

Katarzyna Szuchiewicz
Uniwersytet Gdański

Tańcząc w ciemnościach Larsa von Triera – antymusical psychoterapeutyczny

Tańcząc w ciemnościach (2000) jest ostatnim filmem Larsa von Triera składającym się na trylogię o Złotym Sercu. Z *Przełamując fale* (1996) oraz *Idiotami* (1998) łączy go kreacja skłonnej do wszelkich poświęceń postaci kobiecej. Film gatunkowo jest kategoryzowany jako musical, stanowi jednak jego osobliwą odmianę. W swoim artykule postaram się wykazać na ile ów obraz odbiega od pozostałych dzieł należących do tego gatunku oraz w jaki sposób zastosowana przez reżysera gra z konwencją wpływa na wymowę filmu. W tym celu pokrótce przybliżę istotną w kontekście analizy *Tańcząc w ciemnościach* charakterystykę jego twórcy oraz stosowanych przez niego zabiegów.

Reżyser znany jest z niekonwencjonalnych metod pracy oraz wywrotowych działań zarówno artystycznych, jak i marketingowych. Twórca zasłynął ze swojej wyjątkowo kontrowersyjnej osobowości, która znajduje odzwierciedlenie w jego dziełach. Von Trier cierpi na liczne choroby oraz fobie, z których stara się leczyć za pomocą kina, jednocześnie jest on jednak znanym manipulatorem, który napędza nieustanny rozgłos w mediach wokół siebie oraz swojej twórczości. Jego charakter bardzo dobrze oddaje jedna z anegdot: reżyser został zaproszony na pewien festiwal filmowy, jednak odmówił przyjazdu, tłumacząc się tym, że cierpi na lęk przestrzeni. Chcąc wytłumaczyć organizatorom swoją nieobecność, nagrał filmik z przeprosinami i nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, iż wygłaszając swoje słowa stał na szczycie wysokiego wzgórza, nad brzegiem morza¹. Ta sytuacja stanowi doskonale odzwierciedlenie osoby Larsa von Triera – nieustannego buntownika, który odrzuca obowiązujące reguły, chyba że sam może je ustalać, jednocześnie wywołując po raz kolejny zamieszanie w filmowym

1 T. Piątek, *Ziemkiewicz i von Trier*, <http://www.krytykapolityczna.pl/TomaszPiątek/ZiemkiewiczivonTrier/me-nuid-197.html> [data dostępu: 22.11.2014].

świecie. Zainicjowana przez reżysera formalna rewolucja wywołała przez podpisany przez Trierę oraz innych duńskich filmowców manifest artystyczny Dogma 95 jest istotna w kontekście tego artykułu, w którym staram się omówić, na jakiej zasadzie reżyser stworzył swój antymusical.

Owa deklaracja pozornie stanowiła pewnego rodzaju misję i powstała po to, aby przywrócić istotę kina i oczyścić współczesną kinematografię z efektów specjalnych oraz innych zbędnych elementów fałszujących rzeczywistość. Ze względu na mentalność duńskiego reżysera można jednak stwierdzić, iż ów manifest miał przede wszystkim prowokować i wywoływać poruszenie wśród innych filmowców. W istocie Trier osiągnął zamierzony cel, ponieważ Dogma zdobyła szeroki rozgłos i budziła liczne kontrowersje.

Warto również zwrócić uwagę na formę, którą przyjmują autorzy Dogmy, konstruując poszczególne podpunkty, jest ona bowiem – zdaniem Tomasza Tiuryna:

powtórzeniem stylu, w jakim formułowali swoje projekty utopijni artyści lat minionych. Forma pastiszu zwraca uwagę na coś ważnego. Tekst manifestu roi się od nonsensownych (i wzniosłych) deklaracji - Rodzi się jałowość. Iluzja patosu i iluzja miłości. Według „Dogmy” kino nie jest iluzją! Te wszystkie słowa bez pokrycia – podobnie jak sam pomysł napisania manifestu i stworzenia twórczego kolektywu – są wyrazem dezaprobaty wobec stanu dzisiejszej kultury².

„Wielkie słowa” nie mają bowiem żadnego odbicia w rzeczywistości, a ich zastosowanie przez von Trierę, jest działaniem w pełni prześmiewczym.

Zgodnie z regułami Dogmy został stworzony film *Idioci*, obraz będący drugą częścią trylogii i poprzedzający *Tańcząc w ciemnościach*. Zatem kiedy została ujawniona informacja, iż zwieńczeniem tryptyku o Złotym Sercu będzie musical, krytycy filmowi oraz szukający kolejnego szumu medialnego dziennikarze zaczęli domniemywać, że po raz kolejny von Trier pragnie nas zaskoczyć zarówno pod względem formy, jak i tematyki. Kiedy reżyser zaczął pracować nad swoim dziełem, pragnął uciec od stosowania elementów charakterystycznych dla hollywoodzkich musicali. Ale przez nawiązanie do formuły musicalu (a więc realizacji formuły

2 T. Tiuryn, *Lars von Trier: rozważny czy romantyczny*, [w:] *Szukając von Trier*, red. A. Piotrowska, Kraków 2000, s. 75.

gatunkowej, od której Trier i jego koledzy odcinali się w swoim manifestcie) *Tańcząc w ciemnościach* nie stało się kolejnym obrazem rygorystycznie przestrzegającym zasad Dogmy. A jednak, paradoksalnie, filmowi udało się w najlepszy sposób oddać istotę założeń postulowanych przez inicjatora tej artystycznej deklaracji – poprzez kontrastowe zestawienie. Obraz bowiem: „Z manifestacyjną przesadą podejmuje klasyczne kody amerykańskiego przemysłu rozrywkowego i przez karykaturalne przerysowanie, rujnuje ich emocjonalny sens”³.

Tańcząc w ciemnościach opowiada o losach czechosłowackiej emigrantki, która wraz z synem przyjeżdża do Ameryki. Kobieta ciężko pracuje, aby zdobyć pieniądze na operację dziecka, ponieważ Gene choruje na dziedziczną chorobę, przez którą może stracić wzrok. Właśnie taki los spotyka Selmę, która stopniowo staje się niewidoma, jednak, aby móc utrzymać pracę w fabryce oszukuje swoich przełożonych. Główna bohaterka nie myśli o sobie, gdyż jej priorytetem jest to, aby za wszelką cenę uchronić syna przed kalectwem. Jedyłą ucieczką dla Selmy jest jej własny świat stworzony z dźwięków. Kobieta jest miłośniczką musicali, kreuje w myślach wzorowane na nich obrazy, starając się uciec przed dotykającym ją losem. „Sekwencje, gdy bohaterka zmienia opresyjną rzeczywistość w taniec i śpiew nie mają w sobie nic z bez troski i rozmachu tradycyjnych filmów muzycznych. Podkreślają raczej smutek i grozę wydarzeń”⁴. Musicalowe sceny stanowią odzwierciedlenie wyobrażeń bohaterki i mają na celu uwypuklenie tragizmu sytuacji, w której znalazła się kobieta. Widz, będąc świadomym tego, iż zawarte w filmie sekwencje tańca oraz śpiewu zostały jedynie wykreowane w wyobraźni Selmy jest skłonny do tego, aby jeszcze bardziej z nią współodczuwać. Widzimy zatem drastyczne zestawienie obrazu radosnej, bez troskiej, tańczącej i śpiewającej Selmy z nieszczęśliwą kobietą, która zмага się ze spotykającymi ją problemami. Zabieg ten powoduje obnażanie oraz podkreślanie bólu głównej bohaterki, której ucieczka w wymarzony świat musicali przynosi jedynie chwilową ulgę, jednak nie wpływa na zmianę jej losu. Tak jak ten musical jest formą hybrydyczną i paradoksalną, która próbuje połączyć dwie odmienne stylistyki (Dogmy i musicalu) niedające się estetycznie „skleić”, tak świadomość bohaterki nie daje się „skleić” rozdarta między popkulturowym fantazmatem a zasadą rzeczywistości. Pęknięcie ontyczne filmu jest

3 *Złota Palma – Tańcząc w ciemnościach*, <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/zlota-palma-tanczac-w-ciemnoscjach/zp9jm> [data dostępu: 22.11.2014].

4 B. Żurawiecki, *Męczeństwo S. Jezkowej*, „Film” 2000, nr 10, s. 37.

pęknięciem antropologicznym postaci, schizoidalną szramą głęboko w jaźni bohaterki.

Odmienność muzycznych sekwencji zastosowanych przez Triera w odniesieniu do klasycznych musicali wynika z tego, że:

Numery śpiewane i taneczne wypływają z emocjonalnych kulminacji, ale nie przemieniają rzeczywistości ukazanej na ekranie w widowisko. Przeciwnie, tym mocniej podkreślają jej przyziemną surowość. Należą bowiem do świata marzeń bohaterki i wyrażają tylko jej alienację⁵.

Przewrotne podejście do reguł rządzących gatunkiem akcentują słowa samej Selmy, która stwierdza, iż: „w musicalach nie dzieje się nic złego.” Jednak życiowe realia są już pozbawione tej filmowej idylliczności, co zostaje wyraźnie zaakcentowane w świecie przedstawionym przez reżysera. Trier

wypowiada pewne kwestie z maniacką ostrością, co najbardziej może widać w znaczącej podmianie – komedii, zabawy, rozrywki, tak charakterystycznych dla klasycznego musicalu, na tragedię, nieoczekiwaną w tym gatunku i w zamierzeniu prowadzącą widza do ujrzenia przerażającego finału i przeżycia katharsis⁶.

Ogrom nieszczęścia spotykający Selmę może w silnym stopniu oddziaływać na widza i doprowadzić go poprzez doznanie cierpienia bohaterki do oczyszczenia z własnego bólu oraz uwolnienia stłumionych emocji. Może on być również swoistym katharsis dla samego Larsa von Triera, który niejednokrotnie zaznaczał, iż jego filmy stanowią dla niego pewnego rodzaju autoterapię i że za ich pośrednictwem stara się on wyleczyć z własnych chorób.

Reżyser za pomocą swojego obrazu poprzez wywoływanie skrajnych odczuć wynikających z zestawiania dramatycznych scen z musicalowymi wizualizacjami bada także granice wytrzymałości odbiorców. Podobnie postępuje on również z grającymi w swoich filmach aktorami, pragnąc doprowadzić artystów do możliwie jak najsilniejszego utożsamienia się z kreowanymi przez nich postaciami. Niektórzy z aktorów nie byli jednak w stanie poradzić sobie z niekonwencjonalnymi metodami pracy reżysera, które obnażają

5 A. Kołodyński, *Czego nie wiedzieliśmy o musicalu*, „Kino” 2000, nr 10, s. 37

6 R. Koschany, *Realistyczny musical? Allen-Resnais-Trier*, „Kwartalnik Filmowy” 2011r, nr 75-76, s. 205.

ich najgłębiej skrywane uczucia oraz słabości. Taka sytuacja miała miejsce na planie filmowym *Tańcząc w ciemnościach*. Artystyczna współpraca Björk i Triera dla obydwu stron stanowiła traumatyczne przeżycie. Nieustanne kłótnie powodowały, iż niejednokrotnie rezygnowali z tego, aby w dalszym ciągu pracować wspólnie nad filmem. Trier po zakończeniu współpracy z piosenkarką stwierdził, iż Björk jest bardzo miłą i przyjazną osobą, ale tylko wtedy kiedy śpi⁷. Natomiast niekonwencjonalne metody pracy reżysera doprowadziły piosenkarkę na skraj załamania nerwowego. Drastyczność owych środków w niesamowity sposób zaowocowała jednak na ekranie. Pierwotnie piosenkarka miała być jedynie autorką muzyki do filmu, jednak już podczas jej tworzenia niezwykle utożsamiała się z główną bohaterką. Tę tożsamość dostrzegł Trier oraz usilnie namawiał ją do podjęcia wyzwania i wcielenia się w rolę Selmy. Artystka zgodziła się na jego propozycję, twierdziła bowiem, że rozumie główną bohaterkę lepiej niż reżyser i pragnęła ją przed nim obronić. Jak przyznawała się później: „Nie mogłam nawet grać Selmy, mogłam tylko nią być! Byłam w środku, rzucałam się ze skały i nie wiedziałem nawet czy przeżyję!”⁸.

Bartosz Żurawiecki doszukuje się analogii pomiędzy trudną i przekraczającą wszelkie bariery relacją łączącą Larsa von Triera i Björk, a sposobem w jaki Maria Falconetti – aktorka grająca w filmie *Męczeństwa Joanny D’Arc* (1928, reż. C. T. Dreyer) – była traktowana przez autora tego obrazu. Wart odnotowania jest fakt, że reżyser *Tańcząc w ciemnościach* niejednokrotnie przyznawał się do inspiracji twórczością Carla Theodora Dreyera.

Podobno autor *Męczeństwa* dręczył odtwórczynię głównej roli niczym inkwizytorzy Joannę D’Arc. Bez wątpienia ból, cierpienie filmowej Dziewicy Orleańskiej, jej godność w obliczu upokorzenia wykraczają poza granice najlepszego nawet udawania⁹.

To była ostatnia produkcja, w której zagrała Falconetti, tak samo jak Björk, która po udziale w *Tańcząc w ciemnościach* jeszcze długo nie mogła wyjść z depresji i zapowiedziała, że już nigdy więcej nie zdecyduje się na to, aby zagrać w jakimkolwiek filmie. Lars von Trier za stan, w którym się znalazła obarczył odpowiedzialnością samą

7 R. B. Niemojewski, *Lars von Trier – GRACZ*, http://bjork.pl/prasa/machina_gracz.htm [data dostępu: 22.11.2014].

8 B. Sadowska, *Sama w raju*, „Film” 2000 nr 10 s. 39.

9 B. Żurawiecki, *dz. cyt.*, s. 37.

artystkę, twierdząc, iż powodem jej załamania nerwowego był jej brak emocjonalnej dojrzałości i nieumiejętność odseparowania się od kreowanej przez siebie postaci. Piosenkarka stwierdziła natomiast, że:

Nawet tak seksistowski reżyserzy jak Woody Allen czy Stanley Kubrick potrafią tchnąć w swoje dzieła duszę. W przypadku Larsa von Triera jest to niemożliwe. On potrzebuje kobiety, aby natchnąć swoje filmy. Dlatego potem tak bardzo ich nienawidzi. Musi więc zniszczyć je w trakcie zdjęć i ukryć dowody zbrodni¹⁰.

W rezultacie powstało jednak wyjątkowe dzieło, które zostało docenione w filmowym świecie. Oprócz tego, że obraz otrzymał Złotą Palmę dla najlepszego filmu, również Björk doczekała się wyróżnienia i została uznana na festiwalu w Cannes za najlepszą aktorkę.

Zastosowana przez reżysera *Tańcząc w ciemnościach* gra z konwencją musicalu także spotkała się z uznaniem wśród krytyków. Andrzej Kołodyński w swoim artykule odnoszącym się do tego filmu stwierdził, że:

Jako antymusical *Tańcząc w ciemnościach* jest propozycją kontrowersyjną, ale inspirującą: chyba trudno już będzie zaakceptować na ekranie widowisko muzyczne trzymające się tylko tradycyjnych konwencji¹¹.

Należy zwrócić szczególną uwagę na to, jak Trier przeplata surową estetykę i realizm scen ukazujących życie głównej bohaterki z sekwencjami wzorowanymi na klasycznych filmach muzycznych. Prezentowane w filmie musicalowe sceny zostały zrealizowane za pomocą nowatorskich zabiegów realizacyjnych, jedno z ujęć kręcone było bowiem z udziałem 100 kamer cyfrowych naraz, co miało stworzyć pozory *live performance*. Nadało to scenie charakteru transmisji, za pomocą której oprócz zamierzonych obrazów zostają ukazane również przypadkowo uchwycone ujęcia. Stanowią one opozycję wobec wyreżyserowanych i stworzonych na podstawie przemysłanej choreografii sekwencji muzyczno-tanecznych zawartych w klasycznych musicalach. W filmie Triera:

10 R. B. Niemojewski, *dz. cyt.*

11 A. Kołodyński, *dz. cyt.*, s. 37.

„anty” jest również sposób filmowania scen muzycznych. Podczas gdy najczęściej stosowano tu chwyt „tańczącej kamery”, podążającej za tancerzami, niejako w myśl bliźniaczej czy lustrzanej choreografii, u von Triera zbiorowe sceny taneczne są filmowane za pomocą [100] kamer statycznych. [...] Dzięki temu zabiegowi (rewolucyjnemu jednak, jeśli chodzi o historię gatunku i o jego przeładalność na wymowę opowiedzianej historii) reżyser uzyskuje efekt transmisji, tak jakby sceny taneczne były prezentowane *on-line*, tak jakby nie były choreografią, ale filmowane *ad hoc*. Zresztą zabieg ten umożliwiał także wyłapanie momentów przypadkowych. Jako efekt finalny tych eksperymentów oglądamy swoisty „montaż tańczący” (zamiast wcześniejszej tańczącej kamery)¹².

Obraz opiera się na intertekstualnych grach (w końcu Trier to postmodernista), które przejawiają się w kilku bezpośrednich nawiązaniach do znanych musicali. Jednym z nich jest uczestnictwo głównej bohaterki w próbach amatorskiej inscenizacji *Dźwięków muzyki* (1965, reż. R. Wise). Znana z tego filmu piosenka *My Favourite Things* zaśpiewana przez kobietę w momencie, w którym oczekuje ona na wyrok w celi śmierci brutalnie modyfikuje wymowę tego utworu. Wcześniejsze sekwencje muzyczne zawarte w filmie inspirowane były odgłosami świata otaczającego Selmę. W celi panuje jednak obezwładniająca cisza. Bohaterka szuka dla siebie ratunku, w poszukiwaniu jakichkolwiek dźwięków przykładając ucho do otworu wentylacyjnego. Zdaje sobie sprawę z tego, że już nie ucieknie przed tragicznym losem, na który sama siebie skazała, usiłując za wszelką cenę ratować syna. Pragnie jednak, choć na chwilę, przenieść się do ukochanego musicalowego świata, aby znieść dramat, który ją spotyka.

O ile w *Dźwiękach muzyki* piosenka *My Favourite Things* ma pogodny i optymistyczny charakter, tak u Triera użycie akurat tej kompozycji powoduje zmianę jej wydźwięku i potęguje tragizm sytuacji. Utwór śpiewany przez Selmę tym razem nie przenosi jej do świata wyobrażeń i nie jest w stanie ukoić bólu, którego doświadcza kobieta. Odniesienie do znanej piosenki można dostrzec również w samym tytule filmu, który nasuwa skojarzenie z przebojem *Dancing in the Dark* pojawiającym się w ekranizacji *Wszyscy na scenę* (1953, reż. V. Minelli). Kolejnym musicalowym nawiązaniem jest wyimaginowana przez bohaterkę postać jej ojca, którym rzekomo jest Oldřich Nový – aktor znany z czechosłowackich komedii

12 Tamże, s. 206.

muzycznych, w którego rolę wciela się artysta występujący w *Kabarecie* (1972, reż. B. Fosse) – jednym z najbardziej znanych musicali wszechczasów. Pojawia się on na rozprawie sądowej, na której rozstrzygany jest dalszy los Selmy. Nový śpiewa oraz tańczy z nią w duecie w wykreowanej przez bohaterkę musicalowej wizualizacji. W wyborze bohatera filmów muzycznych na swojego ojca przejawia się ogromne uwielbienie Selmy do musicali i zatarcie granicy pomiędzy światem rzeczywistym a wymagowanym.

W filmie obecne są również wyznaczniki charakterystyczne dla klasycznych musicali takie jak: „połączenie numerów tanecznych i wokalnych z rozwojem akcji”¹³ oraz wątek miłosny. Zakochany w Selmie Jeff spotyka się jednak z obojętnością kobiety, która nie zwraca zbytnej uwagi na relacje damsko-męskie, całkowicie poświęcając się temu, aby za wszelką cenę uchronić syna przed ślepotą.

Jako pewnego rodzaju nawiązanie do klasyków gatunku można uznać obsadzenie w roli przyjaciółki Selmy – Catherine Deneuve, która występowała w takich musicalach jak *Panienki z Rochefort* (1967, reż. J. Demy) czy *Parasolki z Cherbourg* (1964, reż. J. Demy).

Gdyby szukać pokrewnych dziełu Duńczyka utworów w historii gatunku, najbliższy byłby pewnie *Cały ten zgiełk* Fosse’a – musical o śmierci. Choć i jego hollywoodzki blask nijak się ma do surowości filmu von Triera. *Tańcząc w ciemnościach* porównać można tylko z dokonaniem „teatrów tańca” (przypomina się chociażby Pina Bausch i jej wersja *Święta wiosna* Strawińskiego), które muzyką, ruchem, gestem wyrażają te – czasami ekstremalne, czasami dwuznaczne – stany ludzkiej egzystencji, których już nie obejmują słowa¹⁴.

Jedną z oczywistych cech charakterystycznych dla musicalu jest muzyka diegetyczna towarzysząca dialogom. W *Tańcząc w ciemnościach* muzyczne sekwencje są w głównej mierze inspirowane odgłosami świata otaczającego Selmę, takimi jak: stukot maszyn w fabryce czy dźwięk jadącego pociągu w drodze do domu. Przenosząc ją do wymarzonej musicalowej rzeczywistości, stanowią dla niej jedynie chwilową ucieczkę od problemów.

Większość musicali klasycznych operuje pewnym sztucznie skonstruowanym językiem związanym i z wykonawstwem numerów taneczno-śpiewanych, i z choreografią, i rekwizytami, i wreszcie

13 *Słownik wiedzy o filmie*, red. J. Wojnicka i O. Katafiasz, Warszawa 2005.

14 B. Żurawiecki, *dz. cyt.*, s. 37.

z samą zasadą umieszczania wstawek muzycznych. Są one najczęściej interpretacją kulminacyjnych momentów filmu, które – jak w baśni – na prawach konwencji nie kłócą się z resztą świata przedstawionego. U von Triera natomiast muzyka pojawia się często w momentach nienacechowanych, rodzi się mimochodem w wyobraźni bohaterki¹⁵.

Reżyser zastosował nowatorskie zabiegi realizacyjne, jednak jego sekwencjom muzycznym celowo brakuje, charakterystycznej dla gatunku, musicalowej – widowiskowości oraz panującej w nich idyllicznej atmosfery. Sceny muzyczne w tradycyjnym musicalu konstruowały uniwersalny świat – baśni, analogiczne sceny u Triera – tworzą głęboko subiektywny świat poranionej jaźni. Możemy w nich dostrzec wyobrażenia Selmy, które sprawiają, że jeszcze bardziej zdajemy sobie sprawę z tragizmu sytuacji, w której znajduje się bohaterka oraz ubolewamy nad jej losem. W musicalowych wizjach kobiety, spotykając ją tragiczny splot wydarzeń, na chwilę odwraca swój bieg i zostaje wykreowany przez wewnętrzne pragnienie Selmy, zgodnie z którym w musicalowym świecie nie może spotkać jej nic złego. I tak oto zamordowany przez nią mężczyzna, w tanecznej sekwencji wstaje oraz zaczyna śpiewać razem z nią, przekonując ją o tym, iż postąpiła słusznie.

W filmie w przewrotny sposób zostaje zastosowany również charakterystyczny dla musicalowych choreografii układ taneczny, w którym to śpiewająca osoba zostaje podnoszona do góry na rękach tłumu. W klasycznych musicalach element ten wiąże się z hiperbolizacją przeżyć i doznań towarzyszących bohaterom w euforycznych momentach. Selma nieświadomie uwięziona w pułapce, będąc na sali prób śpiewa, iż „zawsze znajdzie się ktoś, kto mnie złapie”. Owszem, zostaje złapana, ale przez policjantów, którzy w jej wizji unoszą ją w tanecznym wirze ponad innymi. Zaraz jednak „kurtyna opada” i widzimy, iż rzeczywiście została ona pojmana, a sposób, w jaki zostaje prowadzona przez nich do radiowozu jest już pozbawiony jakiegokolwiek blichtru.

Trier, tworząc *Tańcząc w ciemnościach*, tym razem zszokował widzów poprzez formę zrealizowanego przez siebie obrazu. Reżyser przyznawał, że jego: „w pełni zamierzonym działaniem była próba stworzenia musicalu o bardzo dużym ładunku emocjonalnym”¹⁶ oraz, iż przede wszystkim chciał skłonić odbiorców do silnego utożsamienia się z losem głównej bohaterki.

15 R. Koschany, *dz. cyt.*, s. 205.

16 R. B. Niemojewski, *dz. cyt.*

Udało mu się osiągnąć swój cel: widz podczas oglądania tego obrazu w pełni wczuwa się w ból Selmy, tak samo jak wcielająca się w główną bohaterkę Björk. Selma w pewnym momencie mówi, że zawsze wychodzi z kina przed ostatnią sceną musicalu, ponieważ nie chce zobaczyć końcowego napisu i pragnie, aby film wciąż trwał. Finałowa scena *Tańcząc w ciemnościach* nie ma jednak nic wspólnego ze szczęśliwymi zakończeniami charakterystycznymi dla obrazów muzycznych i stanowi odstępstwo od tradycyjnej wymowy dzieł tego gatunku.. Film kończy się zatem dla Selmy, jednak w dalszym ciągu trwa w nas – widzach, pozostawiając po projekcji trwałe ślad w postaci niezapomnianego emocjonalnego przeżycia.

Bibliografia

- Kołodzyński A., *Czego nie wiedzieliśmy o musicalu*, „Kino” 2000, nr 10.
- Koschany R., *Realistyczny musical? Allen-Resnais-Trier*, „Kwartalnik filmowy” 2011r, nr 75-76.
- Niemojewski R. B., *Lars von Trier – GRACZ*, http://bjork.pl/prasa/machina_gracz.htm [data dostępu: 22.11.2014].
- Piątek T., *Ziemkiewicz i von Trier*, <http://www.krytykapolityczna.pl/TomaszPiatek/ZiemkiewiczivonTrier/menuid-197.html> [data dostępu: 22.11.2014].
- Sadowska B., *Sama w raju*, „Film” 2000 nr 10.
- Słownik wiedzy o filmie*, red. J. Wojnicka i O. Katafiasz, Warszawa 2005.
- Tiuryn T., *Lars von Trier: rozważny czy romantyczny*, [w:] *Szukając von Triera*, red. A. Piotrowska, Kraków 2000.
- Żurawiecki B., *Męczeństwo S. Jezkowej*, „Film” 2000, nr 10.
- Lars von Trier: Sadysta kina*, <http://muzyka.interia.pl/wiadomosci/film/news/lars-von-trier-sadysta-kina,1643747,38> [data dostępu: 22.11.2014].
- Złota Palma – Tańcząc w ciemnościach*, <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/zlota-palma-tanczac-w-ciemnosciach/zp9jm> [data dostępu: 22.11.2014].

Filmografia

- Dźwięki muzyki*, reż. R. Wise, 1965.
- Idioci*, reż. L. von Trier, 1998.
- Męczeństwo Joanny D'Arc*, reż. C. T. Dreyer, 1928.

Kabaret, reż. B. Fosse, 1972.
Panienki z Rochefort, reż. J. Demy, 1967.
Parasolki z Cherbourg, reż. J. Demy, 1964.
Przełamując fale, reż. L. von Trier, 1996.
Tańcząc w ciemnościach, reż. L. von Trier, 2000.
Wszyscy na scenę, reż. V. Minelli, 1953.

Abstrakt

Lars von Trier w filmie *Tańcząc w ciemnościach* zawarł odniesienia do klasycznych musicali, uczynił to jednak po to, aby jeszcze dobitniej zaznaczyć odmienność swojego dzieła.

Charakterystyczne dla tego gatunku momenty zawierające taniec oraz śpiew zamiast zmieniać przedstawioną rzeczywistość w idylliczny świat jedynie obnażają tragizm sytuacji, w której znalazła się główna bohaterka filmu. Muzyczne sceny będące odzwierciedleniem wyobrażeń Selmy stanowią przykład na zastosowaną przez reżysera grę z konwencją. Lars von Trier świadomie zawarł w swoim obrazie nietypowe ujęcia będące ciągłym przełamaniem reguł rządzących gatunkiem i stanowiące jednocześnie dopełnienie fabuły nadające całemu dziełu osobliwej jakości.

Finałowa scena nie przynosi musicalowego, szczęśliwego zakończenia jest jednak wyzwaniem rzuconym widzowi. W wyjątkowy sposób porusza jego emocje i sprawia, że nie można pozostać wobec niej obojętnym. Artykuł stanowi próbę rozstrzygnięcia, jaki cel przyświecał reżyserowi podczas tworzenia tego niekonwencjonalnego obrazu.

Słowa kluczowe: Dogma, musical, antymusical, katharsis, konwencja

***Dancer in the Dark* – psychotherapeutic anti-musical**

In his movie *Dancer in the Dark* Lars von Trier placed a reference to classical musicals. However, he did it to stress trenchantly the distinctiveness of his work.

Characteristic elements of this genre including dancing and singing do not change the reality into an idyllic world but bare the tragedy of the situation of the main character. Musical scenes that are Selma's images might be considered as a director's play with a convention. Lars von Trier put intentionally into his movie peculiar shots to break the rules of the genre and to complete the plot. In this way he created a very original quality.

Although the final scene brings no happy ending, it moves deeply the audience and nobody can be indifferent to the emotions it gives. This article tries to find the reason for which the director decided to make that peculiar movie.

Keywords: Dogma, musical, anti-musical, catharsis, convention

Katarzyna Szuchiewicz – (ur. 19 sierpnia 1989 r. w Gdyni) jest absolwentką filologii polskiej ze specjalnością wiedza o teatrze i filmie na Uniwersytecie Gdańskim. Pasjonuje się kinem i należy do Koła Naukowego Filmoznawców UG. Aktualnie jest doktorantką na Uniwersytecie Gdańskim. Temat twórczości Larsa von Triera był już przez nią podejmowany w pracy licencjackiej: *Dlaczego spastykują? O Idiotach Larsa von Triera*.