

Články

LARS VON TRIER, RYTMUS

(Prvok zločinu, Epidemic, Európa)

Slavena Pavlásková

Dielo Larsa von Triera je pred nami. Napriek tomu, že ostáva otvorené, má svoje zreteľné obrysy. Jedna línia vymedzuje začiatok a koniec (akokoľvek provizórny), druhá zakladá hranicu medzi tým, čo k Trierovmu dielu patrí a tým, čo ho obklopuje. Spolu načrtávajú kontúru územia, ktoré má svoju rozlohu, svoje vertikály a horizontály a nepochybne aj svoj vývoj. Môžeme v ňom prechádzať od miesta k miestu, kdekoľvek sa ocitneme, vždy sa ľahko zorientujeme. Postačí nám, ak si zvolíme referenčný bod, konštantu v systéme súradníc. Nemôžeme zablúdiť. Ak aj zídeme z cesty, vždy máme poruke spoľahlivé ukazovatele, ktoré nám pomôžu znovu nájsť stretný smer. Každé odbočenie tak len potvrdzuje predstavu jednotiacieho celku.

Ako si potom máme vysvetliť skutočnosť, že Trierove postavy sa strácajú akosi nenávratne? Ostávajú uväznené vo svojich snoch, a pokračujú ďalej vytrhnuté zo súradníc, odpútané od každého referenčného bodu, aj od svojej prechádzajúcej telesnosti. Cesta, ktorá vedie tam, nevedie späť. Vo filme EURÓPA opúšťa hypnotizujúci hlas Leopolda Kesslera vo chvíli, keď žiadne *spät* už nie je možné: *You want to wake up. You want to free yourself of the image of Europa. But it is not possible.* Hlas detektíva Fishera z PRVKU ZLOČINU sa stal pre hypnotizéra nepočuteľný a otázka *Are you there?* ostáva bez odpovede. Pretože ono *tam (there)* nie je viac vecou vzdialenosti zotrúvajúcej v jednej rovine. Fisher neprehovára jednoducho odtiaľ, ale v pravom slova zmysle odtiaľ. Hyponotizovaná žena z filmu EPIDEMIC sa síce prebúda „*spät*“ do reality, no prináša so sebou aj smrtiacu epidémiu. Jej návrat je zároveň prechodom do celkom nového priestoru.

A tu sa musíme vrátiť k tomu, čo sme povedali na začiatku. Tvrdenie, že dielo Larsa von Triera je pred nami, stráca svoju samozrejmosť. Nakoľko je skutočne pred nami? A čo to znamená v podmienkach, keď sa s každým obrazom môžeme ocitnúť v radikálne iných súvislostiach? Línie sa nespájajú do kontúr, namiesto toho sa lámu na rozhraniach rôznorodých prostredí. Už nie je celkom jasné, kde hľadať začiatok. Máme Trierove filmy z detstva považovať za súčasť jeho diela? Ako môžeme odrezať vnútrajšok od vonkajšku, s ktorým susedí, a do ktorého sa otvára? Sú obrazy MEDEY viac Trierove alebo Dreyerove? V takomto priestore sa nedá spoliehať na pohľad, ktorý dovidí z jedného konca na druhý. Pohľad nepočíta s možnosťou, že sen sa stane novou realitou a spomienka novou prítomnosťou. Pohľad nepočíta s priestorom, ktorý sa odvíja v nelineárnych traverzoch.

Filmy Larsa von Triera akoby mali vždy napamäti tieto dva priestory. Alebo presnejšie povedané, tieto dve perspektívy jedného priestoru. Je to práve idea dvojedinosti priestoru, ktorú necháva Trier prehovárať, a ktorá núti jeho postavy konať (detektív vyšetrojúci pokračujúcu sériu vražd, lekár bojujúci proti šíriacej sa epidémii, Američan unášaný subverznými prúdmi povojnovej nemeckej spoločnosti). Trier rozpráva, aby obnažil spoje. Sú to spoje bez tesnení, kritické miesta, kde homogénny priestor stráca svoju rovnováhu a stáva sa nepredvídateľný. Nepredviditeľný. Stáva sa krok za krokom.

Nie náhodou sa príbehy všetkých troch filmov odohrávajú v Nemecku. Nacistické Nemecko, vystupujúce v našej predstavivosti ako priestor s prísne segmentovanou organizáciou, sa mení na nočnú moru, v ktorej ostávame uväznení, ponechaní napospas, dokonle zbavení orientácie. Takéto spojenie nie je príkladné preto, že zvyrazňuje kontrast, ale preto, že poukazuje na vzájomnú neoddeliteľnosť oboch priestorov. Treba však dodať, že i keď v sebe navzájom insistujú, nemajú rovnakú váhu. Prechod z jedného priestoru do druhého sa deje v zmamení skazy. Prostredie do ktorého sa prepadáme, ktoré nás zachvacuje, je nehostinné, zamorené a napokon smrteľné. V nasledujúcich filmoch – PRELOMIŤ VLNY, IDIOTI a TANEČNICA V TME (Trierova „trilógia zlatého srdca“) – bude mať tento zlom celkom odlišnú podobu.¹⁾ Zatiaľ čo v prvej trilógii prináša absolútny rozklad, v druhej znamená definitívnu úľavu. Bessina smrť vo filme PRELOMIŤ VLNY je vykúpená zázrakom. Karen z filmu IDIOTI sa zbaví traumy zo smrti dieťaťa vo chvíli, keď „objaví svojho vnútorného idiota“. A Selma v TANEČNICI V TME zomiera uprostred muzikálového sna. Málo záleží na jej poprave, pretože tá len otvára nikdy nekončiaci rad brodwayových scén. Nekonečné finále.²⁾

* * *

Obrazy úľavy a obrazy skazy. Zatiaľ čo hrdina filmu IMAGES OF RELIEF je v záverečnej scéne vynášaný do výšky mohutnou neprerušovanou silou, Leopold Kessler z EURÓPY je strhávaný prudkými, na seba narážajúcimi pohybmi. Aj jeden aj druhý stráca pôdu pod nohami. V prvom prípade opúšťa hrdina pôdu, aby sa vymanil zemskej gravitácii a spojil sa s „dychom sveta“. Jazda kamery je komponovaná ako obraz nanebevstúpenia. Hrdinove telo vystupuje do otvoreného povetria a spája sa s ním v dlhom výdychu. Napokon dosiahne miesto, ktoré je zbavené akéhokoľvek pozadia. Pretože to, čo je dychom sveta, pneumou, nepozná pozadie. Preniká všetkým ohraničujúcim a obkolesujúcim. Leopold Kessler stráca pôdu pod nohami v zemských pohyboch, príliš rýchlych na to, aby dokázal udržať balanc. Potáca sa, naráža, padá, až nakoniec celkom prichádza o schopnosť odporovať pohybu, ktorý ho vlečie.

Trierova Európa vzbudzuje strach.

* * *

1) V rozhovore s Achimom Forstom uvádza Trier film PRELOMIŤ VLNY slovami: „Neviem, odkiaľ to prišlo, ale viac-menej to bolo rozhodnutie, ktoré som urobil. Dlhú dobu som sa potýkal s tou zlou, alebo všeobecnejšie s tou tmavou stranou života a jej estetikou. Teraz som sa chel obrátiť k tej opačnej strane. Ktorá ale nie je vzdialená od tej prvej.“ Srov.: IM LABORATORIUM DES DR. TRIER (Achim Forst, 1998).

2) Pozri film Vincenta Minnelliho ZIEGFELD FOLLIES (1946).

Pozrime sa teraz, čo sa deje v Európe PRVKU ZLOČINU. Detektív Fisher, ako posledný Európan, opúšťa Káhiru zaviatu pieskom a vracia sa do Európy, aby tu vyšetril sériu vražd. Je nepochybné, že vraždy, ktoré polícia označuje ako lotto-murders, spolu súvisia. Ich spojitosť rozpoznáme na prvý pohľad. Vo všetkých prípadoch ide o zavraždenú predavačku žrebov, všetky telá nesú tie isté znaky násilia a zakaždým sa na mieste činu nájde rovnaký amulet. Jednoducho spôsob, akým sú vraždy prevedené, sa stáva signifikantný, a i keď páchatelia priamo neoznačuje, odkazuje k nemu ako k autorovi s vlastným, nezameniteľným štýlom. To, čo robí zo súboru vražd sériu, je v tomto prípade totožnosť stôp. Fisher sa nemože pomýliť, má po ruke konštanty. Skutočná práca detektíva sa však začína až tam, kde veci strácajú svoju očividnosť. Detektív „prichádza veciam na koreň“, odhaľuje skryté súvislosti, rekonštruje logiku zločinu. Ale je tu ešte čosi iné. Naliehavosť prípadu a dôvod, prečo bol Fisher povolaný až z Káhiry, spočíva v pokračovaní série. Počet mŕtvych narastá. Fisherovou prvoradou úlohou je tak zabrániť ďalšiemu zločinu. K tomu má viesť aj Fisherova návšteva bývalého učiteľa a predchodcu vo vyšetrovaní lotto-murders, Osborna. Osborn vo svojom poslaní zlyhal. Za „poslednou“ vraždou vždy nasledovala ďalšia. Napriek tomu, je to práve on, kto privádza Fishera na myšlienku, že konanie vraha sa riadi akousi priestorovo-geometrickou logikou. Miesta, ktoré si Harry Gray vyberá za scény svojich zločinov, vytvárajú na mape pravidelný štvorec. Ležia na priesečníkoch jeho strán. *Niekedy môže byť užitočné všímať si geografiu zločinu.* Zdá sa, že dielo Harryho Greya je uzavreté týmto pravidelným obrazcom a jeho vlastnou smrťou. Aspoň by sme ho za také mohli považovať, keby sa nestala ďalšia lotto-vražda. Priamo uprostred dolnej strany štvorca.

Ešte stále sa nachádzame v homogénnom priestore. Ešte stále spojnice prechádzajú medzi bodmi a spájajú sa do kontúr. Ešte môžeme predvídať ďalšiu vraždu.

Detektív Fisher musí doviesť svoju úlohu do konca. Pri vyšetrovaní sa spolieha na metódu, ktorú vypracoval Osborn v knihe nazvanej *Element of Crime*. Je to metóda spočívajúca v rekonštrukcii zločinu prostredníctvom objasnenia vrahovej mysle. Vrah sám sa má stať kľúčom k rozlúšteniu jeho konania. Detektív tak berie na seba úlohu vraha³⁾ a namiesto deduktívno-induktívnych súdov sa necháva viesť empatiou. Fisher neusudzuje, Fisher cíti, že je blízko. Je celkom samozrejmé, že cit pre Harryho Graya ho necháva prechádzať tými istými cestami, narážať na tých istých ľudí, až ho napokon dovedie na miesto, kde sa od neho nedá rozoznať.⁴⁾ Takýto postup ďaleko prekračuje hranicu logického porozumenia, završuje sa jednoducho *len v porozumení*. To mal na mysli Osborn, keď o svojej knihe povedal, že je to čistá fikcia, nevedecká, naivná a nebezpečná. Osborn sa stal Harrym Greyom rovnako, ako sa ním po celý čas stával Fisher. Metóda Prvku zločinu nevedie k odhaleniu vraha, ale k odhaleniu vlastnej schopnosti zabiť. Veci sa začínajú komplikovať. Priestor sa začína komplikovať. Rozhovor Kim, milenky všetkých troch „Harry Greyov“ a Fishera sa odohráva na hranici, ktorá priestor na dosah ruky mení na priestor *odinakiaľ*.

3) Narozdiel od situácie, keď detektív takzvanej „hardboild school“ zaujíma miesto obete. Pozri Miroslav Petříček, *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha 2000.

4) Dievčatko, ktoré má prilákať Harryho Graya na miesto zapadajúce do geografie-logiky jeho zločinu, si Fishera zamení za vraha vo chvíli, keď mu z vrecka vypadne amulet typický pre lotto-vraždy.

Kim: Nemôžeme s tým prestať? Teraz, keď si našiel, čo si chcel?

Fisher: Ale motív. Myseľ.

Kim: Vraždy nemajú motív.

Fisher: Nemôžem prestať, kým tomu neporozumiem. Dlžím to Osbornovi.

Kim: Rozumieš tomu stále menej.

Fisher: Musím to dokončiť podľa knihy.

Kim: Unikáš mi, Harry.

Ak je pravda, že každý v sebe nosí „element zločinu“, nezmanená to, že zločin sa môže vymknúť z písania geometrických obrazcov a vypuknúť kdekoľvek? Že sa môže šíriť ako nákaza, byť podnetom sám pre seba, zapalujúc ďalšie ohniská a zakladajúc ďalšie kolónie?

Latinské *elementum* odkazuje ku gréckemu slovu *stoicheion* (základ). Keby sme v elementoch videli iba komponenty, z ktorých sa veci skladajú, alebo prvky, na ktoré sa dajú rozložiť, pôvodný význam slova by nám unikol. Povaha elementu je živelná, je živlom samým.

„Vpravdë: živelnosť je „prvotnejšia“, „zásadnejšia“, „pôvodnejšia“ než skutočnosť, ježto živly – jak jsme předeslali – „ve skutečnosti“ nejsou žádnými prvky, ani zásadami (principy), ani původy (zdroji) skutečnosti v tom smyslu, že by byly samy skutečné, či dokonce více, plněji skutečné tak, že by každá skutečnost byla jejich projevem. Naopak: kdyby to nebylo nenáležitě – tj. neslušné a neuctivé, chtělo by se říci, že jsou „méně skutečné“, neboť jsou prvotními možnostmi (potencialitami)...“⁵⁾

Živel (element) predstavuje tú nezapríčinenu stránku skutočnosti, ktorá predchádza telesnosti. Je tu ešte skôr, než sa prejaví. Je potenciou. Štvoruholník sa premenil na písmeno H, ale to je len začiatok radu.⁶⁾ Tentokrát nelineárneho, erupčivého, rozrastajúceho sa na všetky strany čírou zhodou okolností. Za písmenom H, môže nasledovať písmeno G, a za ním slovo, veta, text, vanutie... To je koniec geografie. Rovnako ako vo filme EPIDEMIC, kde sa *mestské štvrte dali rozlišovať podľa stupňa nákazy*.

* * *

V Trierovej EURÓPE je uložená Pandorina skrinka. Pod tým, čo sa dá uzavrieť do kontúr a foriem, prežíva potencia živelnej sily. Organický život, ktorý prináleží homogénemu priestoru, je rozkladaný neorganickým, no o to vitálnejším životom, vytvárajúcim priestor krok-za-krokom. Práve túto vzájomnosť má Lars von Trier na mysli, keď hovorí o Európe. Dvojjedinosť priestoru sa odohráva v zápase medzi organickým a vitálnym, medzi formou a neohraničeným elementom, medzi možným a eventúalným. Keď nám Trier pripomína, že sme Európania, je v tom čosi z rozsudku. Byť Európanom znamená priznať pôvodný strach z toho, čo nás obklopuje v surovom stave. Sme odsúdení k životu s Pandorinou skrinkou, v neustálom strachu pred okamihom, v ktorom sa otvorí.

5) Zdeněk Neubaer, *O přírodě a přirozenosti věcí*. Praha 1998, s. 22.

6) Latinské *elementum* znamená tiež začiatok radu. Etruská abeceda začínala písmenami L, M, N.

Tri filmy, tri viariácie strachu. Nejde len o obyčajnú spatiofóbiu, ale o to, čo Wilhelm Worringer nazýva *spirituálnym strachom z priestoru*.⁷⁾ Takýto strach zažíval primitívny človek v čase, keď pohľad ešte neprivykol na svet. Zrak sa viac dotýkal, než obopínal, pretože mu chýbala predstava celku. Priestor sa zarezával do sveta, ktorý nemal podobu čohosi možného, ale čohosi nekonečne cudzieho. Nie je to rozľahlosť, ani premenlivosť, ktorá nás desí. Každú rozľahlosť vieme rozložiť na menšie jednotky a premenlivosť dokážeme zvládnuť tým, že ju predvídame. S čím sa ale vysporiadať nedokážeme, je priestor, ktorý sa štiepi v prechodoch medzi všetkými jeho možnosťami a tým, čo považujeme za nemožné.

Worringer ide ešte ďalej. Spirituálny strach z priestoru považuje za samotný počiatok umenia. Zdá sa, že do vzájomnej závislosti strachu a umenia je vtiahnutý aj Lars von Trier. Sám konštatuje: „V súčasnosti trpím množstvom rôznych fobií. Akonáhle neinvestujem energiu do kreatívnej činnosti, premieňam ju na stovky strachov. Je vyčerpávajúce, keď človek musí tvoriť, len aby mohol existovať. To predsa stavia umenie do celkom nového svetla. Nejde v ňom o vnútornú potrebu niečo komunikovať. Naopak, je výrazom čistého prežitia.“⁸⁾ Nakoľko sú tieto výpovede navzájom spriaznené a nakoľko sú nepreložiteľné?

Funkcia, ktorú Worringer pripisuje umeniu, je v prvom rade terapeutická. Jeho úlohou je uspokojovať psychické potreby a vyvažovať nerovnováhu, v ktorej sa ocitáme voči kozmu. Rozlišuje dva základné typy umeleckej praxe, vychádzajúce v ústrety dvom rôznym *pocitom sveta*. Zatiaľ čo empatia je výrazom *radostného panteistického spojenia človeka s vonkajším svetom*, abstrakcia otvára príležitosť úteku zo sveta, v ktorom sa necítíme bezpečne. Abstrakcie je liekom na *spirituálny strach z priestoru*. V abstrakcii sa vytŕhame arbitrárnosti a procesuálnosti života. Nechávame organické za sebou, aby sme našli útočisko v kryštalickom usporiadaní nad-organického. Od singulárneho abstrahujeme k zákonu. Geometrický priestor, založený na princípoch symetrie, pravidelnosti a rovnorodosti, slúži ako štít pred silami chaosu. Inými slovami, abstrakcia nám ponúka miesto oddychu. Azyl. Azyl ale nie je miesto, kde svoj strach skutočne premáhame. Nepociťujeme viac strach len preto, že hrozba ostala za dverami. Umenie je tak umením izolácie. Zbavuje nás strachu z priestoru jednoducho tým, že tento priestor transcenduje. Z roviny bezprostredného diania sa prenášame na metarovinu vo chvíli, keď je toho na nás *príliš*. Do azylového domu vstupujeme, keď si nevieme rady.

Máme uveriť, že toto je odpoveď, ktorú nám dáva Lars von Trier? V jeho práci nenájdeme záľubu v nad-organickom, ale práve naopak v sub-organickom, ktoré preniká všetkými vrstvami. Rozdiely medzi vrstvami znovunadobúdajú stratenú kontinuitu. Filmy trilógie nie sú ničím viac a ničím naliehavejšie, než dejiskom onoho *príliš*. Arabský hypnotizér má pravdu, keď hovorí: *Chcem, aby ste opustili Káhiru... Piesok, púšť. To je pre Európanov príliš*. A napriek tomu, Európa, uprostred ktorej sa Fisher nájde, je akosi *príliš*. Aj ona má svoje púšte. Lars von Trier dobre rozumie strachu primitívneho človeka.⁹⁾ Spôsob, ako sa s ním vyrovnáva, je však radikálne odlišný.

7) Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy. A contribution to the Psychology of Style*. New York 1953.

8) Srov.: TRANCEFORMER (Stig Bjorkman, 1997).

9) Mali by sme skôr povedať *Idiota*? Koncept Idiota je pre dielo Larsa von Triera čímsi podstatným. Nenačádzame ho tu primárne ako postavu, ale ako perspektívu. Je to schopnosť opúšťať formy smerom k tomu, čo sa reálne deje. Otvárať kontúry a zároveň klásť otázku *čo?*

Žiadny azyl nás neochráni pred eventualitou. Bezpečie siaha vždy len po nasledujúci krízový okamih. S každým krokom sa vystavujeme riziku, že sa zapletieme so silami chaosu a prechod od jedného bodu k druhému nebude viac záležitosťou sukcesie. Stane sa diferenciou. Už nie je namieste otázka „ako sa dostať z prostredia, ktoré nás ohrozuje svojou prílišnosťou?“, ale „ako toto prostredie urobiť znesiteľným?“. Rovnováhu nezískavame, rovnováhu musíme udržiavať. Zabudnime na lavírovanie Leopolda Kesslera, ktoré bolo len sadou motorických reakcií voči zmenám terénu. Rovnováha nie je výsledkom vonkajších podnetov. Ide o niečo celkom iné. Ide o štýl.

So štýlom sme sa už stretli. Vraždy Harryho Graya boli rozpoznateľné z diaľky na základe opakujúcich sa stôp. Mali svoje konštanty, mali svoj štýl. Netreba veľa námahy, aby sme si uvedomili, že s takýmto vymedzením štýlu si viac nevystačíme. Napokon, nevystačili sme si s ním ani v PRVKU ZLOČINU. Ako sme sa mohli presvedčiť, stopy Harryho Graya neodkazovali ku konkrétnej osobe. Aspoň nie priamo. Ich skutočnou úlohou bolo vyznačovať teritórium, vykrajovať z priestoru územie a transformovať ho na doménu zločinu. Ešte raz si pripomenieme scénu, v ktorej si predavačka žrebov pomyľli Fishera s vrahom. Objavenie sa amuletu lotto-murder vyvráti priestor naruby. Miestnosť, ktorá bola dovtedy azylom, vnútrojaskom oddeleným od nebezpečného vonkajšku, sa v okamihu zmení na epicentrum ohrozenia. Konštanta už nie je iba orientačnou značkou spájajúcou sa s inou značkou v tej istej rovine. Konštanta prechádza do služieb variácie. Medzi Fisherom a Harrym Greyom, medzi detektívom a vrahom, medzi úkrytom a pascou. Toto hľadisko nám dovoľuje vnímať štýl ako kontinuálny pohyb variácie. Štýl nevedie od značky k značke, ale od jedného kritického miesta k druhému. V akom zmysle môžeme potom spájať štýl s rovnováhou?

Robiť filmy je pre Larsa von Triera to isté, ako udržiavať sa nažive. *Výraz čistého prežitia*. To znamená, že ustať v tejto činnosti by spôsobilo nielen zánik diela, ale aj jeho tvorcu. Čo teda Lars von Trier robí tým, že vytvára obrazy? Povedzme, že jeho prácou je produkovať expresívne kvality. Každý obraz má okrem svojej funkcie aj svoj výraz. Akokoľvek ostáva výraz podriadený narácii, a viac či menej si tak zachováva svoju funkčnosť, jeho prvoradým poslaním je vymedzovať teritórium. Rozpoznávame rukopis. Obrazy nesú podpis autora, jedinečnú expresiu, ktorá ich robí nezameniteľnými. To je prvá podmienka toho, aby sme mohli vzdorovať prílišnosti prostredia. Nebyť rozvraty, roztrhaný na kusy. Vynáranie sa expresívnych kvalít zakladá intimitu priestoru *doma*. Sme ďaleko od budovania azylu. Nesnažíme sa zabezpečiť stabilitu abstrahovaním od chaotického vonkajšku. Ani sa nepokúšame zastaviť pohyb v kryštalickej štruktúre. Ono *doma* je odpoveďou silám chaosu. Preniká do sveta tým, že cudziemu vtlačá vlastné kvality. Privlastňuje si úlomky priestoru, aby z nich učinilo matériu expresie privátneho, nez cudziteľného územia. *Doma* môžeme byť hocikde. Nie je to otázka miesta, ale expresivity. Bezvýznamné predmety sa nám zrazu stanú cenné, neznáme zákutia známe, gestá okoloidúceho dôverne blízke, lebo v nich zahliadneme čosi z domova, čosi vlastné. Značky domova sa rodia ako readymades.

Z jednej roviny prechádzame na druhú, jedna rovina sa transformuje na druhú, a táto súdržnosť heterogénnych momentov konštituuje štýl. Štýl je vždy do istej miery improvizáciou. Nedá sa redukovať na bezprostredný efekt okolností (tackanie sa Leopolda Kesslera), je v pravom slova zmysle autonómny. To ale neznamená, že by bol odolný voči

neusporiadaným pohybom prostredia, v ktorom sa nachádza. Štýl je záchranou na poslednú chvíľu, ťahom protihráča. Rovnováha, ktorú udržiava, nie je statická, balancuje medzi dvoma hraničnými situáciami. Z jednej strany mu hrozí pád do chaosu, z druhej záväznosť konštanty. V oboch prípadoch hľadá do očí nerozlíšiteľnosti. Rozlpnúť sa v indiferentnosti chaosu, alebo byť návratom toho istého, opakovaním medzi opakovaniami. To nestavia do iného svetla len umenie, ale predovšetkým existenciu.

Lars von Trier patrí k tej línii autorov, ktorí zakúsili kombináciu nutnosti a nemožnosti. Poháňaní „detinským strachom“ vždy pred nejakou prílišnosťou, nenachádzali prostriedky, aby svoj strach utíšili. Žiaden z overených postupov nebol dosť účinný. A v tejto bezvýchodiskovosti sa začal utvárať štýl. Štýl ako zväzok so svetom, ktorý je na jednej strane príliš veľa a na druhej príliš málo. Ako rytmus.¹⁰⁾

Slavena Pavlásková (1977)

Absolventka Filmové a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave (obor scenáristka a dramaturgie). V súčasnosti je doktorandkou na katedre scenáristiky a dramaturgie též fakulty.

(Adresa: Katedra scenáristiky a dramaturgie, Filmová a televízna fakulta, Vysoká škola múzických umení, Ventúrska 3, 818 01 Bratislava)

Citované filmy:

Epidemic (Lars von Trier, 1987), *Európa* (Lars von Trier, 1991), *Idioti* (Idioterne; Lars von Trier, 1998), *Im Laboratoriu des Dr. Trier* (Achim Forst, 1998), *Medea* (Lars von Trier, 1988), *Obrazy úľavy* (Befrielses-billeder; Lars von Trier, 1982), *Prelomiť vlny* (Breaking the Waves; Lars von Trier, 1996), *Prvok zločinu* (Forbrydelsens element; Lars von Trier, 1984), *Tanečnica v tme* (Dancer in the Dark; Lars von Trier, 1999), *Tranceformer* (Stig Bjorkman, 1997), *Ziegfeld Follies* (Vincente Minnelli, 1946).

10) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press 1987 (kap. „Of the Refrain“).

SUMMARY

LARS VON TRIER, RHYTHM

(Element of Crime, Epidemic, Europe)

Slavena Pavlásková

This essay is a free-associating contemplation over the work of Lars von Trier. Although his work remains open, it has its clear contours. One line delineates the beginning and the end (no matter how provisional), the other draws a boundary between what belongs to von Trier's work and that what surrounds it. Together they trace the contour of a territory that has its area, its verticals and horizontals and undoubtedly its development. In it we can pace from place to place, it is easy to get oriented no matter where we arrive at. All we have to do is to pick a point of reference, a constant in the system of coordinates. We can't get lost there. If we stray off our path, there always are reliable pointers to help us regain the direction. Each detour only just confirms the notion of a unifying whole.

That said, how are we to explain the fact that von Trier's characters do seem to get lost somehow irretrievably? They remain imprisoned in their dreams and keep pushing onward, wrenched out from the coordinates, cut free from every point of reference, even from their own erstwhile corporeality. The path leading in does not take one back.

Lars von Trier is of that ilk of filmmakers who have experienced the combination of necessity and impossibility. Always egged on by an „infantile fear“ of some excess, they came across no measures to tame that fear. None of the routine ways would do. And behold, out of this impasse, a style was created. A style as a communion with the world, which is too much on one hand, and too little on the other. Just like rhythm.

Translated by Veronika Poppová