

Nieludzkie, arcyłudzkie

Wnętrze ciała w twórczości Davida Cronenberga

KLAUDIA RACHUBIŃSKA

W tym wypadku wnętrze ciała przyczynia się do zatarcia granicy wewnątrz / na zewnątrz. Jak gdyby skóra – ten delikatny zbiornik – nie gwarantowała już integralności „tego, co własne”, ale, przedziurawiona lub przezroczysta, niewidoczna albo napięta, ustępowała przed wyrzuceniem zawartości.

Julia Kristeva

Uczucie obrzydzenia jest doznaniem na wskroś cielesnym: objawia się spocnymi dłońmi, ściśniętym gardłem, przyspieszonym biciem serca, napływem śliny do ust, zniekształceniem rysów twarzy, mdłościami, atakiem torsji, falą spazmów przenikającą wnętrzości. Wstręt jest dojmujący i niekontrolowalny, jest pierwotnym, instynktownym, fizjologicznym odruchem: awersją, odrazą, odrzuceniem. Ciało jest zarazem najdoskonalszym obiektem wstrętu – *abjektem*¹: jego wydzieliny i cielesne odpady, ciało chore i martwe, naruszona i uszkodzona tkanka. Podobnie to, co do ciała wnika, co jest z nim w styczności, co wchodzi z nim w bezpośredni kontakt: przez zmysł smaku, dotyku, węchu, w nieco mniejszym stopniu także przez wzrok, w najmniejszym – przez słuch. Istota obrzydzenia zawiera się w tym właśnie napięciu między własnym, żywym, reagującym wstrętem ciałem a odrzucającym abjektem, który „moim” ciałem nie jest, będąc mu zarazem niepokojąco znajomy, podobny, bliski – a więc zagrażającym.

W tym sensie fizjologiczny odruch wstrętu staje się gestem samostanowienia: odrzucając abjekt jako to, co nie jest mną, konstituując siebie jako tego, który nie jest abjektem. Prosty, zdawałoby się, problem obrzydzenia okazuje się zarazem złożonym problemem tożsamości i nietożsamości: wyodrębniając siebie od obiektu wstrętu, podkreślając to, co „mnie” od abjektu odróżnia, wskazują jednocześnie na istnienie podskórnego podobieństwa, łączności, w których swe źródło ma dojmująca potrzeba ustanowienia różnicy i odrębności. W tym geście jednostka zarazem ustanawia i znosi samą siebie; jej podmiotowość i odrębność jest warunkowa, jej tożsamość – skonstruowana, samoświadomość – oparta na prymitywnym cielesnym odruchu, zaś jej niezależność jest uzależniona od czegoś innego niż ona sama. Nie jest to zależność od innego podmiotu, którą nauczyliśmy się znosić w dzieciństwie, ani zależność od przedmiotu/obektu, na którą często godzimy się dobrowolnie w życiu dorosłym – abjekt, pod którego władzę ze wstrętem się oddaję, nie jest ani podmiotem czy jego częścią, ani odrębnym od niego przedmiotem. *Nie ja. Nie to. Ale też nic innego*².

*A zatem to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad*³. Wieloznaczność abjektu nie podporządkowuje się klasycznemu,

bezpiecznemu podziałowi na podmiot i przedmiot: pojęcia te tracą znaczenie, gdy to, co zostało przeze „mnie” odrzucone, pozbawia mnie podmiotowej sprawczości, samo stając się *odrzucające*. W miejscu naruszonego porządku symbolicznego wyłania się mniej przejrzysty dualizm wnętrza-zewnątrz⁴, bazujący nie na jakościowej antytezie, ale na styczości, przepuszczalności, zespoleniu. Płynna dialektyka subiektywnego i arbitralnego podziału wewnątrz-na zewnątrz, połączona z równie dwuznaczną tematyką ciała i cielesności, prowokuje do pytania o granice, obrzeża, marginesy. Wstręt do tego, co cielesne na zewnątrz, poza granicami „mojego” ciała, zarazem jednak wstręt do wnętrza i wnętrzości: śluzu, krwi, limfy, tłuszczu, gruczołów, bezkształtnej pulsującej masy, bezładnej mieszaniny mięsa, żył i płynów fizjologicznych. Wstręt do fizjologii jest wstrętem do śmiertelności: objawia się w nagłym odkryciu, że między „obcym” martwym ciałem a „moim” ciałem żywym łatwiej znaleźć podobieństwa⁵ niż różnice. *Obrzydzenie śmiercią, którą „ja” jestem, stłumienie, które nie rozdziela wnętrza od zewnątrz, lecz bez końca jedno wysysa drugie*⁶. Ciało wywleczone na lewą stronę. Problem wstrętu jest w istocie problemem granicy.

*There was an old lady who swallowed a fly.
Perhaps she'll die.*

Mucha (*The Fly*, 1986) Davida Cronenberga, historia naukowca (Jeff Goldblum) przekształcającego się w wyniku nieudanego eksperymentu w gigantycznego insekta, jest jednym z najbardziej reprezentatywnych dzieł reżysera, a zarazem wzorcowym przykładem filmu z gatunku *body horror*. Obraz ten, choć często krytykowany za schlebające gustom masowej publiczności kina grozy nagromadzenie krwawych, stosowanych z hollywoodzkim rozmachem efektów specjalnych, jest czymś więcej niż komercyjnym horrorem ocierającym się o estetykę *gore*⁷. Czyniąc zmieniającego się w monstrum Brundle’a głównym bohaterem, reżyser przekracza konwencję gatunku, by skupić się na problemach natury egzystencjalnej⁸; dzięki temu w sposób szczególnie klarowny, a zarazem bardzo obrazowy, film odnosi się do wszystkich najważniejszych wątków w twórczości Cronenberga. *Mucha* jest więc filmem o ciele, jego przemianie i rozpadzie, o poszukiwaniu własnej tożsamości i przekształceniach podmiotowości, o konfrontacji z tym, co obce i nieznanne: w cielesności i seksualności, nauce i technologii, chorobie i śmierci. Jest zarazem filmem o granicy – oddzielającej swoje od obcego, ciało od techniki, wewnątrz od zewnątrz, życie od śmierci – i o jej przepuszczalności.

Spektakularna przemiana Brundle’a zaczyna się w miejscu naruszenia skóry, na granicy ciała: wyrastająca z zadrapania na plecach czarna owadzia szczecina jest pierwszym widowym objawem nadchodzącej metamorfozy. Chora, zmutowana, niepełniąca swej ochronnej funkcji skóra jest tematem kilku wcześniejszych filmów reżysera. W *Zbrodniach przyszłości* (*Crimes of the Future*, 1970) opracowany przez „szalonego dermatologa” Antoine’a Rouge’a kosmetyk powoduje śmiertelną chorobę dotykającą tysięcy kobiet w wieku reprodukcyjnym, doprowadzając ludzkość na skraj wyginięcia, zaś przeszczep skóry „zneutralizowanej” do komórek macierzystych przekształca bohaterkę *Wściekłości* (*Rabid*, 1977) w żądne krwi monstrum szerzące epidemię dziwnej choroby przypominającej wścieklicznę. Granice ciała, jak wszelkie obrzeża, są niebezpieczne: *ich przesuwanie w tę i ową*

stronę zmienia kształt fundamentalnego doświadczenia⁹. Zarówno włosy, jak i rany, przekraczając – czy to od wewnątrz, czy z zewnątrz – barierę skóry, przemieszczają granicę ciała, czyniąc ją niestabilną.

W *Musze* stopniowo przekształceniu podlega cała powierzchnia ciała bohatera: owadzie włoski zaczynają się pojawiać w coraz to nowych miejscach, skóra pokrywa się krostami i wypełnionymi ropą pęcherzami, spod paznokci, które same wkrótce odpadną, wydobywa się lepka wydzielina; w toku przemiany Brundle – już jako „Brundlemucha” – straci nie tylko znaczną część włosów i zębów, ale także uszy i inne, zbędne jego nowej owadziej formie narządy. Dopelnieniem przemiany jest – towarzyszące utracie uczuć litości i współczucia – wyzbycie się z plaśnięciem całej ludzkiej cielesności: odłączając od muszych kończyn płytki tkanki mięśniowej, odkruszającą się szczęką, twarz pękającą, by wyłonić odrażającą owadzią główkę i aparat gębowy. Zbliżając się do końca transformacji ciało bohatera zaczyna przypominać – kolorem, strukturą, nieprzyjemną oślizgłością – wnętrze wywróconego na lewą stronę pawiana, ofiary jednego z wcześniejszych eksperymentów z teleportacją. Tym, co dodatkowo upodabnia ciało „Brundlemuchy” do ciała prznicowanego na lewą stronę, jest przeniesienie na zewnątrz części dotychczas wewnętrznych funkcji, takich jak odżywianie: kilkakrotnie powracając sceny, w których Brundle wymiotuje¹⁰ enzymami trawiennymi, rozpuszczając nieprzyswajalny stały pokarm, który następnie wsysa. Rozpoczynająca się na obrzeżach przemiana stopniowo zmierza w głąb organizmu, doprowadzając do zatarcia granicy ciała bohatera, a wraz z nią i innych granic: wewnątrz miesza się z zewnątrz, ciało ludzkie z owadzi, samoświadomość z instynktem. W pewnym momencie trudno już nawet ocenić, skąd wzięło się pierwotne zagrożenie: czy jest nim obcy organizm muchy, czy niedoskonałość ciała Brundle’a? Analogiczny problem pojawia się w warstwie narracji dotyczącej relacji interpersonalnych: czy zagrożeniem dla związku bohatera jest Stathis Borans (John Getz), czyniący zakusy na kochankę naukowca, czy może jego własna niepewność uczuć Veroniki (Geena Davis)?

Rozpad ciała bohatera jest nierozłącznie związany z dezintegracją jego psychiki i podmiotowości; podobnie jak we wcześniejszym *Wideodromie* (*Videodrome*, 1983), ciało i umysł są splecione ze sobą tak nierozdzielnie, że niemożliwe staje się jednoznaczne stwierdzenie, które z nich zapoczątkowuje zachodzące w nich równocześnie zmiany¹¹. Brundle od początku ma trudności z rozpoznaniem natury przemian, jakim podlega jego ciało; wzrastające w wyniku ekspresji obcych, muszych genów zdolności swojego organizmu (nadludzka siła i zręczność, wzrost możliwości seksualnych, przyływ niespożytej energii i znaczny spadek potrzeby snu) bierze w pierwszej chwili za realizację tkwiącego w nim od zawsze potencjału, „oczyszczonego” i wzmocnionego przez teleportację. Nierozumiejący ciała naukowiec myli „muszość”¹² z człowieczeństwem. Wraz z przeobrażeniem ciała bohatera zmienia się jego tożsamość; zanik i odpadanie kolejnych organów oraz rozwój narządów insekta czynią go coraz mniej ludzkim. Łatwo potraktować całą przemianę umysłowości Brundle’a jak kolejny przejaw stopniowego przejmowania kontroli przez muszę część jego organizmu, jednak ciekawsze – a w równym stopniu uprawnione¹³ – jest spojrzenie na metamorfozę jego tożsamości jako na normalny (choć przebiegający w nadzwyczajnych, krańcowych warunkach), czysto ludzki proces psychiczny.

Problem tożsamości bohatera nie rozpoczyna się równocześnie z jego przemianą fizyczną czy nawet psychiczną – drażliwość, wybuchy agresji, patologicznie podwyższona samoocena i stany maniakalnej nadpobudliwości, choć zdają się całkowicie obce jego dotychczasowemu „ja”, nie są przez Brundle’a rozpoznawane jako niepokojące zmiany osobowości. Dopiero rozpad ciała, pierwszy odklejający się bezboleśnie paznokieć, skłania naukowca do postawienia pytań o to, co tak naprawdę stało się z nim podczas teleportacji. Jego ciało, jedyny gwarant tożsamości, podmiotowości, integralności „tego, co własne”, zaczyna się rozczłonkować, dezintegrować, zaprzepaszczając wszelką pewność i niwecząc dotychczasowy porządek rzeczywistości: moje-obce, podmiot-przedmiot, ciało-umysł. By jego świat miał jeszcze jakikolwiek sens, Brundle musi sam stworzyć nowe reguły dla wyznaczenia ram swojej tożsamości i swojego ciała, zwraca się więc ku najprostszeniu, najbardziej intuicyjnemu w tej sytuacji podziałowi – na wewnątrz i zewnątrz. Odpadające ludzkie organy bohatera, stając się zewnątrz, obce jego ciału, nabierają własności abjektu – od tej pory niejako przeciwko nim Brundle będzie konstruował swoją tożsamość i podmiotowość¹⁴. Odrzucając odklejone *l u d z k i e* ucho, wybity *l u d z k i* ząb, odpadający *l u d z k i* i paznokieć jako abjekty, przestając się z tymi elementami swojego ciała identyfikować, bohater zarazem konstruuje siebie jako tego, który nie jest abjektem – przestaje utożsamiać się z tym, co ludzkie, umiejscawia „siebie” i „swoją” gdzie indziej¹⁵.

Po jednej z pierwszych kłótni z Veronicą Brundle idzie do łazienki, gdzie badawczo przygląda się swojej zmienionej twarzy, pęcherzykom, krostom i przebarwieniom, bezskutecznie próbuje zgolić pierwsze owadzie włoski wyrastające z policzka. Jednak dopiero zdjęty bez wysiłku paznokieć – jeden, potem drugi – i wydobywający się spod niego lepki, ropny płyn napawa go prawdziwym lękiem i obrzydzeniem. Dostrzeżenie momentu, gdy jego własne, żywe i zdrowe dotychczas ciało zmienia się w ciało obce, chore, martwe, w abjekt, jest momentem dostrzeżenia owej śmierci, którą „ja” *jestem*¹⁶. *Co się ze mną dzieje? Umieram? Czy tak to się zaczyna? Umieranie?* – pyta Seth, patrząc z przerażeniem na swoje – obce – dłonie. W istocie jego umieranie zaczęło się znacznie wcześniej, nawet nie w momencie genetycznej fuzji z muchą, ale z chwilą rozbicia ciała naukowca na cząsteczki podczas teleportacji. Po wejściu do teleportu ciało Brundle’a zostało zniszczone i odtworzone w skali jeden do jednego w drugim ogniwie maszyny: mimo zachowania wszelkich pozorów tożsamości, mogło być od tej pory jedynie takim samym ciałem, nigdy tym samym; ożywionym, ale już nie *ż y w y m*. Godząc się (w imię nauki) na – w zamierzeniu tymczasową – dekonstrukcję swego ciała, Brundle godzi się zarazem na jego destrukcję, otwiera się na działanie entropii; wszystkie następujące po teleportacji wydarzenia (stopniowy rozpad ciała, psychiki i tożsamości bohatera, a wreszcie jego śmierć w końcowej scenie filmu) są jedynie konsekwencjami jego decyzji¹⁷.

A może „choroba na śmierć” Brundle’a ma początek jeszcze wcześniej? Niewątpliwie głębsze, a w istocie pierwotne względem feralnego wynalazku są jego kłopoty z cielesnością; sam pomysł stworzenia maszyny do teleportacji ma źródło w banalnie fizjologicznym problemie: na początku filmu naukowiec wyznaje, że od wczesnego dzieciństwa cierpi na chorobę lokomocyjną. Odpowiedzią na nie-subordynację ciała ma być technologia; Brundle chce użyć swojego genialnego umysłu, by za pośrednictwem nauki i techniki poradzić sobie z cielesnością, *ujarz-*



Mucha, reż. David Cronenberg (1986)

mić¹⁸ ją, skolonizować. Jednak teleport cechują te same niedoskonałości, co jego twórcę – naczelnym problemem pozostaje brak zrozumienia ciała. Pierwsze próby teleportowania materii organicznej kończą się makabrycznie spektakularną klęską. Maszyna Brundle’a nie jest w stanie poprawnie odtworzyć kawałka surowego mięsa, nie wspominając już o bardziej złożonym organizmie pawiana. Tym, co jest w stanie w pełni „zrozumieć” ciało, jest tylko inne ciało: żeby dowiedzieć się, czy teleportowany stek różni się czymś od zwykłego, trzeba go posmakować – orga-

nizm Veroniki wyczuje subtelną różnicę tam, gdzie analiza chemiczna i fizyczna wykazałyby identyczność. By zaprogramować w teleporcie rozumienie ciała, Brundle najpierw sam musi się wiele nauczyć o cielesności – jego przewodniczką i mentorką będzie właśnie Veronica.

Mucha nie jest pierwszym filmem reżysera, w którym kobiecość jest kluczem do cielesności. Już w najwcześniejszych horrorach¹⁹ Cronenberga kobiece bohaterki reprezentują ciało – szczególnie zaś jego nadmiar, malformację, wynaturzenie. W *Dreszczach* (*Shivers*, 1975) młoda dziewczyna, Annabelle (Kathy Graham), jest pierwszą nosicielką stworzonego przez doktora Hobbesa pasożyta przekształcającego swoich żywicieli w nienasyconych seksualnie *zombie*, Rose (Marilyn Chambers), bohaterka *Wściekłości*, po eksperymentalnym zabiegu medycznym staje się posiadaczką dziwnego nowego organu wywołującego w niej głód ludzkiej krwi, zaś poddana kontrowersyjnej terapii psychoplazmatycznej Nola (Samantha Eggar), ucząc się nadawać formę swoim negatywnym emocjom, wydaje na świat wynaturzone potomstwo w filmie pod tymże tytułem (*Potomstwo /The Brood*, 1979)²⁰. W każdym z tych wczesnych filmów kobiecość oscyluje w napięciu między brakiem a nadatkiem, kobiece ciało jest zarazem (dosłownie lub metaforycznie) wydrążone i wykracza poza swoje przestrzenne granice: pasożyt rozwijający się w ciele Annabelle Brown (wkrótce rozprzestrzeni się po całym apartamentowcu Starliner) zajmuje miejsce jednego z jej organów wewnętrznych; zmutowany nowy narząd Rose wylania się z niepokojącego otworu pod pachą dziewczyny; zewnętrzna macica wyrastająca z brzucha Noli kompensuje jej zaburzony instynkt macierzyński i pustkę emocjonalną. Od czasów Freuda i jego koncepcji sromu jako rany kastracyjnej oraz kobiecej zazdrości o penisa nie tylko żeńska anatomia, ale cała kobiecość jest odbierana z jednej strony jako deformacja i nieczystość²¹, zaś z drugiej jako niedoskonałość i brak²². Konstruowanie figury kobiecości jako wybrakowanego lub zdeformowanego mężczyzny znajduje odbicie w konstruowaniu męskiej (a więc zasadniczo jedynej możliwej) tożsamości i podmiotowości przez konfrontację z kobiecością. Tak rozumiana kobiecość jest jednak beztreściowa i bezpodmiotowa, jest zarazem nadmiarem i brakiem, podobieństwem i różnicą, jest *inny bez imienia*²³, samą odmiennością, zagrażającym abjektem.

Całą groźną odmiennością kobiecości można sprowadzić do odmienności kobiecego ciała od uznawanego za wzorzec i normę ciała męskiego. Odmienność ta, traktowana przez wieki jako podstawowy aksjomat, na którym jest ufundowana rzeczywistość, znalazła odzwierciedlenie w innych dychotomiach: rozdzielności ciała od umysłu i ducha od materii. Kobieta, skonstruowana jako byt materialno-cielesny, stała się antytezą mężczyzny zidentyfikowanego z duchowością i umysłem²⁴. We wczesnych horrorach Cronenberga kobiecość i cielesność (podobnie jak męskość i umysł²⁵) nie tylko zostają ze sobą utożsamione, ale też potęgują nawzajem swoje właściwości: w *Dreszczach* i *Wściekłości* zostaje rozwinięta figura monstrialnej kobiecej seksualności²⁶, w *Potomstwie* potwornej deformacji ulega macierzyństwo; jednocześnie w każdym z tych filmów pleć bohaterek otwiera im drogę ku cielesnym mutacjom i wynaturzeniom, wreszcie – ku śmierci. Kobiece ciało, samo postrzegane jako bardziej „otwarte”, mniej spójne i jednolite niż męskie²⁷, zdaje się bardziej podatne zarówno na wszelkie wewnętrzne przemiany (podlega wszak regularnym, spontanicznym zmianom wraz z cyklem menstruacyjnym), jak i ingerencji z zewnątrz²⁸. Zagrożenia związane z otwartością kobie-

cego ciała obrazuje jedna z bardziej zapadających w pamięć scen z *Dreszczy*: młoda singielka Betts (Barbara Steele) zostaje zaatakowana przez pasożyta w wannie, podczas kąpieli – stworzenie wylania się z odpływu²⁹ i wpełza między nogi niczego niepodejrzewającej kobiety. We wszystkich wczesnych filmach Kanadyjczyka najważniejsze zewnętrzne ingerencje w kobiece ciało pochodzą z męskiego porządku intelektualnego; ciało kobiety, poddane działaniu nauki, medycyny czy zaawansowanej technologii, ujawnia swoją monstrialność i zwyrodnienie – zaś w *Zbrodniach przyszłości* pokrewieństwo ze śmiercią – rzekomo przynależne kobiecości/cieleśności jako takiej.

W wypadku *Muchy* obserwujemy jednak coś zgoła innego: tym razem to nie Veronica, ale Brundle – mężczyzna, naukowiec – przekształca się w monstrum pod wpływem techniki. Jeszcze w *Wideodromie*, bezpośrednio poprzedzającym *Muchę*, by męskie ciało uległo fizycznej transformacji, musiała być ona zapośredniczona – z jednej strony przez czynniki mentalne (oglądane obrazy filmowe i wynikające z nich halucynacje), zaś z drugiej przez stopniową pasytywizację oraz symboliczną kastrację bohatera: w jego brzuchu pojawia się otwór budzący skojarzenia z waginą, jego ciało staje się ciałem, jeśli nie kobiecym, to z pewnością androgynicznym³⁰. Zarówno w wypadku Setha Brundle’a, jak i Maxa Renna (James Woods) z *Wideodromu* tym, co czyni bohatera podatnym na fizyczną i psychiczną przemianę, jest otwarcie się na seksualność; w obu przypadkach stroną inicjującą zbliżenie jest kobieta. Różnica między doświadczeniami dwóch bohaterów jest w pewnym sensie różnicą skali: podczas gdy psychiczna (czy również fizyczna? od pewnego momentu trudno ocenić, co jest halucynacją, a co rzeczywistością) dezintegracja Renna ma źródło w zetknięciu z perwersyjną, naruszającą granice ciała, sadystyczno-masochistyczną seksualnością Nicki Brand (Deborah Harry), wydaje się, że do przemiany Brundle’a prowadzi samo rozpoznanie cielesności jako seksualnej.

Scena zbliżenia między Sethem i Veronicą ma miejsce po pierwszej nieudanej teleportacji żywego organizmu. Bohaterowie, poruszeni zetknięciem ze śmiercią, by odegrać jej widmo, zwracają się ku namacalności własnych żywych ciał. Jednak w świecie Cronenberga także bliskość wiąże się z zagrożeniem, nie gwarantując ocalenia. Otwarcie się na drugą osobę, czy to w kontakcie seksualnym, czy emocjonalnym, to zarazem przyzwolenie na wkroczenie tego, co odmienne i obce w przestrzeń „tego, co własne”, naruszenie spójności i integralności jednostki. Tak rozumiana bliskość to nieustanne ryzyko zatarcia granic tożsamości, groźba niekontrolowanego zespolenia, utraty podmiotowości i odrębności³¹, zaś szczególnie zagrażająca jest naruszająca granice ciała bliskość aktu seksualnego. W kontakcie z Veronicą, dzięki jej doświadczeniu i inicjatywie, Seth doświadcza własnej cielesności w całkowicie nowy dla siebie sposób. Związany z tym problem zaburzenia integralności ciała zostaje bardzo czytelnie zobrazowany: podczas zbliżenia z Veronicą Seth kaleczy się układem scalonym, który znalazł się przypadkiem w łóżku kochanków – to z tego zranienia wyrosną po teleportacji pierwsze owadzie włoski na ciele Brundle’a. *Wkroczenie na obszar ciała równoznaczne jest bowiem ze zgodą na jego destrukcję, pociągającą za sobą także destrukcję człowieka jako takiego*³². Zarazem jednak to właśnie doświadczenie seksualne z Veronicą wypełni braki w rozumieniu ciała przez naukowca i umożliwi mu pomyślne teleportowanie żywych organizmów. Istotą ciała i istotą człowieczeństwa – zdaje się wskazywać Cronenberg – jest to, że można je naruszyć.

Inaczej ma się sprawa z techniką. Choć ma ona władzę przekraczania granic ludzkiego ciała – jak ma to miejsce nie tylko w *Musze* i *Wideodromie*, ale też w późniejszych filmach Kanadyjczyka – sama nigdy nie daje się przeniknąć ani opanować. Tym, co wydaje się w technologii najbardziej pociągające, przynajmniej dla Brundle’a, jest właśnie jej oddzielność i hermetyczność, sugerujące skończoność i doskonałość: spójny, zamknięty system, który można odgraniczyć, zrozumieć i kontrolować – do czasu. W tym sensie ciało i technologia są zupełnie nieprzystawalne: wynalazek Brundle’a „nie rozumie” ciała, a jednocześnie ciało bohatera okazuje się – w makabrycznej końcowej scenie scalenia z teleportem – całkowicie niekompatybilne z techniką, która miała wszak wybawić naukowca od ograniczeń cielesności. Dążenie do przekroczenia ograniczeń wynikających z ludzkiej cielesności za pomocą techniki (w tym wypadku reprezentowanej przez motoryzację) jest tematem innego dzieła reżysera – *Crash: Niebezpieczne pożądanie* (*Crash*, 1996)³³. Zainicjowany przez Vaughana (Elias Koteas) projekt inscenizacji i rejestracji wypadków samochodowych polega w istocie – zgodnie z jego słowami – na *przekształcaniu ludzkiego ciała za pomocą nowoczesnej technologii*. Zderzenie ciała z techniką jest zrównane z jednej strony ze zderzeniem dwóch pojazdów w kraksie, zaś z drugiej ze zderzeniem dwóch ciał w kontakcie seksualnym. W tym sensie wypadek samochodowy jest zarazem zderzeniem z własnym ciałem: jego możliwościami i ograniczeniami, jego kruchością i śmiertelnością. Rozbicie chłodnej, metalowej maski samochodu jest jak wdarcie się w obręb ciała; kolizja, potencjalnie zabójcza, staje się jednocześnie sposobem przewyciężenia alienacji interpersonalnej³⁴ i poczucia wyobcowania z własnego ciała. Pragnieniem Vaughana – ale także Helen (Holly Hunter), Jamesa (James Spader) czy Catherine (Deborah Unger) – jest przebicie się zarówno przez powierzchnię własnego ciała, jak i technologii, przełamanie izolacji, osiągnięcie doskonałej, niemal seksualnej łączności między człowiekiem a maszyną – cóż innego pozostaje w świecie, w którym nie jest ona możliwa między dwójgim ludzi.

Otwarcie ciała na interwencję techniki – przez medycynę, protetykę, żarliwą gotowość do udziału w kraksie – okazuje się jednak niewystarczające do osiągnięcia spełnienia: wszelkie technologiczne przedłużenia ludzkiego ciała pozostają (wbrew temu, czego chcieliby Baudrillard i McLuhan) zewnętrznymi względem niego protezami, obnażającymi immanentny brak, niedającymi się *inkorporować*³⁵. Penetracja ciała przez maszynę jest w ostatecznym rozrachunku również rozczarowująca, jak niesatysfakcjonujące są kontakty seksualne bohaterów, po których przynębiająca pustka, samotność i wzrastające rozgoryczenie są zbywane życzeniową formułą niewyrażającą żadnej nadziei: *może następnym razem*. To, co jawi się jako wzajemne przenikanie ciała i maszyny, jest w rzeczywistości (zaledwie?) zetknięciem żywego z nieożywionym; jeśli więc w świecie bohaterów filmu *Crash* możliwy jest jakikolwiek kontakt, jest to kontakt ze śmiercią – i to właśnie ona, jako jedynie możliwa, staje się ostatecznym obiektem pragnienia. W co więc tak naprawdę projekt Vaughana przekształca jego ciało?

Niemożliwość faktycznego złączenia cielesności i techniki w miłosnym uścisku niwelującym różnice nie powstrzymuje stworzonych przez Cronenberga postaci od podejmowania skazanych na porażkę prób pokonania tej nieprzekraczalnej obcości. Strategia bohaterów *Crash*, po części podobna do losów Brundle’a zlanego z teleportem w półmaszynę³⁶, to próba przekształcenia ograniczonej, niedoskonałej ludz-



Crash: Niebezpieczne pożądanie, reż. David Cronenberg (1996)

kiej cielesności nie tylko przez technologię, ale w technologię. Cyborgizacja sprowadza się ostatecznie do przekształcenia żywego ciała w martwe: faktyczne zrównanie ciała z maszyną możliwe jest tylko w śmierci. Jeśli więc przemiana cielesności w technikę okazuje się niemożliwa, pozostaje perspektywa przekształcenia technologii w ciało. Wątek ten jest jednym z najczęściej powracających w twórczości reżysera: w *Wideodromie* pojawia się pod postacią organicznie pulsujących kaset wideo i oddychających telewizorów pokrytych siecią żył, w *Nagim lunchu* (*Naked Lunch*, 1991) w formie owadzych maszyn do pisania, w *eXistenZ* (1999) jako wychodowane ze zmutowanych płazów konsole do gier. Okazuje się, że fuzja ciała z mechanizmem o podobnie organicznej naturze jeszcze bardziej zagraża ludzkiej

tożsamości i podmiotowości niż zderzenie z chłodną technologią z chromu, szkła i plastiku. Konsekwencją „ucieleśnienia” techniki, zniesienia granicy między organicznym a mechanicznym, jest bowiem analogiczna automatyzacja ludzkiego ciała, zachowania, myślenia, nawet emocjonalności. Doprowadza to do sytuacji, w której Bill Lee (Peter Weller), bohater *Nagiego lunchu*, staje się bezwolnym narzędziem w karaluszach rękach własnej maszyny do pisania, a szczelina pojawiająca się w ciele Maxa Renna przekształca go w organiczny wideoodtwarzacz, karnie wykonujący polecenia zaprogramowane na kolejnych dostarczanych mu kasetach. Żadnemu z nich nie uda się wyrwać postępującej mechanizacji: Lee, niczym wiedziony przeczuciem, po raz kolejny zastrzeli ukochaną Joan, zaś Renn posłusznie i wiernie odtworzy przedstawione na ekranie telewizyjnym własne samobójstwo.

Przystosowanie ciała do nowych technologii nawet za cenę jego integralności i autonomii nie jest jedynym ani nawet największym zagrożeniem ponowoczesności. Ryzykiem, które niesie ze sobą nadmierna bliskość i zależność od techniki, jest nie tylko naruszenie granicy między organicznym i mechanicznym, wnętrzem i zewnątrz, własnym i obcym, podmiotem i przedmiotem, ale zarazem zatarcie granic samej rzeczywistości. Przytrafia się to bohaterom *eXistenZ*, których ciała podłączone do organicznych konsoli przestają odróżniać plan wirtualny od realnego: Allegra (Jennifer Jason Leigh) i Ted (Jude Law), przeskakując nieustannie między różnymi poziomami skrajnie naturalistycznej gry, całkowicie tracąc poczucie rzeczywistości, ostatecznie nie wiedząc już nawet, czy zastrzelony przez jedno z nich Kiri (Ian Holm) był prawdziwym człowiekiem, czy fikcyjną postacią wewnątrz gry. Jednocześnie przed podobnym pytaniem zostają postawieni widzowie filmu, którym Cronenberg nie daje jednoznacznej odpowiedzi, czy ostatnia scena dzieje się w planie realnym narracji, czy jest jeszcze jednym poziomem gry – wydaje się, że za oboma opcjami przemawia równie wiele argumentów. Tym, co kluczowe dla recepcji filmu, jest samo pytanie: *czy nadal jesteśmy w grze?* – w tym sensie fabularne problemy pojawiające się w kontekście wirtualnych rzeczywistości *eXistenZ* i *transCendenZ* reprezentują jednocześnie grę reżysera z odbiorcą zagnubionym w piętrowej fabule³⁷.

Rozpad rzeczywistości³⁸, jak niemal wszystkie problemy bohaterów Cronenberga, ma źródło w fizycznym przekroczeniu granicy ciała: wejście w świat gry wymaga podłączenia organicznej konsoli wykorzystującej elektroniczny bioport zainstalowany bezpośrednio w centralnym układzie nerwowym gracza. Naruszenie integralności ciała staje się także początkiem wizji Renna – pierwszy³⁹ halucynacyjny obraz pojawia się bezpośrednio po przekłuciu przez Maxa płatków uszu Nicki podczas perwersyjnej gry wstępnej kochanków. W *Wideodromie*, podobnie jak w *eXistenZ*, rozpad wewnętrznej rzeczywistości filmowej dotyka także widza, bardzo szybko tracącego orientację, które sceny filmu dotyczą planu realnego narracji, a które są halucynacjami Maxa; od pewnego momentu rozdzielenie quasi-narkotycznych wizji od faktycznych wydarzeń staje się niemożliwe, a zarazem fabularnie bezużyteczne – jedno i drugie w równym stopniu wpływają na rozwój wydarzeń. *Ekran telewizyjny jest siatkówką oka umysłu* – głosi samowzwańczy prorok nowych mediów Brian O’Blivion (Jack Creley) z *Wideodromu* – *cokolwiek pojawia się na ekranie, wylania się jako surowe doświadczenie dla oglądających. Dlatego telewizja jest rzeczywistością, a rzeczywistość to mniej niż telewizja*. To, co wdzierając się do wnętrza jednostki, narusza jej integralność i rozsada ramy jej świata, nie musi mieć charak-

teru materialnego: w równym stopniu może to być inwazyjny przekaz, a nawet – jak w wypadku rakotwórczego sygnału Videodrome’u – samo medium⁴⁰.

Okazuje się, że natura obiektu przekraczającego granice ludzkiego ciała nie ma znaczenia: czy jest to inne ciało (ludzkie bądź nie-ludzkie, podmiotowe bądź abjektalne) lub umysł (*Scanners*, 1981), medycyna, psychoterapia (*Potomstwo*), substancja psychoaktywna (*Nagi lunch*), nowoczesna technologia czy nawet sygnał telewizyjny – negatywne skutki, jakie ingerencja ta wywiera na ludzką podmiotowość, są za każdym razem równie monstrualne i równie nieuniknione. I ostatecznie nie ma znaczenia, czy tym, co zburzyło spokój Setha Brundle’a, co zniszczyło jego ciało i tożsamość, było pojawienie się w jego życiu Veroniki, otwarcie naukowca na seksualność, przebijający skórę układ scalony, rozpad na cząsteczki w teleporcie, genetycznie inkorporowany obcy organizm, czy może jego własne lęki związane z niekontrolowaną cielesnością. W *Musze* wszystkie te czynniki okazują się całkowicie równoważne i wzajemnie zastępowalne: decyzja, czy film ten czytać jako dramat o lęku przed bliskością, film science fiction o zagrożeniach związanych z rozwojem techniki czy epatujący obrzydliwościami horror z pogranicza *gore*, należy wyłącznie do widza. Tym, czego w świecie Cronenberga można być pewnym, jest jedynie przepuszczalność granic ludzkiego ciała, płynność tożsamości... i śmierć.

Mięso i metal zazębiają się w niespodziewane i alternatywne anatomiczne konstrukcje, które działają zdalnie poza granicą skóry. Monstrualność przestała być tym, co obce i odmienne.

Stelarc

W świetle przemian technologicznych, rozwoju medycyny i genetyki, sztucznych inteligencji i wirtualnych rzeczywistości granice człowieczeństwa stają się bardziej niestabilne niż kiedykolwiek wcześniej. Pojawienie się nowych możliwości technologicznej ingerencji w ludzki organizm wiąże się z nowymi pytaniami i problemami oraz niezbędnym przewartościowaniem dotychczasowych kategorii tożsamości i podmiotowości. Bezdiskusyjne dotychczas podziały – na kobiece i męskie, własne i obce, przedmiot i podmiot, wewnątrz i zewnątrz, a nawet życie i śmierć – tracą przejrzystość i stają się coraz mniej oczywiste. *Mapowanie genów, operacje zmiany płci, protetyczne kończyny i implanty mózgowie sprawiają, że to, czym ciało jest, oraz to, jak ciało działa, staje się problematyczne* – pisze Stelarc, kontrowersyjny twórca *body artu*, na swojej stronie internetowej. *Przeźrzenie graniczne rozrastają się*⁴¹. Technologicznej ekspansji ludzkiego ciała poza swoje biologiczne granice – za pomocą protez, naddatków, nowych mediów i rzeczywistości wirtualnych – towarzyszy analogiczna inwazja technologii do wnętrza ciała przez medycynę estetyczną, transplantologię czy modyfikacje genetyczne. Powstające w ten sposób nowe podmiotowości są opanowane przez nowe lęki, a największym z nich jest ryzyko zatarcia się różnicy między „własnym” a „obcym”.

Tymi właśnie ponowoczesnymi lękami karmi się twórczość Cronenberga. Jego filmy, funkcjonując na pograniczu horroru i science fiction, odnoszą się zarówno do niepokojów jednostkowych, jak i społecznych czy wręcz globalnych. Jednocześnie pod wygodną i dobrze przylegającą maską gatunkowości skrywa się przemysłane kino autorskie, skoncentrowane na problemach podmiotowości, cielesności,

technologii i śmierci, otwierające się w punktach przecięcia między tymi zagadnieniami. Podstawową metaforą kina Cronenberga – czy zajmuje się ono tożsamością, ciałem czy techniką – jest figura granicy. Tak jak sama forma jego filmów oscyluje między poszczególnymi gatunkami a kinem autorskim⁴², tak też głównym problemem jego bohaterów jest nieustanne wyznaczanie własnych granic, funkcjonowanie w napięciu między izolacją a otwartością, bliskością a dystansem, stałością a zmianą. Poruszając kwestie przepuszczalności granic ciała i niestabilności podziałów dotychczas uważanych za niezmiennie, reżyser w istocie zajmuje się tym, co w ponowoczesności wydaje się najbardziej zagrożone: pojęciem człowieczeństwa. Jednak zamiast próbować w tych niepewnych czasach utwierdzać widzów w przekonaniu o trwałości i niepodważalności ludzkiej tożsamości, Cronenberg wskazuje na immanentne dla naszej natury niedoskonałość i niekompletność, przed którymi nie ma ucieczki. Jego filmy nie dają żadnych odpowiedzi.

*Będąc artystą, nie jest się członkiem społeczeństwa. Będąc artystą, jest się zobowiązany eksplorować wszystkie aspekty ludzkiego doświadczenia, najciemniejsze zakątki. (...) [Artysta] nie ma społecznej odpowiedzialności obywatela, w istocie, jak wierzę, nie ma żadnej odpowiedzialności wobec społeczeństwa*⁴³. Wydaje się, że Cronenberg stawia sobie za cel zadawanie społeczeństwu najtrudniejszych pytań i zmuszanie go do myślenia o tym, co do tej pory odsuwało od siebie jak najdalej. Istotnie, wysuwając na pierwszy plan wstręt, chorobę i śmierć, wzajemną wymiennność wnętrza i zewnątrz, abjektalne ciało, artysta występuje przeciw społeczeństwu; wprowadzając na nowo w jego obręb to, co zostało odrzucone, obnaża zagrożone granice ciała i niestabilność pojęć tożsamości, podmiotowości, człowieczeństwa. Zarazem jednak działania reżysera mają wymiar etyczny⁴⁴ wykraczający poza reguły społecznego współżycia; poszukując istoty człowieczeństwa w monstrialności, Cronenberg wskazuje konieczność akceptacji istnienia podobieństwa wewnątrz różnicy, otwarcia się na to, co nieznane, obce i odmienne – zarówno w drugim człowieku, jak i w sobie samym.

KLAUDIA RACHUBIŃSKA

¹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 7 i nast.

² Tamże, s. 8.

³ Tamże, s. 10.

⁴ Por. tamże, s. 13.

⁵ Por. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007 s. 232.

⁶ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 29.

⁷ K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 109; por. W. Beard, *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2006, s. 200.

⁸ Por. K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt., s. 118.

⁹ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 155.

¹⁰ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że polscy badacze, idąc śladem przekładu Macieja Falskiego, często tłumacząc pojawiające się w pismach Kristewej pojęcie *abject* jako *wymiot* (analogicznie do przedmiotu i podmiotu).

¹¹ W filmie nie zostaje rozstrzygnięte, czy halucynacje doświadczane przez Rennę są spowodowane przez guz mózgu czy – jak sugeruje jeden z bohaterów – wizje są pierwotne względem zmian organicznych.

¹² Ciekawa i szczegółowa analiza pojęcia „muśzości” (*flyness*) w: W. Beard, dz. cyt., s. 207 i nast.

¹³ Zmianę tożsamości Brundle’a cechuje dynamika odmienna od tej charakteryzującej prze-

- miany jego innych właściwości: procesy psychiczne bohatera pozostają w znacznym stopniu nietknięte. Co szczególnie istotne, do samego końca jest on w stanie sprawnie posługiwać się mową, również jego inteligencja pozostaje bez zmian (jako „Brundlemucha” nadal potrafi nie tylko korzystać z komputera, ale nawet przekształcić teleport w maszynę do klonowania), co najprawdopodobniej nie byłoby możliwe, gdyby jego umysł podlegał ekspresji owadzych genów w równym stopniu, jak ciało.
- ¹⁴ *Te odpady upadają, żebym ja mogła żyć dopóty, dopóki, po kolejnej stracie, nie zostanie mi nic i moje ciało całe upadnie poza tę granicę, „cadere”, trup.* J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 9.
- ¹⁵ Ciało „Brundlemuchy” staje się zarazem odrażającym abjektem dla innych bohaterów filmu – oni także postrzegają go jako kogoś, a następnie coś, stojącego w opozycji do człowieczeństwa i podważającego jego rami; jest to najwyraźniej widoczne w kontekście lęków Veroniki związanych z ciążą.
- ¹⁶ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 29.
- ¹⁷ Inne interesujące spojrzenia na tę kwestię proponuje William Beard i cytowana przez niego Helen Robbins. Poszukując przyczyn przemiany Brundle’a w jego sztucznym „od-rodzeniu” (*rebirth*) w teleporcie, autorzy wskazują na uwikłanie tematyki teleportacji w metafory macierzyństwa i narodzin. W takim ujęciu śmierć bohatera jest spowodowana jego nienaturalnymi, powtórnymi samonarodzinami (por. W. Beard, dz. cyt., s. 205-206).
- ¹⁸ Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- ¹⁹ W znacznie mniejszym stopniu dotyczy to dwóch pierwszych pełnometrażowych filmów reżysera operujących raczej w estetyce science fiction. O znaczeniu różnicy między tymi gatunkami zob. np. K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt., s. 118.
- ²⁰ Szczegółowa analiza postaci Noli Carveth pojawia się w książce Barbary Creed poruszającej tematykę filmowych figur kobiecej potworności (B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 2003).
- ²¹ Por. M. Douglas, dz. cyt.
- ²² Por. L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 19-27.
- ²³ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 59.
- ²⁴ Szczegółowa analiza utożsamienia kobiecego z cieleśnym i męskiego z umysłowym w historii myśli filozoficznej pojawia się u Elizabeth Grosz: E. Grosz, *Refiguring Bodies*, w: tejże, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism (Theories of Representation and Difference)*, Indiana University Press, Indiana 1994.
- ²⁵ Od najwcześniejszych filmów Cronenberga w rolach pracowników umysłowych – naukowców, lekarzy, nauczycieli, polityków – występują niemal wyłącznie mężczyźni. Z kolei monstrialne spotęgowanie mocy umysłu przez płeć głównego bohatera-mężczyzny ma miejsce w zajmujących się tematem teleportacji *Skanerach* (*Scanners*, 1981).
- ²⁶ Na pewnym poziomie film *Dreszcze* można odczytywać jako opowieść o nieudanej próbie ucieczki doktora St. Luca przed wyzwoloną seksualnością uwodzicielskiej pielęgniarki, siostry Forsythe. W wypadku *Wściekłości* szczególnie znaczenie ma fakt, że grająca główną bohaterkę Marilyn Chambers przed tą rolą była kojarzona głównie z przemysłem pornograficznym – ta konstatacja prowadzi Loskę i Pitrusa do interesujących wniosków (K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt., s. 36 i nast.).
- ²⁷ Por. L. Irigaray, dz. cyt., s. 21 i nast. Odwrotną tezę wysuwa Susan Lurie, która argumentuje, że męska potrzeba dewaluacji kobiecości wynika z faktu, iż kobieta nie jest wykastrowana i nie podlega kastracji, że w przeciwieństwie do nieustannie zagrożonego mężczyzny kobiece ciało i seksualność są doskonale spójne, niepodzielne i wolne od lęku (za: B. Creed, dz. cyt., s. 5 i nast.). Problem ten w odniesieniu do nowoczesnej kultury Europy Zachodniej analizuje na przykładzie freikorpsemenów także Klaus Theweleit (por. K. Theweleit, *Male Fantasies*. Volume 1: *Women, Floods, Bodies, History*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007 oraz tegoż, *Male Fantasies*. Volume 2: *Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010).
- ²⁸ Por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 70.
- ²⁹ Mamy tu do czynienia z czytelnym, choć nieco przewrotnym odwołaniem do *Psychozy* Hitchcocka, ale też do wczesnej krótkometrażówki samego Cronenberga – *From the Drain* (1967).
- ³⁰ Por. K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt., s. 90 oraz S. Shaviri, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 143 i nast.
- ³¹ Por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 59.
- ³² K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt., s. 121.
- ³³ Każde streszczenie fabuły filmu zdaje się niewyczerpujące i jest z góry skazane na krytykę

w związku z istnieniem jego bardzo licznych i często sprzecznych interpretacji. *Crash*, bazujący na powieści J. G. Ballarda pod tym samym tytułem, jest prawdopodobnie najczęściej komentowanym dziełem Cronenberga. Poza poświęconymi mu rozdziałami tomów zajmujących się twórczością Kanadyjczyka (np. K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt.; M. Browning, *David Cronenberg: Author or Film-maker*, Intellect Books, Bristol – Chicago 2007) pojawiają się także odrębne prace poświęcone wyłącznie temu filmowi i jego związkom z powieściowym pierwowzorem (np. I. Sinclair, *Crash: David Cronenberg's Post-mortem on J. G. Ballard's „Trajectory of Fate”*, British Film Institute, London 2008). Ponadto, pisząc o dziele Cronenberga, nie można abstrahować od równie licznych interpretacji samej powieści, szczególnie najsłynniejszego komentarza autorstwa Jeana Baudrillarda (J. Baudrillard, *Krakska*, w: tegoż, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005).

³⁴ Por. K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt., s. 172.

³⁵ Interesującą polemikę z Baudrillardowską entuzjastyczną wizją protetyczności proponuje Vivian Sobchak. V. Sobchak, *Beating the Meat/Surviving the Text, or How to Get Out of this Century Alive*, w: *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*, red. M. Featherstone, R. Burrows, Sage Publications Ltd., London 2000.

³⁶ W *Crash* podobny los półmaszyny spotyka Gabrielle (Rosanna Arquette), uczestniczkę jednej z kraks Vaughana, szczelnie opakowaną w ortopedyczny gorset i wyposażoną w obejmujące całą długość nogi metalowe ortozy ledwo umożliwiające chodzenie.

³⁷ Szczególnie interesującą grą z widzem jest ostatnia scena filmu, w której praca kamery sytuuje odbiorców w miejscu Azjaty zadającego pytanie: *Czy nadal jesteśmy w grze?* –

jego niepewność jest naszą niepewnością, a wycelowane w niego pistolety pary głównych bohaterów są zarazem wymierzone w widownię.

³⁸ Rozpad rzeczywistości wynikający z naruszenia granic między wnętrzem a zewnętrzem nie sprowadza się do psychiki bohaterów; w takich filmach, jak *Dreszcze* czy *Wściekłość*, a także wcześniejszych *Zbrodniach przyszłości*, nieprzemysłane wkroczenie w granice ciała faktycznie wpływa na kształt zewnętrznej rzeczywistości. Rozpętana przez doktora Hobbesa epidemia w ciągu kilku godzin obejmuje całą społeczność wielopiętrowego apartamentowca, choroba rozsiewana przez Rose, zmutowaną w wyniku interwencji chirurgicznej, doprowadza do wprowadzenia stanu wyjątkowego w południowej Kanadzie, a choroba Rouge'a dziesiątkująca młode kobiety nieodwracalnie zmienia oblicze całego świata.

³⁹ Choć wiele innych scen trudno jest jednoznacznie zaklasyfikować czy to do wydarzeń, czy do wizji halucynacyjnych, przeniesienie Maxa z mieszkania w przestrzeń wideodromowej areny jest niewątpliwie pierwszym, a zarazem jednym z niewielu obrazów, o których można z pewnością powiedzieć, że są halucynacją bohatera.

⁴⁰ Por. S. Shaviro, dz. cyt., s. 140.

⁴¹ Stelarc, *Third Hand/Third Face: Alternate Architectures*, stelarc.org/_swf (dostęp: 18.04.2012).

⁴² Por. K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt.

⁴³ *David Cronenberg: Long Live the New Flesh*, reż. L. C. Postma, 1986.

⁴⁴ Por. J. Zylinska, „*The Future... Is Monstrous*”: *Prosthetics as Ethics*, w: *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*, red. J. Zylinska, Continuum International Publishing, London 2002.



eXistenZ, reż. David Cronenberg (1999)