vročična oblika nagonskega. Živčni sistem skenerjev v istoimenskem filmu je – zaradi zlorabe zdravil pri nosečnicah – tako senzibilen, da zaznava misli ljudi v svoji okolici in jih občuti kot konstantno migreno. V *Videodromu* videokasete prepredejo telo lastnika pornografskega TV kanala; medijske halucinacije in realne fantazije se prepletejo v hermetični labirint sadomazohističnih fantazmagorij. V enem od prizorov junak biča televizor, na katerega ekranu ženska drhti pod udarci. *The Fly* detajlno, minuciozno opisuje, kaj se je dogajalo, *preden* se je "Gregor Samsa prebudil iz nemirnega sna in opazil, da se je spremenil v pošasten mrčes." Znamenita ginekologa v *Dead Ringers* ženski trebuh poznata bolje kot kdorkoli; toda ko se soočita z vprašanjem: "Kaj hoče ženska?", jima vse skupaj uide iz rok...

II.
Red in kaos sledita pri Cronenbergu isti – znanstveni – logiki. Njegov analitični pogled daje videti civilizacijo kot laboratorij. Režiser sam je (med drugim) študiral biokemijo, njegovi protagonisti pa so zdravniki, ki so prestopili meje znanstvenega spoznanja. Korifeje, ki so zaradi svojega vodilnega položaja onstran vsake nadzorne instance. Sebi prepuščena znanstvena racionalnost se nekontrolirano bohota kot rakasto tkivo. Toda človeško telo, ki naj bi ga ukrotila hibridna znanstvena fantazma, se v kalkulacijah znanstvenega diskurza ne izide. Zdravniki napake ne iščejo v metodi, ampak v objektu raziskave. Svetovno znani ginekolog Beverly Mantle (*Dead Ringers*) s skorajda božansko suverenostjo rije po trebuhu svoje pacientke. Ko ženska začuda kljub vsemu potoži o bolečinah, pride Beverly do edinega "logičnega" sklepa – da za to niso krivi njegovi instrumenti, ampak pacientka sama: "Naprava nima s tem nič. Telo je krivo. Z njenim telesom je nekaj narobe."

Na vprašanje napačnega in pravilnega v Cronenbergovih scenografijah paranoidne hermetičnosti ni več mogoče odgovoriti. Situacija, v kateri zdravniki postanejo klavci, sama po sebi ne navdaja s tesnobo; tesnobo vzbuja dejstvo, da njihovo početje tako poprej kot tudi poslej ne krši Hipokratove prislege. Izbruh kaosa in njegova eskalacija ne vodita preprosto do razpada družbenega in psihičnega reda, temveč ga modificirata. Skozi kaos se pojavi nek hkrati čudaški in stringenten 'red užitka': seksualni maniaci v *Shivers*, žrtve stekline v *Rabid*, ženska, ki koti morilske otroke v *The Brood*, vročično možganski telepati v *Scanners*, vaginalna odprtina za videokasete v *Videodromu*, 185 funtov težak insekt v *The Fly* in nenazadnje narcistična zrcalna povezava 'operirajočih' dvojčkov Mantle v *Dead Ringers* – vsi podležejo vročični hiperaktivnosti, v kateri se prepletata bolečina in ugodje. Umetno izzvana fiksacija ugodja se vselej izteče v obliko organske metamorfoze, ki jo režiser inscenira z anatomsko natančnostjo. Ko se v *Shivers* za pest veliki črni črvi zaredijo pod trebušno steno svojega gostitelja je jasno, od kod ideja Ridleya Scotta, da se *alien* pregrize skozi trebušno steno Johna Hurta. V zaključnem prizoru filma *The Brood* Samantha Eggar privzdigne svoj neglizje in pogledu razkrije svoj trup, prepreden s kožnimi mehovi. Z zobmi zagriže v enega od mehov in iz njega vzame s krvjo oblito morilsko dete. Njene oči izdajajo pogled blazneža, ki natanko ve, kaj dela...

III.
Shivers, ki ga je s 185.000 dolarji posnela Canadian Film Development Corporation za "Cinepix", se začne kot reklamni film za luksuzno apartmajsko hišo. Že sam pogled v klinične koridorje, opremljene v sterilnem stilu sedemdesetih, zadošča, da tu ne bi hoteli stanovati za noben denar. Slab občutek se kmalu potrdi. Že na samem začetku, medtem ko servilni upravitelj vodi dvojico interesentov skozi to antiseptično enklavo, le nekaj nadstropij višje profesor genetike po stanovanju lovi mlado dekle. Ne zato, da bi jo posilil, ampak zato, da bi ji strokovno razparal trebuh. Po spodletelem eksperimentu so se tod razbohotili črvom podobni paraziti, ki jih z vestno natančnostjo polije s kislino, preden si skalpelom prereže vrat. Vse skupaj se odvija v tesnobni tišini. Znanstvenikova žrtev je bila prepozna. Paraziti se namreč epidemično širijo z vsakim erotičnim stikom in potujejo od telesa do telesa. Ko kuga napade novo žrtev, "infekcija" spominja na motiv iz filmov o zombijih: grozljivo je zgolj sugerirano. Dejansko je nad žrtvami v procesu infekcije komajda storjeno kako fizično nasilje, le njihovo vedenje postane nenavadno poželjivo. Nasilje izvajajo predvsem takoiimenovani normalni. Za razliko od običajnih žanrskih predstav o živih mrlcih je videti, kot da se Cronenbergova gverila naslade v svoji koži dobro počuti, kar spet nima nič opraviti z dobrim počutjem. Grozo vzbuja okoliščina, da to, kar naj bi bilo



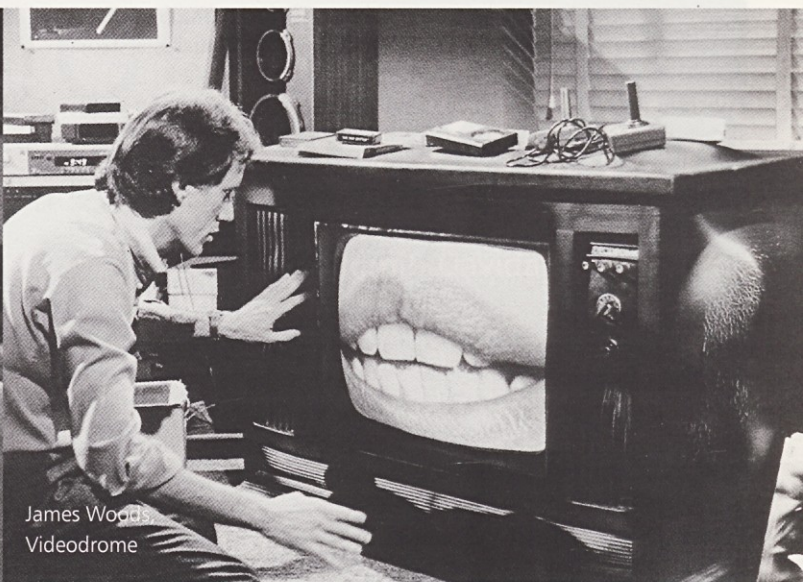
Shivers



Samantha Eggar
The Brood



James Woods,
Videodrome



James Woods
Videodrome

grozljivo, niti ni toliko grozno kolikor na nek iritirajoč način celo vzbuja ugodje.

Shivers govori o tem, da znanstveni poskus, da bi človeške nagone vpisali v racionalno ekonomijo blagovne menjave, vodi k temu, da sprostitve meja ugodja sproži množično psihotični teror užitka, ki (in to je tudi poanta zaključnega prizora v *Shivers*, v katerem dozdašnji seksualni maniaki v urejenem konvoju zapuščajo "Starliner" s ciljem svetovne kopulativne zarote) se ne izteče v kaotičnem vsesplošnem hedonizmu (kot denimo v Romerovem *Dawn of the Dead*), temveč v strogi, kristalno čisti – znanstveni – strukturi: znanstvena racionalnost rodi neke vrste realkopulirajoči socializem ugodja. Seksualni maniaki v Cronenbergovem "Starlinerju" se vedejo natanko po sadovskem imperativu, ki sledi obratu Kantovega kategoričnega imperativa: Iz "*Deluj le v skladu s tisto maksi*mo, za katero bi hkrati lahko želel, da postane obči zakon"² izpelje "Pravico imam uživati v tvojem telesu, mi lahko vsakdo reče, in to pravico bom užival, ne da bi me mogla katera koli omejitev zaustaviti v kaprici čezmernih zahtev, da se na njem (tem telesu) ne potešim, kadarkoli se mi zahoče."³

IV.

Racionalna anarhija nagonov ponovno izbruhne v *Rabid*, ki je s 500.000 dolarji produkcijskih stroškov v blagajne prinesel sedem milijonov in Cronenberga okronal za dotlej najuspešnejšega kanadskega režiserja. Podobno kot v *Shivers* epidemijo sproži medicinski poseg v zasnovo človeškega telesa – eksperiment transplantacije tako imenovanega "nevtraliziranega tkiva", ki pri žrtvi prometne nesreče pripelje do nenadzorovane mutacije. Rose (Marilyn Chambers) ne sluti, da sesajoče želo, ki se je po mutaciji pojavilo pod pazduho, povzroča neke vrste steklino, ki žrtve sprevača v pobesnele zombije. Medtem ko se brezskrbno vdaja vampirski sli, oblasti razglasijo izredno stanje. Družbeni sistem se v trenutku sprevrže v skupnost morilcev. Vojska sistematično odstrelijuje maniake, na cestnih zaporah poteka strokovno dezinficiranje avtomobilov, gore trupel odvaža neskončna kolona smetarskih vozil. Družbena metamorfoza se odvija brez zapletov, samoumevno, kot mašinerija, ki očitno kar najbolje deluje: "Če gledate moje filme iz perspektive bolezni, vam bo jasno, zakaj se ta upira vsem poskusom, da bi jo zatrl," pravi Cronenberg. Po množični psihološki ekspoziciji svoje teme v *Shivers* in *Rabid* se Cronenberg v naslednjih dveh filmih, *The Brood* in *Scanners* (če zanemarimo Dragsterjev film *Fast Company*), posveti individualni perspektivi tega sižeya, preden bo v *Videodromu* z elektronskimi množičnimi mediji posegel natanko po temi, v kateri se individualno in kolektivno prepletata.

The Brood se loteva psihosomatike, in sicer v njenem dobesednem pomenu. Pacientka Nora Carveth (Samantha Eggart), žena lastnika podjetja za sanacijo hiš, po napotku svojega terapevta dr. Raglana (Oliver Reed), upravnika "Somafree Institute of Psychoplasmatcs",

odreagira svoja negativna čustva do moža. Film se začneja z nenavadno dolgo sekvenco, ki predstavi postopek te terapevtske oblike, nekakšne zmesi telesne terapije Wilhelma Reicha, bioenergetike Alexandra Lowensa, psihodrame in bhagwanske fiksacije na guruja.

Strukturno logiko in konsekvence pervertiranja psihoanalize skozi "ego-psihologijo" in "social engineering" Cronenberg pripelje prav do jedra problema. Če je bilo Freudovo odkritje, poenostavljeno rečeno, v tem, da simptome analiziranta odpravi tako, da pacient simbolično vsebino svojih prisilnih dejanj zagradi z besedami (in s tem prisilo svojega individualnega trpljenja prevede nazaj v jezikovni korpus občega trpljenja, *nelagodja v kulturi*: odpoved nagonu in kulturno delovanje namesto maničnega upanja sreče), doseže "ego-psihologija" svoj vrh v prepričanju, da naj bi pacient ozdravel tako, da duševnega konflikta več ne *artikulira*, temveč ga neposredno *odreagira*: "Potem ne govori več ... pokaži mi svoj bes ... pojdi vso pot do konca", se glasi Raglanov terapevtski imperativ. Nola gre po tej poti do konca. S tem, ko ne govori več, somatska materialnost njenega telesa sama postane medij. Ko v toku terapije občuti srd do svojega očeta, konflikt "razreši" tako, da dobesedno in fizično izvrže otroke, brezumne pošasti, ki se ponoči odpravijo na pot, da bi ubile očeta. Ne simbolno, temveč realno.

V filmu *Scanners* – ki je Cronenbergu kot režiserju prinesel mednarodni uspeh – pride zaradi zlorabe zdravil pri nosečnicah do mentalnih mutacij zarodka. Miselni in čustveni tok soljudi neubranljivo pritiska na scannerje, kot da bi bili njihovi možgani na vse frekvence hkrati naravnan radijski sprejemnik, ki ga ni mogoče izključiti. Edini izhod iz te tehnološko-organske simbioze predstavlja korak, ki očitno pervertira brechtovsko radijsko teorijo, po kateri je vsak sprejemnik hkrati tudi potencialni oddajnik. Le s fokusiranim vračanjem psiho-akustičnega onesnaževanja se lahko psiho-junkieji zlonosnega farmacevtskega koncerna začasno izognejo torturi. To pripelje do enega od spektakularnih prizorov, ko glava hibridnega eksperimentatorja eksplodira kot živa bomba.

V.

Cronenbergovi filmi tematizirajo neko blodnjo, ki se manifestira v duševnih in telesnih metastazah: blodnjo, ki ne markira – kot običajno – senčne plati ampak (z mehansko preciznostjo) konsekvenco uma: "Gre za mojo osebno predstavo, da nemara nekatere bolezni, običajno razumljene kot bolezni, ki uničijo dobro delujoči aparat, ta aparat v bistvu – dejansko – spremenijo v aparat, ki zdaj zgolj počne nekaj drugega; na nas pa je, da ugotovimo, kaj ta aparat počne. Namesto z defektom imamo torej opraviti s perfektno delujočim aparatom, le da služi drugemu namenu."⁴ Ta aparat ne le, da počne nekaj drugega, "Ono" predvsem počne zelo dolgo: "To počneva že cele ure", reče Geena Davis Jeffu Goldblumu (*The Fly*), potem ko se je telesna molekularna struktura "sistemskega analitika" pomešala z molekularno strukturo sobne

muhe. Po tej "preobrazbi" učinkuje seks na človeka-muho le še kot prenizko dozirana droga. Vzrok te okvare seksualnega je v naravi *inter-facea* med računalnikom in čutnostjo: "Računalnik nama je dal svojo interpretacijo zrezka", povzema Jeff, ko Geena z odporom prežvekuje košček mesa, ki je po dematerializaciji in ponovni rematerializaciji prek prenosnika materije izgubil vsak okus. Čutnosti ni mogoče izmeriti z digitalno tehnologijo. Računalnik zatem ponudi "svojo interpretacijo" ugodja: metamorfoza telesa v muho porodi od genitalne lokalizacije ločeno in s tem ne-omejeno doživljanje ugodja. Jeff Goldblum sprva v evforični omami uživa novo odkrite telesne sposobnosti v grotesknih vajah in infantilnem merjenju moči z gostilniškim pretepačem. Njegova neustavljiva slapa se kmalu sprevrže v agonijo hitro napredujočega propada: "Stari ste 35 let, gospod Vale. Zakaj ste tako izmučeni, taka človeška razvalina? Odgovor je preprost – ker ste *skener*." Popačeni, mutirani in deformirani osebk, katerih telesa sopejo kot gejzir od same presežne produkcije užitka, rezistirajo v vročinski ekstazi: njihovo delovanje, slej ko prej determinirano v manično-racionalni smotnosti, tvori *simptom znanosti*.

Precizno interpretacijo Cronenbergovega univerzuma nam omogoča lacanovski pojem užitka (*jouissance*). Užitek (ki nima nič opraviti z vulgarnim pojmovanjem užitka) je v lacanovskem ponovnem branju freudovske psihoanalize pojem z dvojnim pomenom, ki konceptualizira *čutno* (občutenje) in *smisel* (govorico) kot dve pobočji istega reda. Že Freud je v seksualnosti odkril fenomen, ki determinira človekovo delovanje. Vendar seksualnost svojo 'energijo' ponovno črpa iz neke druge superstrukture. Da bi 'projekt' seksualnost deloval v skladu s svojo genitalno lokalizacijo, mora v naravi nagnostkega prisotno nagnjenje k brezmejni čezmernosti dobiti svojo omejitve v *zakonu*. Freud ta zakon uvidi v strukturi Ojdipovega kompleksa, ki ga Lacan podvrže konstruktivni kritiki. Zgodba o očetu, ki sinu prepove kopulacijo z materjo, dobi strukturni obrat: prepoved incesta je naknadna ilustracija zakona, ki ji logično predhodi, ne pa artikulacija zakona samega. Tega Lacan umesti v strukturo jezika kot takega: "Užitek je govorečemu kot takemu že prepovedan"⁵, kar pomeni: zakona ni mogoče izreči, ker se udejanja že v samem aktu izjavljanja – kar gre razumeti v smislu učinkovanja: učinek jezika je v prepovedi užitka. Temu zakonu podreajoči se subjekt se že vselej umešča v ojdipski trikotnik; brezmejni užitek skrepeni v homeostatično ugodje v freudovskem smislu.

Subjekti v Cronenbergovih filmih kršijo red jezika; prav to tudi pomeni *hybris*. Cronenbergovi *nori znanstveniki* torpedirajo genitalno lokalizacijo ugodja: nočejo se zadovoljiti z dolgočasnim homeostatičnim ciklusom poželenja, zadovoljitve in ponovnega poželenja, v katerem genitalno situirani subjekt preživlja svoj obstoj, stvari hočejo priti do dna, imeti hočejo *stvar* na sebi samo. Iz perspektive znanstvenega diskurza se v smislu 'racionaliziranega ugodja' ponudi zapeljiva možnost dokončne zadovoljitve, ki je govorečemu subjektu *per se* prepovedana: užitek. "Hobbes je verjel" pravi Rollo, njegov sodelavec v *Shivers*, "da je človek žival, ki preveč misli, preveč racionalna žival, ki je zgubila stik s svojim telesom in svojimi nagoni... Domislil se je, da bi nagonom pomagal s parazitom, ki bi bil kombinacija afrodizijaka in spolne bolezni."

VI.

Cronenberg v svojem filmskem univerzumu povezuje strukturirano blodnjo, motive telesne metamorfoze in vročično fiksacijo ugodja svojih protagonistov, ugodja, ki nima ničesar več opraviti z genitalno situirano seksualnostjo. Ta užitek ni enostavno brez-mejna (ali nemara celo osvobodena) seksualnost; do ugodja se vede podobno kot kratek stik v razmerju do elektrike. Kratkega stika ni moč preprečiti, saj se v njem udejanja sam princip energetskega upada. Okvara (psihičnega) aparata v smislu realizacije prepovedanega užitka sledi matematično strogemu zaporedju. Tako kot računalniški virus, ki ne le, da moti program, ampak ga od znotraj prižene do njegovih skritih konsekvenc: s tem ko sledi sami logiki informacijskega jezika (tako kot uporablja biološki virus genske kode svojega gostitelja). (Računalniški) Virus na ravni programa simulira dogodek strukturno analogen kratkemu stiku.

Prav to doleti Cronenbergove 'inženirje ugodja', ko znanstveni diskurz priženejo na področje seksualnosti – na tej točki pride do okvare psihizma.

To okvaro zaznamuje še nek drug strukturni moment. Ko 'inženirji ugodja' realizirajo v jeziku prepovedan užitek, jih neizogibno zadane izguba komunikativnega aspekta govornice: diskurz znanosti se tako izkaže kot identičen diskurzu paranoje. S tem, da subjekti, ki zapadejo blodnji, pri Cronbergu delirirajo v svojem privatnem kozmosu – kot denimo v *Dead Ringers* dvojčka Mantle v svojem dizajnerskem apartmaju, ali v *Videodrome* Max Renn, direktor "Civic TV", ki se izgubi v halucinativnem labirintu (televizijskih) resničnosti. *Videodrome* je Cronenbergov opus magnum: v tem filmu mu je namreč uspelo stringentno povezati posamezne aspekte paranoje – užitek, znanstveno strukturo, izgubo realnosti – in jih prevesti v filmski univerzum.

Max (James Woods), direktor male kabelske postaje za "softcore pornografijo in hardcore nasilje" v svojem neutrudnem iskanju atraktivnih in hkrati poceni programov naleti na piratsko postajo, ki oddaja izključno prizore mučenja in umorov; kar te podobe razlikuje od drugih, je to, da niso igrane. Max si od tega vdora realnega, avtentičnega, obeta večjo gledanost programa. Poleg tega je v primerjavi s filmi, ki za prizore nasilja uporabljajo specialne efekte, produkcija "snuff"⁶ programa bistveno cenejša. Ta tržno radikalno optimiran izračun stroškov in koristi – optimalna sprejemljivost pri najnižjih produkcijskih stroških – ustreza fantazmatskemu idealu kulturne industrije, v kateri vidi Cronenberg zrcaljenje psihične ekonomije v kolektivno.

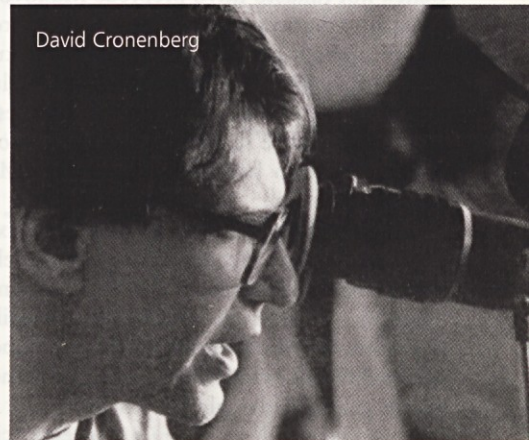
V *Videodrome* se kulturna industrija realizira v svoji najčistejši obliki.

Na tej osnovi *Videodrome* razvije sub-scenarij neke (fiktivne?) družbe, v kateri je omniprezentna televizija postala sfera človeške zavesti. Ne prekomerno, temveč ironično premajhno konzumiranje podob vodi v socialno dezintegracijo. Pomoč ponuja misijon 'Katodni žarek', kjer je pendant topli juhi konzumiranje televizije. Namesto da bi komunicirali, klošarji sedijo po separejih in strmijo v ekran...

Ta karikatura medijskega *overkill*a pa je že globoko zapletena v labirint, ki ga film razpreda v poigravanju s svojimi lastnimi pripovednimi predpostavkami: "*Videodrome* je prvi film, ki sem ga posnel kot film v prvi osebi ednine", pravi Cronenberg. "Ta prva oseba ednine je James Woods. James nastopa v vsakem prizoru, prav vse je posneto iz njegove perspektive. Film je neusmiljeno zamejen s prvo osebo ednine, kar povzroča precejšnjo zmedo pri gledalcih. Če se realnost za Jamesa spremeni, se s tem spremeni tudi realnost filma, pri čemer pride tudi do izkrivljanja fizikalnih zakonov univerzuma, kot jih po našem prepričanju poznamo... V *Videodrome* nisem naredil drugega, kot da sem do konca izpeljal ta princip."

Max postane v iskanju optimalnega programa 'Videodrome' prepričan, da se je zapletel v zaroto – ki dejansko izvira iz njegove lastne paranoje. Vendar nam sam film za to ne daje prav nobenega neposrednega indica. Barry Convex – tako logika halucinacije – naj bi Maxa uporabil kot poskusnega zajčka za testiranje 'Videodrome' signala – signala, ki sproža halucinacije (v okviru halucinacije

David Cronenberg



subjekt delirira o halucinacijah). Convex naj bi skušal prevzeti oblast nad Maxovo postajo "Civic TV", da bi od tod začel telesko čistilno akcijo proti pornografiji.

Na vprašanje, kje se konča realnost in začne halucinacija, ni jasnega odgovora, kajti za razliko od filma-v-filmu, ki vselej podaja le domnevno refleksijo medija, *Videodrome* ne ponuja nobene informacije o tem, ali je določena figura, ki se v njem pojavi, realna ali halucinirana. In medtem ko *Videodrome* ta princip celo reflektira, film sprva gledalca zaziblje v varljivo prepričanje, da lahko ločuje med realnostjo, medijsko navidezno resničnostjo in halucinacijo. Na začetku filma Max sedi na nekem talk showu in odgovarja na moralne očitke glede svojega programa, s katerimi ga napada novinarka Nicky Brand (Deborah Harry). Prek ekrana je v oddajo vključen tudi medijski znanstvenik Brian O'Blivian. O'Blivian odgovarja na vprašanja bolj ali manj banalno, saj je – kot zvezo pozneje – že leta mrtev in eksistira za televizijske gledalce le še v obliki kompleksnega video arhiva, ki ga upravlja (poleg misijona 'Katodni žarek') njegova hči Bianca.

Do tu je zgodbi še mogoče kolikor toliko slediti. Pregled nad dogajanjem izgubi gledalec v prizoru, ko Bianca Maxu prinese video-pismo svojega očeta. Posnetek O'Blivianovega nagovora se začne z medijskoteoretskim besedičenjem: "Boj za duha Severne Amerike bo potekal v video areni, 'Videodromu'. Televizijski ekran je mrežnica duhovnega očesa, in je zato del fizične strukture možganov... Zato je televizija realnost in realnost je manj kot televizija..." Zakrknjeni televizijski profi se lahko ob tem le utrjujejo nasmehe. Toda utrujenost ga v trenutku mine, ko začne tisto, kar nagovor implicira, neposredno učinkovati: ko se namreč O'Blivian obrne neposredno nanj in spregovori o tehnično manipuliranih halucinacijah, ki so povzročile tumor v njegovi glavi: "Jaz sem bil 'Videodromova' prva žrtev."

Teoretski diskurz medijskega filozofa prehiti praktična realizacija njegove vsebine. Razlaga videohalucinacij je ponovno tehnična; O'Blivian govori o takoimenovanem "Videodrome-signalu", ki ga je razvil skupaj z Barryjem Convexom in ki celo med testnim prenosom slike usodno učinkuje. Naravoznanstveno-tehnična razlaga psihotičnega stanja spet natanko ustreza Cronenbergovemu doslejšnjemu motivu strukturnega koincidiranja znanosti in blodnje. Dramaturški potek filma ustreza Maxovemu iskanju 'Videodroma': lokalizirati poskuša halucinogen oddajnik "snuff" programa, ki naj bi se domnevoma nahajal v Pittsburgu (centru ameriške avtomobilske industrije).

Maxovo napredovanje k "drugemu prizorišču", 'Videodromu', motivirano z racionalno in ekonomsko razlago gledanosti programa, skriva v ozadju nek drug vzrok. Po mazohističnem piercingu Nicky 'Videodrome' popolnoma prevzame. Zaželi si, da bi dobila možnost za nastop na 'Videodromovem' mučilnem odru, in nenadoma izgine. Maxova želja, da bi Nicky ponovno našel, ustreza poskusu, poiskati kraj, kamor bi se umestilo ugodje. Ker ta kraj ne ustreza nobeni genitalni lokalizaciji, ampak fantazmatskemu prostoru brezmejnega užitka onstran načela ugodja - ki mu televizijski gledalec v smislu samo-udejanjenja kulturne industrije neposredno zapade –, se Maxove poti prepletejo v hermetično televizijsko psihozo.

Užitek kot rakasto tkivo preprede Maxovo telo. Ko se pred televizijo poigrava s pištolo, se v njegovi trebušni steni nenadoma razpre vaginalna reža, kamor – kljub poskusu, da bi se temu uprl – vstavi orožje (kot bi hotel inkorporirati falus). Ko telo pištolo sprejme vase, jo Max mrzlično išče po telesu, vendar je ne more več najti. Šele pozneje se bo trebušna stena znova odprla in izločila orožje, ki se bo v boleči transformaciji z Maxovo roko zraslo v groteskno gmoto.

Z razlago teh dogodkov se gledalec in Max znajdeti v enakem položaju. Interpretacija, po kateri naj bi tehnična aparatura povzročila halucinacije, vodi v zmoto, da ne rečemo norost. Napačna – znanstvena – razlaga je del logike paranoidnega sistema, ki predstavlja Maxov kontraproduktivni poskus, da bi se uprl neustavljivemu razraščanju užitka. Pri čemer sta izguba realnosti in telesne senzacije dve plati iste medalje.

14 Pripoved neustavljivo stremi h konsekvenci te paranoidne ekstaze.

S tem ko se Max stilizira v osvoboditelja, ki je odkril medijskotehnično zaroto 'Videodroma', postane hkrati izvršitelj svoje lastne smrtno obsodbe: "Smrt 'Videodromu'! Naj živi novo meso" se glasi paradoksalni poziv k uporabi. Kajti "naj živi" tega "novega mesa" pomeni ravno njegovo kar najhitrejšo smrt. Za razliko od starega mesa novo ne občuti več ugodja, ampak uživa. "Smrt Videodromu" pomeni samo-udejanjenje organske substance v smislu freudovskega nagona smrti. S tem ko ubije 'Videodrome', Max hkrati eksekutira temelje svoje lastne mentalne eksistence. Cronenberg to mojstrsko uprizori s podvojitvijo Maxovega finalnega samomora. Ko ga nagovarja z druge strani ekrana, vodi Nicky Maxa k realizaciji užitka. Ta imitira njen fiktivni samomor in si pristavi pištolo na sence: enkrat halucinativno in drugič realno. Dvojni samomor je dejansko en sam. Halucinacija in resničnost se spojeta v realni smrti, ki sledi simbolični eksekuciji televizorja, iz katerega se razlije grmada trupel. "Novo meso".

VII.

Proti koncu filma *Shivers* medicinska sestra zdravniku pripoveduje svoje sanje: "Roger, včeraj sem imela zelo nenavadne sanje. V njih sem se ljubila s tujcem. Motilo me je le to... da je bil star in je umiral, da je grdo zaudarjal in da se mi je zdel odbijajoč. Toda nato mi je dejal, da je vse erotično, da je vse seksualno, saj veš, kaj mislim. Rekel mi je, da je celo staro meso erotično meso in da je bolezen medsebojna ljubezen dveh tujih si bitij, da je celo umiranje erotični akt. Da je govorjenje seksualno, da je dihanje seksualno. Verjela sem mu in čudovito sva se ljubila." •

Opombe:

- 1 K arhitekturi v Cronenbergovih filmih gl.: Lox Loidolt, "Isolation und Kontrast", v Robnik, D. in Palm, M., *Und das Wort ist Fleisch geworden. Texte über Filme von David Cronenberg*, Wien 1998, str. 32-41.
- 2 Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, BA, str. 52.
- 3 Jacques Lacan, *Kant s Sodom*, Razpol 5, str. 9.
- 4 David Cronenberg, v Kim Newman, *Nightmare Movies*, Bloomsbury, London 1988, str. 116.
- 5 Jacques Lacan, *Schriften II*, str. 198.
- 6 "Snuff" je naslov nekega B-filma, ki je dosegel komercialni uspeh šele po naknadno razširjenih govoricah, da umor ženske v filmu ni bil igran, ampak resničen. "Snuff" se je tako prijel za pogosto citirani mit, da naj bi bili v tem ali onem filmu (ki se skriva pod polico) dokumentirani resnični umori.
- 7 Jill McGreal, "Interview with David Cronenberg", v BFI Dossier 21 David Cronenberg, BFI Publishing, London 1984, str. 9.