



Črni labod

Andraž Jerič

Ko je Darren Aronofsky pred dvema letoma predstavil svoj najnovejši film *Rokoborec* (The Wrestler, 2008), je bil verjetno marsikdo precej začuden nad njegovim presenetljivo neposrednim realističnim pristopom. Z novim projektom se je otresel vsakršne eterične kontemplacije, kakršno je bilo vodilo *Fontane življenja* (The Fountain, 2006), prav tako pa je opustil tudi kakršnokoli stilistično vizualiziranje, značilno za *Rekviem za sanje* (Requiem for a Dream, 2000). Takšna prvinska surovost se je seveda izkazala za povsem primerno za prikazovanje destruktivnega sveta wrestlinga – tako v ringu kot pod njim. Zakulisja tega »športa«, ki mnogim postane bolj način življenja, se je Aronofsky vseeno loteval prefinjeno in ni povsem nenavadno, da ga je obravnaval skoraj kot vrsto umetnosti.

S tega vidika bi ga mogoče lahko razumeli tudi kot nekakšen prequel za njegov zadnji film *Črni labod* (Black Swan, 2010). V njem se tokrat spusti v zaodrije newyorškega profesionalnega baleta, ki pa – ironično – ravno nasprotno večkrat spominja prav na vrsto profesionalnega športa. Ozračje v takem okolju je več kot napeto, saj dekleta svoja telesa izpopolnjujejo in klešejo do ekstremov ne glede na ceno, hkrati pa ves čas vzdržujejo visoko stopnjo nezdrave tekmovalnosti. Tukaj se številnim kritikom kar same ponujajo reference na Verhoevov trash hit *Slačipunce* (Showgirls, 1995), kjer namesto baletk nastopajo striptize – treba je priznati, da si zgodbi delita veliko podobnosti tako v dramaturgiji kot konkretnjših scenarističnih elementih, a bistvo *Črne laboda* se skriva drugje. Za njegovo razumevanje so verjetno po-

membnejše paralele z *Rokoborcem*, ki so že tako očitne, da nas Aronofskyjeva izjava, da je ta dva filma pred več kot 10 leti pravzaprav konceptualiziral kot enega samega, sploh ne preseneča več – ideja o dialektično vzajemnem odnosu med rokoborcem in balerino, kjer eden predstavlja visoko obliko umetnosti, drugi pa skoraj najnižjo vrsto športnega udejstvovanja (hkrati pa, spet, oba pravzaprav oboje), se zdi zdaj, ob izidu *Črne laboda*, končno dokončana. A z »razcepitvijo« ideje na dva samostojna filma Aronofsky te dialektičnosti ni izgubil, ampak jo kvečjemu še bolj izpostavil oz. namenoma postavil prav v središče svojega novega filma.

Nina (Natalie Portman) je mlada balerina v Newyorškem baletu, kjer se poteguje za naslovno vlogo v novi uprizoritvi Labodjega jezera. A genialni umetniški vodja

Thomas (Vincent Cassel) namerava k baletu pristopiti precej revolucionarno: v vlogi princeze Odette ali belega laboda in njene zlobne nasprotnice Odile ali črnega laboda si želi videti isto plesalko, nekakšno dvojno osebnost torej, zmožno izkazovanja tako nedolžne lepote kot temačne čutnosti. Nina je popoln beli labod, v iskanju prave mere in izraza je svoje življenje s totalno disciplino posvetila plesu, v čemer ji pritrjuje tudi njen koreograf. Vendar v njej nikakor ne vidi črnega laboda, tiste prvinske temačnosti, ki bi jo Nietzsche najverjetneje poimenoval dionizično. To je po njegovem mnenju prvinski duh starogrškega človeka, iz opitosti vzneseni krik človeške želje po ponovni povezanosti s samim sabo. In če je opitost neke vrste metafora za dionizično, so za njegovo nasprotje, apolinično, takšna metafora sanje, ta vse preveč primerna metafora tudi za filmsko umetnost samo. A sanje so še vedno le umetno skonstruirana predstava resničnosti in kot take neresnične. Apolinično je torej vse, kar stremlji k standardiziranju resničnosti, kar kliče po Redu in Resnici. Nietzsche je takšno (pravzaprav sokratsko) miselnost v določeni meri odkrito zavračal, ker da človeka odvrča od prazgodovinske divjine, ki jo nosi v sebi. Njegovo mnenje tako deli tudi Thomas, ki skozi nekakšen freudovski devica/kurba kompleks Ninino popolno nasprotje vidi v novi plesalki Lily (Mila Kunis), ki je vse prej kot milostna, tiha in nedolžna mamina punčka. Nina v njej takoj prepozna tiho in skrivnostno tekmo, a začuti, da Lily poseduje moč, ki jo sama več kot le potrebuje.

Aronofsky tukaj seveda naredi pričakovan, a ključen in odločilen korak; z obratom paradigme »art imitates life« stopi v svet metafikcije, kjer usoda junakinje baleta močno odzvanja tudi v življenju junakinje na platnu pred nami. Zgodba princeze, začarane v belega laboda, kmalu postane tudi Ninina ponotranjena zgodba – a s spremembo scenarija baleta se spremeni tudi dilema junakinje; njen največji na-



sprotnik ni več črni labod, temveč prav njena temna stran sama. A Nina je travmatizirano dekle, ki pri 28 letih še vedno živi s svojo materjo, falirano balerino, ki svoje zaradi nosečnosti propadle upe izživlja skozi hčer. Ta se svoje temne strani zato seveda sploh ne zaveda ali pa se z njo pač ne sooča, zato frustracije potlači in se raje še resneje posveti treningu. Ko končno le dobi priložnost plesati glavno vlogo (ali v jeziku baleta: ko jo princ prvič prepozna kot belega laboda), ni podvržena le pritisku z materine strani, pač pa še dodatnemu stresu; kot novo imenovana primabalerina mora zdaj v vseh pogledih stremeti k popolnosti. A kot že omenjeno, se njena predstava popolnosti razlikuje od definicije popolnosti ostalih. Bolj kot si želi Thomas (tudi ta, spet v jeziku baleta, igra tako vlogo princa kot zlobnega čarovnika) iz nje izvabiti karkoli prvinskega, torej tistega seksualno zavrttega in potlačenega, bolj se Nina prav tega skritega boji. Tako razpeta med nepoznan svet spolnosti in materino superegovsko represijo tone vedno globlje v globine paranoje. Spočetka zlovesče praske po telesu in materina pretirana skrb postanejo znak nečesa precej bolj problematičnega kot od profesionalne plesalke že kar pričakovana bulimija. Ko v enem redkih trenutkov poguma izstopi iz te zmešnjave in se potruji pobližje spoznati Lily, da bi odkrila kaj je v resnici njena skrivnost, se še ne zaveda povsem, da je prav ona ključ, njen pravi *doppelgänger*. Z njeno pomočjo končno prestopi na temno stran, tako v smislu spoznavanja svoje vloge in hkrati same sebe kot tudi, seveda nezavedno in hkrati še toliko pomembneje, znotraj lastne psihe. V tem še nedoživetem trenutku spolne svobode se tako prvič zares prepusti svetu okoli sebe; v nasprotju z materjo vidi Lily kot poosebljeni id, zato ni presenetljivo, da ravno njo izbere za izživljanje svojega do nerazpoznavnosti potlačenega libida. Seksualno eksperimentiranje (predvidevam, da je bralec že seznanjen z oglaševanimi

lezbičnimi prizori) se tako – znotraj freudovske logike – provokativno dogaja prav v prisotnosti matere, ki je zgrožena nad Nininim nenavadnim obnašanjem. Tako izzivalno odgovarja tudi na pretekli prizor, kjer je »napačen« seks cenzuriran prav z nenehno navzočnostjo matere, ves čas zaskrbljeno speče ob njeni postelji.

Tu se zgodba v resnici šele začne zares zapletati – Nina je šele na začetku svoje spuščajoče se spirale. Aronofskyju takšna tematika ni neznana: poleg že omenjenega sorodnega *Rokoborca*, ki prav tako v celoti žrtvuje tako svoje telo kot svojo psiho, najdemo pri njem takšno pot neizbežne samodestrukcije že v *Rekviemu za sanje*. Nekako se zdi, da je režiserjev najpomembnejši fokus skozi celotno filmografijo prav človekova želja po definiranju lastnih meja, po lastnem izničenju v luči samodokazovanja. O smrti in človeški krhkosti tako razmišlja tudi v že omenjeni *Fontani življenja*, kjer na koncu ugotavlja, da je prav smrtnost tisto, kar človeško loči od božanskega. Slednje je pomemben element tudi v njegovem prvem, za tukajšnjo primerjavo morda še primernejšem celovečercu *Π* (Pi, 1998), v katerem glavni junak Max, ravno obratno, v svetu nedoločljivega kaosa prav s pomočjo matematike, te najbolj apolinične od vseh znanosti, išče nekakšen vseprisotni Red. Maxova obsesija je diametralno nasprotna Ninini, a ta se z njo ne spopada nič manj destruktivno; šele skozi številne shizoidne epizode (in treba je poudariti, da gre za enega najzvestejših filmskih prikazov shizofrenije sploh) lahko – spet, ironično – do konca razvije tudi drugo stran svoje duše in se v tretjem dejanju (tako baleta kot filma) končno razvije v popolnega črnega laboda. A ne brez žrtv: za uspešno uprizoritev je na koncu le morala žrtvovati popolnoma vse. V dionizičnem, tako Nietzsche, človek namreč preneha obstajati kot umetnik, temveč umetniško delo postane prav on sam.

