

ALTMAN, KOREOGRAF

FILM SEBE PO MALEM VIDI TUDI KOT KOREOGRAFA, ZATO NE ČUDI, DA JE V PLESNEM ANSAMBLU, METAFILMU O KOREOGRAFIJI, OHRANIL RESEN, SPOŠTLJIV OBRAZ. TAKO KOT JE RESEN, SPOŠTLJIV OBRAZ OHRANIL V VINCENTU & THEU, FILMU O UMETNIKU, KI SE NI NIKOLI PRODAL – HEH, KOT SAM ALTMAN.

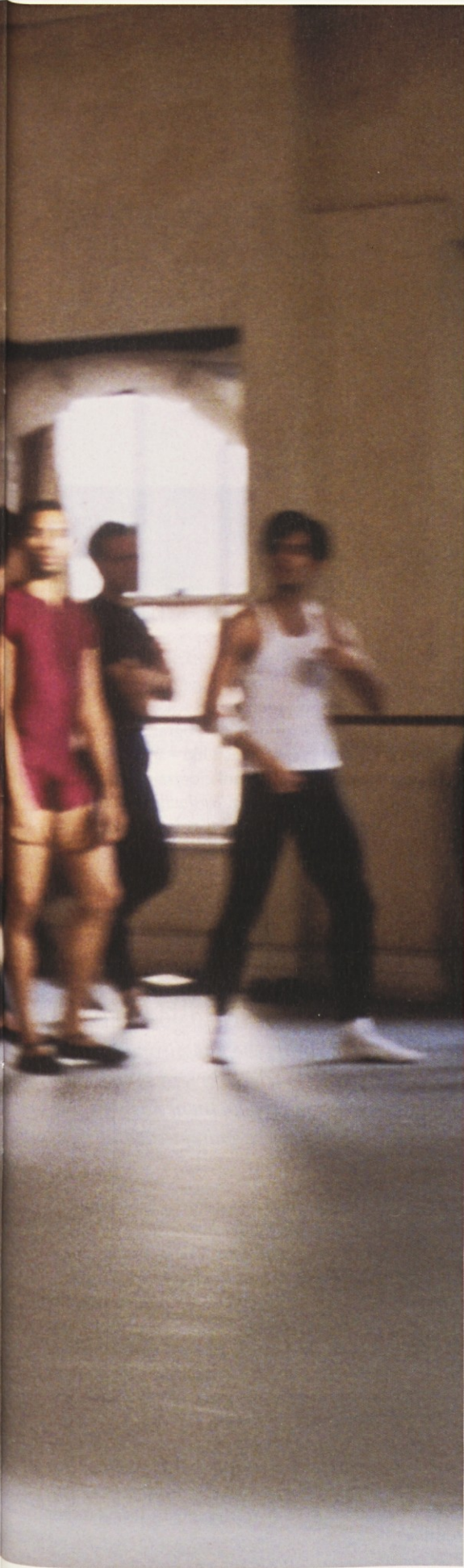
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Robert Altman se je vedno gibal po zunanem robu fikcije, po njenem obodu, toda v tem njegovem miksanju fikcije in realnosti ni bilo nič brechtovskega, hotel je le pokazati, kako zelo sta fikcija in realnost v Ameriki zmiksani – kako zelo je torej realnost v Ameriki prežeta s fikcijo. *Plesni ansambel* (The Company, 2003) je film o baletnem ansamblu, o Joffrey Company iz Chicaga. Joffrey Company iz Chicaga igra Joffrey Company iz Chicaga – in tudi oba koreografa, Lara Lubovitcha in Roberta Desrosiersa, igrata Lar Lubovitch in Robert Desrosiers, koreografa Joffrey Company iz Chicaga (tudi baletne točke, ki jih vidimo, so del repertoarja tega ansambla). V to doku-realnost, ki igra samo sebe, kar pomeni, da je malce vendarle fiktivna, ali še bolje, fiksijska, pade fikcija, balerina, ki jo igra Neve Campbell, toda tudi Neve Campbell, zvezdnica TV serije *Miza za pet* in filmske serije *Krik* (Scream), v tem kontekstu ni le nekaj fiktivnega – kariero je namreč začela kot balerina (National Ballet of Canada). Da bi bila poanta jasna, v filmu pleše sama – brez dvojnic, brez kaskaderk, brez digitalnih retuš, brez pomoči fikcije. Neve Campbell pleše po obodu fikcije – tako kot Malcolm McDowell, ki igra energičnega, pompoznega režiserja baletnega ansambla, Alberta Antonelli, toda tudi Antonelli je le travestija Geralda Arpina, resničnega režiserja tega čikaškega ansambla.

Film popisuje eno sezono ansambla, specifično – priprave na baletno predstavo Blue Snake. Vidimo, kako se plesalci in plesalke urijo in pilijo, kako se ženejo, kako garajo, kako se ugonablajo, kako se izzemajo, kako se uničujejo, kako se ubijajo, kako izključujejo svoje zasebno življenje in kako zanemarjajo realnost, da bi se lahko povsem, čisto in scela posvetili le baletu, svojemu nastopu, svojemu fiktivnemu liku v

baletni predstavi. Drillu sledi drill. In potem spet drill. Intenzivno, fizično, agonično, mučeniško – stalno so na robu poškodbe, bolečine in norosti, kot bi se skušali kaznovati. Zasebnega življenja praktično nimajo, bolje rečeno, njihova zasebna življenja niso omembe vredna – Altman jih komaj »omeni«, le mimogrede, fragmentarno. Njihova življenja – »realnost« – so le kolekcije nedokončanih stavkov, nerazvitih emocij, nepredelanih odnosov.

Vse je podrejeno nastopu, drillu, konstrukciji fikcije, prehajanju v »lik«. Melodrame ni – to ni *Flashdance*. Altman celo pusti, da se Ry (Neve Campbell) romantično zaplete s Joshem (James Franco), ki se preživlja kot kuhar, toda to stori le zato, da bi lahko pokazal, da je njen *Funny Valentine*, njen romantični *pas de deux*, le reality check njene baletne točke (*My Funny Valentine*), njenega »fiktivnega«, toda zelo seksualnega *pas de deux* s soplesalcem Domingom (Domingo Rubio). Njene emocije prežema njen *performance*, fikcija. Bolj ko zlorablja svoje telo, bolj čiste, bolj elegantne, bolj graciozne, bolj fluidne in bolj fiktivne so njene emocije. Balet je ta, ki formatira njene emocije. Kot da bi nam hotel Altman reči: fikcija je v življenju Amerike ultimativni *reality check*. Plesalci in plesalke, vključno z Neve Campbell, so voljni plesati, vaditi do krvi – tako kot glavna junakinja *Rdečih čevljev* (The Red Shoes, 1948, Michael Powell in Emeric Pressburger). Ko se poškodujejo, odpadejo – »umrejo«. In v tem je nekaj tragičnega, antično tragičnega: pokoplje jih to, kar je pokopalo Ahila. Z eno besedo: plesalci in plesalke naredijo vse, da bi bili njihovi nastopi čim bolj prepričljivi – da bi bila torej njihova fikcija čimbolj popolna. In v skrajni liniji: čim bolj realna. Kot da bi skušal Altman reči, da je realnost v resnici konstru-



Igralec



Nashville



irana, da je strukturirana kot fikcija, da je le variacija fikcije. Telesa, ki gredo onstran sebe, so tu le alegorija fikcije, ki gre onstran sebe, toda ironija je v tem, da se ta telesa, ki igro sprejmejo in ki hlepijo po popolnem nastopu, same realnosti ne morejo znebiti – vsi po vrsti niso le vrhunski umetniki, kralji modernega baleta, ampak tudi vrhunske umetnine, toda kljub temu morajo za preživetje delati, in to fizično, manualno, proletarsko: Ry, *ingenue*, ki postane *prima donna*, dela kot natakara. Fikcija je ne izčrpava le emocionalno, fizično, ampak tudi finančno.

Vsi ti baletniki in balerine izgledajo kot podaljški Vincenta Van Gogha iz filma *Vincent & Theo* (1990) – umetnika, ki za svojega življenja ni prodal niti ene svoje umetnine. *Plesni ansambel* se konča z ekstravagantno točko – tako kot *Pret-a-Porter* (1994). Altman v *Plesnem ansamblu* stalno variira isto pesem (*My Funny Valentine*) – tako kot je v *Privatnem detektivu* (*The Long Goodbye*, 1973) stalno variiral temo *The Long Goodbye*. V *Plesnem ansamblu* se skušajo plesalci in plesalke transformirati onstran svojih teles, onstran fizikalnih zakonov, onstran človeških zmožnosti – tako kot se je hotel *Brewster McCloud* (1970) transformirati v ptiča. V *Plesnem ansamblu* skušajo plesalke in plesalci postati fiktivni – v *Prividih* (*Images*, 1972) so vse realne osebe, ki se pojavijo, le fikcije v glavi Susannah York, del njene psihoze. V *Plesnem ansamblu* plesalci in plesalke plešejo zaradi plesa, zaradi umetnosti, ne pa zaradi denarja, profita – v *Kalifornijskem pokru* (*California Split*, 1974) George Segal in Elliott Gould nista hazardirala zaradi denarja ali profita, ampak zaradi hazarda, zaradi igre, zaradi ambienta, zaradi fiktivnosti samega »doživljanja« in lasvegaške scene. Tu je tipična Altmanova množica likov. Tu je tipična Altmanova fluidna kamera, ki vse te like povezuje. Tu so tipični Altmanovi dialogi, ki se prekrivajo, ljudje, ki govorijo drug čez drugega, neslišne ali pa komaj slišne replike. Tu je tipični Altmanov katastrofizem (poškodbe ipd.). In seveda, *Plesni ansambel* je film o ameriški

ambiciji, ki stalno meji na norost in samoparodijo – tako kot *M*A*S*H* (1970), *Kockar in prostitutka* (McCabe & Mrs. Miller, 1971), *Nashville* (1975), *Buffalo Bill in Indijanci* (*Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson*, 1976), *Zdravje* (*Health*, 1980) in *Igralec* (*The Player*, 1992). Razlika je le v tem, da ima Altman tokrat resen, spoštljiv obraz.

Zakaj? Za začetek, ko je šel Altman snemat *Plesni ansambel*, je rekel, da o baletu nima pojma. Ironično, tudi o country glasbi ni imel pojma, ko je šel snemat *Nashville* – vsaj tako je rekel. Tedaj je Joan Tewkesbury, scenaristki filma *Vsi smo barabe* (*Thieves Like Us*, 1974), naročil, naj gre za nekaj časa v Nashville in tako rekoč dnevniško popiše vse, kar bo videla, in vse, kar se ji bo zgodilo – vse detajle, vse anekdote, vse opazke, vse incidente. In Joan Tewkesbury je storila natanko to. Pred snemanjem *Plesnega ansambla* je nekaj takega naročil Barbari Turner, scenaristki Grosbardove *Georgie* (1995) in Harrisovega *Pollocka* (2000): naročil ji je, naj z Joffrey Company preživi nekaj časa in dnevniško popiše vse, kar je videla in doživela. Vse plesne točke v filmu so ustvarili kar sami plesalci in koreografi – podobno kot so v *Nashvillu* vse country songe napisali sami igralci, od Keitha Carradina in Henryja Gibsona do Karen Black in Ronee Blakley. Tudi v *Nashvillu* je Altman pokazal, kako zelo prežeti sta fikcija in realnost – na koncu se ne zgodi atentat na politika, ampak na pevko, na *entertainerko*, Barbaro Jean (Ronee Blakley). *Entertainment* ima težo politike, še več – *entertainment* je zamenjal politiko. Politika je postala tako irealna, da se mora šlepati na *entertainment*, da bi izgedala realno: aktivisti Hala Philipa Walkerja, kandidata Nadomestne stranke (*Replacement Party*), krožijo po Nashvillu, trosijo predvolilne slogane in snubijo country zvezde, da bi nastopile na velikem predvolilnem shodu. Toda Hala Philipa Walkerja ne vidimo, ne pokaže ga, tudi na predvolilnem shodu ga ni – atentator zato ubije pevko, ne pa njega. Hal Philip Walker je dokaz, kako brezosebna in kako fiktivna je

postala politika. Če hoče politik preživeti, mora obvladati tehniko, estetiko in logistiko *entertainmenta*, kar pomeni, da mora obvladati režijo – koreografijo. In prav Altman je bil vedno tudi koreograf: ne pozabite, da so njegovi filmi preplavljeni z liki – in ne pozabite, da »zgodbe« vseh teh likov funkcionirajo kot »točke« Altmanove velike koreografije. *Nashville* je bil Altmanova koreografija countryja. *Igralec* je bil Altmanova

Kot da bi skušal Altman reči, da je realnost v resnici konstruirana, da je strukturirana kot fikcija, da je le variacija fikcije. Telesa, ki gredo onstran sebe, so tu le alegorija fikcije, ki gre onstran sebe, toda ironija je v tem, da se ta telesa, ki igro sprejmejo in ki hlepijo po popolnem nastopu, same realnosti ne morejo znebiti.

koreografija Hollywooda. *Pret-a-Porter* je bil Altmanova koreografija visoke mode. *Kansas City* (1993) je bil Altmanova koreografija jazza. *Kratke zgodbe* (*Short Cuts*, 1996) so bile Altmanova koreografija losangeškega primestja. *M*A*S*H* je bil Altmanova koreografija vojne. *Svatba* (*A Wedding*, 1978) je bila Altmanova koreografija ameriške poroke. *Gosford Park* (2001) je bil Altmanova koreografija razrednega boja. *Tanner* (1988) je bil Altmanova koreografija predvolilne kampanje. Film torej sebe po malem vidi tudi kot koreografa, zato ne čudi, da je v *Plesnem ansamblu*, metafilmu o koreografiji, ohranil resen, spoštljiv obraz. Tako kot je resen, spoštljiv obraz ohranil v *Vincentu & Theu*, filmu o umetniku, ki se ni nikoli prodal – heh, kot sam Altman.