

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Klaudia Rachubińska

Nr albumu: 252476

Kobiece ciało i męska medycyna

Sposoby konstruowania różnicy płciowej
w wybranych filmach Davida Cronenberga

Praca magisterska

na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem

dr. hab. Wojciecha Michery

Instytut Kultury Polskiej UW

Warszawa, listopad 2013

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

kierującego pracą

Podpis

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

(autorów) pracy

Podpis autora

Streszczenie

Niniejsza praca podejmuje temat kulturowych znaczeń przypisanych różnicy płciowej w dziełach pochodzących z początkowego okresu twórczości kanadyjskiego reżysera Davida Cronenberga. W filmach tych – szczególnie w *Dreszczach*, *Wściekliwość* oraz *Potomstwie* – kobiecość ukazana jest jako silnie powiązana z ciałem i monstrialnością, to co męskie zaś, utożsamione zostaje z umysłem i nauką/medycyną. Różnica płciowa staje się dla Cronenberga pojemną metaforą ukazującą ukryte mechanizmy zachodniej kultury oraz, co wyraźnie ukazuje pochodzący z późniejszego okresu twórczości reżysera film *Nierozłączni*, pretekstem do przeprowadzenia pogłębionej refleksji nad problemem ludzkiej tożsamości i podmiotowości.

Słowa kluczowe

różnica płciowa – ciało – medycyna – kobiecość – męskość – podmiotowość – psychoanaliza
sexual difference – body – medicine – femininity – manhood – subjectivity - psychoanalysis

The female body and the male medicine.

Methods for the construction of sexual difference

in a selection of David Cronenberg's movies

Dziedzina pracy

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści:

1. <i>Dla filmowca wszystko jest ciałem</i>	6
2. Prolog. Przemoc, która nadejdzie.....	14
3. Ciało i medycyna. <i>Dreszcze</i>	29
4. Seks i przemoc. <i>Wścieklizna</i>	41
5. Płodność i impotencja. <i>Potomstwo</i>	51
6. Epilog. <i>Don't let me dream that again</i>	61
7. Podzielony podmiot a różnica płciowa.....	74

There's nothing the matter with the instrument!

It's the body! The woman's body was all wrong!

„Dead Ringers” (1988)

1. *Dla filmowca wszystko jest ciałem*

Kanadyjski reżyser David Cronenberg jest znany przede wszystkim jako twórca i naczelnny reprezentant filmowego podgatunku *body horror*; jego przepelnione obrazami fizjologicznej grozy dzieła przez lata skupiały się przede wszystkim na różnego rodzaju potwornościach – chorobach, pasożytach, nowotworach, deformacjach – które mogą stać się udziałem ludzkiego ciała. Choć skłonność do wykorzystywania krwawych efektów specjalnych sprawiła, że początkowo znaczna część komentatorów zbyła jego filmy jako spektakle przemocy i zwyrodnienia, bazujące na tanim efekciarstwie i żerujące na żądzy sensacji cechującej masowego widza, wkrótce dzieła reżysera wzbudziły niespodziewane zainteresowanie nie tylko wśród krytyków i filmoznawców, ale także reprezentantów innych nauk humanistycznych, którzy pod warstwą efektownej fizjologii znaleźli wiele ciekawych tropów intelektualnych¹. Znaczna część przedstawionych w filmach Cronenberga „problemów z ciałem” wskazuje w istocie na bardziej fundamentalne problemy filozoficzne: zagadnienia związane z tożsamością, śmiertelnością, różnicą płciową, granicami człowieczeństwa czy ponowoczesnym kryzysem kartezjańskiego dualizmu ciała i umysłu. Choć zainteresowanie ciałem jako centralnym tematem i intelektualną metaforą nie ogranicza się do nakręconych przez niego horrorów – często dotyczy również dzieł bliższych dramatom czy filmom obyczajowym niż kinu grozy – to właśnie w nich zagadnienia wzbudzające ciekawość reżysera znajdują najpełniejsze i najbardziej obrazowe odzwierciedlenie.

„Dla filmowca wszystko jest ciałem” – stwierdza Cronenberg – „ponieważ nie da się sfilmować abstrakcyjnego konceptu. Ciało więc, jako podstawa ludzkiej

¹ Por. Tomáš Pospíšil, *Attractive Ambiguities: Epistemological Uncertainty of the Films of David Cronenberg* [w:] red. Jan Chovanec, *Theory and Practice in English Studies Volume 4: Proceedings from the Eighth Conference of British, American and Canadian Studies*, Masarykova Univerzita, Brno 2005.

egzystencji, jest dla mnie najważniejszą realnością dzieła filmowego”². W związku z tym, ciałom jego filmowych bohaterów będą przydarzać się różne „przygody” – najczęściej dziwaczne, niesamowite i budzące lęk. Ciała bohaterów poddawane będą różnorodnym zabiegom: medycznym procedurom, instytucjonalnemu dyscyplinowaniu, technologicznym eksperymentom i działaniu tajemniczych substancji. Będą podporządkowywać się swoim „właścicielom” i przeciw nim buntować, będą dokonywać aktów przemocy i padać ich ofiarą; stopniowo będą przekraczać i redefiniować własne granice, zmieniać się w narzędzie kulturowej subwersji i moralnej transgresji. Przede wszystkim jednak ciała te uwikłane będą w sieci wyprzedzających je sensów, uprzednich wobec nich dyskursów, zawsze-już obecnych społecznych relacji. To właśnie owo rozmyślnie zanurzenie filmowych ciał w złożonym systemie znaczeń umożliwia odczytywanie dzieł reżysera w perspektywie nie tylko oceny estetycznej czy krytyki filmoznawczej, ale też głębszej filozoficznej, antropologicznej, socjologicznej i kulturoznawczej analizy.

W filmach Cronenberga ciało zawsze umieszczone jest na przecięciu różnych pojęć, zawsze jest w jakiś sposób niejednorodne i niestabilne, jest ciałem-w-procesie, groteskowym i monstualnym. Już najwcześniejsze jego dzieła wykorzystują obrazy choroby, śmierci i cielesnych deformacji do przeprowadzenia krytycznego namysłu nad statusem ciała w kulturze zachodu. Komercyjna kariera reżysera rozpoczęła się od serii dziwnych, niskobudżetowych produkcji klasy B z pogranicza tyleż horroru i science-fiction, co kina *gore/splatter* i nurtu *exploitation*. Gatunkowe ramy swoiste dla tych charakterystycznych typów kina umożliwiły mu eksplorację interesujących go zagadnień związanych z cielesnością w sposób znacznie bardziej dosłowny i wyrazisty niż uprawiane jeszcze kilka lat wcześniej intelektualne filmowe eksperymenty. Na tym

² Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 203-204.

– przypadającym na drugą połowę lat 70. – początkowym etapie twórczości najczęściej stawiane przez reżysera pytania dotyczyły z jednej strony ludzkiej seksualności i relacji między płciami, z drugiej zaś instrumentalizacji ciała w dyskursach nauki i medycyny. Od początku lat 80. zagadnienia te stopniowo przeradzały się w namysł nad cielesnymi podstawami tożsamości i krytykę kartezyjańskiego dualizmu, które szybko położyły fundament pod dominującą w twórczości z lat 90. myśl posthumanistyczną. Po roku 2000 Cronenberg całkowicie zrezygnował z imaginarium kina grozy i fantastyki naukowej na rzecz bardziej metaforycznego podejścia do pytań o relację między ciałem a tożsamością, skutkującego umieszczeniem filmowej przemocy – która jednak pozostała jednym z kluczowych tematów jego dzieł – w bardziej realistycznej scenerii, pozbawionej elementów nadprzyrodzonych i „krwawego efekciarstwa”, które przyczyniły się do początkowej (nie)sławy reżysera.

Pytanie o różnicę płciową, niewątpliwie centralne dla trzech pierwszych komercyjnych horrorów Cronenberga, nie tylko odróżnia je od późniejszej twórczości reżysera, ale przede wszystkim już na tym etapie rozstrzyga o kierunku dalszego rozwoju jego zainteresowań. W *Dreszczach* (*Shivers*, 1975)³, *Wściekliwość* (*Rabid*, 1977)⁴ i *Potomstwie* (*The Brood*, 1979) kobiece ciało staje się swoistym polem walki, na którym rozgrywane są napięcia między sprzecznymi i skonfliktowanymi pojęciami i światopoglądami. Obrazy kobiecego ciała, często w pewien sposób zniekształconego, zmutowanego lub w inny sposób zmonstrualizowanego, służą namysłowi nad istotą ciała w ogóle: jego możliwościami i ograniczeniami, przepuszczalnością jego granic, relacją do tożsamości i podmiotowości. „Wybitnie istotne są tu korelacja i powiązanie opozycji umysł/ciało z opozycją tego, co męskie,

³ Film nieraz występuje także pod znamienym tytułem *They Came from Within*.

⁴ Tytuł czasem tłumaczony jest na język polski również jako *Wściekłość*.

w stosunku do tego, co kobiece, gdzie mężczyzna i umysł oraz kobieta i ciało są reprezentowane łącznie. Taka korelacja nie jest przypadkowa”⁵. We wczesnych horrorach Cronenberga kobiecość i cielesność nie tylko zostają ze sobą utożsamione, ale też potęgują nawzajem swoje właściwości – w *Dreszczach* i *Wściekliwość* rozwinięta zostaje figura monstrialnej kobiecej seksualności, w *Potomstwie* potwornej deformacji ulega macierzyństwo; jednocześnie w każdym z tych filmów płeć bohaterki otwiera im drogę ku cielesnym mutacjom i wynaturzeniom, wreszcie, jak we wcześniejszych *Zbrodniach przyszłości* (*Crimes of the Future*, 1970), ku śmierci. Kobiecość i cielesność stają się potwornymi i nieprzenikliwymi obiektami lęku, zagrażającymi intelektualnemu męskiemu podmiotowi.

Wydaje się, że w filmach tych przynależna „seksualności (i ciała w ogóle) [władza] rozpuszczania pojęć i zagrażania podmiotowości ego jest mocą, której należy się obawiać”⁶. Ciało w każdej chwili może zwrócić się przeciwko swojemu „właścicielowi”, wszcząć niespodziewany bunt, przejąć kontrolę, zażądać odmawianych mu dotychczas praw. Męska podmiotowość, intelektualnie zracjonalizowana, skonstruowana w opozycji do podporządkowanych sobie kobiecości i cielesności, pozostaje więc w nieustannym niebezpieczeństwie. Próby opanowania zagrożenia za pośrednictwem nauki i medycyny prowadzą do jeszcze gorszych skutków, obnażając niestabilność sztucznie wyznaczonych granic i skonstruowany charakter „fundamentalnych” różnic oraz ujawniając uwikłanie ciała i umysłu – kobiecości i męskości – we wzajemną zależność. W dziełach reżysera ani ciało, ani synonimiczna z nim kobiecość, nie poddają się naukowemu dyskursowi, nie mieszczą w jego języku i nie dają zamknąć w wyznaczonych przezeń ramach; próbom

⁵ Elizabeth Grosz, *Refiguring bodies* [w:] tejsze, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Indiana 1994, s. 4.

⁶ William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 22.

ujarzmienia sprzeciwiają się poprzez fizjologiczne mutacje i monstrialne nowotwory, które nie respektują ustalonych przez medycynę ograniczeń i łamią narzucone przez kulturę zasady.

Od samego początku cielesność zapośredniczona przez kobiecość staje się w filmach Cronenberga podstawową przestrzenią subwersji – przypisana im jest nie tylko monstrialność, ale i związany z nią potencjał przekraczania granic, zaburzania hierarchii, zrywania z dominującymi normami i wartościami. Ciała bohaterów tych wczesnych dzieł były dla niego polem konceptualnych eksperymentów dotyczących seksualności, cielesności i ludzkiej natury; dopiero z czasem reżyser znajdzie podobnie interesujące tematy w męskich bohaterach i to na nich spróbuje przenieść fascynujące go zagadnienia związane z granicami człowieczeństwa, ciałem i tożsamością. Z tego względu filmy z początkowego okresu twórczości są dla badacza dorobku Cronenberga szczególnie interesujące jako rodzaj laboratorium, w którym opracowywane były – często jeszcze w niezgrabnych i niedoskonalej formie – koncepcje, które reżyser będzie rozwijał i analizował przez ponad czterdzieści lat filmowej kariery.

Oczywiście filmy te stawały się już niejednokrotnie obiektem zainteresowań filmoznawców, kulturoznawców i filozofów. Pierwszym anglojęzycznym badaczem, który zainteresował się twórczością Cronenberga był William Beard, który w obszernej monografii *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg* skupił się przede wszystkim na typologii i ewolucji męskich bohaterów jego filmów oraz na próbie dotarcia do autora i pojęcia „autora” w rozumieniu reżysera. Według Bearda, prawdziwym źródłem monstrialności w jego kinie jest, często ukrywająca się pod postacią „szalonego naukowca”, figura autora-artysty, który projektuje narracyjne dramaty i powołuje do życia filmowe potworności. Poddając filmy psychoanalitycznej lekturze, opartej przede wszystkim na koncepcji dynamiki

popędowej, przeprowadza wiele błyskotliwych analiz, jednak same kategorie ciała i płci są w jego pracy często postrzegane w sposób uproszczony. Książka *de facto* pozbawiona jest krytyki części podstawowych pojęć, którymi się posługuje, brakuje w niej także świadomego odniesienia do zajmowanej przez badacza pozycji i ujawnienia założeń tekstu. Pomimo tych metodologicznych niedociągnięć, a także mimo pominięcia nowszych dzieł Cronenberga (poszerzone drugie wydanie kończy się na filmie *Pająk /Spider/* z 2002 roku), *The artist as monster* pozostaje jedną z najważniejszych publikacji na temat jego dorobku.

Kolejną ważną pozycją, tym razem podejmującą wprost temat kobiecej cielesności w twórczości reżysera, jest książka Barbary Creed *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Jest ona zarazem pierwszą naukową publikacją na temat obrazów monstrialnego kobiecego ciała w fabularnym kinie głównego nurtu. Choć Creed poświęca Cronenbergowi tylko jeden z rozdziałów swego tekstu, przywołane przez nią *Potomstwo* staje się podstawą do rozwinięcia na gruncie filmowym koncepcji monstrialnej macicy zbudowanej na podstawie tekstów antropologicznych i psychoanalitycznej koncepcji abjektu Julii Kristewej. Pisany z perspektywy krytyki feministycznej tekst pełen jest interesujących i odważnych tez dotyczących przyczyn oraz celów monstrializowania kobiecego ciała w zachodnim kinie, jednak łatwo odnieść wrażenie, że choć autorka idzie wybraną drogą interpretacyjną konsekwentnie, to wypuszcza się zdecydowanie za daleko. Polemiczna intencja dzieła i jego ideowy charakter miejscami prowadzą Creed do przywoływania arbitralnych argumentów i wybiórczego traktowania badanego materiału oraz pomijania możliwości alternatywnych interpretacji. Stricte feministyczna lektura widzi w Cronenbergu przede wszystkim lękającego się kobiet mizogina, podczas gdy znacznie ciekawiej byłoby potraktować go raczej jako referenta – niż współprojektanta – obecnych w kulturze mechanizmów.

Innym badaczem, który podjął się analizy twórczości reżysera jest Mark Browning – jego książka *David Cronenberg: Author or Filmmaker?* skupia się przede wszystkim na uwikłaniu jego filmów w inne teksty kultury. Browning wykonał ogromną pracę prześledzenia sieci intertekstualnych nawiązań i odnajdywania źródeł koncepcji i motywów pojawiających się w niektórych filmach Cronenberga, nie zajmuje się jednak bezpośrednio badaniem znaczeń związanych z ciałem i płcią, a jego analiza zaczyna się dopiero od filmu *Wideodrom (Videodrome, 1983)*. Książka Browninga, choć interesująca, jest więc dla niniejszej analizy mało użyteczna. Na wzmiankę zasługuje również zbiorowa praca *The philosophy of David Cronenberg* pod redakcją Simona Riches'a – wydana w roku 2012 publikacja jest jedną z niewielu, które obejmują także najnowsze dzieła reżysera, przede wszystkim *Historię Przemocy (A History of Violence, 2005)* i *Wschodnie obietnice (Eastern Promises, 2007)*. Intencją książki było wykorzystanie do namysłu nad filmami reżysera pojęć ściśle filozoficznych i zaprezentowanie wniosków w sposób zrozumiały dla laika – niestety w efekcie zawarte w niej teksty, choć przystępne, okazują się w większości niezbyt odkrywcze i nieszczególnie wnikliwe.

Niewątpliwie wspomnieć należy także o polskim akcencie w badaniach nad twórczością Cronenberga – interesującą filmoznawczą lekturę jego dorobku przeprowadzili Krzysztof Loska i Andrzej Pitrus w książce *David Cronenberg: Rozpad ciała, rozpad gatunku*. Autorzy stawiają sobie za zadanie przede wszystkim usytuować Cronenberga na polu kina gatunkowego i autorskiego: kolejne rozdziały śledzą intencjonalne nieścisłości i niekonsekwencję w stosowaniu gatunkowych konwencji w filmach reżysera, które sprawiają, że jego działalność należy sytuować raczej w polu kina autorskiego. Mimo że ciało w intrygujący sposób pojawia się w tytule publikacji, okazuje się to trochę mylące – choć w pracy pojawia się kilka bardzo ciekawych analiz, ciało jest dla autorów interesujące tylko o tyle, o ile jest

tematem: badane jest jedynie wewnątrz fabularnych ram poszczególnych filmów. Dodatkowo, skupienie na kwestiach kina gatunkowego parokrotnie skutkuje zatrzymaniem się autorów na dość powierzchownym poziomie refleksji.

Potraktowane wspólnie, publikacje te – wraz z ogromną liczbą oddzielnych analiz poszczególnych filmów Cronenberga oraz pojedynczych, poświęconych reżyserowi rozdziałów rozproszonych po naukowych czasopismach i opracowaniach zbiorowych – składają się na obszerny korpus tekstów opisujących i badających jego dorobek. Prace te niewątpliwie pojawiać się będą w dalszym ciągu wywodu jako pozytywne bądź negatywne punkty odniesienia, niemniej zaznaczyć należy, że żadna z przywołanych powyżej rozpraw nie wyczerpuje tematu zależności między figurami „kobiecego ciała” i „męskiej medycyny”, stanowiącymi w twórczości reżysera złożone metafory. Również niniejsze studium nie rości sobie pretensji do całościowości – uniemożliwia to typowa dla dzieł Cronenberga hermeneutyczna otwartość i epistemologiczna „porowatość”, które sprawiają, że żadnej propozycji interpretacyjnej nie można uznać za kompletną i skończoną. Być może jednak, pomimo z konieczności ograniczonego materiału badawczego i skromnej objętości tekstu, przyjęta w niniejszej pracy perspektywa stanie się przyczynkiem do dalszych badań nad dorobkiem reżysera⁷.

⁷ Niniejsza praca zawiera kilka zmienionych i rozwiniętych fragmentów wcześniejszych artykułów autorki dotyczących dorobku Davida Cronenberga; por. Klaudia Rachubińska, *Nieludzkie, arcyłudzkie. Wnętrze ciała w twórczości Davida Cronenberga*, „Kwartalnik Filmowy” nr 79 (jesień), 2012 oraz Klaudia Rachubińska *You're one of me? Ciało jako nośnik tożsamości w filmach Davida Cronenberga*, „Kwartalnik Filmowy”, w druku.

2. Prolog. Przemoc, która nadejdzie

Zbrodnie przyszłości, jeden z najwcześniejszych filmów Cronenberga, wyraźnie zapowiada najważniejsze wątki przyszłych dzieł reżysera. Ten dziwny, przesycony niepokojącą atmosferą film przedstawia – tyleż przygnębiającą, co sugestywną – wizję post-apokaliptycznego świata zdewastowanego wskutek wywoływanej przez kosmetyki śmiertelnej choroby, która dotknęła w pierwszej kolejności setek tysięcy kobiet w wieku reprodukcyjnym. Skojarzona z nazwiskiem „szalonego dermatologa” Antoine’a Rouge’a epidemia szybko rozprzestrzeniła się po całym niemal globie, doprowadzając ludzkość na skraj wyginięcia. Adrian Tripod (Ronald Młodzik), dawny uczeń Rouge’a i narrator filmu, oprowadza widzów po kilku instytucjach, powstałych w oparciu o głoszone przez naukowca teorie, w których jego następcy prowadzą osobliwe badania, bardziej lub mniej bezpośrednio powiązane z rozwojem tajemniczej choroby i jej konsekwencjami. Figura szalonego naukowca, którego radykalne koncepcje po wcieleniu w życie okazują się katastrofalne w skutkach, powracać będzie w wielu dziełach reżysera z tego okresu – jednak sposób, w jaki postać ta nakreślona została w *Zbrodniach przyszłości*, jest wyjątkowy. Choć Rouge nie pojawia się na ekranie – przedstawione epizody mają miejsce w wiele lat po jego tajemniczym zniknięciu – postać dermatologa wydaje się nieustannie obecna: jego działania i koncepcje nadały kształt filmowemu światu, odcisnęły na nim niezbywalne piętno. Rwana narracja Tripoda w znacznym stopniu podporządkowana jest poszukiwaniu śladów obecności myśli Rouge’a w ideach i praktykach kolejnych quasi-naukowych instytutów.

Ubrani w białe laboratoryjne fartuchy pracownicy tych instytucji – wyłącznie mężczyźni – przeprowadzają na ciałach pacjentów zagadkowe zabiegi, które mają mieć działanie terapeutyczne. Rehabilitanci z Oceanic Podiatry Group stosują

osobliwy masaż do leczenia fizycznych i emocjonalnych skutków „presji genetycznej”, współpracownicy Tripoda z House of Skin w dość nietypowy sposób zajmują się ostatnim pacjentem instytucji, „spiskowcy” z korporacji Metaphysical Import-Export badają nowe formy seksualności i alternatywne możliwości prokreacji. Z komentarza narratora dowiadujemy się jednak, że natura badanych przez tych ekscentrycznych „naukowców” chorób i zaburzeń nie jest do końca rozpoznana, a niektóre ze stosowanych metod opierają się metafizycznych czy „ezoterycznych” podstawach. Choć Tripod przyznaje, że zamierzenia i motywacje jego współpracowników pozostają dla niego niejasne, to subtelne podważenie sensowności działań bohaterów wystarcza, by widz zdystansował się wobec przedstawionych w filmie scen. Utrudnienie odbiorcy emocjonalnego zaangażowania oraz identyfikacji z postaciami jest tylko jednym z elementów budujących osobliwy charakter świata przedstawionego – równie istotną rolę grają elementy formalne. Związany z zastosowaniem efektu *voiceover* niejasny status narracji, zaburzenia struktury fabularnej i stosowanie mocno sformalizowanego języka filmowego – zabiegi po części wynikające z ograniczeń budżetowych, po części zaś z inspiracji dziełami amerykańskiej awangardy filmowej⁸ – przyczyniają się do wytworzenia w widzu efektu obcości⁹, potęgującego zagadkowość patologicznych objawów i nieprzenikliwy charakter dotkniętych chorobą ciał.

Oprócz ostatniego pacjenta House of Skin, cierpiącego na zaawansowane stadium choroby Rouge’a, w filmie pojawiają się także inne postaci, których ciała podlegają tajemniczym przemianom, niewytłumaczalnym nie tylko w perspektywie współczesnych nauk medycznych, ale też w świetle medycyny przyszłości

⁸ Szczególna afiliacja z tradycjami kina eksperymentalnego, zwłaszcza zainteresowanie twórcami z kręgu Film-Makers’ Cooperative, wyraźnie odróżnia wczesne dzieła reżysera od jego późniejszych prac. Por. Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: Rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 5 i nast.

⁹ Por. Bertolt Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, „Dialog” nr 7, 1959.

w wewnętrznej rzeczywistości filmowej. Ciało dawnego pracownika Institute for Neuro-Veneral Disease wytwarza bardzo skomplikowane dodatkowe narządy, których geneza ani funkcje nie są bliżej znane. Opiekujący się nim pielęgniarz spekuluje, że może to być rodzaj „kreatywnego raka”, jednak faktyczne znaczenie nowych organów, nieustannie usuwanych i ponownie odrastających, pozostaje owiane tajemnicą. Również patologiczne emocjonalne przywiązanie mężczyzny do amputowanych nowotworów oraz nagłe zarzucenie dotychczasowej zmysłowości na rzecz zainteresowań metafizycznych pozostają niewyjaśnione. Podobnie zagadkowa jest przypominająca korzeń narośl wyłaniająca się z nosa portiera okolicznego hotelu – sam konsjerż podejrzewa, że jest to rodzaj neuronalnej anteny, jednak nie jest w stanie wskazać funkcji ani źródła mutacji. Mechanizmy rządzące ukazanymi w *Zbrodniach przyszłości* cielesnymi malformacjami i chorobami pozostają utajone zarówno przed widzami, jak i filmowymi naukowcami oraz ofiarami dziwnych przypadłości. Mimo wielu lat badań pracownicy House of Skin nie są w stanie w żaden sposób pomóc cierpiącemu na chorobę Rouge’a młodzieńcowi ani uchronić go przed śmiercią – mogą jedynie obserwować go z dystansu lub dotrzymywać mu towarzystwa w dziwnych rozrywkach, którym się oddaje.

Wrażenie zagadkowości i nieprzenikliwości nie ogranicza się wyłącznie do chorych ciał pacjentów – ich mutacji, wydzielin i nowotworów – ale obejmuje także „zdrowe” ciała pracowników poszczególnych instytutów. W istocie wszystkim ukazanym w filmie ciałom towarzyszy nieuchwytna atmosfera „dziwności” – efekt, który łatwo udziela się także widzowi. W *Zbrodniach przyszłości* każde ciało zdaje się kryć w sobie tajemniczą mutację lub załazek śmiertelnej choroby, każde – w tym także ciało narratora – jest na swój sposób osobliwe i nie poddające się racjonalnemu porządkowi świata. Wprawdzie postaci często posługują się swoimi ciałami w sposób

niekonwencjonalny, jednak odczucie niesamowitości (*das Unheimliche*)¹⁰ osiągnięte zostało nie tylko za sprawą nietypowych zachowań i kuriozalnych gestów, ale także, może przede wszystkim, za sprawą filmowej przestrzeni. Regularne bryły budynków Massey College w Toronto, które posłużyły za tło futurystycznej dystopii, ukazane zostały w opozycji do filmowych ciał – formalna i estetyczna nieskazitelność modernistycznego kampusu wzmacnia wrażenie osamotnienia bohaterów, podkreśla ich kruchość i niedopasowanie, przyczynia się do wyobcowania ciał postaci ze świata przedstawionego. Wbrew założeniom corbusierowskiego funkcjonalizmu, doskonałość filmowej architektury – podobnie jak swoiste piękno dodatkowych narzędzi – wynika właśnie z jej „afunkcjonalnego” charakteru: kompleks pełen jest zbyt rozległych budynków, absurdalnie przestronnych pomieszczeń, nadmiarowych elementów konstrukcyjnych. Przeszkłone pasáže i nienaturalnie prześwietlone halle są więc zdehumanizowane na równi z przypominającymi labirynty ciemnymi piwnicami i prowadzącymi donikąd betonowymi korytarzami – razem składają się na sztuczną przestrzeń, osobiwie wrogą organicznemu ludzkiemu ciału.

Wrażenie konfuzji i niezrozumienia, jakie *Zbrodnie przyszłości* często wywołują w widzach, wyrasta zarówno z intradiegetycznego niezrozumienia ciała, które jest wszak naczelnym bohaterem filmu, jak i ze sposobu prowadzenia narracji. Choć narrator mówi o ciele i jego funkcjach w sposób oschły i beznamiętny, daleki jest od rzeczowości i kompetencji dyskursów medycznych; jego wypowiedzi cechuje dziwna sterylność, która dodatkowo wzmacnia dystans między abstrakcyjnymi koncepcjami Rouge’a, a rzeczywistymi ciałami, do których miałyby się odnosić. Nie dość, że mechanizmy działania filmowych ciał pozostają dla Tripoda całkowicie niezrozumiałe, to jeszcze, jak się wydaje, nie budzą w nim już szczególnej ciekawości. Owa apatia i brak zainteresowania są szczególnie frustrujące dla widza, dla którego

¹⁰ Por. Sigmund Freud, *Niesamowite* [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

narrator pozostaje jedynym źródłem wiedzy – dostęp do świata filmu odbiorca uzyskuje wyłącznie poprzez zblazowanego i niedoinformowanego przewodnika. Co więcej, widz często pozostawiony zostaje sam na sam z nieprzeniknionymi filmowymi ciałami; podczas długich, pozbawionych komentarza Tripoda sekwencji, bohaterowie wykonują niezrozumiałe gesty, wchodzą w tajemnicze interakcje, dokonują na sobie nawzajem dziwnych cielesnych zabiegów – w świecie przedstawionym pojawiają się trudne do wypełnienia luki¹¹. Skromna paleta kolorystyczna, emblematyczne wykorzystanie modernistycznej architektury oraz monotony, zmanierowany głos Młodzika (przywodzący na myśl raczej lektora filmu dokumentalnego niż przewodnika po post-apokaliptycznym świecie przyszłości) wytwarzają chłodny dystans, skłaniający do obiektywizującej, intelektualnej lektury filmu. Jednocześnie inne zabiegi formalne – przede wszystkim postępująca alienacja narratora (niespodziewany zwrot od narracji pierwszoosobowej do trzecioosobowej) i niepokojąca, asynchroniczna ścieżka dźwiękowa – sprawiają, że taka interpretacja okazuje się niepełna i niesatysfakcjonująca, nie prowadzi widza do jednoznacznych konkluzji i nie ułatwia znalezienia odpowiedzi na wiele nurtujących pytań.

W tym świecie męskich ciał – dziwnych, wyobcowanych, często niemal autonomicznych wobec swych posiadaczy – szczególną uwagę zwraca całkowita nieobecność ciał kobiecych, stanowiących wszak właściwą przyczynę owego nowego porządku przyszłego świata. Ich pominięcie¹², choć fabularnie umotywowane – populacja kobiet została zdziesiątkowana przez zabójczą epidemię – pozostaje nieobecnością znaczącą, luką definiującą u podstaw całą narracyjną rzeczywistość, określającą ją w stopniu znacznie wyższym niż quasi-naukowe teorie doktora

¹¹ Por. Tomáš Pospíšil, *Attractive Ambiguities: Epistemological Uncertainty of the Films of David Cronenberg* [w:] red. Jan Chovanec, *Theory and Practice in English Studies Volume 4: Proceedings from the Eighth Conference of British, American and Canadian Studies*, Masarykova Univerzita, Brno 2005.

¹² Odczytywane nieraz jako przejaw mizoginii Cronenberga.

Rouge'a. Na najbardziej fundamentalnym poziomie przedstawiona w filmie futurystyczna, dystopijna wizja to nie tyle obraz post-apokaliptycznego świata po globalnej medycznej katastrofie, co wizja świata bez kobiet. Z tej perspektywy tajemnicza choroba Rouge'a staje się dla reżysera zaledwie pretekstem do myślowego (i estetycznego) eksperymentu. W *Zbrodniach przyszłości* po raz pierwszy pojawia się dualistyczne i esencjalistyczne¹³ rozumienie płci, które tak sugestywnie zaprezentowane zostanie w późniejszych filmach Cronenberga: to nieobecność kobiet – reprezentujących pierwiastek materialny, cielesny, emocjonalny – w filmowej rzeczywistości stanowi o skrajnym niezrozumieniu ciała przez intelektualnie i „metafizycznie” zorientowanych mężczyzn. „Mężczyźni tworzą wszechświat zbudowany na wykluczeniu ciał i wkładu kobiet/matek oraz na odmowie uznania długu, jaki są winni matczynemu ciału”¹⁴. Zainicjowana przez Rouge'a próba intelektualnego opanowania rzeczywistości doprowadza, jak sugeruje film, nie tylko do wyeliminowania ze świata ciał kobiecych, ale też do całkowitego wyobcowania mężczyzn z własnych ciał. „Zawłaszczywszy ciało innego” – za pomocą mających je skolonizować naukowych teorii i pseudomedycznych eksperymentów – mężczyzna „musi stracić dostęp do własnego [ciała]”¹⁵. To tu ma swe źródło typowa dla filmowych ciał dziwność i nieprzenikliwość.

Tajemnicze schorzenia i cielesne deformacje są w *Zbrodniach przyszłości* jedynie objawem, czy może skutkiem ubocznym, pierwotnego zanegowania przez mężczyzn własnej cielesności – i, jak wszystkie zagadnienia związane

¹³ Na potrzeby niniejszej pracy esencjalizm definiuję za Elizabeth Grosz jako „postulowanie stałej, historycznie i kulturowo niezmienniej esencji”, stanowiącej o istnieniu nieusuwalnych różnic jakościowych między płciami. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Indiana 1994, s. 14.

¹⁴ Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York & London 1995, s. 121.

¹⁵ Tamże, s. 122.

z materialnością, początkowo delegowane zostają na ciała kobiet¹⁶ w postaci choroby Rouge'a. Okazuje się jednak, że przerzucenie całego brzemienia cielesności na jedną z płci nie tylko nie rozwiązuje podstawowego problemu, lecz jeszcze rodzi nowe – wyrwa, która pozostała po zniknięciu kobiet z filmowego świata, musi zostać skompensowana. Na poziomie wizualnym jest to możliwe przez wyrwykową feminizację ciał męskich – postaci ukazywane są jako bierne i „zniewieściałe”, kilku pacjentów oraz współpracowników Tripoda ma pomalowane na czerwono paznokcie dłoni i stóp, dodatkowo niektórzy z nich obdarzeni zostali dwuznacznymi strojami i akcesoriami, takimi jak wydekoltowana tunika czy apaszka. Ponadto męskie ciała, a zwłaszcza interakcje między nimi, charakteryzują się niewątpliwym, choć nieco dwuznacznym, nacechowaniem erotycznym. Wrażenie to dotyczy nie tylko scen faktycznie przedstawiających pocałunki, uściski czy pieszczotliwy dotyk – również terapeutyczne procedury wykonywane są z dziwną czułością i zaangażowaniem, a osoby im poddawane zdają się czerpać z nich ogromną zmysłową przyjemność.

Niektórzy krytycy widzą w tych zabiegach jawne odwołania do homoseksualności, włącznie z odczytywaniem całego filmu jako „serii dość perwersyjnych gejowskich podrywów”¹⁷, jednak tę silną erotyzację męskich ciał trudno zaklasyfikować jednoznacznie jako wynik homoseksualnych tendencji postaci, czy wręcz aktorów bądź reżysera (choć w przeszłości pojawiały się i takie interpretacje). Otaczająca bohaterów homoerotyczna aura jest raczej jednym z wielu przejawów narcystycznego autoerotyzmu. Wskazuje na to fakt, że podobną zmysłowością nacechowane są kontakty postaci z martwymi przedmiotami: fotografiami, okularami Tripoda, kulistymi akwariami, elementami dziecięcej garderoby. Przyjemność czerpana jest nie tyle z fizycznego kontaktu z człowiekiem

¹⁶ Por. Tamże, s. 122 i nast.

¹⁷ Robin Wood [za:] William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 18.

lub nawet przedmiotem, co z samego gestu: akt dotykania zastępuje faktyczną bliskość. „[Mężczyzna] może dotknąć siebie tylko od zewnątrz. By odtworzyć doświadczenie wnętrza ciała, wynajduje świat”¹⁸. W efekcie również wszelki kontakt, zarówno łączność z drugim człowiekiem, jak i obcowanie z martwymi przedmiotami, zapośredniczone przez wyrafinowane naukowe teorie, medyczne eksperymenty i intelektualne konstrukty, staje się jedynie kolejnym narcystycznym gestem, pretekstem do „dotknięcia siebie” – co znów przyczynia się do paradoksalnego cielesnego wyobcowania bohaterów.

Tytułowe „zbrodnie” można rozumieć na kilka sposobów – na pierwszy plan wysuwają się zbrodnie medycyny na ciele oraz zbrodnie mężczyzn na kobietach, jedno i drugie prowadzące do ostatecznej zbrodni na całej ludzkości. Napędzająca fabularną maszynę choroba Rouge’a swobodnie łączy w sobie obie te perspektywy – zwłaszcza w świetle niejasnej aluzji, że jej objawy mogły być powodowane celowo. Wprowadzając widzów w tajniki działania *House of Skin*, *Tripod* używa znamiennej frazy: „pathological skin conditions induced by contemporary cosmetics”. Użyte w tym sformułowaniu słowo *induce* budzi raczej skojarzenia z perswazją i celowym wywieraniem wpływu, niż przypadkowym wywołaniem niespodziewanego efektu. Wielu interpretatorów, zwracając uwagę na odwołanie do przemysłu kosmetycznego, doszukuje się w filmie prostego potępienia sztucznych zabiegów upiększających oraz kobiecej próżności¹⁹. Szczególnie polskojęzycznym badaczom nazwisko szalonego naukowca – Rouge – w oczywisty sposób przywodzi na myśl róż do policzków; skojarzenie to jest jednak lingwistycznym nieporozumieniem: w języku francuskim (a pamiętajmy, że pozostajemy w południowo-wschodniej Kanadzie) to po prostu

¹⁸ Luce Irigaray, *Elemental Passions*, Routledge, New York 1992, s. 15 [za:] Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York & London 1995, s. 121.

¹⁹ Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 24 oraz Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 12.

kolor czerwony. Badacze ci skwapliwie pomijają także fakt, że w świecie *Zbrodni przyszłości* również mężczyźni używają do upiększania ciała kolorowych kosmetyków, takich jak wspomniany już lakier do paznokci. Wydaje się więc, że zarówno dermatologia-kosmetyka, jak i specyficznie rozumiana medycyna – obie przedstawione w filmie Cronenberga jako przestrzenie dokonywania przez mężczyzn zabiegów na kobiecych i męskich ciałach – reprezentują raczej foucaultowskie instytucje cielesnej dyscypliny i opresji²⁰ niż narzędzia krytyki społeczeństwa konsumpcyjnego.

Wykluczona ze świata przedstawionego kobiecość pojawia się z tym większą mocą na końcu filmu: działającej na obrzeżach House of Skin fundacji Gynecological Research Foundation udało się sprowadzić z odległego regionu świata nowy „obiekt badawczy” – kilkuletnią dziewczynkę (Tania Zolty), w której w sztuczny sposób wywołano przedwczesne dojrzewanie płciowe. Zadaniem Tripoda i jego dwóch współpracowników jest bezzwłoczne podjęcie próby zapłodnienia tego „dziwnego, niepojętego jeńca (*strange, unfathomable captive*)”. W trakcie ostatnich pięciu minut film osiąga niesamowitą emocjonalną intensywność – mężczyźni po kolei w milczeniu konfrontują się z dzieckiem, jednak żaden z nich nie jest w stanie zmusić się do stosunku z dziewczynką. Badacze twórczości Cronenberga chętnie doszukują się w tej głęboko niepokojącej scenie nawiązań do freudowskiej koncepcji dziecięcej seksualności, zapośredniczonych przez dzieła Nabokova²¹, bądź też dopatrują się w dziewczynce przejawów omniseksualności; nieskażone normami kulturowymi i społecznymi ograniczeniami dziecko miało być „idealnym obiektem

²⁰ Krytyka instytucjonalna powracać będzie przez lata jako ważny element dzieł reżysera – z czasem niszczycielska moc przypisana we wczesnych filmach przede wszystkim indywidualnym „szalonym naukowcom” rozprzestrzeni się na całe korporacje. W *Zbrodniach przyszłości* ślady tego mechanizmu reprezentuje firma Metaphysical Import-Export.

²¹ William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 21.

seksualnym”²², otwartym na całe spektrum seksualnych praktyk i doznań. Interpretacja taka – choć może w wyniku wybiórczej lektury udałoby się znaleźć dla niej poparcie w innych dziełach czy kontrowersyjnych wypowiedziach reżysera – nie jest w żaden sposób ugruntowana w samych *Zbrodniach przyszłości*. Mimo że zostali określani mianem „heteroseksualnych pedofilów”, mężczyźni z fundacji przejawiają w obecności dziecka raczej niepokój i lęk, czy wręcz obrzydzenie²³, niż seksualne pożądanie; również nieznośnemu napięciu ostatnich minut filmu trudno przypisać jednoznacznie seksualny charakter²⁴.

Dominujące interpretacje końcowej sceny filmu skupiają się z jednej strony na domniemanej seksualności dziewczynki, z drugiej zaś na pedofilnych skłonnościach mężczyzn, sprowadzając ostateczny wydźwięk *Zbrodni przyszłości* bądź do emancypacyjnego i transgresyjnego przekazu omniseksualności bądź, bardziej w duchu tytułu, do zamknięcia filmowych bohaterów w dyskursie moralnego potępienia i seksualnej patologii. Te dwie lektury – pozornie sprzeczne – są równie upraszczające i na równi mijają się z istotą filmowego przekazu. Sprowadzenie problemu do kontrowersyjnych kwestii pedofilii i dziecięcej seksualności paradoksalnie de-problematyzuje scenę konfrontacji z dziewczynką; tego rodzaju próba definicji ma na celu złagodzenie głębokiego dyskomfortu widza poprzez jednoznaczne nazwanie filmowej sytuacji. Redukcja znaczeń sceny do kategorii wykraczających poza „normę” – wpisanie jej w ramy patologii z jednej strony, a transgresji z drugiej – umożliwia odbiorcy bezpieczne dystansowanie się nie tylko

²² Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 15.

²³ William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 21.

²⁴ Znamienna jest na przykład jednoznacznie seksualna interpretacja Williama Bearda: pozycja, w jakiej dziewczynka siedzi na fotelu, opisana została jako „uwodzicielska” (*glamorous*), jej uśmiech odczytywany jest jako „zachęcający” (*inviting*), a apaszka zawinięta „kusielsko” (*seductively*) wokół szyi Tripoda uznana została za element flirtu. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 21.

od działań postaci, ale też od stawianych przez film pytań. W rzeczywistości dziecko nie jest postrzegane przez filmowych mężczyzn jako obiekt seksualny; patrzą na nie niepewnie, z dystansu, jak na dziwne, obce i niezrozumiałe stworzenie pochodzące z odległej galaktyki – jakby uprzednio przypisane im seksualne zбочzenie było jedynie rodzajem „konceptualnej perwersji”, nie znajdującej oparcia w rzeczywistości.

W tej perspektywie faktycznym źródłem wstrętu, lęku i dyskomfortu okazuje się odmiennosc kobiecości, a zarazem odmiennosc w ogóle – tym, co najbardziej niepokojące, nie są seksualne implikacje sceny, ale niespodziewane zaistnienie różnicy. Wpisana w ciało dziewczynki różnica płciowa podważa spójność rzeczywistości i zaburza swoistą „doskonałość” przedstawionego świata. Przed pojawieniem się dziecka, niezrozumiałe elementy rzeczywistości mieszczą się w ramach pojęć i koncepcji wyznawanych przez filmowych „naukowców” – stąd zblazowanie i beznamietność narratora w obliczu intradiegetycznej dziwności ciał i przedmiotów. W postaci dziewczynki, tego milczącego, zagadkowego bytu, na którym przyjdzie im dokonać przemocy, mężczy bohaterowie filmu stają wreszcie twarzą w twarz ze słabością własnych naukowych konstruktów w obliczu tajemnicy różnicy płciowej i nieprzenikliwości ciała – słabością, która dotychczas była starannie ukrywana pod warstwami intelektualnej racjonalizacji. Dziewczynka jest filmowym mężczyznom obca nie tylko jako reprezentantka odmiennej płci, ale też jako istota niema, a więc wyłączona z porządku Symbolicznego²⁵; staje się przez to w dwójnasób reprezentantką ciała²⁶. Ostatecznie mężczyźni zostają przez reżysera litościwie uchronieni od końcowej „zbrodni” – mimo to dziewczynka, jako nosicielka groźnej odmiennosci, musi zostać złożona w ofierze. Adrian Tripod dostrzega na dłoniach

²⁵ Por. Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV: La relation d'objet et les structures freudiennes (1956-57)*, red. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1994.

²⁶ Por. np. Hélène Cixous *Śmiech Meduzy*, tłum. Anna Nasiłowska, „Teksty Drugie” nr 4/5/6, 1993 oraz Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

dziecka ślady chorobowej „piany”: nieomylny znak, że dziewczynka jest nosicielką; nie nadaje się więc do celów fundacji, jednak zamiast tego czeka ją przedwczesna śmierć w wyniku choroby Rouge’a.

Należałoby w tym miejscu wrócić do pytania, z jakiego rodzaju „zbrodniami” mamy *de facto* do czynienia – kto jest ich sprawcą, a kto ofiarą? Perspektywy krytyki instytucji (zbrodnie medycyny na ludzkości), różnicy płciowej (zbrodnie mężczyzn na kobietach) czy kartezjańskiego dualizmu (zbrodnie umysłu na ciele), choć sugestywne i wewnętrznie spójne, nie wyczerpują otwartych znaczeń filmu. Wnikliwa lektura pokazuje, że niektóre tezy powtarzane z pełnym przekonaniem przez badaczy dorobku Cronenberga – takie jak twierdzenie, że to działania samego Rouge’a doprowadziły do rozwoju tajemniczej epidemii – nie znajdują oparcia w słowach Tripoda. Warto więc na koniec raz jeszcze przyjrzeć się statusowi samej narracji i zastanowić nad rzetelnością oprowadzającego widownię po świecie przedstawionym narratora. Początkowo Adrian Tripod wydaje się narratorem wszechwiedzącym – obojętny ton głosu oraz skupienie na faktach sprawiają, że nawet gdy ujawnia on subiektywność swojej perspektywy i braki w wiedzy, widz nie przestaje mu wierzyć: bezwiednie podąża za nieprecyzyjnymi aluzjami, wypełnia własnymi wyobrażeniami luki i niedopowiedzenia. Wiąże się to z faktem, że – pomimo niekoherencji i przeoczeń – opowieść Tripoda jest jedynym elementem, który nadaje choć pozór spójności następującym po sobie filmowym scenom; tymczasem opowiedziana przez niego historia może być równie dobrze poetycką metaforą, chorobliwą fantazją lub zwykłym kłamstwem. Nieoczekiwanie jedynym pewnikiem w narracji Tripoda staje się forma jego wypowiedzi – sama momentami podobnie osobliwa jak treść opowieści.

Najbardziej zaskakującym momentem snutej przez bohatera historii jest zwrot od narracji pierwszo- do trzecioosobowej, niespodziewane zdystansowanie się

mówiącego narratora od podejmującego działania Adriana Tripoda, rodzaj alienacji czy oddzielenia, dysocjacji od samego siebie. W terminologii psychologicznej pojęcie dysocjacji odnosi się do zbioru zaburzeń charakteryzujących się takimi objawami jak poczucie odrealnienia, rozszczepienie psychiki czy odizolowanie jej od ciała – w kategorii tej mieszczą się także różnego rodzaju symptomy histeryczne (konwersyjne), tak chętnie badane przez Zygmunta Freuda. Tak rozumiane, pojęcie dysocjacji w sposób szczególnie trafny opisuje zarówno zaskakujący zabieg narracyjny Tripoda, jak i wyobcowanie bohaterów z ich własnych, autonomizujących się ciał – a także sposób doświadczania filmu przez widza. Jednak szczególnie znacząca w perspektywie *Zbrodni przyszłości* jest geneza objawów dysocjacyjnych, które, jak przyjął się sądzić, są na ogół rezultatem przeżytej traumy.

Może więc Adrian Tripod nie jest współsprawcą, lecz ofiarą zbrodni? Choć nie wskazuje na to apatyczny i beznamiętny ton głosu – a odseparowanie bohatera od emocji zaliczyć można do przejawów dysocjacji – niewątpliwie w biografii narratora nie brakuje traumatycznych przeżyć: od osierocenia bohatera przez ojcowską figurę Rouge'a, poprzez doświadczenie apokaliptycznej epidemii, po codzienne obcowanie z cielesnymi deformacjami, chorobą i śmiercią w *House of Skin*. W takim ujęciu tytułowe zbrodnie byłyby popełniane przez mężczyzn na innych mężczyznach i na sobie samych – kobiety są zaledwie jednym z narzędzi przemocy – cały film zaś należałoby czytać jako krytykę patriarchalnego porządku, w którym „mężczyzna zbudował sobie świat, który jest w znacznej części niezamieszkiwalny (*uninhabitable*). Na swój obraz i podobieństwo? [Jak] niezamieszkiwalne [ale] funkcjonalne ciało? Podobne do technicznego świata i wszystkich jego nauk. Albo do świata naukowego i wszystkich jego technik”²⁷.

²⁷ Luce Irigaray, *Love of the Other* [w:] tejże, *An Ethics of Sexual Difference*, Continuum, London-New York 2004, s. 121.

(Zagadnieniem odrębnym od pytania o pozycję narratora i jego rzetelność jest problem focalizacji²⁸. Ustalenie „kto patrzy”, odnalezienie perspektywy, z której widziane są filmowe wydarzenia, wydaje się jeszcze trudniejsze niż rozwikłanie zagadki niespójnego narratora. Choć metaforyczne oko kamery wielokrotnie, między innymi w otwierającej film scenie, przyjmuje punkt widzenia Adriana Tripoda, równie często odłącza się od niego: pokazuje sceny, w których nie mógł uczestniczyć, pomija te, w których brał udział, złowrogo śledzi bohatera lub wygląda zza jego pleców. Może tu tkwi sekret przenikającej cały film tajemniczej obecności Antoine’a Rouge’a?)

Ze względu na chłodną, czerpiącą z eksperymentalnego kina estetykę oraz nieobecność dorosłych aktorek, temat cielesności i kobiecości jest w *Zbrodniach przyszłości* przedstawiony w sposób niedosłowny – czego nie można powiedzieć o późniejszych filmach reżysera. W komercyjnych horrorach kręconych przez Cronenberga kilka lat później kobiece bohaterki reprezentują ciało – szczególnie zaś jego nadmiar, mutację, malformację, wynaturzenie – w sposób znacznie bardziej dosadny. Wykorzystując popularny gatunek jako pretekst, reżyser postanowił odnieść się bezpośrednio do rzeczywistych kulturowych lęków ukrytych pod budzącymi powierzchowną grozę obrazami. W efekcie trzy jego pierwsze pełnometrażowe produkcje – *Dreszcze*, *Wścieklizna* oraz *Potomstwo* – tworzą rodzaj trylogii fizjologicznej grozy, prezentującej różne rodzaje potworności i wynaturzeń mających swe źródło w kobiecej cielesności. W *Dreszczach* nastoletnia Annabelle zostaje pierwszą nosicielką stworzonego przez doktora Hobbesa pasożyta, przekształcającego swoich żywicieli w nienasyconych seksualnie *zombie*. Rose, bohaterka *Wścieklizny*, po eksperymentalnym zabiegu medycznym staje się posiadaczką dziwnego nowego organu, wywołującego w niej głód ludzkiej krwi. Poddana kontrowersyjnej terapii

²⁸ Por. np. Wojciech Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 115 i nast.

psychoplazmatycznej Nola, ucząc się nadawać materialną formę swoim negatywnym emocjom, wydaje na świat wynaturzone potomstwo w filmie pod tymże tytułem. W każdym z tych horrorów źródłem dotykającej bohaterów potworności jest kobiece ciało – jego otwartość, seksualność, potencjał prokreacyjny; z łącznego potraktowania tych trzech obrazów wyłania się nadspodziewanie spójna wizja świata naznaczonego różnicą płciową.

3. Ciało i medycyna. *Dreszcze*

Dreszcze, pierwsza część tej „trylogii fizjologicznej grozy”, są dziełem w znacznym stopniu trzymającym się obowiązujących ówczesnie konwencji kina grozy i zarazem w charakterystyczny sposób je przekraczającym. Przez współczesnych film odebrany został bądź jako skrajnie reakcyjny i konserwatywny, bądź jako pełen zbędnej brutalności i pozbawiony smaku, zbyt zbliżony formułą do kina *exploitation*²⁹. Z dzisiejszej perspektywy, zwłaszcza w świetle późniejszych dzieł Cronenberga, znacznie łatwiej jest rozszyfrować metafilmowe odniesienia, docenić ironię i atypowe elementy, sytuujące *Dreszcze* bliżej kina autorskiego czy kultowego³⁰ niż skierowanych do masowego odbiorcy horrorów klasy B. Jak w wypadku wielu innych jego produkcji, tak i tu trudno jednak postawić wyraźną granicę między krytyczną diagnozą kondycji społeczeństwa a bezkrytycznym powielaniem klisz kulturowych – do nieoczekiwanego zatarcia różnic między moralizatorstwem a transgresją przyczynia się w znacznym stopniu wybrany przez reżysera gatunkowy kostium³¹. W pewnym sensie *Dreszcze* są ekranem, poprzez który każdy komentator może projektować na reżysera niemal dowolne treści i stanowiska – niewątpliwie i niniejsze odczytanie nie jest wolne od pewnej interpretacyjnej dowolności, na którą reżyser zostawia, jak wskazują niektóre przykłady, aż za dużo miejsca.

Tym, na co nieraz zwracano uwagę w odniesieniu do wczesnego okresu twórczości Cronenberga, jest modernistyczny charakter leżącej u podstaw jego filmów

²⁹ Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 20.

³⁰ Tamże.

³¹ Por. Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York & London 1990, s. 195 i nast.

wrażliwości i wzbudzanych przez nie lęków³². Dzieła reżysera odczytywano przede wszystkim jako manifestacje tęsknoty reżysera za niemożliwą do osiągnięcia pełnią, skupiające się przede wszystkim na problemie spójności ciała i tożsamości. *Dreszcze* wskazują jednak na nieco odmienny zestaw problemów – związanych raczej z zamkniętością i pozorną samowystarczalnością, ze złudzeniem pełni i doskonałości. „Cronenberg nie jest postmodernistą – pisze William Beard – ale modernistą dobrze zaznajomionym z sytuacją epoki postmodernistycznej. Pewniki i powszechniki (*certainties and universalities*), z których postmodernizm nas wyzwolił, są przez Cronenberga wyraźnie postrzegane jako złudzenia; ale są to iluzje, których odejście nie uwolniło ani [reżysera], ani jego bohaterów w użyteczny sposób”³³.

Takim modernistycznym złudzeniem jest też luksusowy apartamentowiec Starliner Tower, w którym ma miejsce akcja filmu. Porównywany do okrętu budynek to typowo funkcjonalistyczna „maszyna do mieszkania”, odgradzona od reszty świata samotna wyspa, zapewniająca swym mieszkańcom wszelkie wygody: od basenów i kortów golfowych oraz tenisowych, przez restauracje i butiki, po gabinet dentystyczny i klinikę. Usytuowanie akcji filmu grozy w tego rodzaju przestrzeni interpretowane jest w pierwszej kolejności jako krytyka społeczeństwa nadmiaru bądź próba stworzenia umownego, uniwersalnego świata przedstawionego³⁴. Choć również te znaczenia można niewątpliwie wyczytać z figury nowoczesnego apartamentowca, zasadniczy cel umieszczenia Starlinera w filmie – czy raczej umiejscowienia filmowych wydarzeń w Starlinerze – zdaje się leżeć gdzie indziej. Ukazany

³² Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. viii i nast. oraz Sara Eddleman, *The Postmodern Turn in Cronenberg's Cinema: Possibility in Bodies*, „Shift: Queen's Journal of Visual and Material Culture” 2/2009.

³³ William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. viii.

³⁴ Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 27.

w *Dreszczach* utopijny charakter modernistycznego projektu architektonicznego wskazuje na utopijność projektu zamkniętej nowoczesnej tożsamości – filmowe wydarzenia ujawniają, że zarówno złudne poczucie bezpieczeństwa, jak i samowystarczalność odgradzonej od świata zewnętrznego społeczności, są fikcją. Przedstawiona w stanowiącej czołówkę „reklamie” apartamentowca modernistyczna fantazja o pełni i doskonałości już po kilku minutach niespodziewanie obnaża swoją ciemną stronę, dotychczas wypartą; film pokazuje, że od grozy i niepewności życia – a więc ciała, choroby, śmierci – nie można się uchronić przez izolację i zamknięcie, gdyż te, jak sugeruje alternatywny tytuł filmu, „przychodzą z wewnątrz”.

Fabula *Dreszczy* jest stosunkowo łatwa do zrekonstruowania: wyhodowany przez doktora Hobbesa (Fred Doederlein) pasożyt – określony w pewnym momencie jako „mieszanka afrodyzjaku i choroby wenerycznej” – mający przywrócić ludzkości kontakt z własną seksualnością, wymyka się spod kontroli i zaczyna w zawrotnym tempie rozprzestrzeniać się po luksusowym apartamentowcu, wywołując w zarażonych rodzaj orgiastycznego szału i zmieniając ich w nienasycone seksualnie *zombie*; na tle tych wydarzeń widz śledzi luźno powiązane historie kilkorga bohaterów. Oprócz otwierającego film wątku zabójstwa popełnionego przez Hobbesa na młodej dziewczynie (Kathy Graham) pojawiają się także historie zatrudnionych w miejscowej klinice lekarza i pielęgniarki – Rogera St. Luca (Paul Hampton) i siostry Forsythe (Lynn Lowry) – oraz przechodzącego kryzys małżeństwa Tudorów (Suzanne Petrie i Allan Kolman) i zaprzyjaźnionej z nimi Betts (Barbara Steele). Nim minie doba, wszyscy mieszkańcy Starliner Tower Apartments – także do samego końca unikający kontaktu z zarazą, a przez to awansujący na głównego bohatera, lekarz – zostaną zainfekowani pasożytem; w ostatniej scenie filmu zarażeni wsiadają do samochodów, by dalej rozprzestrzeniać swą seksualną chorobę.

Ten w istocie raczej banalny i konwencjonalny ciąg zdarzeń staje się dla reżysera przestrzenią refleksji nad relacjami między intelektem a cielesnością. Postać doktora Hobbesa jest do pewnego stopnia strukturalnie zbieżna z postacią Antoine'a Rouge'a – obaj „szaleni naukowcy” pełnią bardzo zbliżone funkcje fabularne; obaj są też posiadaczami podobnie charakterystycznych nazwisk przywołujących znaczące skojarzenia. Według doktora, którego działania napędzają filmową fabułę, ludzkość zanadto oddaliła się od świata zmysłowości i instynktów, stając się zwierzęciem, które „za dużo myśli”. Zaproponowanym przez niego rozwiązaniem tego problemu jest seksualny pasożyt, którego zadaniem miało być sprowadzenie ludzkości do stanu pierwotnej szczęśliwości poprzez „zmienienie świata w jedną wielką bezmyślną orgię”. Jednak nadspodziewana skuteczność pasożyta przeszła najśmielsze oczekiwania Hobbesa³⁵. Morderstwo na młodej Annabelle, pierwszej nosicielce pasożyta, ma na celu powstrzymanie rozprzestrzeniania się choroby; Hobbes wypala kwasem wnętrzności dziewczyny, by zniszczyć pierwotne gniazdo pasożytów – działanie to, choć wydaje się racjonalne, jest zarazem niezgodne z afirmacyjną filozofią naukowca. Ostatecznie, zmuszony uznać porażkę własnych koncepcji i zwrócić się przeciwko ciału, popełnia samobójstwo nad zwłokami dziewczyny.

Filmowym przeciwieństwem szalonego naukowca jest młody lekarz St. Luc (kolejny posiadacz znamiennego nazwiska), którego pogląd na ciało i intelekt – choć nie wyrażony wprost – wydaje się zgoła odwrotny. St. Luc przygląda się ciału w pierwszej kolejności przez pryzmat swej wiedzy medycznej; intelektualna postawa umożliwia mu zachowanie przez większość filmu obiektywizującego dystansu, ale zarazem wytwarza w nim rodzaj poczucia wyższości, utrudniającego docenienie powagi zagrożenia – młody lekarz długo zdaje się wierzyć, że panosząca się

³⁵ Jak wiadomo, tego rodzaju realizowanie fantazji w świecie rzeczywistym może powodować wyłącznie traumy i koszmary. Por. np. Slavoj Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 70 i nast.

w apartamentowcu epidemia go nie dotyczy. Szczególnie znamienne jest całkowite pomijanie przez St. Luca sfery seksualności; w jednej ze scen, podczas gdy siostra Forsythe uwodzicielsko rozbiera się na jego oczach, lekarz prowadzi z kolegą po fachu suchą rozmowę telefoniczną o seksualnym charakterze pasożyta. Jednak on także ostatecznie będzie musiał porzucić swoje racjonalistyczne przekonania oraz intelektualny dystans i poddać się – przeciwnie niż doktor Hobbes – instynktownej dyktaturze ciała.

Przedmiotem krytyki reżysera nie jest więc, jak mogłoby się wydawać, faworyzowanie określonego bieguna na binarnej skali – ciało *versus* intelekt – ale sama biegunowość. Antytetyczne przeciwstawianie sobie *psyche* i *somy* prowadzi obu bohaterów do fałszywej pewności siebie wynikającej z utożsamienia z jednym ekstremum i lekceważenia drugiego. Sugerowaną postawą nie byłby więc ani chłodny racjonalizm St. Luca (który koncepcje starego doktora uważa za „szaleństwo”), ani głoszony przez Hobbesa postulat „mniej mózgu, więcej bebecłów”, ale jakiś rodzaj dynamicznej równowagi między ciałem i umysłem. Najbliższy tego modelu wydaje się Rollo Lynski (Joe Silver), współpracownik Hobbesa i znajomy St. Luca, naukowiec, który, choć dystansuje się od radykalnych tez swojego kolegi, zachowuje wobec nich postawę poznawczej otwartości. Mimo intelektualnego charakteru swej pracy (to on, wczytując się w dokumenty Hobbesa, odkrywa faktyczne zamierzenia doktora i funkcję stworzonego przezeń pasożyta), Lynski pozostaje człowiekiem zmysłowym, potrafiącym czerpać przyjemność zarówno z jedzenia, jak i z oglądania erotycznych fotografii przedstawiających Annabelle, bez popadania w egzaltację czy kompulsję charakteryzującą inne postaci w filmie. Choć jako jedyny nie pada ofiarą pasożyta (nie jest nawet mieszkańcem apartamentowca), ostatecznie zostaje zamordowany przez ogarniętego chorobą Nicholasa Tudora. Jego los, wraz z całą pesymistyczną końcówką filmu, sugeruje, że istotą wizji Cronenberga nie jest *New Age*'owa fantazja o jedności

ducha i ciała, ale raczej kryzys dominującego dotychczas kartezjańskiego modelu świata i podmiotowości.

Podczas gdy mężczyźni w *Dreszczach* jawią się jako tragicznie uwikłani w „odwieczną” walkę umysłu z materią, kobiety zamieszkujące świat filmu pozostają wykluczone ze świadomej refleksji nad tą dychotomią. Rzeczywistość ciała została przedstawiona jako ich pierwotne środowisko, w którym odnajdują się w sposób całkowicie naturalny i spontaniczny, bez potrzeby zmagania się z antytezą *psyche-soma*. Bliska więź z cielesnością, tak wyraźnie nakreślona w tej esencjalistycznej wizji płci, nie chroni oczywiście filmowych kobiet przed pasożytem, wręcz przeciwnie – czyni je szczególnie podatnymi na jego ataki. Nieprzypadkowo doktor Hobbes pierwszego pasożyta wszczepia nie sobie, a młodej Annabelle: kobiece ciało, postrzegane jako bardziej „otwarte”, mniej spójne i jednolite niż męskie³⁶, zdaje się bardziej podatne nie tylko na wszelkie przemiany pochodzące z wnętrza (podlega wszak regularnym, spontanicznym zmianom wraz z cyklem menstruacyjnym), ale i ingerencji z zewnątrz³⁷. Zagrożenia związane z otwartością kobiecego ciała obrazuje jedna z bardziej zapadających w pamięć scen z *Dreszczy*: młoda singielka Betts zostaje zaatakowana przez pasożyta w wannie, podczas kąpieli – stworzenie wylania się z odpływu³⁸ i wpełza między nogi niczego nie podejrzewającej kobiety.

Scena ta, choć kontekst filmu grozy sugerowałaby może wysunięcie na pierwszy plan innych znaczeń, ma wyraźnie seksualny charakter; przed atakiem pasożyta dziewczyna zmysłowo namydlą swoje ciało, rozkoszuje się lampką wina – długie ujęcia na jej przymknięte oczy i wpółotwarte usta łatwo odczytać jako aluzje do autoerotyzmu. Interpretację tę wzmacnia rozdzielenie dwóch części epizodu z Betts

³⁶ Por. Luce Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca* [w:] tejże, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 21 i nast.

³⁷ Por. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 70.

³⁸ Scena ta jest nie tylko czytelnym, choć nieco przewrotnym odwołaniem do *Psychozy* Hitchcocka (1960) – nawiązuje też do wczesnej krótkometrażówki samego Cronenberga, *From the Drain* (1967).

„striptizem” wykonanym przez siostrę Forsythe; niedokończony przez młodą singielkę gest zdejmowania szlafroka przed kąpielą po kilku chwilach dopełniony zostaje zmysłowym zrzućciem pielęgniarskiego uniformu – w następnej scenie Betts znajdować się już będzie w wannie. Seksualność tych dwóch kobiet przedstawiona zostaje jako tożsama, wręcz wzajemnie wymienna – jednocześnie jest to popęd całkowicie autonomiczny i niezależny od zewnętrznych bodźców. Zmysłowa kąpiel Betts zorientowana jest tylko na jej własną rozkosz, podobnie motywacją do seksualnego spektaklu³⁹ siostry Forsythe jest nie tylko chęć uwiedzenia doktora, ale też, przede wszystkim, zmysłowa przyjemność czerpana z kontaktu z własnym ciałem; ubieranie się jest tu równie silnie naładowane erotycznie co rozbieranie. „Kobięcy autoerotyzm znacznie różni się od męskiego. [...] [Kobięta] dotyka się w sobie sama, nie potrzebując do tego jakiegokolwiek pośrednictwa, [...] jej płeć bowiem składa się z dwóch całujących się bez przerwy warg”⁴⁰.

Inną charakterystyczną cechą przedstawionej w filmie wizji kobiecej seksualności jest całkowita niekontrolowalność i niedostępność tej sfery dla męskich bohaterów; różnorodne próby podporządkowania kobiecego ciała mężczyznom okazują się nieskuteczne. Punktem wyjścia dla tej prawidłowości jest brak kontroli Hobbesa nad seksualnością Annabelle: decydując się zabić dziewczynę, by zniszczyć żyjącego w jej wnętrzościach pasożyta, naukowiec nie jest świadom, że jego kochanka zdążyła już zarazić przenoszonym drogą płciową stworzeniem co najmniej kilku mężczyzn, w tym zdradzającego żonę Nicholasa Tudora. Ten z kolei, opanowany

³⁹ Wprawdzie odbywający się przed oczami St. Luca i setek kinowych widzów „striptiz” sugerowałby przesunięcie akcentów interpretacji na zagadnienie przyjemności wzrokowej czerpanej z filmu przez męskiego widza *Dreszczy*, jednak współistnienie tej stereotypowej sceny z licznymi metafilmowymi żartami i zabiegami dekonstrukcyjnymi prowadzi do destabilizacji pozycji widza i podważenia utartych strategii klasycznego kina. Subwersywna intencja sceny staje się szczególnie czytelna w świetle kolejnego filmu Cronenberga – *Wściekliczy*. Por. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* [w:] tejsze, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Korporacja ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2010.

⁴⁰ Luce Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca* [w:] tejsze, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 20.

już przez pasożyta, próbuje przekazać go żonie poprzez wymuszony akt seksualny. Jego zdesperowane okrzyki – „Kochaj się ze mną, jesteś moją żoną!” – mające na celu zmuszenie kobiety do posłuszeństwa, nawet poparte użyciem przemocy okazują się całkowicie nieskuteczne. Na ironię zakrawa fakt, że niemal identyczne słowa, szeptane zmysłowo przez Betts, ostatecznie skłaniają Janine do seksualnego kontaktu z przyjaciółką, skutkującego przekazaniem pasożyta. W perspektywie całego filmu indywidualne ataki mężczyzn na kobiety sprawiają wrażenie, jakby przemoc i gwałt były ostateczną, desperacką próbą odzyskania utraconej władzy, przejęcia kontroli, wydarcia kobiecemu ciału jego pilnie strzeżonej tajemnicy – mimo to sekret kobiecego pożądania pozostaje mężczyznom niedostępny. Owa tajemnica kobiecości nie staje natomiast na drodze pasożyta – wytwarza to rodzaj paradoksalnego cielesnego powinowactwa między kobiecymi postaciami a filmowym monstrem, którego mechanizm działania jest równie zagadkowy.

Zapoczątkowująca akcję *Dreszczy* scena szarpaniny między doktorem Hobbesem a Annabelle okazuje się epizodem definiującym relację między płciami: choć widz jeszcze tego nie wie, to podczas tej sceny *de facto* decydują się losy mieszkańców apartamentowca. Hobbes – naukowiec i lekarz, reprezentant męskiego, intelektualnego (i mimo radykalnych koncepcji racjonalnego) porządku – zмага się z broniącym dostępu kobiecym ciałem Annabelle. Obecność dziewczyny na filmowym ekranie ma stricte cielesno-seksualny charakter – reaguje ona instynktownie na zagrożenie, szarpie się i miota, próbuje wymknąć się z rąk starszego mężczyzny; podczas szarpaniny jej ubranie (rodzaj perwersyjnego szkolnego mundurka) przemieszcza się, ukazując prześwitujące koronkowe majtki⁴¹. Mimo niezrozumiałości i niejasnego statusu całej sceny, zachowanie dziewczyny jest dla widza raczej

⁴¹ Zabieg ten jest groteskowy w swej przesadzie, przerysowany do tego stopnia, że łatwo wybija widza z nawykowego „zanurzenia” w wydarzeniach świata przedstawionego i skłania go do przyjęcia bardziej sceptycznej i zdystansowanej perspektywy.

oczywiste – próbuje uciec przed napastnikiem. Tymczasem niektóre działania Hobbesa (zwłaszcza te następujące już po morderstwie) są tak niezwykle i nieoczekiwane, że odbiorca odruchowo zaczyna je interpretować, „nadpisywać” na nich sensy i motywacje, siłą rzeczy trafiając na przygotowaną przez reżysera ścieżkę intelektualnej spekulacji i racjonalizacji. Mimo że nie został jeszcze wprowadzony w sytuację filmowych bohaterów, widz wie już, jak ma na nich reagować. Ujawniony później fakt, że Hobbes jest naukowcem i lekarzem, jest tylko kolejną warstwą tej samej interpretacji: tym razem już w dosłowny sposób przypisuje męskiemu intelektualnemu porządkowi – reprezentowanemu przez medycynę – władzę nad cielesnym dyskursem⁴². Choć w otwierającej film scenie Annabelle i mieszkający w jej ciele pasożyt zostają pokonani, ten symboliczny triumf racjonalnego męskiego umysłu nad irracjonalnym kobiecym ciałem okazuje się jałowy: cielesność wkrótce powróci w nowej, jeszcze bardziej monsturalnej formie – i będzie się mścić.

Dziwne zmagania męskości z kobiecością znajdują odzwierciedlenie w jeszcze jednej warstwie filmu – na pewnym poziomie *Dreszcze* można bowiem odczytywać również jako opowieść o próbie ucieczki doktora St. Luca przed uwodzicielską pielęgniarzką. Siostra Forsythe od niemal pierwszych scen ukazana jest jako aktywna (a może wręcz jedyna?) strona tego osobliwego flirtu: domaga się pocałunków, zmysłowo zdejmuje przed lekarzem ubranie, natarczywie zaprasza go do swego mieszkania na późną kolację. W porównaniu z wyzwoloną seksualnością pielęgniarzki, St. Luc jawi się jako chłodny, wycofany i bierny. W pewnym sensie zagadkowa epidemia, która wybucha w apartamentowcu, jest mu więc na rękę – „wybawia” go od uprzykrzonych zalotów dziewczyny. W filmie piętrzą się kolejne epizody, w których pilne sprawy związane z rozprzestrzenianiem się pasożyta umożliwiają lekarzowi

⁴² Por. np. Thomas Laqueur, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1992.

uniknięcie pozostawania sam na sam z siostrą Forsythe. Ostatecznie okazuje się jednak, że reprezentowana przez kobietę seksualność i cielesność nie pozwoli tak łatwo od siebie uciec – w jednej z ostatnich scen filmu St. Luc wepchnięty zostaje do basenu, w którym czeka na niego Forsythe, tym razem już dosłownie zmieniona w nienasycone seksualnie monstrum.

„Roger, miałam wczoraj bardzo niepokojący sen. W tym śnie kocham się z obcym mężczyzną. Tylko sprawia mi to pewien kłopot, bo on jest stary... i umiera... brzydko pachnie i wydaje mi się odrażający. Ale wtedy on mi mówi, że wszystko jest erotyczne, że wszystko jest seksualne. [...] Mówi mi, że nawet stare ciało jest erotycznym ciałem. Że choroba to miłość między dwoma obcymi gatunkami. Że nawet umieranie jest aktem erotycznym. Że mówienie jest seksualne. Oddychanie jest seksualne. Samo fizyczne istnienie jest seksualne. A ja mu wierzę i uprawiamy piękną miłość.” Sen, który siostra Forsythe opowiada St. Lucowi, jest chyba najbardziej dosłownym opisem powracającej w twórczości Cronenberga koncepcji omniseksualności. Choć miałyby ona w równym stopniu dotyczyć mężczyzn i kobiet, nieprzypadkowo w *Dreszczach* wizja ta jest przede wszystkim udziałem bohaterki. „Seksualność męska ogniskuje się wokół penisa, a różnicując ciało (anatomia polityczna) centralizuje, wprowadza dyktaturę jednych części nad resztą. Myśląc o sobie kobieta nie posługuje się taką regionalizacją [...] – jej libido jest kosmiczne, jak jej podświadomość jest światowa”⁴³. Przekraczających ograniczenia konwencjonalnej seksualności kobiet jest w tym filmie więcej: należą do nich inicjująca homoseksualny kontakt z przyjaciółką Betts, pojawiająca się w jednym z marginalnych epizodów Erica, przedstawiona w kazirodczej scenie ze starym ojcem (przywodzącym na myśl mężczyznę ze snu Forsythe) czy zainfekowana pasożytem dziewczynka całująca starszego dozorcę budynku, ukazana w spowolnionym ujęciu

⁴³ Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. Anna Nasiłowska, „Teksty Drugie” nr 4/5/6, 1993, s. 161.

mającym o wiele więcej wspólnego z przedstawianiem dziecięcej seksualności niż którykolwiek z kadrów *Zbrodni przyszłości*. Sceny te ukazują mnogi⁴⁴ charakter kobiecego pragnienia i seksualnej przyjemności – zwykle restrykcyjnie ograniczanych przez narzucone przez mężczyzn społeczne normy – które dopiero w sytuacji swobodnego „stanu wyjątkowego” mogą się w pełni ujawnić.

W kontekście kilku końcowych scen uprawniona wydaje się jeszcze inna, nieco przewrotna interpretacja – przez ich pryzmat *Dreszcze* odczytać można jako... zły sen doktora St. Luca. Tłumaczyłoby to epizodyczną strukturę filmu i dwuwymiarowość postaci, a także uzasadniało postępujący chaos filmowej narracji. Zastanawiająco oniryczny charakter mają zwłaszcza sekwencje przedstawiające ostatnią próbę ucieczki lekarza z opanowanego przez pasożyta apartamentowca – przez końcowych dziesięć minut, poprzedzających kulminacyjną scenę w basenie, bohater krąży po labiryntach podziemnych parkingów, kotłowni, piwnic i klatek schodowych, przemierza niekończące się korytarze, zagląda do przypadkowych pomieszczeń, w których napotyka niepokojące i dziwne sceny: Nicholasa Tudora klęczącego nad zakrwawionym ciałem Rollo Lynskiego, półnagie dziewczęta prowadzone na smyczy, brodatego starca namiętnie całującego się z młodą blondynką w nienaturalnie pustym pokoju. Kolejne ujęcia tylko potęgują klaustrofobiczną atmosferę i przyczyniają się do narastającego poczucia bezradności – udręczony St. Luc znów biegnie wzdłuż korytarza, na którego końcu tym razem zostanie blokującą przejście szybę; ten sugestywny i tragiczny obraz męskiej bezsilności powracał będzie na różne sposoby w kolejnych filmach Cronenberga.

„Oniryczna” interpretacja *Dreszczy* daje odbiorcy również nowy klucz do motywu ucieczki przed pielęgniarzką oraz wątku seksualnego zagrożenia: oba mogą

⁴⁴ Por. Luce Irigaray, *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca* [w:] tejże, *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

być wyjaśnione za pomocą mechanizmów pracy marzenia sennego⁴⁵. Podczas gdy zwykle, jak twierdzi Freud, mamy do czynienia z cenzurą treści snu i przesunięciem seksualnych znaczeń na neutralne obiekty, w filmie praca marzenia sennego w paradoksalny sposób odwraca sensy: tym, przed czym w istocie uciekałby przerażony St. Luc byłaby nie groźna i monstrualna seksualność, ale emocjonalna bliskość reprezentowanej przez pielęgniarkę kobiety, prawdopodobnie będącej „w rzeczywistości” partnerką bohatera. Skojarzenie kobiety z pasożytem wyrastałoby z poczucia zagrożenia, jakie wywołuje zaangażowanie w bliską relację uczuciową, z lęku przed byciem zagarniętym czy wręcz wchłoniętym przez drugą osobę, obawy przed utratą własnej osobowości i niezależności – czyż metaforycznym obrazem tego zanurzenia nie jest wciągnięcie bohatera do basenu? Jednocześnie, jeżeli zgodnie z intencją Freuda będziemy odczytywać film-sen jako realizację nieświadomego życzenia, łatwo zobaczymy w nim odwrotny zestaw znaczeń: fantazję o bierności, poddaniu się, rezygnacji z siebie. Napięcie wytworzone przez te sprzeczne, ale nierozzerwalnie splątane impulsy – chęć otwarcia na drugą osobę i powodujący zamknięcie lęk przed wtargnięciem, *erosa* i *tanatosa* – znajduje swój wyraz w dziwnym, chaotycznym, pełnym przemocy śnie bohatera.

⁴⁵ Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

4. Seks i przemoc. *Wścieklizna*

Temat seksualności jako drapieżnej i zagrażającej społecznemu porządkowi powraca w jeszcze bardziej sugestywny, a przy tym jeszcze silniej powiązany z płcią sposób w kolejnym filmie Cronenberga, *Wściekliwość*. Drugi z nakręconych przez niego horrorów w jeszcze większym stopniu wpisuje się w typowe dla tego gatunku klisze – przedstawione w filmie zarażone dziwną odmianą wścieklizny *zombie* są o wiele bardziej konwencjonalne niż żadne seksu ofiary pasożyta, narracja ma mniej epizodyczną strukturę, pojawiają się także elementy otwartej krytyki społeczno-politycznej⁴⁶, którą do kina grozy wprowadził George A. Romero w *Nocy żywych trupów* (1968). W związku z występowaniem tak wielu wyznaczników filmowego horroru, gatunkowa lektura zaproponowana przez Loskę i Pitrusa⁴⁷ jest w wypadku *Wściekliwości* szczególnie umotywowana. W porównaniu z chaotycznymi *Dreszczami* film jest fabularnie zdecydowanie bardziej spójny, skupiony przede wszystkim na śledzeniu losów dwójki głównych bohaterów – rozsiewającej dziwną chorobę Rose (Marilyn Chambers) i jej narzeczonego Harta (Frank Moore) – na tle opanowanego epidemią Quebecu.

Film rozpoczyna długie ujęcie przedstawiające ubraną w czarną skórę dziewczynę opartą o motocykl – po chwili w drzwiach budynku za jej plecami pojawia się młody mężczyzna; tragiczne wydarzenia, które zapoczątkuje podróż Rose i Harta, zapowiada skomponowana przez Howarda Shore'a melancholijna ścieżka dźwiękowa, przywodząca na myśl raczej melodramat niż kino grozy. Próbując uniknąć zderzenia z furgonetką bohaterowie ulegają wypadkowi – uwięziona pod płonącym motocyklem Rose wymaga natychmiastowej interwencji chirurgicznej. Szczęśliwie wypadek ma

⁴⁶ Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 34 i nast.

⁴⁷ Tamże, s. 31–45.

miejsce niedaleko kliniki chirurgii plastycznej; pomimo braku odpowiedniego sprzętu medycznego, kierujący kliniką doktor Keloid (Howard Ryshpan) decyduje się przeprowadzić eksperymentalny zabieg, polegający na poddaniu pobranych od Rose komórek „neutralizacji”, która przekształci je w plastyczne komórki macierzyste⁴⁸, mające po ponownym wszczepieniu zaadaptować się do nowego miejsca i odtworzyć uszkodzone narządy wewnętrzne dziewczyny.

Gdy po jakimś czasie Rose budzi się ze śpiączki, okazuje się, że wszczepione jej komórki wyewoluowały w nowy organ – przemiany, które zaszły w jej ciele po operacji, sprawiają, że może się ona odżywiać wyłącznie ludzką krwią. Po dwóch dniach polowania na terenie kliniki dziewczyna postanawia wrócić autostopem do Montrealu i odszukać narzeczonego – tymczasem w ciałach jej byłych ofiar rozwija się nowa, tajemnicza odmiana wścieklizny: przenoszona przez krew i ślinę, objawiająca się niekontrolowaną agresją i atakami szału, w ciągu kilkunastu godzin doprowadzająca do śmierci zarażonych. Sytuacja szybko wymyka się spod kontroli – z powodu epidemii władze Montrealu zmuszone są wprowadzić stan wyjątkowy. Rose nie łączy jednak swojej żądzы krwi z tajemniczą chorobą i co jakiś czas wypuszcza się na miasto w poszukiwaniu kolejnych ofiar. Wreszcie, po gwałtownej konfrontacji z Hartem, dziewczyna uświadamia sobie, że istotnie to ona może być źródłem epidemii – chcąc to zweryfikować zamyka się w pustym mieszkaniu z jedną ze swoich ofiar, która, powróciwszy do przytomności, atakuje ją i zabija. Rano służby porządkowe znajdują ciało Rose na pobliskim śmietniku – ostatnie ujęcie filmu to stopklatka przedstawiająca odjeżdżającą śmieciarkę, na którą załadowano zwłoki dziewczyny.

⁴⁸ Wprawdzie sformułowanie „komórki macierzyste” nie pada w filmie, ale poddawana przekształceniom tkanka porównywana jest do komórek embrionu.

Napięcie między ruchem a bezruchem, zasygnalizowane już w pierwszych kadrach, staje się konstrukcyjną ramą oraz jedną z centralnych metafor filmu, sprawiającą, że łatwo czytać *Wścieklicznę* jako alegorię skonstruowaną w oparciu o freudowską dynamikę popędu śmierci oraz śmierci-jako-popędu. W ówczesnym kinie klasy b często pojawiał się motyw obciążonej tragicznym fatum pary kochanków, wyruszającej w szaloną podróż, której końcem może być tylko śmierć: ruch pojazdu – w tym wypadku szczególnie bogatego w kulturowe konteksty motocyklu – powielał ruch narracji i przesuwanie się filmowej taśmy, śmierć bohaterów wyznaczała moment zakończenia opowieści i zatrzymania projektora⁴⁹. Tu – inaczej niż w wypadku klaustrofobicznych *Dreszczy* – wszystkie filmowe wydarzenia są efektem ruchu: od brzemiennej w skutkach podróży motocyklem, poprzez rozprzestrzeniający epidemię autostop i drapieżne krążenie bohaterki po mieście, po końcową scenę z furgonetką. Bezruch zamykającej film stopklatki sugeruje rodzaj powrotu do pierwotnego stanu, jakby dopiero śmierć dziewczyny mogła przywrócić światu naturalny porządek⁵⁰, naruszony przez fatalną przejażdżkę, która uruchomiła narracyjno-filmową maszynę. Zarazem wyprawę podjętą przez bohaterkę już po przekształcającej ciało operacji można odczytywać jako rodzaj metaforycznej podróży w poszukiwaniu prawdy o sobie: próbując zrozumieć swoje nowe ciało, badając jego możliwości, dziewczyna wprawia je w ruch, którego końcem może być tylko śmierć⁵¹.

Inaczej niż w wypadku kobiecych bohaterek z poprzedniego filmu reżysera, Rose jawi się jako tragiczna, skłonna do autorefleksji postać, pełna egzystencjalnego

⁴⁹ Por. Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006, s. 77.

⁵⁰ Przyznać należy, że reżyser pozostawia tę kwestię otwartą – ostatnia scena niewątpliwie markuje koniec tragicznej historii Rose, nie dostajemy jednak jednoznacznej informacji na temat tego, czy chaos, który ogarnął kanadyjskie społeczeństwo, został opanowany.

⁵¹ Por. Wojciech Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

niepokojem i słabo tajonych wątpliwości co do niepodważalności własnej tożsamości. Niejasna sytuacja egzystencjalna dziewczyny zostaje wyeksponowana w scenie konfrontacji z Hartem. „To ty... To byłaś ty od samego początku! Roznosisz zarazę, zabiłaś setki ludzi!” – woła chłopak odkrywając wstrząsającą prawdę o swej narzeczonej. „To nie moja wina. Ja nadal jestem sobą. Wciąż jestem Rose” – odpowiada zdezorientowana bohaterka. Potrzeba picia ludzkiej krwi i wynikająca z niej epidemia nie są z jej perspektywy najbardziej podstawowym problemem – jest nim nurtujące pytanie o własną tożsamość. Powrót Rose do zdrowia po tragicznym wypadku jest w istocie rodzajem powrotu z zaświatów; eksperymentalny zabieg, któremu dziewczyna została poddana, przywraca ją światu, jednak nie może przywrócić jej życia, gdyż wraca ona jedynie jako „ożywiona”, czy raczej nieumarła/niemartwa (*undead*)⁵². Co więcej, nadzwyczajny charakter podjętych działań medycznych nie jest obojętny dla tożsamości i człowieczeństwa bohaterki – Rose nie tyle przestaje być człowiekiem, co staje się nieludzką. Te drobne, zdawałoby się, lingwistyczne różnice niosą radykalne i groźne konsekwencje nie tylko dla tożsamości bohaterki, ale dla całego świata przedstawionego: naruszają granice człowieczeństwa i przekraczają porządkującą rzeczywistość dychotomię życia i śmierci. Nowy narząd dziewczyny i jej wampiryczny głód obrazują jedynie różnicę zachodzącą na bardziej podstawowym poziomie między jej poprzednim, ludzkim, a obecnym, nieludzkim wcieleniem.

Znaczenia filmu nie wyczerpują się jednak w tym miejscu; gdy przyjrzeć się z bliska dziwnej sytuacji Rose, łatwo dostrzec inną możliwą przyczynę potwornej przemiany bohaterki – wpisana w samo ciało dziewczyny. Ciało, w którym Rose budzi się po operacji, mimo zachowania złudnego pozoru identyczności (pozoru, który

⁵² Por. np. Slavoj Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 62.

okaże się fatalny dla jej przyszłych ofiar), nie jest tym samym ciałem, które zamieszkiwała przed wypadkiem; wraz z przeobrażeniem ciała bohaterki, zmienia się jej tożsamość. Dziewczyna musi ponownie nauczyć się nim posługiwać, rozpoznać rządzące nim mechanizmy i właściwie odczytać nowe, nieznane jej wcześniej impulsy. Po pierwszym, instynktownym ataku na pacjenta, który przypadkiem znalazł się w jej pokoju, Rose postanawia przejąć kontrolę nad doskwierającym jej pragnieniem; wymyka się z kliniki i zakrada na pobliską farmę, gdzie próbuje zaspokoić głód krwią krowy – okazuje się jednak, że zwierzęca krew jest dla niej nieprzyswajalna. By przetrwać, dziewczyna musi podporządkować się swemu nowemu ciału, zrezygnować z dotychczasowych przyzwyczajeń i zacząć żyć według zasad, które ono jej dyktuje. Tego rodzaju fundamentalna zmiana nie pozostaje bez wpływu na poczucie tożsamości Rose, którego naczelnym gwarantem było dotychczas ciało – względnie niezmiennie lub przynajmniej zmieniające się w sposób przewidywalny.

Tego rodzaju problem cielesnej tożsamości i nietożsamości będzie często powracał w filmach Cronenberga, jednak w późniejszych realizacjach dotyczył będzie wyłącznie męskich bohaterów; stworzony przez *Wściekliznę* wyjątek jest więc przypadkiem tym bardziej interesującym, że odsyła bezpośrednio do zagadnienia różnicy płciowej. Płeć bohaterki nieustannie pozostaje wysunięta na pierwszy plan filmu, stając się fabularnym czynnikiem nie mniej istotnym niż jej nowy, monstrialny narząd. Rose jest postacią w szczególnie stereotypowy sposób kobiecą: skłonna do flirtu i uwodzicielska, mówiąca wysokim, niemal dziecięcym głosem, w kontakcie z mężczyznami jawi się w pierwszej chwili jako słaba, bierna i bezradna, poszukująca pomocy i opieki. Konwencjonalna, dziewczęca uroda wcielającej się w główną rolę Marilyn Chambers i częste ukazywanie bohaterki topless dopełniają obrazu trywialnej postaci rodem z męskich fantazji erotycznych. Tym silniejszy dysonans budzi jej monstrialne, wampirze wcielenie – oraz towarzysząca mu egzystencjalna

autorefleksja. Aktywność i agresywność, przedstawianie dziewczyny jako wyruszającego na łowy drapieżnika, ale też podróż autostopem w poszukiwaniu siebie, odnoszą się wyraźnie do klisz pochodzących z imaginarium męskości. Kobięca bohaterka obdarzona została przez reżysera nie tylko zestawem stereotypowo niezgodnych z jej płcią cech i zachowań oraz męskim narządem⁵³, ale też „męskim” (czy może raczej mającym się w przyszłości ujawnić jako taki⁵⁴) problemem pękniętej tożsamości.

Jednak, na co zwracają uwagę interpretatorzy⁵⁵ dorobku Cronenberga, to nie „męskie” cechy Rose czynią ją szczególnie groźną, ale właśnie cechy stereotypowo żeńskie, w tym zmonstrualizowana kobięca seksualność. Wnikliwa lektura (lub po prostu znajomość horrorowych konwencji) umożliwiła dostrzeżenie w otwierającej film scenie aluzji do poprzedzającej kinową akcję seksualnej eskapady dwójki bohaterów; budynek, z którego wychodzi Hart, przywodzi na myśl tani przydrożny motel – typową scenerię dla tego rodzaju wypraw. Tym więc, co w istocie zapoczątkowuje fatalne wydarzenia nie jest wypadek, ale, jak w wielu innych tego typu produkcjach, złamanie przez młodych bohaterów seksualnego tabu. Zgodnie z kulturowym schematem, „winę” za ów akt transgresji ponosi wyłącznie kobięta – ona też będzie musiała zmierzyć się z konsekwencjami czynu; w porównaniu z rozległymi obrażeniami Rose, Hart wyjdzie z wypadku niemal nietknięty. W tym kontekście pojawia się kusząca myśl, by zmiany w ciele bohaterki i wizytę w klinice

⁵³ Wyłaniający się z otworu pod pachą dziewczyny obudowany tkanką szpikulec, pozwalający jej przebijać ciała swych ofiar i pobierać ich krew, przywodzi na myśl zarazem kobiece i męskie narządy płciowe. Por. Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 40.

⁵⁴ Temat problemów z cielesną tożsamością powróci ze zdwojoną mocą przede wszystkim w filmie *Mucha* (*The Fly*, 1986). Por. Klaudia Rachubińska, *Nieludzkie, arcyłudzkie. Wnętrze ciała w twórczości Davida Cronenberga*, „Kwartalnik Filmowy” nr 79 (jesień), 2012.

⁵⁵ Por. Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 40.

odczytywać jako aluzję do ciąży⁵⁶, jednak niewątpliwie interpretacja taka byłaby posunięta za daleko. Warto natomiast rozważyć możliwe znaczenie bardziej ogólnego zagadnienia: zmiany sposobu postrzegania własnego ciała związanej z seksualną inicjacją – tym bardziej, że pojawia się ono także w późniejszych filmach Cronenberga. Zanim śmierć dziewczyny będzie mogła odkupić naruszenie kulturowego tabu, konsekwencje jej czynu dotkną całej społeczności: złamanie zasad otwiera przestrzeń filmowego świata na wtargnięcie chaosu w postaci choroby i śmierci.

„Nadobfite ciało grzechu to, rzecz jasna, ciało obu płci; jednak jego korzeń i podstawowe wyobrażenie to nic innego jak kobiece pokuszenie”⁵⁷. Ponownie rdzeniem filmu Cronenberga staje się więc niekontrolowalna kobieca seksualność – przedstawiona tym razem jako efekt monstrialnej fizjologicznej deformacji i zagrożenie dla społecznego ładu. *Wścieklizna* w bardzo dosłowny sposób ukazuje kobiecość jako obdarzoną zarazem nadmiarem (dodatkowy organ) jak i brakiem (głód krwi) – kobiece pożądanie przedstawione jest „jako przejaw nienasyconego głodu, żarłoczności, która [...] [pochłania] w całości”⁵⁸. Lektura filmu przez pryzmat groźnej seksualności głównej bohaterki znajduje poparcie nie tylko w licznych rozwiązaniach fabularnych, ale też w zabiegach metafilmowych. Najważniejszym z nich jest obsadzenie w głównej roli Marylin Chambers, aktorki znanej dotychczas przede wszystkim z udziału w produkcjach pornograficznych⁵⁹. Seksualny charakter

⁵⁶ Perspektywa tym bardziej pociągająca, że w kilku późniejszych scenach widzimy bohaterkę odczuwającą torsje przywodzące na myśl „poranne mdłości”. Również nieoczekiwana zmiana sposobu odżywiania może przewrotnie kojarzyć się z ciężowymi „zachciankami” wielu kobiet.

⁵⁷ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 118.

⁵⁸ Luce Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca* [w:] tejsze, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 24.

⁵⁹ Konsekwencje decyzji o zaangażowaniu aktorki ciekawie komentują Loska i Pitrus, traktują ją jednak jako przyczynek do interesującego „dodatkowego poziomu możliwego odczytania”, podczas gdy w rzeczywistości udział Chambers w projekcie ma zasadnicze znaczenie dla interpretacji całego filmu. Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 37 i nast.

wampiryzmu Rose – by móc zaatakować, dziewczyna musi się znaleźć w bezpośredniej bliskości ofiary, w swojego rodzaju intymnym, miłosno-śmiertelnym uścisku – podkreślony zostaje szczególnie mocno podczas sceny w kinie pornograficznym. Obecność Rose w pełnej mężczyzn sali kinowej zwraca uwagę jednego z nich; inicjuje on flirt, na który dziewczyna swobodnie odpowiada – zachęca go do zajęcia sąsiadującego fotela, pozwala mu się objąć i wsunąć dłoń pod bluzkę. Nietrudno się domyślić, że scena ta nie kończy się seksualnym spełnieniem; zadowolona – czy może raczej: zaspokojona – Rose wychodzi z kina pozostawiając za sobą kolejną nieprzytomną ofiarę, w której ciele wkrótce rozwinie się śmiertelny wirus.

Scena ta początkowo przebiega według kulturowego schematu przywodzącego na myśl molestowanie seksualne – samotna dziewczyna zostaje w niewybredny sposób (anonimowy kinowy widz niby-przypadkowo kładzie rękę na jej szyi) zaczepiona przez zainteresowanego nią obcego mężczyznę; jednak dalszy przebieg wydarzeń całkowicie odwraca kulturowy schemat – domniemana ofiara okazuje się drapieżnikiem, przez cały czas w pełni kontrolującym sytuację. W podobny sposób przebiega wiele innych scen ataków bohaterki na mężczyzn: pacjent z kliniki chirurgii plastycznej, pierwsza ofiara dziewczyny, zostaje wprost oskarżony przez jedną z pielęgniarek o próbę seksualnego wykorzystania Rose (choć w rzeczywistości jego obecność w jej pokoju wynikała z troski), rolnik, który zastaje bohaterkę na swej farmie, zaatakowany zostaje podczas próby gwałtu; również scena z zatrzymaniem autostopu przywodzi na myśl sytuację, w której kobieta może być narażona na rodzaj seksualnego zagrożenia ze strony mężczyzny⁶⁰. Tego rodzaju przewrotne obrazy niosą ze sobą dwuznaczny przekaz – z jednej strony można je traktować jako rodzaj

⁶⁰ Interesującą i szczegółową analizę wszystkich ataków Rose przeprowadza William Beard. Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 52-60.

poetyckiej sprawiedliwości, która zasłużenie spotyka (potencjalnych) seksualnych napastników, z drugiej jednak ofiarą wampirycznego głodu Rose padają także mężczyźni (a kilkakrotnie i kobiety), którzy nie zachowali się wobec niej niestosownie, a nawet tacy, którzy byli jej życzliwi (doktor Keloid, kierowca tira, współlokatorka).

Choć ta ambiwalencja otwiera film na jednoznacznie mizoginiczną lekturę, w której drapieżna kobieta jest źródłem seksualnego zagrożenia dla mężczyzn – co więcej, jej niezgodne z kulturowym stereotypem działania okazują się zgubne dla całego społeczeństwa – znacznie ciekawsza jest psychoanalityczna interpretacja zaproponowana przez Williama Bearda, który przenosi punkt ciężkości z bohaterów filmu na oglądającego go męskiego widza. Przyjemność czerpana przez niego z erotycznego spektaklu, jakim jest przedstawiane w dwuznacznych seksualnie sytuacjach ciało Rose/Chambers, zostaje symbolicznie „ukarana” wizją utraty kontroli, choroby i śmierci, związanych nierozłącznie z postacią głównej bohaterki⁶¹. Niemniej, mimo dużej dawki ironii i gatunkowej samoświadomości, po części dystansujących ją od kulturowego schematu, *Wścieklizna* ma w sobie zarazem ziarno reakcyjnego moralizatorstwa. Jak w wypadku wielu dzieł Cronenberga, tak i tu interpretacyjna otwartość filmu uruchamia skrajnie odmienne lektury: na ile jest to krytyczna diagnoza społeczna, refleksja na temat pozycji kobiet w kinie grozy lub przemyśle pornograficznym⁶², a na ile podszyta lękiem mizoginiczna fantazja o seksie i przemocy, reprodukowana przez reżysera śladem innych, współczesnych mu filmowych produkcji?

Podobnie jak w poprzedzających ją *Dreszczach*, tak i we *Wściekliznie* drugą, obok monstrialnej seksualności, bohaterką jest medycyna – i tu eksperymentalny

⁶¹ Tamże, s. 60 i nast.

⁶² Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 37 i nast.

zabieg na kobiecym ciele staje się jedną z przyczyn mającej się rozpętać grozy. Inaczej jednak niż w wypadku celowo wyhodowanego pasożyta, nowy narząd Rose jest niespodziewanym efektem ubocznym przeprowadzonej na dziewczynie operacji, zbliżonym do „kreatywnych nowotworów” ze *Zbrodni przyszłości*. Pojawienie się w ciele bohaterki nowego organu traktowane jest zwykle⁶³ jako jeden z irracjonalnych, czysto fabularnych zabiegów, typowych dla ówczesnego kina klasy B, warto jednak zastanowić się nad jego pozafabularną celowością. Przeprowadzający zabieg doktor Keloid szczegółowo tłumaczy swoim współpracownikom eksperymentalną procedurę⁶⁴ – zneutralizowane komórki macierzyste wszczepione w nowe miejsce mają dostosować się do otoczenia. Choć lekarz wspomina o niewielkim ryzyku wystąpienia nowotworu, z medycznego punktu widzenia nie ma powodu, by komórki te wyewoluowały w coś innego niż tkanka łączna, mięsień czy płuco – powstanie całkowicie nowego, funkcjonalnego organu bez udziału czynników zewnętrznych sugeruje, że ciało bohaterki od początku posiadało rodzaj „monstrualizującego” czy mutagennego potencjału, który ujawnił się w kontakcie z neutralnymi komórkami. Nowy narząd, a zarazem nowe wcielenie Rose, byłyby więc realizacją ukrytych możliwości tkwiących w kobiecym ciele od samego początku. I choć przemianę bohaterki można równie łatwo uzasadnić – podobnie jak w *Dreszczach* – chybioną interwencją porządku naukowo-intelektualnego w cielesno-materialny, kolejny film reżysera wskazuje, że specyficzne właściwości kobiecego ciała mają dla jego wizji znacznie większe znaczenie niż sama medyczna ingerencja.

⁶³ Tamże, s. 42.

⁶⁴ Należy zaznaczyć, że te bazujące na wiedzy medycznej objaśnienia są fabularnie zbędne: widzowie horrorów nie mają wszak w zwyczaju dziwić się nadprzyrodzonym zjawiskom – przyjmują je jako naturalny element świata przedstawionego.

5. Płodność i impotencja. *Potomstwo*

W zamykającym cykl horrorów o monstrialnej kobiecości *Potomstwie* zagrożenia związane z kobiecą seksualnością, będące tematem dwóch poprzednich filmów, znajdują kulminację w potwornym macierzyństwie. Wprowadzająca kobietę w stan liminalny⁶⁵ ciąża we wszystkich niemal kulturach pierwotnych prowadzi do jakiegoś rodzaju zaburzenia porządku. „Kobieta ciężarna rozstaje się ze swoją społecznością ogólną, rodzinną, a niekiedy nawet z własną grupą płciową”⁶⁶ – wiąże się to z utratą czytelnej tożsamości społecznej i tymczasowym przejściem do dwuznacznej sfery *sacrum*, łączącej w sobie kulturowe wyobrażenia świętości i nieczystości. Ciąża może stać się więc także źródłem tajemniczych mocy – niekiedy dobroczynnych, częściej groźnych. Ciężarna zwykle przedstawiana jest jako sprowadzająca kataklizmy sprawczyni złych uroków oraz potencjalne źródło nieczystości dla mężczyzn, chorych lub pożywienia⁶⁷. Właściwe stanom przejściowym zagrożenie monstrialnością często przyjmuje formę różnego rodzaju budzących grozę wyobrażeń związanych z fizycznymi zmianami zachodzącymi w ciele kobiety. Ów specyficzny stan stał się istną kopalnią przerażających obrazów i metafor dla filmowego horroru; nakręcone w 1968 roku *Dziecko Rosemary* zapoczątkowało trwającą aż do końca lat 70. modę⁶⁸ na filmy przepelnione wizjami monstrialnego macierzyństwa i lęków związanych z ciążą i porodem; *Potomstwo* – wraz z *A jednak żyje* (1974), *Diabelskim nasieniem* (1977), *Manitou* (1978) czy *Obcym* –

⁶⁵ Por. Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

⁶⁶ Tamże, s. 64.

⁶⁷ Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 131; por. Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 64.

⁶⁸ Z nawrotem zainteresowania tematem monstrialnych ciąż i potwornych dzieci mieliśmy niedawno do czynienia na fali medialnych dyskusji wokół eksperymentów genetycznych, klonowania i doskonalenia technologii in vitro – w efekcie powstały takie filmy jak *To żyje* (2008, remake horroru z roku 1974), *Grace* (2009) czy *Istota* (2009).

8. *Pasażerem „Nostromo”* (1979) – należy do jej najbardziej znamienych przykładów.

W filmie, początkowo przypominającym raczej melodramat niż kino grozy⁶⁹, śledzimy losy przechodzącej kryzys rodziny Carvethów. Nola (Samantha Eggar), żona Franka (Art Hindle) i matka kilkuletniej Candice (Cindy Hinds), przebywa w prywatnej klinice eksperymentalnej psychiatrii kierowanej przez doktora Hala Raglana (Oliver Reed). Stosowana przez terapeutę kontrowersyjna metoda psychoplazmatyczna ma na celu przekształcenie negatywnych emocji, przede wszystkim gniewu, w manifestacje cielesne; ciała przechodzących terapię pacjentów pokrywają się nowotworami, ranami i wybrzuszeniami, które mają, poprzez swój materialny charakter, ułatwić im radzenie sobie z naporem uczuć. Po jednej z wizyt u matki na ciele małej Candy pojawiają się siniaki i zadrapania; Frank – przekonany, że to zmanipulowana terapią żona skrzywdziła dziecko – rozpoczyna starania o pozbawienie Noli praw do córki, jednocześnie prowadząc prywatne dochodzenie w sprawie stosowanej w klinice metody. Wkrótce matka Noli zostaje brutalnie zamordowana, następnie los ten spotyka jej ojca i, w drastycznej scenie, której świadkami są kilkuletnie dzieci, wychowawczynię z przedszkola, do którego uczęszcza Candice – sama dziewczynka zaś zostaje uprowadzona. Sprawcami morderstw okazują się dziwne, przypominające dzieci stworzenia – bezpłciowe i nieme, „zaprogramowane” by żyć tylko przez krótki okres czasu. Poszukując córki Frank trafia ponownie do kliniki Raglana, gdzie okazuje się, że mordercze stwory są cielesną manifestacją uczuć Noli, owocem jej rozżalenia, monstrualnym potomstwem – atakują osoby, wobec których kobieta odczuwa szczególny gniew i urazę. Nie będąc w stanie sprostać wzburzonym emocjom żony, grożącej skrzywdzeniem znajdującej

⁶⁹ Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 48 i nast.

się w rękach potwornych stworzeń Candy, Frank w akcie desperacji zabija Nolę, unieszkodliwiając tym samym kierowane jej odczuciami istoty. Choć udaje mu się bezpiecznie wywieźć córkę z terenu kliniki, na ciele dziewczynki pojawiają się guzki i bąble – cielesne przejawy traumatycznych doświadczeń, sugerujące powtórzenie w przyszłości przez dziecko losów matki.

Deterministyczna końcówka filmu jest elementem większego łańcucha przyczynowo-skutkowego, którego ogniwami są kolejne pokolenia toksycznych matek i słabych ojców. Mimo że *Potomstwo* w wielu wypadkach unika jednoznaczności – odnosi się to przede wszystkim do wspomnień postaci i ich motywacji, ale dotyczy także nie objętych narracją wydarzeń – dla widza jasne jest, że rodzina, w której wychowała się matka Candy, daleka była od ideału. Jako dziecko Nola często trafiała do szpitala z powodu „wstrętnych, wielkich siniaków”, które brały się, zgodnie ze słowami jej matki, „nie wiadomo skąd”; choć w świetle filmowych wydarzeń łatwo odczytać je jako wczesne cielesne przejawy przykrych emocji, fakt, że dziewczynka była ofiarą przemocy psychicznej, a być może również fizycznego znęcania się, jest bezsporny. Choć opowieści Noli z konieczności traktowane są przez widza z nieufnym dystansem – kobieta jest przecież pacjentką kliniki psychiatrycznej – tworzą one spójny i przekonujący obraz dysfunkcyjnej rodziny, który sprawia, że na jej dziecięce doświadczenia (nawet jeśli konkretne wspomnienia są przerysowane czy zniekształcone) trudno pozostać obojętnym.

Z wypowiedzi Noli dowiadujemy się, że sprawczynią przemocy była przede wszystkim matka – przedstawiona w filmie jako samotna, rozgoryczona kobieta, prawdopodobnie nadużywająca alkoholu – winą ojca zaś były bierność, wycofanie i niezdolność ochrony swego dziecka. Nieprzepracowane poczucie krzywdy i odczuwany przez Nolę żal do rodziców sprawiają, że sama jako matka staje się podobnie toksyczna i agresywna; Frank tymczasem robi wszystko, by nie być w tej

sytuacji równie słaby i bezwolny jak jej ojciec, nie dać się wpisać w niezdrowy rodzinny schemat. W postawie Franka od początku zwraca uwagę ogromna troska o córkę, połączona z lękiem przed utratą praw rodzicielskich na rzecz emocjonalnie niestabilnej Noli; „prawo wierzy w macierzyństwo” – uprzedza go znajomy prawnik. Jednak jego dobre chęci okażą się niewystarczające⁷⁰: pomimo ogromnej determinacji, która ostatecznie doprowadza go do zabicia żony, podobnie jak ojciec Noli nie jest w stanie uchronić swej córki przed przemocą i traumą. Choć wątek ten jest bardzo istotny, interpretacja ograniczająca się do problemu powielania patologicznych rodzinnych relacji byłaby lekturą dość powierzchowną – właściwym tematem filmu, jego głównym motorem narracyjnym, umożliwiającym wszelkie inne wydarzenia, jest przekazywana z matki na córkę cielesna nadwrażliwość na emocje, interpretowana przez Barbarę Creed jako „choroba kobiecości (*the disease of being female*)”⁷¹.

Przeprowadzona przez Creed analiza „potwornej kobiecości”⁷² (*monstrous feminine*) Noli, choć niewyczerpująca i prowadząca nieraz do zbyt pochopnych wniosków, pozostaje nieoceniona jako punkt wyjścia do dalszego namysłu nad statusem kobiecego ciała w *Potomstwie*. Opierając się na pismach Julii Kristevej, Creed zauważa, że monstrialność przypisana w filmie macierzyństwu nie wynika, jak sugerują wcześniejsi komentatorzy, z deformacji ciała bohaterki i abjektalnych skojarzeń widzów, ale jest jego immanentną cechą, mającą źródło w dwuznacznym statusie macicy, łączącej w sobie cechy wnętrza i zewnątrz⁷³ – ambiwalencja ta zostaje jedynie podkreślona przez umieszczenie workowatej „macicy”, w której rozwijają się mordercze stwory, na zewnątrz ciała Noli. Cięża, w filmowym

⁷⁰ Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 81 i nast.

⁷¹ Za: Tamże, s. 82.

⁷² Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 2003.

⁷³ Tamże; por. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 87-125.

imaginarium sprowadzona właśnie do monstrialnej macicy, jest sama w sobie potworna i przerażająca – otwiera ciało na obcy byt naruszający jego integralność, przekształca je i deformuje, wreszcie, prowadzi do narodzin, przypominających o śmiertelności i przywołującej kastracyjne lęki. W tej perspektywie każde narodziny są monstrialne; „akt narodzin” – pisze Creed – „rozdiera skórę matki i przekształca jej ciało w otwartą ranę”⁷⁴. „Narodziny z kobiety” stanowią o „długu” człowieka wobec natury i wobec śmierci – długu, o którym męski podmiot próbuje zapomnieć, od którego odcina się, delegując go, wraz z całą problematyką cielesności i materialności, na kobietę. Choć interpretacja przeprowadzona przez Creed rzuca interesujące światło nie tylko na *Potomstwo*, ale i cały towarzyszący mu nurt horrorów opartych o monstrialne macierzyństwo, chwilami odbiega zbyt daleko od znaczeń samego filmu, stanowiącego dla badaczki raczej pretekst do sięgającej głębiej kulturowej analizy – tymczasem potworne ciążę Noli cechuje wiele osobliwych właściwości, nie mieszczących się w ramach podgatunku i uniemożliwiających sprowadzenie filmowej grozy do lęku „przed właściwą [archaicznej matce] mocą prokreacji”⁷⁵.

Tym, co przede wszystkim podważa klasycznie psychoanalityczną lekturę filmu, jest problematyczny status samego potomstwa – partenogenetyczne ciążę Noli i zrodzone z nich istoty nie wpisują się w dynamikę edypalną. Monstrialne potomstwo, bezpłciowe, pozbawione ojca i niezdolne do artykułowania dźwięków mowy, jest wyłączone z „męskiego” porządku Symbolicznego; pozostając poza językowym zapośredniczeniem staje się reprezentantem Realnego, fizyczną aktualizacją traumy⁷⁶. Podobnie jak wydane przez nią na świat stworzenia, tak i sama Nola, monstrialna matka, nie daje się prosto wpisać we freudowską dynamikę; choć

⁷⁴ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 2003, brak numeracji stron.

⁷⁵ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 75.

⁷⁶ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller, W. W. Norton & Company, New York-London 1998, s. 49 i nast.

jej mordercze „dzieci” można potraktować jako rodzaj „zastępczego penisa”, mającego stanowić rozwiązanie kobiecych „kłopotów z fallusem”⁷⁷, ich status diametralnie zmienia fakt, że zrodzone zostały bez udziału mężczyzny. W tym sensie stają się one faktycznymi przedłużeniami ciała Noli i jej pragnień, umożliwiającymi jej niezapośredniczone dotknięcie Realnego – „punkt, do którego podmiot może się zbliżyć tylko poprzez podzielenie się na określoną liczbę sprawczości (*agencies*)”⁷⁸. *Tuché*, spotkanie z Realnym, ma jednak niezbywalnie traumatyczny charakter; to dlatego niemal wszystkie spotkania innych postaci (rodziców Noli, przedszkolanki, doktora Raglana) z potomstwem bohaterki kończą się śmiercią. Nola staje się przez to podwójnie zagrażająca – nie tylko jako potworna, samowystarczalna „archaiczna matka”, ale też jako nosicielka traumy Realnego (w pewnym sensie zbliżonej do tego, co Creed określa upraszczającym mianem „długu wobec natury”).

Przedstawiona w filmie partenogeneza stanowi obszar szczególnego zagrożenia dla mężczyzny – jest on wykluczony z aktu prokreacji, co gorsza, zanegowana zostaje także jego rola jako instancji Symbolicznej w rozbitym edypalnym trójkącie, podważone zostają jego władza i znaczenie. Pojawiający się w *Potomstwie* mężczyźni znajdują się w polu dziwnie dwuznacznych oddziaływań: z jednej strony film poddaje jawnej krytyce postaci słabych, bezradnych, tracących na znaczeniu ojców – z drugiej zaś wprowadza aktywnie „falliczną” ojcowską figurę charyzmatycznego doktora Raglana⁷⁹. Postać psychiatry pełni funkcję analogiczną do „szalonych naukowców” Rouge’a, Hobbesa i Keloida z wcześniejszych dzieł Cronenberga; jest on twórcą – tym razem nie medycznego, lecz terapeutycznego – eksperymentu, który zainicjuje

⁷⁷ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 18.

⁷⁸ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller, W. W. Norton & Company, New York-London 1998, s. 51.

⁷⁹ William Beard poświęca postaci psychiatry cały podrozdział swojego tekstu o *Potomstwie*. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 87 i nast.

filmową potworność. W tej perspektywie staje się on metaforycznym i Symbolicznym ojcem monstrualnego potomstwa Noli: kobieta zostaje zapłodniona przez język terapii, jej kontakt z własnym ciałem i emocjami zapośredniczony jest przez mówiącego mężczyznę. Raglana można niewątpliwie obarczyć bezpośrednią odpowiedzialnością za co najmniej dwa z trzech ataków potwornego potomstwa (częściowo odpowiada za wszystkie); podczas sesji z Nolą terapeuta prowokuje skierowaną na rodziców złość pacjentki, skłania ją do przeżycia na nowo traumatycznych sytuacji, pielęgnowania gniewu i żalu, co wkrótce wyzwała agresję monstrualnych stworzeń.

Jednocześnie film przekracza tę zachowawczą interpretację, pokazując, że męskie pośrednictwo między kobietą a jej ciałem i odczuciami skutkuje tylko intensyfikacją potworności i eskalacją przemocy. Zarówno pierwotne urazy, jak i doznania cielesne, nie są możliwe do odzwierciedlenia w słowach – zapośredniczenie przez język utrudnia tylko dostęp do rzeczywistych doświadczeń. Jest to wyraźnie widoczne w nieskutecznych próbach narracyjnego oddania traumatycznego dzieciństwa Noli; jej historia przekazywana jest fragmentarycznie i aluzyjnie, we wspomnieniach i opowieściach, które nie tylko nie oddają prawdy jej doświadczenia, ale nawet nie składają się w jednoznaczny zbiór faktów. Dotarcie do źródła traumy w sposób zapośredniczony Symbolicznie jest skazane na niepowodzenie – powrót możliwy byłby tylko w powtórzeniu, gdyż „Realne jest tym, co zawsze powraca do tego samego miejsca”⁸⁰. Nieprzedstawialność traumy i nieskuteczność prób komunikacji przyczyniają się do sposobu postrzegania przez widzów problemów małżeńskich Carvethów; początkowo łatwo wpaść w pułapkę identyfikacji z perspektywą Franka, jednak stopniowo widz orientuje się, że sytuacja jest znacznie bardziej złożona,

⁸⁰ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller, W. W. Norton & Company, New York-London 1998, s. 49 i nast. W filmie to powtórzenie się ostatecznie pojawia – pod postacią guzków na ciele Candy, odtwarzającej traumę matki.

a główny bohater mniej nieskazitelny, niż mogłoby się wydawać. Ostatecznie nie tylko terapia, ale cała komunikacja emocjonalna przeniesiona zostaje na poziom ciała: do jej przejawów należą nie tylko używające fizycznej przemocy stworzenia czy nowotworowe zmiany w ciałach pacjentów kliniki, ale też ostatnie z filmowych morderstw, rozstrzygające o ostatecznej porażce języka – Frank zabija Nolę, ponieważ nie jest w stanie przy pomocy słów wzbudzić zaufania żony i ukoić jej gniewu.

Tę porażkę języka William Beard interpretuje jako niezdolność męskiego bohatera do „bycia gwarantem ludzkiej podmiotowości kobiety”⁸¹ – Frank nie tylko nie jest w stanie uchronić żony i córki od cierpienia, nie potrafi także „powstrzymać ich przemiany w pozbawione granic (*boundaryless*) monstra”⁸². W interpretacji tej powraca echem postać Rose z *Wścieklizny*; podobnie jak ona, Nola nie ponosi odpowiedzialności za ataki, których się dopuszcza – pozostająca w izolacji od świata zewnętrznego kobieta nic nie wie o aktach przemocy dokonywanych przez jej potomstwo – jej jedyną winą jest poddanie się swojej „monstrualnej kobiecej naturze”. Przywołana przez Bearda figura zatarcia granic jest znaczącą ukrytą metaforą *Potomstwa*, a zarazem jednym z naczelných lęków związanych z relacją macierzyństwa. Największym niebezpieczeństwem, na jakie narażony jest podmiot na najwcześniejszym etapie rozwoju, jest groźba psychicznego nieodróżnicowania, patologicznej fuzji z matką – skuteczne oddzielenie się od niej będzie więc podstawowym warunkiem stworzenia własnej tożsamości i autonomicznej podmiotowości. Odgraniczenie podmiotu od „matczynej istoty” jest jednak zawsze „gwałtowne i niezręczne, nieustannie zagrożone przez ponowne popadnięcie w zależność od mocy zarazem dającej bezpieczeństwo i przytłaczającej”⁸³.

⁸¹ William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 80.

⁸² Tamże.

⁸³ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 18.

W *Potomstwie* przedstawiona zostaje właśnie ta przerażająca wizja potwornego dziecka nieoddzielonego od matki: połączonego z nią emocjami i motywacjami, będącego jej własnością i przedłużeniem, pozostającego w całkowitej zależności, wręcz tożsamości z wszechogarniającą, pozbawioną granic rodzicielką.

Rozmycie granic przenosi się w filmie z poziomu psychicznego na fizyczny – i znów najwyraźniej widoczne jest w postaci Noli, partenogenetycznej matki hordy niezróżnicowanych stworzeń, posiadaczki monstrialnej zewnętrznej macicy. W przeciwieństwie do męskiego ciała, oddzielonego⁸⁴ od świata przyrody, ciało kobiety jest nieforemne i pozbawione granic. „Niestabilna (*mutable*) natura kobiecych ciał widoczna jest najwyraźniej w okresie ciąży [...]; zapłodnione ciało kobiety czyni z niej sojusznika natury, zagrażającego integralności patriarchalnego porządku Symbolicznego”⁸⁵. Choć w *Potomstwie* to kobiecość staje się centralnym źródłem abjektalnych wyobrażeń, jej monstrialność i brak wyraźnych granic zrównane zostają z monstrialnością ciała – ta zaś dotknąć może przedstawicieli obu płci. W filmie nierespektujące granic abjektalne ciało reprezentują między innymi skórne wykwity i nowotwory pacjentów przechodzących kurację psychoplazmatyczną. „Raglan zachęcił moje ciało, by zbuntowało się przeciwko mnie” – wyjaśnia Frankowi jeden z byłych pacjentów psychiatry, cierpiący w wyniku terapii na złośliwy nowotwór układu limfatycznego – „teraz w moim ciele odbywa się mała rewolucja, której nie potrafię skutecznie stłumić”⁸⁶. Ponownie ciało, ukryty sojusznik kobiecości i niesionej przez nią śmierci, ukazane jest jako buntownicze i autonomiczne, zawsze gotowe do wszczęcia rewolty, nie poddające się władzy zamieszkującej je świadomości. Tym samym *Potomstwo*, może nie najwyraźniej, ale w sposób niewątpliwie najsilniej

⁸⁴ Tamże, s. 87-125.

⁸⁵ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 2003, brak numeracji stron.

⁸⁶ W oryginalnej wersji filmu zdanie to opiera się na trudnych do oddania po polsku dwuznacznościach: „Now I have a small revolution on my hands and I'm not putting it down very successfully [podkr. K.R.]”.

nacechowany pesymistycznym determinizmem, ukazuje zarówno relacje między płciami, jak i duchowo-cielesną naturę samego człowieczeństwa, jako uwikłane w odwieczny konflikt wynikający z różnic, które nie dają się pogodzić.

6. Epilog. *Don't let me dream that again*

Po nakręceniu *Potomstwa* przez długi czas mogło się wydawać, że zainteresowanie, jakim Cronenberg darzył różnicę płciową i kobiecą monstrialność, wyczerpało się. W jego kolejnych filmach, *Skanerach* (*Scanners*, 1981) i *Martwej strefie* (*The Dead Zone*, 1983), nie tylko problem różnicy płciowej, ale do pewnego stopnia samo zagadnienie płciowości jest zasadniczo nieobecne. Nieliczne kobiece bohaterki tych filmów nie tylko są postaciami całkowicie marginalnymi fabularnie, ale także na poziomie metaforycznym nie pełnią równie fundamentalnej roli, co kobiety przedstawione w *Dreszczach*, *Wściekłości* i *Potomstwie*. W żadnym razie nie są też figurami subwersji czy transgresji – banalne i bezpieczne, rzadko podejmują działania, które miałyby jakikolwiek wpływ na przebieg zdarzeń, o naruszaniu granic przedstawionej w filmach rzeczywistości nie wspominając. Nieco inaczej wygląda to w *Wideodromie* i *Musze*: tu kobiece bohaterki – Nicki Brand (Deborah Harry) i Veronica Quaife (Geena Davis) – wyraźnie pełnią funkcję katalizatorów wydarzeń. Zarazem jednak zagadnienia związane z monstrialnością i transgresją delegowane są w całości na męskich głównych bohaterów: Maxa Renna (James Woods) i Seta Brundle (Jeff Goldblum)⁸⁷. Płcie znów zostały oddzielone i przeciwstawione, ale relacje między nimi skonstruowane są inaczej niż we wcześniejszych filmach; również sieci znaczeń przypisywane męskości i kobiecości zostały wyraźnie przesunięte.

Tym ciekawszy wydaje się powrót reżysera do dominujących we wczesnych filmach problemów w swojej kolejnej produkcji, *Nierozłącznych* (*Dead Ringers*, 1988). Jest to zarazem pierwszy film, w którym Cronenberg całkowicie rezygnuje z nadprzyrodzonych elementów i dosadnych, drastycznych obrazów „fizjologicznej

⁸⁷ Por. Klaudia Rachubińska, *Nieludzkie, arcyłudzkie. Wnętrze ciała w twórczości Davida Cronenberga*, „Kwartalnik Filmowy” nr 79 (jesień), 2012, s. 53.

grozy” – jedyny epizod, w którym na ekranie rzeczywiście pojawia się rodzaj monstrualnej cielesnej deformacji, okazuje się sennym koszmarem jednego z bohaterów. Choć monstrualność nie jest w filmie tak wyraźnie zobrazowana, nie znaczy to, że jest nieobecna – przeciwnie, cała rzeczywistość jest nią podskórnie przesiąknięta. W *Nierozłącznych* nieustannie mówi się o różnego rodzaju nietypowych mutacjach i dziwnych deformacjach ciała – szczególnie zaś o potworności kobiecych narządów płciowych. W filmie dochodzi do powtórzenia i przetworzenia kluczowych motywów pochodzących z wcześniejszej twórczości reżysera: przede wszystkim zmutowanej kobiety i szalonego lekarza. W związku z tym, choć znów mamy do czynienia z umiejscowieniem w centrum wydarzeń męskiego bohatera (a nawet dwóch) i posłużeniem się postacią kobiecą jako katalizatorem filmowych wypadków, bohaterka *Nierozłącznych* zajmuje w filmie pozycję znacząco odmienną od kobiet zamieszkujących pozostałe filmy reżysera z tej samej dekady.

Bohaterami *Nierozłącznych* są dwaj bracia bliźniacy, Beverly i Elliot Mantle (rewelacyjna podwójna rola Jeremy’ego Ironsa) prowadzący klinikę ginekologiczną specjalizującą się w leczeniu kobiecej niepłodności. Bracia połączeni są głęboką emocjonalną więzią, przenikającą wszystkie sfery ich życia: oprócz niesamowitego podobieństwa i wspólnej praktyki lekarskiej łączy ich eleganckie, pełne włoskich mebli mieszkanie, dzielenie wszystkich myśli i doświadczeń, a nawet kobiet. Wykorzystując fakt, że są dla swoich pacjentek praktycznie nieodróżnialni, bliźniacy śpią na zmianę z wieloma z nich, po czym dzielą się wrażeniami. Sprawy komplikują się, gdy jeden z braci, Beverly, zakochuje się w wyjątkowej pacjentce, Claire Niveau (Geneviève Bujold) – marzącej o dzieciach aktorce obdarzonej przez naturę zdeformowaną, „potrójną” macicą. Tym razem mężczyzna nie chce dzielić ukochanej z bratem – próbuje odseparować się od Elliota i zamieszkać z Claire,

jednak wiele lat życia w doskonałej symbiozie z bliźniakiem odcisnęło na nim niezbywalne piętno. Gdy kobieta wyjeżdża na plan zdjęciowy, Beverly po raz pierwszy w życiu pozostawiony całkiem sam załamuje się – popada w wyniszczające uzależnienie od leków, zaniedbuje praktykę lekarską, wreszcie, próbując przeprowadzić operację ginekologiczną przy pomocy samodzielnie zaprojektowanych przyrządów, krzywdzi jedną z pacjentek. Zatraskany Elliot usiłuje na różne sposoby ratować brata przed pędem autodestrukcji, jednak ostatecznie to Beverly wciąga go w swoje szaleństwo. Nie mogąc dłużej żyć w nieznośnym napięciu między symbiozą a niezależnością, mężczyźni postanawiają przeprowadzić operację „rozdzielenia syjamskich bliźniąt”, podczas której Beverly zabija brata, a później sam – nie umiejąc żyć samodzielnie – umiera przytulony do zwłok Elliota.

Bracia Mantle od początku ukazywani są jako reprezentanci naukowego światopoglądu – w otwierającej film scenie widzimy ich jako młodych chłopców w okularach, dyskutujących na temat pochodzenia i natury ludzkiej seksualności: zgodnie z ich interpretacją, seks jest ludziom potrzebny, ponieważ żyją na lądzie. „Ryby nie potrzebują seksu, bo składają jaja i zapładniają je w wodzie” – tłumaczy jeden z braci drugiemu – „ludzie nie mogą tego zrobić, bo nie żyją w wodzie; muszą zinternalizować wodę. Dlatego mamy seks”. Uwodzielska wizja seksu pozbawionego dotykania – a więc nie wymagającego emocjonalnego zaangażowania, nieobarczonego bezpośrednim kontaktem z drugą osobą – pozostanie jednym z naczelných wyobrażeń kierujących dalszym życiem braci. Paradoksalnym ucieleśnieniem tego pełnego dystansu „wodnego seksu” staje się dla bliźniaków medycyna, szczególnie zaś, umożliwiająca seksualny „kontakt” bez rzeczywistej bliskości, ginekologia. W kolejnych scenach bliźniacy ukazani są podczas zabawy w przeprowadzanie ginekologicznych operacji na plastikowym modelu anatomicznym, ćwiczeń w prosektorium wydziału medycznego, w trakcie których używają samodzielnie

wymyślonego przyrządu, wreszcie, na uroczystym świętowaniu ich nowatorskiego wynalazku, który zrewolucjonizował ginekologiczną chirurgię – retraktora Mantle'ów (*Mantle retractor*)⁸⁸. Sceny te wprowadzają widza w motywacje braci, przygotowują grunt pod przyszłe wydarzenia, pokazują korzenie pełnej dystansu fascynacji seksualnością.

Ginekologiczne zainteresowania Mantle'ów biorą się, paradoksalnie, z dystansu wobec cielesności i lęku przed kobiecością. „Są tak inne od nas” – mówi o dziewczynach/kobietach jeden z braci w otwierającej film scenie – „a to wszystko dlatego, że nie żyjemy pod wodą”. Odpowiedzią bliźniaków na różnicę płciową i odmienność kobiecego ciała jest, jak w wielu wcześniejszych filmach Cronenberga, próba ich rozumowego opanowania, prowadząca do całkowitej racjonalizacji pożądania. Bracia utrzymują kontakty seksualne z pacjentkami przede wszystkim dlatego, że dobrze znają i rozumieją – a więc mogą kontrolować – ich indywidualne ciała. Nałożenie typowej dla dyskursów medycznych relacji władzy na relację heteroseksualną potęguje przemocowe elementy zawarte w obu typach zależności: postrzeganie kobiety zarazem jako obiektu badań i obiektu pożądania tym bardziej utwierdza jej przedmiotowe, instrumentalne traktowanie⁸⁹. Skrycie seksualny charakter wszystkich relacji braci z pacjentkami ujawnia niespodziewane wzburzenie jednego z nich, wyprowadzonego z równowagi propozycją pacjentki, by

⁸⁸ Gra słów zawarta w nazwie przyrządu odsyła do fabuły filmu: *mantle* – to okrycie, peleryna, osłona, całun; *retractor* – rozwieracz, odciągacz, mechanizm, który coś wycofuje, odsuwa. Frazę można więc rozumieć na kilka różnych sposobów. Znaczenie dosłowne, „odciągacz braci Mantle”, łatwo przywodzi na myśl wyobrażenie przyrządu, który miały ich rozłączyć, jak pojawiające się później „narzędzia do rozdzielania syjamskich bliźniąt”. Nazwę można potraktować również jako metaforę przyszłych zdarzeń: pozbawienie braci ochrony, spowijającego ich poczucia bezpieczeństwa, ale też maszynę odciągającą całun, którym okryci są bracia, ujawniającą śmierć, która kryje się w ich relacji.

⁸⁹ Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 235.

bliźniacy zajęli się niepłodnością jej męża: „We don't do husbands [...] we do women, that's our specialty [podkr. K.R.]”⁹⁰.

Ta naukowa fascynacja kobiecym ciałem, płodnością i seksualnością ma w sobie coś niesamowitego, niepokojącego, wręcz złowieszczonego. W bliźniakach wyczuć można mroczne „pragnienie wydarcia, przeniknięcia, przywłaszczenia sobie tajemnicy owego brzucha, w którym zostali poczęci, sekretu spłodzenia, swego pochodzenia. A także pragnienie-potrzeb[ę] powtórnego przelania krwi, mającej wskrzesić dawną [...] relację z tym, co matczyne”⁹¹. Kwintesencją tej ponurej fantazji są przeprowadzane przez braci ginekologiczne operacje: podczas chirurgicznych zabiegów bliźniacy i ich współpracownicy występują w krwiście czerwonych strojach przywodzących na myśl raczej szaty odprawiającego mistyczny rytuał kapłana tajemniczego kultu niż lekarski kitel. Wykonywana przez pozostającego pod wpływem narkotyków Beverly'ego fatalna operacja, podczas której ginekolog najpierw rani pacjentkę narzędziem chirurgicznym, a później rzuca się na nią w amoku, raz jeszcze ujawnia sadystyczny charakter medycznych zabiegów – ginekologiczne instrumenty braci Mantle, zwłaszcza zestaw osobliwych przyrządów zaprojektowanych przez ogarniętego szaleństwem Beverly'ego, w rzeczywistości są narzędziami przemocy seksualnej⁹².

W tę dziwną sytuację – naładowaną ukrytą agresją i pełną zracjonalizowanych seksualnych obsesji – niespodziewanie wdziera się równie osobliwa postać Claire:

⁹⁰ Tłumaczenie zgodne z intencją dialogu brzmiałoby „Nie zajmujemy się mężami [...] zajmujemy się kobietami, to nasza specjalność”. Wypowiedź ta otwarta jest jednak na uderzającą dwuznaczność: angielskie *do*, robić, często używane jest jako potoczne określenie odgrywania aktywnej roli w stosunku seksualnym. W tym sensie należałoby rozumieć zdanie raczej jako „Nie posuwamy mężów”. Wieloznaczny charakter tego słowa powraca w innych scenach z *Nierozłącznych*.

⁹¹ Luce Irigaray, *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca* [w:] tejże, *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 20.

⁹² Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 255. Ujawnia to także często analizowana filmowa czołówka, w której grafiki przedstawiające dawne instrumenty medyczne pojawiają się na przemian z obrazami narzędzi tortur i poddawanych sekcji kobiecych ciał. Por. Tamże, s. 272.

bezpłodnej kobiety o potrójnie rozgałęzionej macicy. „Rozdwojone szyjki macicy nie są powszechne, ale przynajmniej są znane w kręgach medycznych” – zauważa Creed – „tymczasem trójdzielne są nieznane, niemożliwe. Cronenberg postanowił zbudować swoją bohaterkę jako postać, której anatomia jest ugruntowana w micie”⁹³. Claire w naturalny sposób staje się dla braci uniwersalnym obiektem fascynacji: „odkrycie dodatkowych nieprawidłowości niejako zwiększa podniecenie. Jeśli kobieca odmienność jest ekscytująca, to *naprawdę* odmienne kobiety są *naprawdę* ekscytujące [podkr. oryg.]”⁹⁴. Claire jawi się bohaterom jako fascynująco inna jeszcze zanim zacznie odgrywać w ich życiu naprawdę ważną rolę, od początku jest też w ich relacjach cieniem ambiwalencji, którego znaczenie będzie się zwiększać wraz z rozwojem akcji. Ostatecznie postać aktorki nabierze w oczach bliźniaków, zwłaszcza Beverly’ego, tyleż atrybutów cudowności co monstrualności: z realnej kobiety z krwi i kości zmieni się w mistyczną figurę zarazem zbawczyni i niszczycielki.

Znaczenie Claire jako inicjatorki rozdzielenia braci, katalizatora rozpadu, zostało najwyraźniej podkreślone w scenie koszmarnego snu Beverly’ego. We śnie bohater zrośnięty jest z obserwującym go Elliotem szerokim pasmem pulsującej tkanki; Claire, widząc jego dyskomfort, postanawia przegryźć łączącą mężczyzn membranę i tym samym na zawsze oddzielić bliźniaków – Beverly budzi się ze snu z okrzykiem przerażenia. Fakt, że bohaterka nieustannie ukazywana jest przez pryzmat lęków i obsesji braci Mantle, utrudnia opis tej postaci wykraczający poza jej funkcję narracyjną. Loska i Pitrus uważają wręcz, że mimo jej fundamentalnego znaczenia dla rozwoju filmowej akcji, postać kobiety pozostaje jedynie „tłem dla

⁹³ Barbara Creed, *Phallic Panic: male hysteria and Dead Ringers*, „Screen” 31(2), 1990.

⁹⁴ William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 254.

dramatu mężczyzny”⁹⁵, „impulsem, nie zaś pełnoprawną postacią”⁹⁶. Z kolei Beard zauważa, że mimo dyskursu monstrualności Claire pozostaje najzdrowszą, najbardziej sympatyczną i „najnormalniejszą” z filmowych bohaterów⁹⁷; wskazuje także na budzące pozytywne i kojące skojarzenia nazwisko aktorki – *claire niveau*: jasne piętro, oświetlony poziom. Postać Claire zainteresowała również Creed, która zobaczyła w bohaterce fantastyczną figurę macierzyńską, wcielenie wyobrażeń o archaicznej matce, „potrójnej bogini”⁹⁸. Zarazem jednak badaczka dostrzega jej paradoksalnie służebny status: ciało kobiety jest „kluczowym znakiem (*signifier*) różnicy i symbolicznej kastracji, [...] naprzeciw którego toczy się walka”⁹⁹ między siłami postępu a regresyjnym bezwładem. Wydaje się więc, że rola Claire w tym „dramacie mężczyzny” jest znacznie bardziej złożona, niż wynikałoby to z jej funkcji czysto fabularnych.

Warto może w tym miejscu zatrzymać się przez chwilę na owym „męskim dramacie”, który wydaje się pierwotnym źródłem niewysłowionej melancholii przepełniającej film. Smutek i powaga *Nierozłącznych* w znacznym stopniu wynikają z rezygnacji z konwencji kina grozy – realizm przedstawienia niewątpliwie przyczynia się do siły oddziaływania filmu i sprawia, że ukazana w nim wizja staje się tym bardziej przygnębiająca. Choć na najbardziej podstawowym poziomie mamy do czynienia z powtórzeniem przedstawionego już we wczesnych dziełach Cronenberga konfliktu między otwartością i zamkniętością, jego stawka jest tym razem znacznie większa, a konsekwencje jeszcze bardziej niepokojące. Początkowo pojawia się pokusa potraktowania braci Mantle jako prostego uosobienia przeciwnych biegunów tej

⁹⁵ Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 130.

⁹⁶ Tamże, s. 133.

⁹⁷ William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 258.

⁹⁸ Barbara Creed, *Phallic Panic: male hysteria and Dead Ringers*, „Screen” 31(2), 1990.

⁹⁹ Tamże.

tragicznej dychotomii, jednak poddanie się jej okazuje się niemal niemożliwe: ekstrawertyczny Elliot jest w tej perspektywie zwolennikiem zamkniętości i zachowania status quo, ale zarazem orędownikiem życia – wycofany Beverly reprezentuje otwartość i ruch, wolę separacji, która paradoksalnie prowadzi do śmierci. Inną równie pociągającą perspektywą jest spojrzenie na bliźniaków jak na skonfliktowane aspekty tego samego podmiotu. *Yin* i *yang*, ja afektywne i ja sprawcze, emocje i racjonalność, „kobieca” i „męska” strona osobowości¹⁰⁰, kontrola i jej utrata – różne znaczenia skumulowane w „dialektyce «pryncypium Elliota» i «pryncypium Beverly’ego»”¹⁰¹. Nie skłaniając się jeszcze ku żadnej z tych interpretacji, przyjrzyjmy się relacjom między braćmi i ich niepokojącej identyczności.

Niesamowita (*Unheimlich*) bliźniaczość braci Mantle przedstawiana jest w filmie jako rodzaj aberracji – jej problematyczny status podkreślony został przez zaangażowanie jednego aktora do wystąpienia w obu rolach. Zabieg ten jest czynnikiem, który w szczególny sposób skłania widza do powzięcia podejrzeń o tożsamości obu figur i potraktowania Elliota i Beverly’ego jako metaforycznej reprezentacji sprzecznych impulsów jednej osoby. Zarazem wprawny montaż i rewelacyjny warsztat aktorski Jeremy’ego Ironsa sprawiają, że wciągnięty w filmową opowieść odbiorca zaczyna „odróżniać” od siebie – korzystając z takich wskazówek jak ton głosu, gesty, mimika – zamieszkujących w rzeczywistości jedno ciało braci. Stwarza to niemożliwą sytuację, w której aktor-bliźniak różni się sam od siebie – dwuznaczność, która w ramach filmu pozostaje *de facto* nierozwiązana. W tej perspektywie bliźniaczość reprezentowałaby nie tyle dwa elementy aparatu

¹⁰⁰ Ta dychotomia może się wydawać szczególnie adekwatna w świetle nietypowego nazwania jednego z braci żeńskim imieniem Beverly.

¹⁰¹ Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 246-247, 237 i nast.

psychicznego jednej osoby, jego subosobowości czy sprzeczne impulsy, ale samą podwójność, współistnienie tożsamości i nietożsamości, rozszczepienie wewnątrz podmiotu, Lacanowskie \$¹⁰².

Blizniaczość braci można interpretować także jako zobrazowanie stosunku podmiotu do własnego ciała¹⁰³ – lektura taka, choć nie można jej uznać za wyczerpującą, w ciekawy sposób problematyzuje nie tylko podwojoną obecność Ironsa, ale także intradiegetyczne zależności między braćmi. Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę w dziwnym związku Beverly'ego z Elliotem, jest nie tyle wyjątkowa bliskość braci, ile splątanie ich wzajemnych relacji oraz cechująca je ambiwalencja. Mimo że bliźniacy odnoszą się do siebie z autentyczną troską i czułością, czasem można wyczuć w ich kontaktach dziwne napięcie, oscylujące między rodzajem narcystycznej seksualnej ekscytacji¹⁰⁴ a niemal fizjologicznym odruchem niechęci i obrzydzenia; nadzwyczajna identyczność braci zadziwia nie tylko ich otoczenie, ale także ich samych, wyzwalając w nich rodzaj dwuznacznej wzajemnej fascynacji. Zarazem podwójność braci obrazuje pojawiające się już we wcześniejszych filmach reżysera wyobcowanie męskiego podmiotu z własnego ciała, „dotykanie siebie od zewnątrz”¹⁰⁵. Ponadto w wyjątkowo sugestywny sposób ukazuje Symboliczne¹⁰⁶ zapośredniczenie, któremu podlegają wszelkie cielesne doświadczenia bliźniaków.

Gdy Beverly odmawia opowiedzenia Elliotowi o swojej pierwszej nocy z Claire, ten pełen jest niedowierzania: „nie znalazłeś żadnego doświadczenia, jeśli ja go też nie miałem. Nie pieprzyłeś Claire Niveau dopóki mi o tym nie opowiesz!”. Dzielenie

¹⁰² Por. Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, tłum. Alan Sheridan, Tavistock Publications, London 1977.

¹⁰³ Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 235.

¹⁰⁴ W filmie pojawia się wiele epizodów, które łatwo odczytać jako sceny osobliwego flirtu między braćmi. Gesty tego rodzaju szczególnie często wykonuje Elliot.

¹⁰⁵ Luce Irigaray, *Elemental Passions*, Routledge, New York 1992, s. 15 [za:] Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York & London 1995, s. 121.

¹⁰⁶ Por. Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV: La relation d'objet et les structures freudiennes (1956-57)*, red. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1994.

przez braci wszystkich doznań i przeżyć nie jest w istocie figurą bliskości, ale od-dzielenia: podwójność bliźniaków wymusza dublowanie przeżyć, wytwarza rodzaj nieustannego przymusu powtarzania, odcinającego bohaterów od źródłowej rzeczywistości. W efekcie realność zewnętrznego świata nie jest Cronenbergowskim bliźniakom w ogóle dostępna: uwikłanie w cielesną dwoistość uniemożliwia im indywidualne doświadczanie rzeczywistości, a próby dzielenia się doznaniem nicestwią ich pierwotne źródło. Dopóki zamieszkują swą fantazję o doskonałej symbiozie, bohaterowie obcuje jedynie z fantomami rzeczywistych wydarzeń – zamykanie przeżyć w Symbolicznych strukturach języka alienuje i izoluje braci od własnych doświadczeń; całe ich życie jest rodzajem niesamowitej (*Unheimlich*) fantomowej egzystencji. Zapośredniczony charakter życia i doświadczeń braci Mantle skłaniał badaczy do stawiania pytań o dziwny status ich filmowej sytuacji; jedną z bardziej interesujących hipotez jest traktowanie wzajemnego uwikłania bohaterów jako rodzaju metaforycznego stanu prenatalnego, poprzedzającego właściwe narodziny podmiotowości i indywidualnej tożsamości¹⁰⁷ – śmierć bliźniaków byłaby w tej perspektywie rodzajem przypląconych ogromnym cierpieniem i bolesnym oddzieleniem narodzin.

Bliźniacze ciało braci jest nie tyle ekscysem, ile anomalią – niemal nadprzyrodzony charakter ich identyczności podważa obraz świata ukazany w filmie, ujawniając jego subiektywny charakter. Ostatecznie bracia-ginekologowie okazują się równie – jeśli nie bardziej – monstrialni, co zmutowana macica Claire Niveau. Film zdaje się wskazywać na dwa odrębne typy monstrialności: kobieca potworność jest domeną seksualnego ciała, zostaje przedstawiona jako w pewnym sensie bardziej „naturalna”, pierwotna, a przy tym ukryta – tymczasem męska monstrialność jest

¹⁰⁷ Por. Linda Badley, *David Cronenberg's Anatomy Lessons* [w:] *teżże, Film, Horror and the Body Fantastic*, Greenwood Press, Westport 1995.

w *Nierozłącznych* tak silnie wyeksponowana, że długo pozostaje niewidoczna, przezroczysta; do tego ma ona podwójne źródło – nie tylko w ekscesywnej cielesności, ale i w zwyrodniałej psychice, sferze naukowo-intelektualnej, Symbolicznym zapośredniczeniu. Mimo to w filmie nieustannie mówi się o monstrialności ciał kobiecych – dotyczy to nie tylko niefunkcjonalnej macicy Claire, ale też ciał innych pacjentek, „zmutowanych kobiet”: to one stają się nosicielkami przynależnej obu płciom potworności. „Nie ma żadnego problemu z instrumentem” – tłumaczy Beverly bratu po przeprowadzeniu na pacjentce badania przy użyciu służącego do operacji chirurgicznych retraktora Mantle’ów – „to ciało! Ciało kobiety jest nieprawidłowe!”. Groza różnicy płciowej opiera się na ujawnianiu zawsze-już obecnego w podmiocie braku, pęknięcia, niekompletności; obnażaniu daremności i bezsensu pogoni męskich bohaterów filmu za jednością i doskonałością¹⁰⁸.

Medyczne i ginekologiczne zabiegi przeprowadzane przez bliźniaków, ich skomplikowane przyrządy, wspólność i identyczność braci, mają za zadanie chronić ich przed Realnością przeczuwanego braku, „defektu”, pustki leżącej u podstaw ich podmiotowości i samej rzeczywistości. Cały ciężar owej luki, symbolicznej kastracji, wraz z obrazami lęku, monstrialności i niedoskonałości, złożony zostaje na barki filmowych kobiet, co umożliwia mężczyznom utrzymywanie – do czasu – złudzenia pełni i poczucia wyższości¹⁰⁹. W tej perspektywie należy uznać, że w rzeczywistości *Nierozłącznych* kobieta nie istnieje – z pewnością nie jako odrębny, autonomiczny byt. Nie tylko urojone „zmutowane kobiety” Beverly’ego, ale wszystkie bohaterki płci żeńskiej, z którymi mamy do czynienia, sprowadzić można do chorobliwej projekcji opanowanego lękiem mężczyzny. Jednocześnie ograniczanie ich

¹⁰⁸ Por. Barbara Creed, *Phallic Panic: male hysteria and Dead Ringers*, „Screen” 31(2), 1990.

¹⁰⁹ Tamże.

funkcji – jak proponują Loska i Pitrus – do roli „tła dla [męskiego] dramatu”¹¹⁰ jest nieporozumieniem: choć kobiece ciało rzeczywiście służy filmowym bliźniakom jako pole rozgrywania ich własnego dramatu, odmienność kobiecości staje się zarazem tego dramatu źródłem i podstawowym tematem. Jednocześnie „[metaforyczna] kastracja nie jest tu reprezentowana jako fantazja o początku różnicy płciowej, ale raczej jako fantazja o początkach podmiotowości. Oddzielenie i różnica są ceną, jaką płaci się za podmiotowość”¹¹¹.

Różnica płciowa okazuje się więc jedynie figurą straty – prawdziwy brak ma swe źródło poza nią: „zrównanie kobiety z brakiem jest tak naprawdę «*wtórny konstruktem*, który ma przesłonić *wcześniejsze ofiary (sacrifices)*» [podkr. oryg.]”¹¹². W rzeczywistości pierwotną, prototypową stratą – podwójną w wypadku bliźniąt – nie jest pojawiające się w fazie edypalnej wyobrażenie kobiecej kastracji, ale separacja mająca miejsce podczas aktu narodzin. Dlatego właśnie wszystkie najważniejsze wydarzenia filmu dzieją się pod nieobecność inicjującej je Claire: dramat bliźniaków jej w rzeczywistości nie obejmuje, jest znacznie wcześniejszy niż pojawienie się bohaterki w ginekologicznym gabinecie braci, bardziej źródłowy – to dlatego tak łatwo uznać kobietę za postać „marginesową” czy „niepełnoprawną”¹¹³.

To właśnie przesylenie *Nierozłącznych* pierwotnym poczuciem utraty i braku przyczynia się do przygnębiającego nastroju filmu i jego niesamowitej siły oddziaływania, nieopisanego smutku określonego przez Bearda mianem „elegijnego, samobójczego determinizmu”¹¹⁴. Obraz przedstawia trudny proces żałoby po utraconej/niemożliwej kompletności podmiotu, z którym bohaterowie próbują sobie

¹¹⁰ Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 130.

¹¹¹ Por. Barbara Creed, *Phallic Panic: male hysteria and Dead Ringers*, „Screen” 31(2), 1990.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 130 i 133.

¹¹⁴ Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 235.

niezręcznie i nieskutecznie radzić przez negację (jak Elliot) bądź rezygnację (jak Beverly). Ostatecznie w *Nierozłącznych* Cronenberg nie proponuje widzom ani fantastycznej historii o monstrualnych kobiecych ciałach i racjonalnej męskiej medycynie, ani melancholijnej przypowieści o zagrożeniach nadmiernej bliskości skutkującej niezróżnicowaniem, ale zanurzoną w teorii psychoanalitycznej opowieść „o sposobie, w jaki podmiot jest stanowiony przez stratę i rozszczepienie: oddzielenie od matki przy narodzinach, [...] doświadczenie rozłamu sfery semiotycznej, błędne rozpoznanie siebie w fazie lustra, pęknięcie podmiotu w języku”¹¹⁵.

¹¹⁵ Por. Barbara Creed, *Phallic Panic: male hysteria and Dead Ringers*, „Screen” 31(2), 1990.

7. Podzielony podmiot a różnica płciowa

Nierozłączni uważani są przez wielu badaczy za najdoskonalsze i najpełniejsze dzieło Cronenberga, jego najbardziej dojrzały¹¹⁶ i najbardziej poruszający¹¹⁷ film. Podczas gdy *Dreszcze* wyznaczają moment wycofania się twórcy z pola eksperymentów formalnych, do którego należały jeszcze *Zbrodnie przyszłości*, i wkroczenia w obszar komercyjnego kina gatunkowego, *Nierozłączni* stanowią ostateczne rozstanie z dosłownie rozumianym kinem grozy i oficjalny „awans” reżysera na twórcę kina autorskiego. Cronenberg rozstaje się zarazem ze znaczną częścią interesujących go dotychczas zagadnień – w tej perspektywie *Nierozłączni* stanowią rodzaj *pointy*, zakończenia pewnego etapu twórczości, zamknięcia rozdziału. Za coś na kształt epilogu, czy *post scriptum*, do rozpatrywanych w tym filmie problemów, można uznać *M. Butterfly* (1993), w którym powraca nie tylko temat fantazmatycznej kobiecości, ale i uwikłany w dwuznaczny związek z innym mężczyzną i dręczony nurtującymi pytaniami o własną tożsamość Jeremy Irons. Jednak z wypracowanym w filmach z lat 70. układem znaczeń, jak również z zagadnieniami kobiecej monstrualności i przemocy dyskursów medycznych, mamy w tej formie do czynienia po raz ostatni właśnie w *Nierozłącznych*.

Film zbiera i podsumowuje zagadnienia z wcześniejszych dzieł reżysera: filmów-laboratoriów, w których stopniowo wypracowywane były nurtujące Cronenberga pytania, ulubione metafory i egzystencjalne problemy, które długo jeszcze miały stawać się udziałem jego bohaterów. W *Nierozłącznych* odnajdujemy znane z *Dreszczy* złudzenie pełni i doskonałości, na jakim oparta jest nowoczesna

¹¹⁶ Por. William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 235.

¹¹⁷ Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 140.

tożsamość oraz obraz podmiotu rozdartego między otwartością a zamkniętością, rozwojem a stagnacją. Powraca w nich posępny i tragiczny determinizm *Wścieklizny*, pojawiające się w niej ponure fatum, przesiąkająca wszystkie poziomy filmowej opowieści niejawną obecność popędu śmierci. W filmie odbijają się echem motywy przewodnie *Potomstwa*: napięcie między ukrytym lękiem przed separacją a grozą zatarcia granic i utraty tożsamości, problemy związane z płodnością i macierzyństwem, Symboliczne zapośredniczenie i trauma Realnego. W *Nierozłącznych* reżyser podejmuje próbę ostatecznego rozprawienia się z tematami, które zdominowały filmy z początku jego kariery – dla niewielkiej części zagadnień znajduje bardziej lub mniej trwałe rozwiązania, z innych rezygnuje na dobre, zdecydowaną większość pytań pozostawia bez odpowiedzi.

Szczególne, choć nieoczywiste powinowactwo łączy *Nierozłącznych* ze *Zbrodniami przyszłości*: u podłoża obu filmów leży wizja braku, rodzaj luki konstytuującej u źródła wewnętrzną rzeczywistość. Pozostałe zbieżności – tropy dotyczące narcyzmu i dwuznaczny męski homoerotyzm, medycyna jako dyskurs przemocy i zabiegi na kobiecym ciele, uwikłanie filmowych mężczyzn we współtworzony przez nich samych opresyjny patriarchalny porządek, a nawet wrażenie wewnętrznego rozszczepienia czy dysocjacji bohaterów – wynikają bezpośrednio z tej pierwotnej straty. Nie tylko *Zbrodnie przyszłości*, ale i inne wczesne dzieła reżysera otwierają się na nowe znaczenia w świetle przedstawionego tak sugestywnie w *Nierozłącznych* obrazu męskości naznaczonej brakiem. Figura ta pozwala się projektować wstecz, tym dobitniej wskazując na fantazmatyczny charakter cielesności filmowych kobiet, rozszczepienie zawsze-już istniejące w podmiocie, przynależne wszelkim przeżyciom i doświadczeniom Symboliczne zapośredniczenie oraz wszechobecne i niezbywalne piętno śmierci.

Podstawowym problemem Cronenbergowskich bohaterów jest trudność akceptacji immanentnej dla ludzkiej natury niedoskonałości, nieumiejętność przeżywania straty, trudność radzenia sobie z wewnętrznym rozdwojeniem. Większość męskich postaci z jego filmów próbuje na różne sposoby zdominować bądź zanegować istnienie braku zamiast się z nim zmierzyć. Jednym z narzędzi pozornego przewyciężenia wewnętrznego podziału podmiotu jest stworzenie w jego miejsce innych dychotomii, mających zapewnić wewnętrzną spójność choćby w obrębie ich przeciwnych biegunów – do tych sztucznie skonstruowanych opozycji należy przede wszystkim przeciwstawianie ciała umysłowi oraz antagonizowanie kobiecości i męskości. Kolejnym krokiem jest upraszczające, kontrastowe wartościowanie opozycyjnych pojęć: „w ten sposób ciało [staje się] tym, co nie jest umysłem; [...] tym, co odrębne i odmienne od pojęcia uprzywilejowanego. Jest tym, co umysł musi odrzucić, aby zachować swoją «integralność»”¹¹⁸. W dychotomii tej ciało staje się nośnikiem braku i skojarzonej z nim śmierci, jednak delegacja ta okazuje się niewystarczająca, by oddalić lęk i grozę związane z niedoskonałością podmiotu.

„Opozycja męskie/kobiece była i jest ściśle kojarzona z opozycją umysł/ciało. W owym zestawianiu opozycji kobiecość zwykle reprezentowana jest (explicite bądź implicite) na jeden z następujących sposobów: albo umysł zrównuje się z tym, co męskie, a ciało – z tym, co kobiece (wykluczając w ten sposób a priori kobiety jako ewentualne podmioty poznania, filozofów), albo każdej płci przypisuje się jej własną formę cielesności”¹¹⁹. Powiązanie kobiecości z cielesnością prowadzi – tak w dyskursach filozofii, o których pisze przywołana wyżej Elizabeth Grosz, jak i w filmach Cronenberga – do przerzucenia poczucia braku i straty, owej symbolicznej kastracji, zarówno na cielesność, jak i na kobiecość. Skutkuje

¹¹⁸ Elizabeth Grosz, *Refiguring bodies* [w:] teje, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Indiana 1994, s. 3.

¹¹⁹ Tamże, s. 14.

konstruowaniem sztucznie ujednoczonych i fałszywie niepodzielnych podmiotowych bytów jako z definicji męskich i intelektualno-duchowych¹²⁰. Dopiero trwałe skojarzenie utraty i braku z różnicą płciową może sprawić, że męski podmiot poczuje się względnie bezpiecznie.

„Ta odmowa identyfikowania [symbolicznej] kastracji z którymkolwiek z podziałów poprzedzających odnotowanie różnicy płciowej ujawnia pragnienie [...] by maksymalnie zdystansować męski podmiot od wyobrażeń braku” – pisze o *Nierozłącznych* Barbara Creed. „Przyznanie, że utrata obiektu jest również kastracją wiązałoby się z potwierdzeniem faktu, iż męski podmiot jest ustrukturyzowany przez stratę zanim jeszcze zarejestruje różnicę anatomiczną [między sobą a kobietą] – uznaniem, że i on, tak samo jak podmiot kobiecy, został już pozbawiony [własnego] jestestwa i jest już oznakowany językiem i pragnieniami Innego”¹²¹. Dyskursy dotyczące kobiecej cielesności i seksualności – skupione na rzekomej „niedoskonałości” kobiet, powiązanej z domniemaną „niedoskonałością” żeńskich narządów płciowych – wytwarzają jedynie wybrakowane i niepełne kobiece podmioty¹²². Tak rozumiana kobiecość jest zarazem monstualnym nadmiarem i kastracyjnym brakiem, podobieństwem i różnicą, samą zagrażającą odmiennością; całą jej grozę i monstualność można zaś sprowadzić – jak w *Nierozłącznych* – do odmienności kobiecego ciała od uznawanego za wzorzec i normę ciała męskiego.

Nauka/medycyna to kolejne narzędzie mające służyć dystansowaniu męskiego podmiotu od przeczuwanego przezeń braku i poczucia straty. Wczesne filmy Cronenberga ukazują najważniejsze zewnętrzne ingerencje w kobiece ciało (i ciało w ogóle) jako pochodzące z męskiego porządku intelektualnego; poddane działaniu

¹²⁰ Por. Tamże.

¹²¹ Barbara Creed, *Phallic Panic: male hysteria and Dead Ringers*, „Screen” 31(2), 1990.

¹²² Por. Luce Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca* [w:] tejże, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

dermatologii, chirurgii czy psychiatrii, ciało kobiety „ujawnia” monstrualność i zwyrodnienie – w *Zbrodniach przyszłości* zaś pokrewieństwo ze śmiercią – rzekomo przynależne kobiecości/cielesności jako takiej. Zabiegi na ciele (i) kobiecości sprowadzają je do bezwolnego przedmiotu, biernego obiektu intelektualnych operacji i medycznych ingerencji, znów jedyną spójną, sprawczą i autonomiczną podmiotowość przypisując męskiemu umysłowi. Akceptację własnej niedoskonałości zastępują próby racjonalnego przeniknięcia i intelektualnego opanowania postrzeganego jako źródło braku kobiecego ciała.

Mający na celu kontrolowanie i ujarzmianie ciała (i) kobiecości dyskurs medycyny zrównany zostaje w filmach Cronenberga z przemocą; widać to wyraźnie w otwierającym *Dreszcze* morderstwie popełnionym przez doktora Hobbesa na bezbronnej dziewczynie, w ukazanych we *Wściekłości* migawkach z państwa policyjnego, w licznych scenach przedstawiających bezwzględność doktora Raglana wobec swoich pacjentów czy w końcowym zabójstwie Noli w *Potomstwie*. Zarazem podstawowym problemem medycyny pozostaje niezrozumienie ciała, całkowita nieadekwatność stosowanych przez nią narzędzi: istota ciała (i) kobiecości nieustannie wymyka się kolejnym filmowym doktorom. „Męska [władza], na pozór zwycięska, w swym zapamiętaniu przeciwko drugiej, kobiecej, przyznaje, że jest zagrożona przez moc asymetryczną, irracjonalną, podstępną, niekontrolowaną”¹²³.

W quasi-racjonalnym dyskursie medycyny nie ma miejsca na myśl, że tym, co w rzeczywistości budzi lęk męskiego podmiotu, nie jest kobiecość ani cielesność, ale niemożliwa do zanegowania nicość leżąca u podstaw ludzkiej podmiotowości. Ostatecznie to właśnie w stracie, braku i niespełnieniu reżyser szuka istoty człowieczeństwa: tym, co najpełniej charakteryzuje ludzką egzystencję, jest tragizm

¹²³ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 69.

nieustannego noszenia w sobie bolesnej rany – pęknięcia, w którym kryją się „zarodki własnego zniszczenia”¹²⁴. Inicjalny namysł nad znaczeniem różnicy płciowej prowadzi Cronenberga do postawienia bardziej fundamentalnych pytań o ludzką podmiotowość i tożsamość, o istotę i granice człowieczeństwa – pytań, na które odpowiedzi reżyser poszukuje do dziś.

¹²⁴ David Cronenberg: *Long Live the New Flesh*, reż. L. C. Postma, 1986.

Bibliografia:

Linda Badley, *David Cronenberg's Anatomy Lessons* [w:] tejże, *Film, Horror and the Body Fantastic*, Greenwood Press, Westport 1995.

William Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006.

Bertolt Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, „Dialog” nr 7, 1959.

Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York & London 1990.

Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. Anna Nasiłowska, „Teksty Drugie” nr 4/5/6, 1993.

Barbara Creed, *Phallic Panic: male hysteria and Dead Ringers*, „Screen” 31(2), 1990.

Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 2003.

Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007

Sara Eddleman, *The Postmodern Turn in Cronenberg's Cinema: Possibility in Bodies*, „Shift: Queen's Journal of Visual and Material Culture”, 2/2009.

Sigmund Freud, *Niesamowite* [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York & London 1995.

Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Indiana 1994.

Luce Irigaray, *Elemental Passions*, Routledge, New York 1992.

Luce Irigaray, *Love of the Other* [w:] teźe, *An Ethics of Sexual Difference*, Continuum, London-New York 2004.

Luce Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca* [w:] teźe, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007

Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, tłum. Alan Sheridan, Tavistock Publications, London 1977.

Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre IV: La relation d'objet et les structures freudiennes (1956-57)*, red. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1994.

Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller, W. W. Norton & Company, New York-London 1998.

Thomas Laqueur, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1992.

Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku, Rabid*, Kraków 2003.

Wojciech Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006.

Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne [w:] tejże, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Korporacja ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2010.

Tomáš Pospíšil, *Attractive Ambiguities: Epistemological Uncertainty of the Films of David Cronenberg* [w:] red. Jan Chovanec, *Theory and Practice in English Studies Volume 4: Proceedings from the Eighth Conference of British, American and Canadian Studies*, Masarykova Univerzita, Brno 2005.

Klaudia Rachubińska, *Nieludzkie, arcyludzkie. Wnętrze ciała w twórczości Davida Cronenberga*, „Kwartalnik Filmowy” nr 79 (jesień), 2012.

Klaudia Rachubińska, *You're one of me? Ciało jako nośnik tożsamości w filmach Davida Cronenberga*, „Kwartalnik Filmowy”, w druku

Slavoj Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.