

You're one of me?

Ciało jako nośnik tożsamości w filmach
Davida Cronenberga

KLAUDIA RACHUBIŃSKA

Nie znajdziecie tu nic poza ciałem. Dla filmowca wszystko jest ciałem, ponieważ nie da się sfilmować abstrakcyjnego konceptu. Ciało więc, jako podstawa ludzkiej egzystencji, jest dla mnie najważniejszą realnością dzieła filmowego.

David Cronenberg

Kanadyjski reżyser David Cronenberg przez lata był najbardziej znany jako naczelnny reprezentant filmowego podgatunku *body horror*; jego dzieła przepełnione obrazami fizjologicznej grozy długo skupiały się głównie na różnych potwornościach: chorobach, pasożytach, nowotworach, deformacjach, które mogą stać się udziałem ludzkiego ciała. 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 cechującej masowego widza żądzy sensacji. Wkrótce jednak dzieła reżysera wzbudziły niespodziewane zainteresowanie nie tylko wśród krytyków i filmoznawców, ale także reprezentantów innych nauk humanistycznych, którzy znaleźli tu 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. Co ciekawe, szczególne zainteresowanie ciałem jako metaforą intelektualną nie ogranicza się do nakręconych przez niego horrorów, ale w równym stopniu dotyczy także jego innych dzieł, znacznie bliższych dramatom czy filmom obyczajowym niż kinu grozy, niemal pozbawionych „krwawego efekciarstwa”, które przyczyniło się do (nie)sławy reżysera.

Skanerzy (*Scanners*, 1981) to jeden z pierwszych pełnometrażowych filmów Cronenberga, który porzuca fizjologiczne obsesje typowe dla jego wcześniejszych dzieł na rzecz problemów związanych bezpośrednio z tożsamością; nieco wyższy budżet, częściowe ograniczenie krwawych efektów i prostszy, bardziej konwencjonalny sposób prowadzenia filmowej narracji² sprawiły, że film cieszył się znacznie większym powodzeniem niż dotychczasowe (popularne głównie wśród fanów kina *gore*) produkcje, otwierając reżyserowi drogę do awansu na *poważnego twórcę*³. Choć ludzka anatomia i fizjologia nie są w *Skanerach* przedstawione w sposób tak dosadny, jak we wcześniejszych filmach, zainteresowania reżysera nadal skupiają się wokół zagadnień związanych z przekraczaniem granic ciała. Film śle-

dzi losy młodego telepaty Camerona Vale'a (Stephen Lack), jednego z tytułowych „skanerów” – osób obdarzonych nadludzkimi mocami psychicznymi w wyniku działania eksperymentalnego leku, efemerolu. Żyjący na marginesie społeczeństwa Vale zostaje zwerbowany przez doktora Paula Rutha (Patrick McGooohan), który po przeszkoleniu zleca mu infiltrację „telepatycznego podziemia” dowodzonego przez zbuntowanego skanera Darryla Revoka (Michael Ironside). Podczas swej misji Vale spotyka innych skanerów, zostaje uwikłany w wojnę między rywalizującymi korporacjami ConSec i Biocarbon Amalgamate, demaskuje spisek mający na celu produkcję kolejnych pokoleń telepatów, a także poznaje prawdę o swoim pochodzeniu: dr Ruth jest jego biologicznym ojcem, a Revok – bratem. Gdy Vale odmawia dołączenia do dowodzonej przez Revoka rebelii, bracia staczają mentalny pojedynek, który skutkuje ich zespoleniem, odczytywanym zwykle jako zwycięstwo sił dobra reprezentowanych przez głównego bohatera.

Mimo że *Skanerzy* pozornie skupiają się na nadprzyrodzonych mocach psychicznych, w rzeczywistości filmowa telepatia nie polega na „czytaniu w myślach”, ale na uzyskaniu dostępu do ciała innej osoby; jak wyjaśnia doktor Ruth: *to bezpośrednie połączenie dwóch układów nerwowych oddzielonych przestrzenią*. Cieleśny charakter „skanowania” ujawnia się przez fizjologiczne skutki uboczne – ból, drżenie, uczucie mdłości, krwawienie z nosa. Również pierwotne źródło zdolności telepatycznych ma fizjologiczną, cielesną naturę – nadprzyrodzone moce skanerów zaczęły się rozwijać w okresie prenatalnym pod wpływem podawanego ich matkom środka uspokajającego mającego łagodzić nieprzyjemne objawy ciąży. Mutacja wywołująca parapsychologiczne symptomy jest więc podwójnie zapośredniczona przez ciało – nie tylko przez „nadwrażliwy” układ nerwowy samego skanera, ale też przez ciało przyjmującej leki ciężarnej kobiety. Innym paradoksalnym skutkiem wyzwalającego telepatyczne moce efemerolu jest blokowanie nadprzyrodzonych zdolności w dorosłych skanerach, co z jednej strony umożliwia Vale'owi kontrolowanie uprzykrzonych „głosów”, z drugiej zaś jest najskuteczniejszym sposobem „obezwładnienia” telepaty, jeśli stanowi zagrożenie. W *Skanerach* szczególnego znaczenia nabierają zagadnienia wzajemnego uwikłania ciała i umysłu oraz przekraczania przez niektóre zjawiska i substancje psychofizycznego dualizmu – problemy, które będą dominowały w kinie Cronenberga przez najbliższe 10 lat, powracając najwyraźniej w jego kolejnej produkcji, *Wiedodromie* (*Videodrome*, 1983) i późniejszym *Nagim Lunchu* (*Naked Lunch*, 1991). Film zarazem przesuwając akcent z dotychczas interesującego reżysera problemu cielesnej monstrialności i deformacji na zagadnienie tożsamości jako definiowanej przez ciało, jego (płynne) granice i – w tym wypadku nadmiarowe – możliwości.

*Ciało jest modelem, który może symbolizować każdy system ograniczony. Jego granice mogą symbolizować wszelkie zagrożone lub niepewne granice*⁴. Na najbardziej dosłownym poziomie dokonywane przez skanerów znoszenie granic między ciałami stanowi bezpośrednie niebezpieczeństwo dla osób poddawanych skanowaniu, których układy nerwowe zostają przechwycone i mogą być zdalnie sterowane przez kogoś innego. Wyraźnym przykładem takich zagrożeń jest scena szkolenia Camerona Vale'a, w której uczy się on przejmować kontrolę nad rytmem serca innej osoby – nadgorliwy i nieświadomy swoich możliwości skaner nieomal doprowadza do śmierci trenującego z nim jogina. Z kolei sekwencja, podczas której widz zostaje zapoznany z Darrylem Revokiem, ukazuje już inne niebezpieczeństwo

– telepata, zakradłszy się do siedziby ConSecu, rujnuje zaplanowaną przez firmę prezentację możliwości scanningu, zabijając siłą woli współpracującego z korporacją anonimowego skanera. Następujące po tej scenie schwywanie i ponowna ucieczka Revoka stanowią nie tylko efektowny pokaz niemal nieograniczonych możliwości telepaty – potrafi on nakłonić wyszkolonych pracowników ConSecu do powodowania wypadków samochodowych, strzelania do własnych współpracowników, a nawet do samobójstwa – ale przede wszystkim wskazują na zagrożenie, jakie zbuntowany skaner może stanowić dla ładu społecznego. Telepatyczne przenikanie do ciała drugiej osoby jest utożsamiane z groźną infiltracją organizacji zajmującej się sprawami bezpieczeństwa międzynarodowego. Jednak największe, najbardziej fundamentalne niebezpieczeństwo scanningu wiąże się, jak zwykle u Cronenberga, z samym przekraczaniem granic ciała – możliwość wkroczenia telepaty w ów zamknięty, bezpieczny jak dotąd obszar, podważa wszystkie dotychczasowe założenia na temat świadomości, tożsamości i wolnej woli, tym samym naruszając ramy ludzkiej podmiotowości jako takiej.

Konsekwencje skanowania dla osób poddawanych neuronalnej penetracji są w większości natury cielesnej – filmowi skanerzy znacznie częściej wykorzystują swoje moce do wywoływania w swych ofiarach bólu, skłaniania ich do podejmowania określonych działań czy wręcz doprowadzania ich do śmierci niż chociażby do telepatycznego wydobywania informacji. Tymczasem w przypadku samych skanerów znacznie większy nacisk jest położony na psychologiczne konsekwencje posiadania owego dwuznacznego daru, w szczególności zaś na zaburzenie z powodu telepatycznej mocy poczucia tożsamości. Cameron Vale, jakiego poznajemy na początku filmu, jest *de facto* pozbawiony zarówno wyraźnych granic, jak i indywidualnej podmiotowości – jest człowiekiem bez właściwości, otwartym na nieustanne ingerencje „głosów” osób przebywających w jego otoczeniu, zdany na łaskę telepatycznej mocy, której nie potrafi kontrolować. Ciągłe pozostawianie w zasięgu oddziaływania ogromnej liczby cudzych ciał i umysłów utrudnia skanerom wyodrębnienie „własnego głosu” i niemal uniemożliwia doświadczanie własnej, odrębnej osobowości: *W mojej głowie są ludzie. Nie ma miejsca dla Darryla* – skarży się młody Revok na archiwalnym nagraniu z instytutu psychiatrycznego⁵. Mimo to przez większą część filmu problem podmiotowości skanerów wygląda na opanowany; Vale zostaje wydobyty z neuronalnego i tożsamościowego zamętu przez doktora Rutha za pomocą efemerolu oraz specjalnego treningu telepatycznych umiejętności, Revok zamienia przejawiane za młodu autodestrukcyjne skłonności w popęd destrukcji i żądzę władzy nadające kierunek jego życiu. Wydaje się, że większość pojawiających się w filmie telepatów w taki lub inny sposób kontroluje swoje zdolności i utrzymuje spójność w obrębie swoich indywidualnych jaźni.

Na tle tych, zdawałoby się, zintegrowanych postaci wyróżnia się Benjamin Pierce (Robert Silverman), rzeźbiarz-telepata wierzący w rehabilitację przez sztukę, pozostający w stanie swoistego pierwotnego nieodróżnicowania. Postać artysty-skanera, przede wszystkim zaś tworzona przez niego sztuka, umożliwia widzowi wgląd w psychiczną i osobowościową dezintegrację, do której może – musi? – prowadzić towarzyszące nadprzyrodzonym zdolnościom rozmycie granic indywidualnej świadomości. Pierce zostaje przedstawiony jako częściowo zresocjalizowany kryminalista, który w dzieciństwie, nie radząc sobie z telepatyczną mocą, próbował zamordować całą swoją rodzinę; doktor Ruth wysyła do niego Vale’a, licząc na

uzyskanie informacji o dowodzonym przez Revoka „telepatycznym podziemiu”. Mimo lat rehabilitacji Pierce pozostaje typem szaleńca – nieprzewidywalnego, wybuchającego histerycznym śmiechem, mówiącego w pokrętny sposób, wykonującego niezrozumiałe gesty oraz sprawiającego ogólne wrażenie dziwaczności i odbiegania od „normy” – towarzyszy mu jednak związana z ewidentnym cierpieniem psychicznym aura tragiczności i desperacji, która łatwo budzi w widzu współczucie. Zaburzone poczucie tożsamości Pierce’a zdradza jedna z jego wypowiedzi w rozmowie z Valem; gdy Cameron, chcąc zdobyć zaufanie rzeźbiarza, wyznaje: *Jestem jednym z was (I’m one of you)*, ten – zagubiony w meandrach własnego umysłu i gramatyki języka angielskiego ⁶ – odpowiada dziwnym doprecyzowaniem: *Jesteś jednym ze mnie (You’re one of me)*. To drobne lingwistyczne nieporozumienie, często całkowicie pomijane przez tłumaczy filmu, jest kluczowe dla zrozumienia konsekwencji rozmycia granic między „ja” telepaty a jego otoczeniem i uchwycenia jego rozbitej podmiotowości, znajdującej odzwierciedlenie w tworzonych przez niego niepokojących rzeźbach-instalacjach.

Sztuka, która według Pierce’a utrzymuje go przy zdrowiu, jest jedną z nielicznych w filmie enklaw cielesnej monstrualności. Tworzone przez skanera dzieła roją się od niepokojących postaci o powykrzywianych i zniekształconych ciałach; człekokształtne stwory o zwierzęcych głowach, wyłaniające się ze ścian potworne twarze-maski, przerażające wizje psychicznych tortur i medycznych eksperymentów dają widzowi dostęp do umęczonej duszy Pierce’a i jego rozbitego umysłu. Zarazem w pracach telepaty ujawnia się rodzaj cielesnej obecności – gipsowe rzeźby często zawierają odlewy części jego ciała lub noszą wyraźne ślady dłoni i palców. Samo ciało – jako medium i jako temat – staje się w nich pośrednikiem między wnętrzem a zewnątrz, polem wizualnej ekspresji cierpienia psychicznego, centralnym symbolem umożliwiającym obrazowe i sugestywne unaocznienie świata przeżywanego przez artystę duchowego zamętu; gdy właściciel galerii wspomina o „niesamowitej mocy” artysty, nie mówi o jego telepatycznych zdolnościach, ale o sile oddziaływania jego dzieł – okazuje się jednak, że te dwa rodzaje „mocy” można ze sobą zrównać. Tworząc materialne reprezentacje swojego doświadczenia, Pierce wykonuje zwrotny gest przeciwny do skanowania – wyrzuca z powrotem na zewnątrz treści, które przez telepatyczną łączność z otoczeniem wniknęły do jego wnętrza, narzuca światu potworność, którą odbiera jako wmuśzaną mu przez świat ⁷. Podkreślona w postaci rzeźbiarza dwukierunkowość telepatii odzwierciedla ambiwalentny, niemal schizofreniczny status każdego skanera – będącego zawsze zarazem agresorem i ofiarą; także wewnętrzne rozszczepienie tak dojmująco doświadczane przez Pierce’a leży u podstaw tożsamości wszystkich, nawet najlepiej przystosowanych telepatów.

Jak wielu innych Cronenbergowskich bohaterów przed nim i po nim, również Pierce próbuje ratować się przed inwazją otoczenia przez fizyczną i psychiczną izolację – i podobnie jak im, tak i jemu samotność nie przyniesie rozwiązania problemów egzystencjalnych. Choć pracownia, w której mieszka, znajduje się na uboczu, pozostaje przestrzenią tak samo otwartą na penetrację, tak samo pozbawioną granic, chaotyczną i nieuporządkowaną, jak umysł skanera ⁸. Warsztat Pierce’a jest rodzajem ogromnej stodoły, pozbawionej wewnętrznych ścian działowych, wpuszczającej do środka powietrze przez liczne szczeliny oraz wybite szyby i zagraconej nieukończonymi rzeźbami, jak zwykle przedstawiającymi zniekształcone ciała,



Skanerzy, reż. David Cronenberg (1981)

głowy pozbawione tułowia i wykrzywione twarze. Czymś najbardziej zbliżonym do wydzielonej, osobistej przestrzeni jest ogromna gipsowa głowa, wyposażona w poduszki i siedziska, stanowiąca rodzaj dodatkowej kryjówki mającej umożliwić skanerowi ucieczkę przed napastliwym otoczeniem. To pozorne odosobnienie nie uchroni jednak telepaty ani przed jego własnymi „demonami”, ani przed atakiem ze strony świata zewnętrznego – dotarcie do Pierce’a nie stanowi problemu ani dla Vale’a, ani dla nasłanego przez Revoka oddziału zabójców. Wkrótce jednak okaże się, że i pozostawanie w symbiotycznej wspólnotcie z innymi nie jest w stanie ocalić bohaterów filmu od zewnętrznych niebezpieczeństw.

Po śmierci rzeźbiarza Vale trafia do prowadzonej przez Kim Obrist (Jennifer O’Neill) „telepatycznej komuny”, gdzie uczestniczy w seansie wspólnego, wzajemnego skanowania. *Jeden układ nerwowy, jedna dusza, jedno doświadczenie* – głosi mantra powtarzana przez siedzących w kręgu skanerów. Ale też: *tak piękne i przerażające (...) [jest] zatracić swoją wolę w woli grupy, zatracić swoje ja w grupowej jaźni*. Telepaci z komuny używają swych zdolności w pokojowy sposób, nastawiony na duchową eksplorację, wspólnotę doświadczeń i wzajemne zrozumienie, nie próbują na siłę przezwyciężyć ani powstrzymywać związanej z parapsychiczną mocą neuronalnej otwartości, jakby akceptowali całość telepatycznego doświadczenia – zarówno to, co w nim „piękne”, jak i to, co „przerażające”. Jednak owo zanurzenie i zatracenie się we wspólnej świadomości czyni ich niepomnymi własnych indywidualnych ciał i mogących im zagrażać zewnętrznych niebezpieczeństw – wspólny skan zostaje brutalnie przerwany przez pomagierów Revoka, którzy z łatwością zabijają trójkę z siedmiorga telepatorów, zanim ci uświadomią sobie pojawienie się zagrożenia.

Podstawowym problemem każdej jednostki obdarzonej telepatią – problemem, który zarówno Benjamin Pierce, jak i członkowie skanerskiej komuny próbowali rozwiązać w niewłaściwy sposób – jest pytanie o granice własnej tożsamości. Zagadnienie to często powraca w filmach Cronenberga, jego kolejni bohaterowie mierzą się z nim na różne sposoby, broniąc swojego „ja” przed ingerencjami medycznymi i terapeutycznymi, cielesną i psychiczną monstrualnością, inwazją obcych organizmów i technologii lub się im poddając. Choć bywają tego nieświa-

domi, zawsze, nawet w obliczu sytuacji najbardziej niebezpiecznych dla psychicznej spójności, mają dla swojej świadomości mocny i niepodważalny punkt odniesienia – materialność własnego ciała. W wypadku skanerów sytuacja jest znacznie bardziej skomplikowana: telepatia umożliwia im wykroczenie poza ramy ciała, bezpośredni kontakt z innym organizmem, tymczasowe złączenie z odrębnym i odmiennym układem nerwowym. Granice ich tożsamości stają się przez to jeszcze bardziej niestabilne i niepewne, wytwarzając w telepatach rodzaj ontologicznego niepokoju, który łatwo prowadzi z jednej strony do prób usztywnienia granic i izolacji, cechujących Benjamina Pierce’a, z drugiej zaś do pokusy całkowitego ich zniesienia i rozplynięcia się w zbiorowej świadomości, jak ma to miejsce w wypadku członków komuny. Cameron Vale, niczym bohater oświeceniowej powieści formacyjnej, musi napotkać na swej drodze te różne modele podmiotowości, by móc podczas końcowej konfrontacji wybrać własny.

Ostatnim typem cielesnej tożsamości, z jakim Vale’owi przyjdzie się zetknąć, jest reprezentowana przez Darryla Revoka podmiotowość oparta na zinternalizowanej kontroli i zapleczu instytucjonalnym. Revok jest całkowitym przeciwieństwem pozbawionego osobowości Vale’a z początku filmu – świadomy swej mocy, kontrolujący i skuteczny, nie tylko efektywnie zawiaduje telepatycznymi zdolnościami swojego ciała, ale też przewodzi zbuntowanym skanerom i korporacji Bio-carbon Amalgamate. W przeciwieństwie do biernego i przez większą część filmu sterowanego cudzymi poleceniami Vale’a Revok jest autonomiczny i efektywny, bo jest zdyscyplinowany: jego ciało jest ciałem całkowicie podporządkowanym jego woli, ujarzmionym, o jednoznacznie przypisanej podmiotowości. Cielesna samokontrola umożliwia mu opanowanie telepatycznych mocy i utrzymanie spójnych granic tożsamości – *dyscyplina produkuje indywidua*⁹. Powiązanie w postaci Revoka cielesnej kontroli z instytucjonalną władzą jest nieprzypadkowe – wskazuje na to fakt, że obydwaj bracia początkowo uczyli się władać swoimi mocami i rozwijali je pod skrzydłami firmy ConSec zatrudniającej doktora Rutha. Cielesna tresura, połączona z wybiórczym działaniem blokującego telepatię efemerolu, umożliwiła Vale’owi (podobnie jak wcześniej Revokowi) opanowanie możliwości swojego ciała i wytworzyła w nim tożsamość społeczną opierającą się na zewnętrznych punktach odniesienia, przede wszystkim na wyjaśnieniach dostarczonych mu przez doktora Rutha. Z kolei instytucjonalna podpora, jaką dla Revoka jest Bio-carbon Amalgamate, stanowi jednocześnie symboliczne przedłużenie jego tożsamości – w podobny sposób, jak cudzy układ nerwowy stanowi przedłużenie jego ciała podczas skanowania. To właśnie tam, na terytorium Revoka, w siedzibie zarządzanej przez niego korporacji, odbędzie się kulminacyjna konfrontacja braci.

Tożsamość głównych bohaterów jest tematem filmu na dwa sposoby – z jednej strony fabuła jest skonstruowana wokół dzielonej przez nich tożsamości skanerów-telepatów i jej fizycznych oraz psychicznych konsekwencji, z drugiej rozwikłanie przez Vale’a zagadki swojego pochodzenia przenosi problem tożsamości na inny, bardziej indywidualny poziom. Ujawnienie pokrewieństwa między Valem a Revokiem sygnalizuje ostateczne wkroczenie w sferę cielesności¹⁰ – główny bohater, do tej pory konstruujący samowiedzę na podstawie słowa Rutha, dowiaduje się, że wyjaśnienia doktora były kłamstwem, a prawdziwe informacje o jego tożsamości były cały czas zapisane w jego własnym ciele, dokładniej: w kodzie genetycznym. Stąd końcowy mentalny pojedynek również musi się odbyć na obszarze

ciała; choć większa część bratobójczej walki zostaje stoczona za pośrednictwem telepatii, zarówno jej makabryczne widzialne przejawy, jak i pierwszy, zadany spontanicznie przez Vale'a cios, mają czysto cielesny charakter – jak gdyby tym razem fizyczne naruszenie granic ciała było niezbędne do ich późniejszego telepatycznego zniesienia. W przeciwieństwie do Revoka, zaciekle broniącego swojej z trudem wypracowanej niezależności i odrębności przed porównaniami do ojca, Vale, którego cała samowiedza została podważona, nie ma nic do stracenia. Dzięki temu łatwiej jest mu pod wpływem telepatycznego naporu porzucić dotychczasowe ciało i powierzchowną, opartą na kłamstwie tożsamość i w ostatniej scenie wyłonić się w ciele brata. Choć interpretatorzy *Skanerów* zwykle mówią o przejęciu Revoka przez świadomość Vale'a, sam Cronenberg jest zwolennikiem mniej jednoznacznego odczytywania zakończenia filmu ¹¹. Tym, co faktycznie ma miejsce podczas ostatniej konfrontacji, jest zniesienie wszelkich tożsamościowych pewników i wytworzenie całkowicie nowej świadomości, zatarcie różnic między braćmi, połączenie ich w jedno ciało, jeden umysł, jeden układ nerwowy ¹² – w ten sposób należy odczytywać ostatnie słowa, które Vale słyszy od Revoka: *w końcu bracia powinni być sobie bliscy, nie uważasz?* Radykalne przekroczenie cielesnych i społecznych podstaw tożsamości w ostatniej scenie *Skanerów* nie prowadzi jednak do ich redefinicji – film sygnalizuje możliwość „trzeciej drogi”, ale nie wskazuje jej wprost, gdyż, jak pokazują późniejsze dzieła Cronenberga, wytyczenie jej wymagałoby przezwyciężenia intelektualnych nawyków i podważenia utrwalonych aksjomatów, co jest znacznie trudniejsze, niż mogłoby się wydawać.

* * *

Cronenberg wkrótce powróci do tematu poznania pozazmysłowego w *Martwej strefie* (*The Dead Zone*, 1983), nakręconej na podstawie powieści Stephena Kinga historii młodego nauczyciela, Johnny'ego Smitha (Christopher Walken), u którego parapsychiczne możliwości rozwijają się w wyniku wypadku samochodowego i pięcioletniej śpiączki. Warto w tym miejscu choć pobieżnie ¹³ przywołać ten film, gdyż pomimo licznych różnic między jasnowidzeniem głównego bohatera a przedstawioną w *Skanerach* telepatią część problemów związanych z posiadaniem nadprzyrodzonych zdolności powraca w filmie w podobnej lub w znaczący sposób zmienionej formie. Przytłoczony swoją parapsychiczną mocą i związanym z nią nagłym zainteresowaniem otoczenia Johnny, podobnie jak Benjamin Pierce, szuka ratunku w samotności, w fizycznym i emocjonalnym odseparowaniu: odcina się od dawnego życia, wyprowadza do innego miasta, niemal nie wychodzi z domu. *Nic nie może mnie tu dotknąć. Jestem sam – jestem bezpieczny* – tłumaczy odwiedzającemu go lekarzowi. Johnny ucieka nie tylko przed natręctwem dziennikarzy i osób próbujących wykorzystać jego moc jasnowidzenia – przede wszystkim próbuje odciąć się od swojej biografii, zapomnieć o życiu sprzed wypadku i zacząć wszystko od nowa. Jednak, podobnie jak w wypadku skanera-artysty, izolacja Johnny'ego jest niepełna i nieskuteczna – osoby z jego przeszłości bez problemu go odnajdują lub trafiają do niego przypadkiem, niespodziewana prorocza wizja skłania go do interwencji w zewnętrzne wydarzenia, wreszcie niemożność przezwyciężenia tęsknoty za przeszłością rzuca bohatera w sam środek politycznej intrygi i prowadzi do jego śmierci.

Mimo że całe życie Johnny'ego zmienia się w wyniku wypadku – zostaje pozbawiony zdrowia, ukochanej kobiety i pracy, w zamian uzyskuje niezrozumiałą moc, która przysporzy mu jeszcze więcej cierpienia – sama tożsamość bohatera nie zostaje podana w wątpliwość, jej niezmiennność pozostaje dla niego czymś oczywistym. Naczelnym problemem egzystencjalnym Johnny'ego są zmagania z własną przeszłością, próby przewyciężenia wciąż żywych uczuć do narzeczonej sprzed wypadku i odcięcia się od przysparzających cierpienia wspomnień dawnego ja. Przesunięcie nacisku z tożsamości na pamięć jest związane ze specyfiką filmowego jasnowidzenia; nie wiąże się ono, jak skanowanie, z inwazyjnym wkraczaniem w granice cudzego ciała czy bezpośrednim kontaktem dwóch układów nerwowych, polega raczej na uzyskaniu chwilowego wglądu w przyszłość, przeszłość lub teraźniejszość ¹⁴ innej osoby – problem czasu zostaje wpisany w samo doświadczenie. Znaczącą zmianą jest też sposób doświadczania wizji – jasnowidzenie wymaga bezpośredniego kontaktu z ciałem, tylko przez dotyk Johnny może poznać przeszłe i przyszłe losy innej osoby; przestrzenny dystans między ciałami, nieistotny w *Skanerach*, nabiera tu szczególnego znaczenia, przede wszystkim chroniąc psychiczną spójność bohatera przed konsekwencjami nieustannego naporu profetycznych wizji. Zapośredniczenie parapsychicznej wiedzy przez kontakt fizyczny niesie ze sobą jeszcze jedną, bardzo istotną implikację – trop, który dopiero po dwudziestu latach zostanie przez Cronenberga w pełni rozwinięty – możliwość wglądu w losy człowieka przez dotyk oznacza, że w rzeczywistości to poszczególne ciała noszą informacje o swojej przeszłości, przyszłości i teraźniejszości, a moc Johnny'ego pozwala mu jedynie uzyskać dostęp do tych informacji. Choć więc pozornie ciało w *Martwej strefie* schodzi na dalszy plan, nadal pozostaje w centrum zainteresowań reżysera; tym, co faktycznie się zmienia, jest rozwinięcie problematyki przeszerzenia oraz w jeszcze większym stopniu czasu i pamięci.

Innym dziełem, któremu zarzucano brak typowej dla Cronenberga „świadomości cielesnej”, jest *Pajak* (*Spider*, 2002), będący, podobnie jak *Martwa strefa*, ekranizacją cudzej prozy – tym razem powieści Patricka McGratha pod tym samym tytułem. Wprawdzie w porównaniu z filmami kręconymi przez tego reżysera przez całe niemal lata 90. *Pajak* faktycznie zawiera znacznie mniej obrazów nachalnej fizjologii i anatomicznych szczegółów, nie znaczy to jednak, że problem ciała jest w nim mniej istotny. W filmie śledzimy losy cierpiącego na zaburzenia psychiczne Dennisa Clega (Ralph Fiennes), tytułowego „Pajaka”, który po wyjściu ze szpitala psychiatrycznego trafia do domu przejściowego w swoim rodzinnym mieście. Znajome otoczenie przywołuje w „Pajaku” obrazy z dzieciństwa, widzowi jednak trudno jest ocenić, czy są to realistyczne wspomnienia, wizje urojeniowe konstruowane ze współczesnej perspektywy czy może elementy całkowicie fikcyjnej opowieści – spisywanej przez Clegę osobliwym, pozbawionym liter pismem w ukrywanym pod wykładziną notesiku. Początkowo wydaje się, że w wypadku „Pajaka” trudno mówić nie tylko o spójnej tożsamości, ale wręcz o tożsamości w ogóle – zalekniiony, mamroczący do siebie, niemal pozbawiony kontaktu z otoczeniem bohater, błędzący bez celu po miasteczku i zagubiony w przygnębiających wizjach, wydaje się pozbawiony jakiegokolwiek strukturyzującego szkieletu, rdzenia podmiotowości. W *schizofrenikach* – zauważa Cronenberg – *nie ma już z jakiegos powodu ani woli, ani energii do podtrzymywania tożsamości i ta tożsamość zaczyna się rozpadać* ¹⁵. Owa wewnętrzna dezintegracja zostaje podkreślona w sce-



Historia przemocy, reż. David Cronenberg (2005)

nach „wspomnień”, w których widzimy Dennisa jednocześnie jako dorosłego mężczyznę i jako chłopca (Bradley Hall), dwa wcielenia pozornie współegzystujące w jednej, niemożliwej czasoprzestrzeni. Jednak nawet w obliczu ostatecznego, zdawałoby się, rozpadu świadomości i podmiotowości, tym, co pozostaje, jest ciało. W tym dziwnym świecie, nakładającym na teraźniejszość kolejne warstwy przeszłości, nie tylko przeplatającą ją z domniemanymi epizodami z indywidualnej biografii bohatera, ale też łączącym historyczne realia kilku dekad XX w.¹⁶, dojmująca fizyczna obecność ciała „Pajaka” staje się jedynym stałym punktem odniesienia nie tylko dla bohatera, ale i dla widza.

Począwszy od sceny otwierającej film, w której Cleg wysiada z pociągu, sama jego cielesna obecność (zarówno na peronie filmowego dworca, jak i na kinowym ekranie) narzuca się widzowi jako coś osobliwego, niedopasowanego, całkowicie wyodrębnionego z otoczenia. Tożsamość bohatera nie jest rozproszona w podobny sposób jak rozbita osobowość skanera, przeciwnie – cała jego subiektywna podmiotowość jest skumulowana w niezgrabności ciała, niedopasowaniu jego gestów, postawy, stroju do otoczenia. „Pajak” więc w żadnym razie nie jest pozbawiony tożsamości – ciało utwierdza odrębność jego istnienia, utrzymuje go w określonej przestrzeni fizycznej i społecznej, pozostaje ostatnim łącznikiem ze światem zewnętrznym – jego tożsamość jest jednak zupełnie innej natury niż samoświadome, spójne podmiotowości, do których jesteśmy przyzwyczajeni. Drugim oprócz ciała punktem odniesienia dla dziwnej podmiotowości Dennisa są wizje przeszłości – podczas gdy ciało zakorzenia bohatera w przestrzeni, obrazy domniemyanych wspomnień umożliwiają osadzenie jego tożsamości w czasie. Zagadnienie prawdziwości nawiedzających „Pajaka” wyobrażeń ma w tym wypadku drugorzędne znaczenie – istotna jest identyfikacja dorosłego bohatera z obrazem dawnego, dziecięcego ja, podkreślona przez powtarzanie, a nieraz nawet wyprzedzanie kwestii wypowiedzianych przez chłopca w reminiscencjach. Niezależnie od tego, czy sceny ukazane w wizjach są rzeczywistymi wspomnieniami, chorobowymi urojeniami, czy spisywaną w notesie fikcją literacką, mają one bezpośredni wpływ na życie

bohatera. Utożsamienie Clega z dziecięcym „Pajakiem” jest całkowite, prowadzi wręcz do sytuacji, w której dorosły Dennis reaguje na działania i uczucia chłopca jak na własne. Jednak te dwa punkty odniesienia, ciało i pamięć, wytwarzają dwa różne rodzaje podmiotowości, dwie tożsamości, podkreślone przez częstą współobecność w kadrze młodego „Pajaka” – reprezentanta pamięci – i dorosłego, uosabiającego cielesną obecność Clega.

Punktem, w którym ciało bohatera spotyka się z wizjami przeszłości, jest notes wypełniony tajemniczymi zapiskami. Sceny pisania często wiążą się ze szczególnym wyeksponowaniem ciała „Pajaka” – bądź to przez nietypowe zachowania Clega, bądź przez sztuczne, przesadne oświetlenie, tworzące hiperrealistyczny efekt – znaczna większość tych scen jest też przeplatana obrazami wspomnień; nieraz dwa poziomy nakładają się i widzimy dorosłego Dennisa siedzącego w pubie z lat dziecińczych, pochylonego w skupieniu nad zeszytem pełnym notatek. Zatarcie granic między często pozostającymi w sprzeczności opowieścią-wspomnieniem a cielesną rzeczywistością podważa obiektywizm i wiarygodność obu tych sfer jako podstaw tożsamości – istnienie ciała jest pewne, ale niewystarczające, pamięć tworzy pełniejszy wizerunek, ale jest zawodna. Wspólnym obszarem, łączącym namacalną obecność ciała z przekonującymi wyobrażeniami przeszłości, staje się więc pismo – będące zarazem materialnym nośnikiem wspomnienia i śladem cielesnej obecności piszącego. Pismo „Pajaka” jest jednak pismem szczególnym¹⁷, wymykającym się okowom jednego upraszczającego języka, przypisującego określonym znakom – słowom, sylabom, głoskom czy literom – stałe znaczenia. Wskazuje ono – wraz z rezygnacją z obecnej w książce pierwszoosobowej narracji, małą liczbę istotnych fabularnie dialogów i niezrozumiałym mamrotaniem głównego bohatera – na konieczność odczytywania świata w *Pajaku* jako rzeczywistości pozajęzykowej. Niewydolność języka nie unieważnia jednak pisma – materialnego zapisu, fizycznego odcisku, śladu cielesnej obecności – i to w nim ostatecznie znajduje oparcie rozbita tożsamość „Pajaka”. Znak jest w filmie czymś pewnym, nawet jeśli jego znaczenie pozostaje niepewne, czy wręcz nieznanne: *nie wiemy tego, ale tak naprawdę istnieje możliwość, że [bohater] cały czas nie dotarł do sedna prawdy o swojej przeszłości, i może nigdy nie dotrze. I takie jest zakończenie tej opowieści*¹⁸.

* * *

Z dzisiejszej perspektywy *Pajak* istotnie staje się swoistym zakończeniem, zamknięciem pewnego etapu twórczości reżysera, ale przede wszystkim zerwaniem z określonym typem bohatera – od tej pory w filmach Cronenberga będą dominować postaci trochę bardziej konwencjonalne, pozbawione zarówno nadprzyrodzonych mocy, jak i głęboko zaburzonego poczucia tożsamości, targane raczej dylematami pochodzącymi ze świata zewnętrznego niż nurtującymi pytaniami natury egzystencjalnej. Trzy ostatecznie wykrystalizowane w *Pajaku* filary tożsamości – ciało, pamięć i pismo – zostają skondensowane i prowadzą do nowych w twórczości Cronenberga pytań o pamięć ciała i jego potencjał semiotyczny. Odpowiedzi na te pytania reżyser będzie szukał za pośrednictwem dwóch kolejnych filmów: *Historii przemocy* (*A History of Violence*, 2005) i *Wschodnich obietnic* (*Eastern Promises*, 2007). Pierwszy z nich jest historią Toma Stalla (Viggo Mortensen), kochającego męża i ojca, właściciela rodzinnej restauracji w małej miejscowości, którego niespodziewany akt hero-

izmu zwabia nie tylko żądną sensacji prasę, ale też dwóch filadelfijskich gangsterów, którzy rozpoznają w lokalnym bohaterze dawnego współpracownika, Joeya Cusacka; drugi to opowieść o poszukiwaniach rodziny zmarłej podczas porodu młodej Rosjanki, które zaprowadzą położną Annę (Naomi Watts) w świat mafijnych porachunków, ciemnych interesów i handlu żywym towarem.

Historia przemocy jest w pierwszej kolejności historią ciała, opowieścią o pamięci i tożsamości zapisanych w cielesnych nawykach i odruchach. W jednej z początkowych scen filmu Edie (Maria Bello), żona głównego bohatera, zabiera go na romantyczny wieczór we dwoje do swojego pokoju z czasów liceum, gdzie w ramach gry wstępnej przebiera się za cheerleaderkę; już w tym momencie ciała bohaterów zostają przedstawione jako potencjalna przestrzeń odgrywania ról, sygnalizując jeden z tematów przewodnich filmu. Choć w sytuacji seksualnej gry małżonków porzucenie dotychczasowej tożsamości jest możliwe i nie wiąże się z żadnymi negatywnymi konsekwencjami (wynika to z tymczasowości przebrania i jego umownego charakteru), próba trwałego narzucenia ciału roli niezgodnej z jego tożsamością jest skazana na porażkę. Joey Cusack wyłania się spod pieczołowicie konstruowanej przez lata fałszywej tożsamości Toma Stalla – nowej osobowości, sfabrykowanej biografii, zbudowanej od podstaw pozycji w lokalnej społeczności – za pośrednictwem niemożliwych do wykorzenia cielesnych nawyków. Kiedy prowadzony przez niego lokal zostaje napadnięty, ciało bohatera reaguje instynktownie – wyćwiczony morderca, którym kiedyś był, błyskawicznie obezwładnia i zabija napastników, zanim drobny przedsiębiorca i ojciec rodziny, którym jest obecnie, zdąży zareagować. Choć Stallowi udało się przewyciężyć osobowość i temperament Cusacka, wypełnić znaczną część jego gestów i mimiki, a także, przynajmniej na jakiś czas, odciąć się od osób z dawnego, przestępczego życia, okazuje się, że tożsamość nie ograniczała się do tego powierzchownego poziomu, ale była zapisana w sięgających znacznie głębiej i niepodlegających świadomej kontroli pokładach cielesnej pamięci. Wprawdzie w warstwie fabularnej kolejne erupcje przemocy ze strony Stalla/Cusacka są uzasadnione obecnością zagrażających jego rodzinie gangsterów, jednak tym, co faktycznie zapoczątkowało nawarstwienie brutalności, było właśnie uruchomienie pamięci ciała, przypomnienie zapisanych w nim odruchów i wskrzeszenie niewidzialnych śladów dawnej tożsamości.

Oczywiście tytułowa przemoc również jest domeną ciała; nie tylko dlatego, że ciało jej doświadcza i nawet nie dlatego, że jest zarazem jej sprawcą, ale przede wszystkim dlatego, że – według Cronenberga – skłonność do jej stosowania jest przekazywana przez więzi krwi. W przypadku Stalla/Cusacka sploty pokrewieństwa i przemocy są tym, co łączy jego rozdwojone tożsamości: Joeya Cusacka przemoc i geny wiąże z szefującym filadelfijskiej mafii bratem, a przemoc Toma Stalla zostaje powielona w nastoletnim synu (Ashton Holmes), który choć nie ma za sobą cielesnych doświadczeń ojca i podobnej wprawy w stosowaniu przemocy, w kryzysowej sytuacji okazuje się równie skuteczny. Gdy Tom dowiaduje się, że Jack podczas szkolnej bójki złamał nos prześladowającemu go od dawna chłopakowi, próbuje strofować syna: *w tej rodzinie nie rozwiązujemy naszych problemów; bijąc ludzi*. Na co wzburzony nastolatek odpowiada: *Nie, w tej rodzinie strzelamy do nich*. Wymierzony mu przez ojca policzek jest dobitnym potwierdzeniem nie tylko głębokiej niezgodności między powierzchowną tożsamością Stalla a jego brutalną przeszłością, ale też ukrytego znaczenia rodzinnych więzów niespodziewanie dotkniętego przez ripostę

Jacka. Tym, co ma umożliwić Stallowi ostateczne przezwyciężenie przeszłości, jest wyprawa do Filadelfii – spotkanie twarzą w twarz z nękającym go bratem i konfrontacja z odrzuconą tożsamością Joeya Cusacka. Jednak mimo śmierci „złego brata” i pozornego zwycięstwa umysłowości Stalla za pomocą umiejętności Cusacka zakończenie filmu – podobnie jak w wypadku *Skanerów* – jest dalekie od jednoznaczności. Pomimo budzącej nadzieję sceny obmywania ciała ze śladów dokonanej przemocy kwestia tożsamości bohatera znów pozostaje otwarta: czy do rodzinnego domu Stallów powraca Tom, ostatecznie skończywszy z przestępczą przeszłością, czy Joey, wreszcie pogodzony ze swoją skomplikowaną biografią, a może ktoś jeszcze inny, próbujący łączyć dwie kompletnie różne tożsamości?¹⁹

Zagadnienia związane z tożsamością, jej ukrywaniem i ujawnianiem, są również głównymi problemami poruszonymi przez *Wschodnie obietnice*. W centrum wydarzeń znajdują się problemy związane z poprawnym bądź niepoprawnym rozpoznawaniem cudzej tożsamości – położna Anna próbuje zidentyfikować zmarłą w szpitalu dziewczynę, by skontaktować się z jej rodziną, syn mafijnego bossa Kirill (Vincent Cassell) zleca podwładnemu zabicie człowieka, który rozpoznał w nim homoseksualistę, tajny agent Nikolai Luzhin (Viggo Mortensen), któremu udało się przeniknąć do wnętrza rosyjskiej mafii, stara się uniknąć zdekonspirowania przez jej członków. W świecie *Wschodnich obietnic* podstawowym nośnikiem różnych informacji o tożsamości – zarówno prawdziwych, jak i fałszywych – ponownie staje się ciało. Do najbardziej fundamentalnych cielesnych informacji o tożsamości bohaterów, szczególnie istotnych w świetle stosowanych w filmie technik śledczych i sposobów gromadzenia dowodów sądowych, należą odciski palców i dokumentacje dentystyczne – dlatego palce trzeba obciąć, a zęby wyrwać, by wrzuconego do rzeki ciała nie dało się zidentyfikować. Jednak nawet jeśli ciało zostanie poddane profesjonalnej „obróbce” przez eksperta, istnieją inne sposoby, w jakie może ono ujawnić swoje dzieje i zdradzić pochodzenie – szczególnym typem cielesnego zapisu tożsamości są w filmie mafijne tatuaże. W *rosyjskich więzieniach* – wyjaśnia jeden z bohaterów – *historia twojego życia jest wypisana na twoim ciele. Wytatuowana. Nie masz tatuaży, nie istniejesz*²⁰. Każdy tatuaż zawiera informację o losach ciała, na którym jest umieszczony; ujawnia pochodzenie, mafijną przynależność, rangę i funkcję w gangsterskim światku, popełnione przestępstwa i odsiedziane wyroki. Przed wprawnym okiem wytatuowane ciało nie ma tajemnic – dlatego Semyon, ojciec chrzestny rosyjskiej mafii, zaleca podwładnym przeprowadzanie „biznesowych” spotkań w łaźni – zarazem jednak pogłębiona znajomość tatuażowego kodu umożliwia zapisanie na ciele dowolnej informacji, a wraz z nią niemal dowolnej tożsamości. Nadal nie oznacza to jednak, że rzeczywista zmiana tożsamości – odrzucenie starej i przyjęcie nowej – jest możliwa.

Najważniejszą zapisaną w ciele informacją – taką, której nie można się w żaden sposób pozbyć ani zafałszować – pozostaje unikatowy kod genetyczny. Znaczenie więzi krwi jest podkreślone od pierwszej sceny *Wschodnich obietnic*, w której powiązany z mafią Azim skłania swojego bratanka do zabicia innego rosyjskiego gangstera, Soyki, powołując się na łączące ich pokrewieństwo. Więzy rodzinne powracają nieustannie jako jeden z najważniejszych motywów filmu – przede wszystkim są figurą mafijnej przynależności i hierarchicznej władzy, ale zdarza się też, że wiążą się z relacjami lojalności i troski, jakie, mimo sprzeczek i nieporozumień, dominują w rodzinie Anny. To wokół relacji pokrewieństwa skupiają się najważniejsze wątki filmu

– od zapoczątkowujących wydarzenia poszukiwań rodziny Tatiany, przez postać Kyrilla zobowiązanego przez więzi rodzinne do uczestnictwa w mafijnym interesie, do którego się zupełnie nie nadaje, po zamykającą akcję intrygę policyjną mającą na celu postawienie rosyjskiego ojca chrzestnego w stan oskarżenia na podstawie obciążającej go zgodności materiału genetycznego. We *Wschodnich obietnicach* kod genetyczny jest figurą ciała, które w każdej chwili może zdradzić swojego właściciela – nie przez otwarty bunt fizycznego rozpadu, mutacji czy choroby, jak w wielu wcześniejszych filmach Cronenberga, ale przez ujawnienie jego tożsamości²¹. Pełniący w filmie funkcję pojemnej metafory zapis genetyczny najpełniej łączy trzy podstawy tożsamości zasygnalizowane w *Pająku*: ciało, pamięć i pismo.

Historia przemocy i Wschodnie obietnice, mimo rezygnacji z wielu zabiegów estetycznych i fabularnych charakterystycznych dla tej twórczości oraz rozstania z typowym Cronenbergowskim bohaterem nadal zadają pytania o ciało jako sprawcę i ofiarę przemocy, jako przestrzeń zapisu tożsamościowego i odgrywania ról, jako nośnik stałych i niezmiennych informacji o zamieszkującym je podmiocie, a przede wszystkim jako pośrednika między tym, co prywatne a tym, co społeczne. W późnych dziełach Cronenberga refleksja nad relacją między ciałem a tożsamością nabiera nowego, bardziej pragmatycznego charakteru – powraca, dotychczas zaledwie sygnalizowane, zagadnienie fizycznej tresury i cielesnego nawyku; problem określenia własnej podmiotowości w relacji do przestrzeni ciała, jego granic i możliwości, traci na znaczeniu na rzecz pytań o czasową naturę tożsamości i jej trwałość; ponownie pojawiają się także pytania dotyczące jej aspektu społecznego. Choć filmy te nadal nie udzielają jednoznacznych odpowiedzi na pytania o możliwość przekroczenia granic ciała i ram tożsamości, wskazują na bardzo wyraźne przesunięcie będące świadectwem nowego otwarcia w twórczości reżysera: cielesna tożsamość, zakorzeniona w przeszłości i uwikłana w znaki, stopniowo przestaje mieć charakter indywidualnego problemu egzystencjalnego, by stać się terminem pochodzącym raczej z porządku filozofii polityki.

KLAUDIA RACHUBIŃSKA

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

² Por. W. Beard, *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 96.

³ Por. K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003, s. 61.

⁴ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 149.

⁵ Revok zapytany, czy ma na myśli ludzkie głosy, prostuje, że chodzi o całych ludzi: *ręce*,

nogi, głowy. Wskazuje to ponownie na cielesny charakter filmowej telepatii, odczuwanie przez skanerów całego spektrum doznań innych osób, nie tylko ich myśli.

⁶ Ponieważ w języku angielskim słowo *you* oznacza drugą osobę zarówno liczby pojedynczej (*ty*), jak i mnogiej (*wy*), zapewnienie Vale'a można więc faktycznie odczytać jako *Jestem jednym z ciebie*.

⁷ William Beard odczytuje to jako zobrazowanie sposobu działania samego Cronenberga jako artysty operującego estetyką monstrialności. Por. W. Beard, dz. cyt., s. 103.

⁸ Por. tamże, s. 115.

⁹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 167.

¹⁰ Warto zaznaczyć, że równocześnie z rewelacjami o pochodzeniu głównego bohatera, widz

(i Vale) dowiaduje się także o psychofarmakologicznych eksperymentach na ciężarnych kobietach, które zapoczątkowały powstanie mutacji – zostaje więc wyjaśniona nie tylko genetyczna, ale i „telepatyczna” tożsamość skanera.

¹¹ Za: W. Beard, *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg* University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, s. 104.

¹² Co ważne, fuzja braci ma odmienny charakter od wspólnego skanowania praktykowanego przez członków komuny, gdyż odbywa się nie tylko na poziomie umysłowym, ale też cielesnym – ciało Revoka w ostatniej scenie filmu mówi głosem Vale’a, ma jego kolor oczu, przejmuje jego mimikę i gesty.

¹³ Bardzo interesującą pogłębioną interpretację filmu, opartą przede wszystkim na psychoanalitycznych pojęciach pracy żałoby i emocjonalnego wyparcia przeprowadził William Beard w: W. Beard, dz. cyt., s. 165-197.

¹⁴ Jasnovidzenie w czasie teraźniejszym może wydawać się pojęciem nieintuicyjnym, a nawet mylącym, chodzi jednak o sytuację, w której bohater ma wgląd w zdarzenia dziejące się równocześnie do jego wizji, które będą miały ogromny wpływ na osobę, której wizja dotyczy – wyraźnym tego przykładem jest ostrzeżenie zajmującej się Johnnym pielęgniarki przed pożarem zagrażającym życiu jej córki.

¹⁵ W. Beard, dz. cyt., s. 490.

¹⁶ Por. M. Browning, *David Cronenberg: Author or Filmmaker?* Intellect Books, Bristol-Chicago 2007 s. 180.

¹⁷ Co ciekawe, pajęczę pismo nie było elementem od początku zaplanowanym przez Cronenberga – pojawiło się w filmie z inicjatywy grającego główną rolę Ralpa Fiennesa. Zob. K. Loska, A. Pitrus, dz. cyt., s. 217, przypis 11.

¹⁸ David Cronenberg, za: W. Beard, dz. cyt., s. 549, przypis 19.

¹⁹ Zakończenie można odczytywać także jako pogodzenie w bohaterze niekontrolowanych cielesnych impulsów (Joey) z racjonalnymi władzami umysłu (Tom), jednak w świetle bogatej twórczości Cronenberga, z reguły podważającej konwencjonalne sposoby myślenia o relacji między ciałem a umysłem, rozwiązanie takie wydaje się nadmiernie upraszczające.

²⁰ Tatuże wykorzystane w filmie zostały zaczerpnięte z rzeczywiście istniejących wzorów rosyjskiego tatuazu mafijnego i więziennego.

²¹ Jedynymi ciałami, które w ten sposób nie zdradzają swojej tożsamości, są ciała filmowych kobiet – tożsamość Tatiany zostaje ostatecznie wyczytana z jej dziennika, Anna dostarcza Semyonowi informacji o swoim pochodzeniu, wręczając mu wizytówkę, a ukraińska prostytutka, którą Nikolai postanawia uratować z rąk mafii, musi mu najpierw sama podać swoje nazwisko.