

plesalka v temi

Vsakič, ko se film sooči s slepoto, se neizogibno sooči s svojo lastno predpostavko, s pogledom, gledalec pa s svojo temeljno dilemo, ki se skriva nekje med videti in vedeti. S tega gledišča je *Plesalka v temi* še en film o filmu, film o preizpraševanju lastnih pogojev, tako avtorja kot gledalca, na las podoben Wendersovima filmoma *Stanje stvari* (Der stand der dinge, 1982) in *Do konca sveta* (Until the End of the World, 1991) ter Altmanovemu *Igralcu* (Player, 1992). V vseh naštetih primerih imamo večino časa filma pravzaprav opravka s predpripravami (producentskim pakiranjem; globe-troterskim snemanjem; scenariističnimi prigodami) za veliki finalni obračun, za *final shooting*, ki ima vedno opravka s smrtjo in problematizacijo medija, svojevrstnim filmom na potenco: režiser se zgrudi za kamero, ki snema naprej; mati umre od prevelike doze podob, a z razvozlanjem sanj "zafiksa" sina in moža; film se končno realizira s parodično rešitvijo v zadnjem trenutku...

Naj mi oprostijo vsi, ki jim je *Plesalka v temi* orosila oči, toda od naštetih primerov me uprizoritev Selmine smrti še najbolj spomne na Altmanovo finalno parodijo: kot da bi si vsi še kako želeli rešitve v zadnjem trenutku (magari v liku Bruca Willis) in zato preprosto spregledali globoko porogljivo naravo finalnega pasijona. Eksekucija Selme ni niti Dreyerjevo trpljenje Ivane Orleanske niti Kieslowskega kratki film o ubijanju, temveč pozorno naštudirana vaja v slogu, za katero se njena akterka pripravlja ves čas filma, tako na odru podeželskega gledališča kot v pasažah sanjskega musicala. Tako njene pesmi kot njene sanje jo privedejo pred skrbno izbrano občinstvo, ki prisostvuje njeni eksekuciji kot klasičnemu odrskemu spektaklu. Ta dvakrat podvojeni scensko-kinematografski dispozitiv se torej dejansko hkrati dogaja za nezmotljivo oko kamere in za orošene oči gledalca – in Von Trier se ga loteva z natanko isto distanco, ki je Altmanu velevala, da ga je potujil vse tja do najvišjih hollywoodskih zvezdnih višav (Julia Roberts & Bruce Willis).

Zakaj gre lahko tudi Von Trier tako daleč, ali natančneje, zakaj *mora* iti tako daleč? Zato, ker mu na njegovi poti od skrajno kompliciranega k vedno bolj enostavnemu skorajda ne preostane nič drugega (razen pornografije). V registru skopičnih anomalij je namreč doslej preigral tako hipnotičnost zaslepljenost na strani gledalca (Evropa) kakor shizofreno razcepljenost pogleda junakinje na pogled navzgor in (v)pogled vase (*Lom valov*) ter nenazadnje idiotsko bolščanje v prazno (*Idioti*). Ostala mu je le še tema kot absolutna slepota.

V registru vizualnih ambicij pa je ekspresionistično estetiko senc Evrope prek presvetljene poetične frenetike *Loma valov* prav tako prignal do roba "dogmatskega" verizma v *Idiotih*. Ostala mu je le še črna kot abstraktna barva. Z deleuzovskim besednjakom bi morda lahko rekli, da se je na pragu novega stoletja znašel na robu nove faze snovanja *poljubnega prostora*.

"Poljubni prostor ni univerzalno abstraktno v slehernem času in na slehernem kraju. Je popolnoma poseben prostor, ki je le izgubil svojo homogenost, se pravi, načelo svojih merskih razmerij ali povezavo svojih lastnih delov, tako da je spajanje mogoče izvajati na neskončno veliko načinov, je prostor virtualne povezave, dojet kot čist kraj možnega." (Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, str. 147, SH, 1991)

Ko se v nadaljevanju Deleuze vpraša, kako je mogoče konstruirati poljuben prostor, na hitro preleti ekspresionistično senco in lirično belino, nato pa se ustavi prav pri *musicalu* kot tistemu žanru, ki mu pripiše snovanje vodilnih oblik barvne podobe kot tretjega modusa poljubnega prostora. In v čem je ta izjemna sposobnost musicala? V tem, da "iz konvencionalnega stanja stvari izlušči brezmejen virtualen svet" (str. 157), v katerem stanja stvari postanejo gibanje sveta, osebe pa plesni liki. Če je ključna značilnost musicala, da vztrajno sledi temi oseb, ki jih je "dobesedno posrkal njihov lastni sen, še posebej pa sen drugega in preteklost drugega" (str. 158), tedaj se seveda ponuja sklep, da je Von Trier dejansko moral: a) iznajti lik Selme kot žrtve lastnega sna, da bi se prek njega lahko dokopal do b) žanra mjuzikla kot tiste filmske forme, ki mu je sploh omogočila, da se je lotil konstrukcije



c) *poljubnega prostora* kot tistega prostora virtualnih povezav, ki sploh še omogoča d) *podobo sveta*, ki je dokončno izgubil sleherni homogenost. Po *Idiotih* moraš biti res slep, da bi ne videl, kako razpočen in raztresen je ta svet.

Zato v iznajdbi lika in zgodbe, ki zahteva musical, vidim Von Trierjev poskus izhoda iz zagate, iz katere se je Altman skušal izvleči s *Short Cuts*: kako sploh še ujeti v podobo svet, ki je radikalno necel, razpočen in fragmentaren; kako razpreti in reprezentirati "čiste kraje možnega" v nemogočem nečistem svetu? Edino tako, da "šivaš" različne končke, da skušaš aktualne posnetke vaj, okruške pop kulture in dokumentarne utrinke "prešiti" z virtualnimi podobami, pa naj so to drobci sanj, shizofreni prisluihi ali glasbeno-komedijski deliriji. In če se je morda nekaj časa celo zdelo, da je ta sanjaška funkcija lahko osvobajajoča, tedaj si že Deleuze ni delal nobenih iluzij, saj je rad dejal: "ko se enkrat znajdete v sanjah drugega, ste fuč!" Problem *Plesalke v temi* ni v tem, da se je v njenem fantazmatskem snu znašel njen sin, ki mu je – tako kot njej – pešal vid in ki ga je bilo treba ohraniti pri očeh. Problem je v tem, da smo se v njenem snu kar naenkrat znašli tudi mi, gledalci. Ko namreč sanje enkrat postanejo poljubni prostor, je ta kot "*pajčevina, katere pasti so prej kot za samega sanjača narejene za žive žrtve, ki jih lovi. In če stanja stvari postanejo gibanje sveta, osebe pa plesni liki, tedaj tega ni mogoče ločiti od sijaja barv, od njihove posrkajoče funkcije, ki je skorajda mesojeda, požrešna, uničevalna.*" (str. 158)

Če mi je dovoljena dikcija, s katero se je nekoč Wenders med Fordovimi in Ozujevimi junaki odločal za slednje, tedaj bi rad svoje iskreno publicistično navdušenje, a obenem temeljno gledalsko zagato ob zadnjem Von Trierjevem filmu izrazil z naslednjimi besedami: če bi moral izbirati med večnim beganjem oči obračajoče Tess v *Lomu valov* in mirnostjo vid izgublajoče Selme kot *Plesalke v temi* bi vse Selmine pesmi dal za eno samo sanjo Tess. •

Top 2000

Plesalka v temi (Dancer in the Dark, Lars von Trier)