

PLES V DEŽJU

Kadar neka oseba — kot npr. Magda, ko pride zvečer k Petru — trka na vrata in se nihče ne oglasi, jih sama odpre in vstopi v mračen prostor, tedaj je to trenutek suspenza in negotovosti. Že za Andreja Bazi- na so bila vrata »ključni objekt« filma, in dodali bi, da so tudi fetiški objekt, prav ko- likor preprečujejo in hkrati dopuščajo do- stop, kolikor torej hkrati skrivajo in razkri- vajo, kolikor mejijo na »skrivnost« in predstavljajo tako prepoved videnja kot prekršek s pogledom.

V Petrovo sobo se pride skozi dvoje vrat, med njima je nek mračen prostor, prav tisti (Antonova soba), v katerem ždi zlo, zato tu- di zdaj, ko se skozenj tihotapi ženska, Magda, ni prikazan v celoti, je ne le zatem- njen, ampak deloma tudi zunaj polja —prav ta delna prikritost mu tudi daje srh- livjiv značaj. Hkrati pa ta prostor ni toliko An- tonov kot je Petrov, saj je kraj, kjer so upri- zorjeni vsi njegovi fantazmatski scenariji, od prvotne scene do »sanjskih vizij«, v ka- tere »vstopi« prav skozi vrata, ki ločijo nje- govo sobo od Antonove. Tako je tudi Mag- dino tihotapljenje skozi to sobo prostor- sko-časovno povsem determinirano: če se Magda, preden vstopi v Petrovo sobo, po- javi v tem vmesnem prostoru, tedaj zato, ker Peter prav tisti trenutek riše risbo s sle- po ulico, ki je »tloris« njegove »sanjske vi- zije« ženske silhuete na oknu. Tako bi se torej Magda prikazala Petru kot ženska, ki je nanjo nezavedno mislil, ko je risal risbo, in hkrati kot ženska, ki ni »tista«. In prav zato, ker ni »tista«, ampak povsem »dezav- ratična« in razgaljena ženska brez (avre) skrivnosti, ki kot taka predstavlja čisti tre- nutek desublimacije, je v tem prizoru nekaj »pornografskega«.

Na notranji strani Petrovih vrat visi risba, skica, ki morda spominja na Don Kihota, vendar je tam predvsem zato, da identifi- cira tako vrata kot Petrova, kakor tudi njega samega kot slikarja. Toda ponesrečenega slikarja, ki »še vedno išče«, kot sam pravi, oziroma ki je ostal na ravni skice, osnutka, ni pa še ustvaril platna. Simptomatično je, da je ustvaril eno samo platno — tisto, ki stoji v njegovi sobi za Marušo, ko le-ta pre- spi pri njemu, in ki predstavlja ono slepo ulico, ki jo je risal, ko je prišla Magda; to je torej upodobitev »podobe iz sanj« oziroma prostora, pravokotnika fantazma, kar pač pomeni, da je Peter tudi kot slikar docela ujet v okvir svoje fantazme, ki pa mu ven- darle daje nek slikarski motiv. Toda Peter kljub temu »še vedno išče«. In kaj bi iskal drugega kot obraz, ki manjka tako v »po- dobi iz sanj« kot še posebej na risbi in platnu? Ta obraz takorekoč nujno manjka: mar se Petru ne vrača kar naprej »ena in ista blodnja« in ne riše nenehno iste slike prav zato, da ne bi našel obraza, da se z njim ne bi srečal z grozo, ki bi jo izzval ta že zdavnaj najdeni in domač obraz? Tako »podoba iz sanj« kot slikarsko platno sta potemtakem zaslon pred tem obrazom.

Poleg risbe je drugo identifikacijsko zna- menje na Petrovih vratih reža, špranja, ki skozenj preži Antonovo oko kot zlo oko



Nadjaza. V tej vlogi se Antonovo oko ne po- trjuje le z nenehnim nadziranjem in ope- ranjem, marveč jo indicira sam Peter, ko Maruši reče, da ne more pri njemu prespa- ti, ker je njegova soba prehodna oziroma ker bi morala iti skozi Antonovo sobo. Toda po drugi strani je Antonova soba samo iz- govor, da mu Maruše ne bi bilo treba peljati v svojo sobo: Peter si Maruše ne želi ozi- roma je njegova želja omrtvičena z nago- nom smrti, ki je figuriran kje drugje kot v Antonovi sobi: ta soba, ta vmesni, prehodni prostor je prava ropotarnica Petrovega nezavednega.

Ko Peter naslednje jutro (po Magdinem obisku) stopi v Antonovo sobo po vodo, se najprej zasliši samo Antonov glas v offu, kamera se zasuče na levo, kot da bi hotela odkriti vir glasu, toda namesto tega pokaže kipca-okostnjaka, ki figurirata to, kar se za tem glasom skriva: smrt oziroma zločinska želja, želja, ki se vseskozi ohranja kot taka, ki torej nikoli ni realizirana oziroma ob vsakem poskusu spodleti: formulira jo sam gospod Anton, ko se o Magdi sprašuje, če je »nevarna«, pogubna ženska (»me bo ugonobila?«), in se prijemlje za vrat in us- traši sence obešalnika na stopnicah, mani- festira pa se v prizoru, ko hoče Anton Ma- rušo ubiti: Marušo prebudi iz jutranje blodnje v Petrovi postelji trkanje na tista vmesna vrata s špranjo, skozi katero opreza gospod Anton; kljuka se povese — v znak suspenza — in Anton vstopi, Maruša pa si takoj pokrije prsi z odejo; gospod An- ton se kot zlovešč tič sklanja nadnjo, ki nekaj jeclja in ga prestrašeno gleda ter nato v bližnjem planu položi glavo na bla- zino, kakor da bi se že vdala kot žrtev, po kateri se iz zunanosti polja steguje roka, segajoča proti njenim prsim in vratu, a jo zaustavi prestrašen vzklík; šele ko se go- spod Anton ponudi, da ji prinese čaj, se Maruša olajšano dvigne; v velikem planu se pokaže prazna skodelica, iz vrča se va- njo zliva čaj, nakar se kamera zasuče proti

polici in odkrije rezilo za britje, se vrne k skodelici čaja, ki jo roka dvigne, in se po- novno zasuče proti polici, da bi pokazala, da tam ni več rezila za britje; Maruša se zahvaljuje za čaj, ki da ji bo »vrnil življe- nje«, Anton jo spodbuja, naj ga spiše — »po požirkih in miže« —, medtem ko se sam ves cedi od zločinske sle; Maruša res za- miži in pije čaj, Anton stoji ob postelji, s hrptom proti kameri, njegova roka počasi seže v žep, kamera se bliža, tako da od An- tona ostane samo leva roka, stegnjena proti Maruši; kamera se bliža njenemu vra- tu — bo tja zarezalo rezilo? — toda nič se ne zgodi: zasliši se le šum, in gospoda An- tona ni več — izginil je kot kakšen srhljiv fantom (»čuden patron«, reče Maruša). Skozi to špranjo na vratih med Petrovo in Antonovo sobo torej veje tako zloba nadjazovskega pogleda kot srh nagona smrti, ki sta natanko na meji med notranjostjo in zunanostjo, med Petrovo sobo in svetom, in prav tako med fantazmo in realnostjo: iz Petrove sobe vodi pot v »drugo sceno« prav skozi ta vrata s špranjo in tako ni na- ključje, če gre skozenj tudi Maruša, ko se zbudi v Petrovi postelji. V njenih blodnjah je to mejno mesto vrat še posebej nazorno: Maruša v blodnji obleži v travi in v offu se zasliši trkanje na vrata; dvigne se in sredi travnika zagleda vrata Petrove sobe, ki so nato pokazana v bližnjem planu, tako da je ona špranja dobro vidna, kot tudi to, da skozenj gleda neko (Antonovo) oko; kon- čno se kamera zasuče na levo in pokaže Marušo v postelji. Ta vrata s špranjo so po- temtakem skrajno prepustna meja med fantazmo in realnostjo, kakor se pokaže tudi v tem Marušinem primeru, ko jo trka- nje na vrata resda vrne v realnost, toda le tako, da v realnosti v osebi gospoda Anto- na in njegovi zločinski želji znova trči ob ti- sto, kar jo je v blodnji oplazilo s perutjo smrti. To je tisto realno, ki je nekakšno pre- sečišče fantazme in realnosti in ki se zdaj skozi ona vrata s špranjo v osebi gospoda

Antona iz blodnje tihotapi v sobo prav v trenutku, ko Maruša zaneseno in kot prerojena blebeče o »novem življenju«.

Ko Peter odslovi Magdo in mu ta, užaljena in jezna, zabrusi »žival« in zapre za sabo vrata, ležeč na postelji ugasne cigareto ter z notranjim oz. subjektivnim glasom reče »ni je, ni je zame ženske... jo bom sploh kdaj našel?« Nato vstane, do pasu gol, in gre k vratom, jih odpre in se znajde na deževni ulici ponoči; oglasi se tuleč zvok, kot da bi zavijali volkovi, bližnjemu planu s Petrom na dežju sledi splošni plan, ki z gornjega rakurza pokaže Petra, kako gre po ulici, medtem se — kot kakšna mamljiva sirena — oglasi še trobenta; v globini polja je hiša z osvetljenim oknom, ki je nato približana, tako da se vidi žensko silhueto v profilu in z vabljivimi kretnjami; kamera se v počasni vožnji naprej oknu še približa, a je njen travelling presekani z velikim planom Petrovega strmečega obraza, ki se mu v protikadru prikaže okno z žensko silhueto v srednjem planu; in nato spet veliki plan Petra, ki si gre z roko čez oči, in s to gesto se tudi v postelji prebudi in ježno zamrmra »zmeraj ista blodnja«.

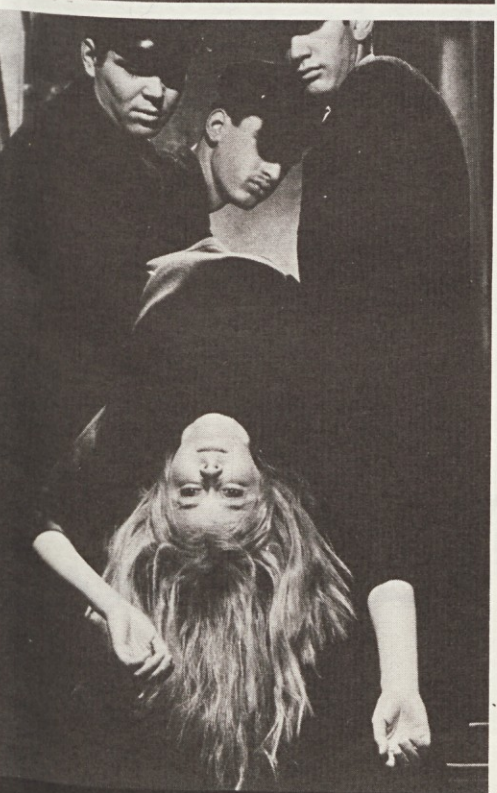
Dovolj očitna formalna poteza te »blodnje« je torej ta, da ne nastopi kot mentalna oziroma t. i. subjektivna podoba, kakor je pač konvencionalno kodirana z junakovimi zaprtimi očmi (v znak, da je zunanji svet izključen) ali še z zamegljeno sliko. Nasprotno, Peter se spusti v blodnjo povsem »buden« in v na videz neposredni časovno-prostorski kontinuiteti s prejšnjim prizorom. Njegov subjektivni glas sicer nakazuje njegovo odsotnost, odmaknjenost, časovno-prostorsko abstrahiranost, toda šele vrata so tista, ki predstavljajo prelom z realnostjo in kontinuiranostjo prizora, saj ne odprejo le drugega kadra, drugega prizora, marveč dobesedno »drugo sceno«. Tu je Peter najprej prikazan kot gledajoči, s čemer je ta scena subjektivirana, nato pa kot vanjo potopljen, posrkan, ujet, kakor da bi se znašel v nečem, kar ga presega in gleda z neznanim, skritim očesom njegove lastne fantazme — če naj tako prevedemo to nikogaršnjo gledišče z gornjega kota. To gledišče je natanko nasproti in v približno isti višini kot tisto osvetljeno okno v globini polja, ki je točka Petrove fascinacije. Kakor volkovi tulijo proti luni (zavijajoč zvok), tako Petra vleče proti tej svetleči točki, ki žari kot oko v temi in ga slepi — slepi ga prav s slepilom, t. j. s to temno žensko silhueto v profilu. Toda ta silhueta ni slepilo zato, ker je odsev, goli videz, ampak zato, ker je nemogoči odsev: če gledaš iz teme v osvetljeno okno, potem ta, ki se prikaže na oknu, ne more biti temna silhueta — to je lahko samo tisti, ki se iz teme pojavi na oknu. To pa seveda pomeni, da za tem oknom ni nobene ženske, za Petra ženska niti v sanjah ne obstaja: njegove besede »ni je zame ženske« je potemtakem treba vzeti dobesedno, ne pa v prenesenem pomenu, v katerem bi pač navajale k temu, da išče »idealno«, »sanjsko« žensko — kar Peter išče in si želi, je ravno odsotnost, smrt ženske, tako da so te njegove sanje le *mise en abyme* Marušine smrti. In prav pred tem — ne pa pred kakšnim zaslepljujočim prividom — si zakriva oči. S to gesto se tudi prebudi, se pravi, zbeži pred realnim, pred tem nemogočim ženskim odsevom, ki se je prikazal v blodnji.

To osvetljeno okno z žensko silhueto pa seveda spominja tudi na filmsko platno: od tod se kaže vabljiva zveza s kinom, ki ga Peter še isti dan obišče, toda ta metafora filmskega platna dejansko ponuja veliko več — v tej Petrovi »viziji« se na nek način

TEORIJA



Študija Zdenka Vrdlovca bo v celoti izšla v monografiji Ples v dežju v zbirki Slovenski film Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja.



vidi sam film, **Ples v dežju**. Če poenostavljeno rečemo, da gre v filmu za Marušino smrt, potem se tu pokaže njegov glavni zastavek. Mar ta deževna ulica ponoči ne pelje k tisti, po kateri zapleše oni ljubezenski par po Marušini smrti? In mar ta temna ženska silhueta na oknu ne prefigurira Marušine smrti? Hkrati pa imamo v samem Petru tako režiserja, ki si v risalnem bloku skicira sceno, kot njenega igralca in gledalca (točneje, igralec je tako, da je gledalec).

Petrova »zmeraj ista blodnja« se še enkrat ponovi, toda kakor je bila v risalnem bloku simbolno zasnovana, tako pred ponovitvijo naleti na odgovor realnega. Peter se pojavi na ulici, prihaja iz globine polja in se bliža kameri, nenadoma pa upočasni korak, obstane in se zazre v daljavo, v zunanost polja; kamera se mu približa, in medtem ko se njegov notranji, subjektivni glas sprašuje »Ali ni to...?«, zaokroži okoli njega, se postavi za njegovo glavo in odkrije objekt njegovega pogleda — to je okno, ki ga očitno spominja na njegovo »sanjsko vizijo«, »blodnjo«. Cestni hrup utihne pod zavijajočim zvokom trobente iz blodnje, s Petrovim približevanjem hiši pa se zasliši še tožec ženski glas, smrtno vabljiv glas sirene, ki gleda z mrtvim očesom črnega, praznega, razbitega okna. Toda to, kar najde za oknom, v tej mračni, s kramo in nesnago natrpani sobi, ni sesutje njegove blodnje, marveč ravno realno iz sanj, neznosno, nemogoče realno, ki se — ob z notranjim glasom izrečenih besedah »Je to mogoče?« — pokaže kot objekt njegovega pogleda, objekt, ki je Petra »gledal«, uročil, ko je ta strmел v velikem planu: to je otroška punčka na tleh, lutka, ki gleda za Petrom, ko je ta že odšel. Petrov odhod je nakazan s škripanjem vrat, predvsem pa so to igro svetlobe in sence, ki nastane z odpiranjem in zapiranjem vrat in ki izzove učinek mežikanja — namreč mežikanja mrtvega očesa te nežive stvari, otroške punčke. Zdi se, da njeno navzočnost utemeljujejo otroci, ki se pripodijo skozi sobo, toda ta otroška igra je samo prikrivanje, zatajitev pravega razloga navzočnosti lutke na tem mestu: to pa je, da napotuje k lutki v Marušini sobi, lutki, h kateri Maruša stegne roko, preden reče »konec je z menoj« in potem tudi umre. Ta otroška punčka, lutka, ta mrtva stvar je metonimija Marušine smrti in odgovor realnega Petrovi blodnji.

In prav zato se lahko ta blodnja tudi ponovi — ponovi se prav tisto noč, ki jo pri Petru prespi Maruša. Že na ulici, ko se ponoči okajena vračata domov (Maruša opoteka je, zato jo Peter nahruli »ne obešaj se name!«), se oglasi pasji lajež, ki potem, ko sta v sobi, postaja vse glasnejši, skoraj neznošen. Očitno ga je treba povezati z voyeursko sceno, saj se na ulici oglasi v trenutku, ko je v ozadju pokazan šepetalec, ki je zasledoval Petra in Marušo in ki je že prej oprezal za njima skozi okno na nekih vratih. V Petrovi sobi postane ta zveza še bolj neposredna, takorekoč kričeča, in to prav v trenutku, ko lajež utihne in se kamera od postelje, v kateri ležita Peter in Maruša, počasi zasuče vzdolž prazne, sive stene in se ustavi pri oni špranji na vratih, skozi katero zre Antonovo oko — in ta hip se spet zasliši močan, divji pasji lajež. Razlog in učinek tega laježa je ta, da to voyeursko sceno travmatizira, da jo naredi tako travmatično kot je bila primarna scena, ki jo je v Antonovi sobi evociral Peter, kar pomeni, da gre za neke vrste ponovitev in premestitev primarne scene, ki ni več evocirana s podobo, marveč z zvokom (tem pasjim laježem). Petrovo travmatično

izkustvo iz primarne scene — izkustvo izvrženosti iz starševskega objema in hkrati izkustvo, da Ona ni njegova, da ga ne mara — je premeščeno v njegov odpor do ženske (»stara je in ostudna«, reče o Maruši s subjektivnim glasom, ko jo pelje v svojo sobo): v odpor, ki mu ga ukazuje Nadjaz v obliki Antonovega oprežujočega očesa. V tem prizoru s Petrom in Marušo v postelji je dovolj dvomljivo, če sta imela spolni odnos ali, bolje, ta odnos je dvoumen — lahko, da je bil, ali pa tudi ne — vsekakor pa je eliptičen. Ta prizor je precej fragmentiran, tako da mu daje edino kontinuiteto prav pasji lajež, medtem ko je razmerje med Petrom in Marušo prikazano z očmi, ki se ne gledajo: Maruša zleze v posteljo, rez, Petrov obraz z odprtimi očmi v postelji, rez, Peter se oblači in gre iz kadra, medtem ko kamera ostane pri speči Maruši; Peter gre nazaj v posteljo in zapre oči, rez, veliki plan Marušinega obraza s široko odprtimi očmi, ki jih nato zatisne, rez in srednji plan z obema spečima v postelji. V tem kadriranju sta torej Peter in Maruša pokazana ločeno, vsak zase, in skupaj samo kot speča, se pravi, da bi se spolni odnos lahko pripetil samo pred tem, ko Peter leži z odprtimi očmi in gleda v prazno ter se nato obleče. V tej igri odprtih in zaprtih oči pa ne gre le za to, da se ne gledajo, marveč je pomembnejši trenutek, ta veliki plan Marušinega obraza s široko odprtimi očmi, ki spominja na slepe, prazne oči otroške punčke, lutke, in napotuje k prizoru, ko Maruša mrtva obsedi z odprtimi očmi.

Ponavljjanje je temeljna figura nagona smrti, »blodnja«, ki se ponovi, pa pokaže, da je sama seksualnost nagon smrti. Peter se poda v blodnjo z besedami »zdaj pa k njej«: kakor kakšen prešuštnik, ki ga vleče k užitku, k oni »drugi ženski«, ki je ne le nemogoča in nedosegljiva silhueta na oknu, marveč vodi pot k njej skozi špalir krst — ona je »druga« kot smrt. A kje je potem tu užitek? Užitek je sama Petrova muka, groza, ki mu jo »zadaja« njegova lastna fantazma neobstoječe ženske. Njegova groza je namreč z naskakovanjem silhuete na oknu prikazana skoraj kot spolno razmerje, ki se brezupno ponavlja, kakor je ponavljanje tudi gibalo nagona smrti. In hkrati je to bežanje za senco tudi na formalni ravni pravi užitek, odlikovan filmski trenutek zgostitve »čistih optičnih« in »čistih zvočnih situacij« stopnjevanega gibanja in grozljivih zvokov: Peter teče med krstami v nočni ulici, spremljajo ga shrhljivi zvoki, zavijanje trobente, skoči na osvetljeno okno z žensko silhueto, odgrne zaveso in se spet znajde med krstami — za zaveso torej ni »stvari same«, za zaveso ni nič oziroma je nič sam (krste) in Peter, ki prav s svojo fantazmo, vizijo ženske silhuete, maši to praznino —, teče naprej, vse hitreje, z obupanim obrazom in z žensko silhueto na oknu pred sabo, nato pa je to gibanje v hipu presekano z velikim planom Petrove glave od zadaj, ki je tudi točka prehoda iz blodnje v realnost oziroma šolski razred, kjer pa blodnja vendarle še pusti svoj odmev: tako v Petrovem vzkliku »Tišina!«, ki se nanaša bolj na shrhljive zvoke iz blodnje kot na hrup v razredu, kakor v napisu (z velikimi črkami) na šolski tabli »sanje, smrt, vrt« in končno v tej nemi in negibni deklici, modelu, ki ga otroci rišejo; deklica v bližnjem planu gleda v prazno ter s tem evocira Petrov pogled, ki je malo prej v blodnji hlatal v prazno. Hkrati pa se na ta dekličin pogled navezuje prizor, v katerem se prvič pojavi Maruša.

ZDENKO VRDLOVEC