

(R)evolution ludila kao sloboda: svi smo mi clowns (Ples na krilima ludila do osobnog otkupljenja: Joker i Ema)¹



Nema razlike između Jokera i Batmana. Heroj i anti-heroj dva su različita prikaza psiholoških elaboracija traume djetinjstva. Joker i Batman nalaze se u svakome od nas, u svijetu u kojem dominiraju ludilo, usamljenost i fake news. Ovdje pokušat će se dati filozofsku smislenost ludilu Jokera, koji pleše na krilima ludosti, pa sve do društvenog otkupljenja: Jokerov ples ludila kao potraga za smislom, istinom i simbolom slobode, u vidu razbijanja konvencionalnih lica sve ciničnijeg i bezobzirnijeg društva. Naime u današnjem kapitalističkom društvu konzumerizma i nasilja, luda i genij ovisi o prevladavajućem licu kovanice. Današnje lude, koje 'čovjeku jedne dimenzije' ili 'bez kvalitete' izgledaju klauni, (vjeruju da) vide stvari i relacije koje drugi ne mogu vidjeti. Postavljaju si pitanja koja drugi ne mogu razumjeti. Radi se, naime, o samotnom putu, o satelitima one periferije spoznaje gdje udaljenost od prosjeka vodi do inkompatibilnosti i samoće. Na nama je izbor: sloboda ili sigurnost, jer 'to be, or not to be, that is the question'.

Ključne riječi: histerični pokreti tijela I ples, Tanztheater, Joker, Nietzsche, Harley Quinn.

(R)EVOLUTION OF MADNESS AS FREEDOM: we are all clowns

There is no difference between Batman and the Joker. Hero and anti-hero are two different depictions of psychological elaborations of childhood trauma. The Joker and Batman are found in each of us, in a world dominated by madness, loneliness and fake news. Here an attempt will be made to give philosophical meaning to the madness of the Joker, who dances on the wings of madness, all the way to social redemption: The Joker's dance of madness as a search for meaning, truth and a symbol of freedom. Nevertheless, in today's capitalist society of consumerism and violence, madness and genius depend on the predominant face of the coin. Today's lunatics, who to the 'one-dimensional man' or 'without quality' look like clowns, (believe that) they see things and relationships that others cannot see. They ask themselves questions that others cannot understand. This represents a lonely journey, a satellite of that periphery of cognition where the distance from the average leads to incompatibility and loneliness. The choice is up to us: freedom or security, because 'to be, or not to be, that is the question'.

Keywords: Hysterical body and dance, Tanztheater, Joker, Nietzsche, Harley Quinn.

¹ Na: INTERDISCIPLINARNA NAUČNA KONFERENCIJA FILOZOFIJA MEDIJA: MEDIJI I LUDILO - 03-05. septembar 2020. - Organizatori: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd Fakultet savremenih umetnosti, Beograd. Ovo izlaganje dio je opsežnog rada : KINO I LUDILO. **IZLAGANJE NIJE LEKTORIRANO**

Figura, (*pathosformel*) 'histeričnog tijela' u pokretu, koja se pojavljuje na pozornici početkom 20. stoljeća, kada je histerija postupno napuštala kliniku, postepeno postaje estetska tema i model plesa². To će mnoge suvremene redatelje i koreografe voditi do toga da plesnu kompoziciju sve više usredotoče na proksemična izobličenja, iskrivljenja i 'abracija' tijela, estetski zamišljena kao sredstvo komunikacije i analize značenja. Pretpostavka izlaganja je opažanje da spomenuta fantomska plesna histerija ne samo da i dalje lebdi u novim oblicima na plesnim i gesturalnim scenama modernog kazališta već i suvremene kinematografije. Vidljivo je to i u filmovima poput *Jokera* Todda Phillipsa i *Ema* Pabla Larraína - istodobno prikazani na 76. Venecijanskoj međunarodnoj smotri filmske umjetnost (održanoj od 28. kolovoza do 7. rujna 2019) – i koji posjeduju iznenađujući stilski paralelizam.

Iako se u kinematografskom obliku i strukturalnom leksikonu oni nalaze na antipodima, u lingvističko-ekspresivnoj šifri oni posjeduju jedan zajednički faktor. I to neovisno o tome što su različiti po sadržaju oni su ipak osmišljeni da iskažu jednu današnju društvenu kritičnost: *Joker* istražuje podrijetlo lika DC-a u studiji slučaja o mogućim uzrocima revolucije, dok je film *Ema* posvećen ciklusu dezintegracije i obnove para, kroz krizne rupe u odnosima koje

² Dovoljno je ovdje uzeti, kao primjer kazališnu predstavu Alaina Platela *vsprs* (2006.), inspirirana filmovima koje je belgijski liječnik Arthur Van Gehuchten posvetio svojim neurastenskim pacijentima.

bijesno gutaju svu svjetlost ljubavi, ostavljajući ljutnju, žaljenje i prazninu u vrtlogu istinski neodoljive emocionalne gravitacije.

No u oba filma različite vektorske namjere zbrajaju se u okviru velike uporabe plesa kao veličanstvenog modela motoričke ekspresije života. Radi se o zgusnutim fragmentima, puni zavoja, gracioznosti i strasti koji se, paradoksalno, iskorištavaju u oba filma da bi opisali auru ludila koja usko obilježava protagoniste oba filma. I to krajnjim veličanstvenim i dinamičnim rezultatom prikazivanja tihe i bolne manifestacije otuđenosti kako Arthura Flecka tako i Eme.

Što se filma Ema tiče, u Larraïnovoj magnetskoj drami protagonisti su koreograf i vrhunska plesačica jedne družine, Ema. Film, u svojoj narativnoj artikulaciji i složenosti, označen je također „masirajućom“ montažom - ponekad vrlo brze, dok su druge podosta zadržane -, u kojima Ema koristi ples i njegove brojne nijanse da bi nadišla 'šumu' stvarnosti, obrezujući ju odlučnim raggaeton potezima kako bi dostigla metaforu i upotrijebila pokretljivost tijela za jedan viši cilj.

Sve započinje elektronskim i hip hop zvucima, koji opisuju vitalnost i vibracije svijeta uvodeći svaki osjećaj u tijelo osobe koja pleše, i to ne samo na ekspresivan način već i, u osnovi, reflektirajući način, posvećen sebi, u svojevrsnom otkrivanju vlastite emocionalne dubine. Unatoč tome što je svojevrsno započinjanje (incipit) ono

zapravo predstavlja komunikativni vrhunac dvaju aktera, protagonističkog para, koji eksplodira pred očima gledatelja zbog problema s usvojenim djetetom Polo, vrlo čudnog dječaka, što Emu uvjerava da nije spremna biti majka, i pred činom da donese - možda brzopletnu odluku - da ga vrati socijalnoj skrbi.

Potrebno je bilo to ispričati jer predstavlja onaj 'momento movens' koji čini da se radnja filma polako počinje preoblikovati, slijećući na nanose, obruče spomenutog ragaetona glazbe i plesa, kao prijelaz, s kojim Ema gledatelju prepričava svoju slobodu, svoju umjetničku emancipaciju na čisto anarhičan i seksualni način, kao da se radi o osjetljivom nasilju nad stvarnošću previše zarobljena u mnoštvu klišeja, koji ju sputavaju i sprečavajući joj put prema strasnom, instinktivnom i opasnom htijenju.

Ema je opasna i virulentna ženska i žena: umjetnica, supruga, majka i zapaljiva žena, sposobna manipulirati ljudima i situacijama u svoju korist, uživajući u svakom trenutku, od iskre do plamteće vatre. Iza ovih senzualnih, voljnih, uzbudljivih i nasilnih gesta skriva se sama bit glavne junakinje, koja korak po korak u nizu fizičkih i senzornih orgija (kako u krevetu, tako i u činu plesa³) savršeno izražava svoje

³ Što se plesa tiče vidi: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZEd2070-jo>

lucidno ludilo, svoj veliki plan, izražavajući životan i apsolutni delirij svemoći izravno u motoričkoj gesti.⁴

Nasuprot Eme, koja je plamen, Joker, je kaos koji eksplodira na brutalan i nekontroliran način. Radi se o kaosu koji iz njegovog uma počne se izljevati kako bi sve stavio u red, počevši od organiziranja diskursa o vrijednosti vlastitog postojanja i klasnih barijera. To je prijelomni trenutak koji čini da Arthur počinje preusmjeravati svoju neodoljivu potrebu da se izrazi i to ne samo kroz nasilje, već i u očaravajućem plesu u kojem kontrolirano kanalizirati ekstazu i nered. Preusmjeravajući svoje neuravnotežena emotivna stanja od unutrašnjosti uma kroz cijelo tijelo posredstvom zavodljivih i barbituričkih pokreta, preslikavajući se u njegovom vlastitom odrazu kako bi konačno prihvatio svoju pravu prirodu, pokazujući i dokazujući da nije toliko nevidljiv. Tu ples⁵ opisuje njegovu prisutnost i njegovu neodoljivo kontrolirano ludilo: psihološku stagnaciju supstrata obiteljske i društvene štete koji se slobodno izražava u očaravajućem baletu kojeg je nemoguće zaboraviti.

Pozivajući se na ova dva filma, a naročito na Jokera, vidljiv je 'performativni' aspekt histerije, poznata i kao 'bolest reprezentacije'⁶ koja pokretima tijela pridaje funkciju medijuma neizrecivog, i to kroz

⁴ <https://cinema.everyeye.it/articoli/speciale-ema-joker-confronto-danza-come-modello-espressivo-follia-45180.html>, 28 – VIII - 2020

⁵ Vidi: https://www.youtube.com/watch?v=NgrM4_JMi9w

⁶ Janet, Pierre, *Définition récents de l'hystérie*, "Arch. De Neurologie", 25-26, 1893, citato in Roccatagliata, Giuseppe, *L'isteria. Il mito del male del XIX secolo*, cit., p. 209.

širenje simptoma i značenja koji zamjenjujući kanonske verbalne i gestualne jezike i u vidu baleta ili klasične pantomime na plesno ekspresivan način izražavaju krizu identiteta. Neverbalnom komunikacijom, posredstvom gesta, plesač/ica, prikazuje prijelome i neuroze tijela/uma pred užasima i strepnjama novog stoljeća. U filmu Joker i Ema, ples izražava tjeskobu, revolt, uskrsnuće marginaliziranog pojedinca, preuzimajući i oslikavajući razloge ove nemirne i razorne gestualne komunikacije, motornog prekomjernog uzbuđenja, koji se nameće tamo gdje konvencionalna riječ ili gesta otkriva vlastitu izražajnu nedostatnost.⁷

Jednostavnije, histerična gesta, prihvaćena unutar jezične predstave, postaje izvrsno spektakularno sredstvo da se uzdrma gledatelja. Dakle, kao simptom i, ujedno, i kao terapija za ovo krizno vrijeme.

Vremena u kojima tijelo postaje histerično jer prekomjerno eksponirano, pojačano, naelektrizirano tijelo, koje, u sebi, nosi višak pokreta i značenja. Označitelj je to koji često se udaljava od simboličnog postajući čisto uživanje iako bolno. Radi se, naime, o *symptôme* (reći će Lacana⁸, kojeg treba sačuvati, a ne 'izliječiti', jer je to vrata koja vodi u nesvjesno: mjesto gdje se stvarnost suočava sa simbolikom. I to ne u smislu alarma, kao što je to s kliničkim

⁷ Parallelemente, in teatro si assiste allo svilimento della parola, il cui predominio è messo in discussione lungo tutto il secolo, fino alla conflagrazione del teatro dell'assurdo, che sfocerà nell'afasia beckettiana, a vantaggio di una scena sempre più visuale e sempre meno letteraria.

⁸ Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome 1975-1976*, Paris, Seuil, 2005

simptomima jedne organske patologije,⁹ već dubokog stanja nelagodnosti samog subjekta, potreban da bi prešao vlastiti put ostvarenja. To je svojevrsni jezik, poput plesa.

U osnovi ove raznolike gestualnosti nalazi se temeljno načelo modernog plesa koji veliku važnost pridaje izmjenama mišićne kontrakcije i opuštanja, što odgovara energetsom udisanju i izdisaju. Radi se o pokretima tijela gdje su padovi i rastegnuće kralježnice vrlo česti, a da ne govorimo o poznatom luku kruga ili mosta. (Vidi Jokerov ples na stepenicama).

U ovoj graničnoj zoni, u ovom neprimjetnom odstupanju od norme, u ovoj frakturi oblika, ritual, opijenost, oslobođenje tijela, jednom riječju „ludilo“, poprima osobine ekscentričnog pozicioniranja vlastitog postojanja u odnosu na normu: normalnost življenja.

Ali ako ludilo, to krajnje izrazno stanje, ostaje jedina vrata otvorena prema istini, kao na sceni tako i u životu, i ako nadležni sustavi upravljanja njime imaju funkciju ograničavanja, suzbijanja, 'izlječenja' simptoma; naime, ako nema ludila bez 'nadzora', zar tada redatelj ili koreograf nemaju možda iste terapijske i prisilne zadatke koje se pripisuju liječniku i tamničaru u sustavima kontrole koje dobro opisuje filozof Foucault?¹⁰

Naime, ako koreografsko ili kazališno izražavanje po definiciji ne može, i to uz poštivanje teksta, partiture i dramaturgije, djelovati bež

⁹ Naime, histerici ne trpe od nikakve stvarne fizičke smetnje.

¹⁰ Cfr. Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975

nazora i bez discipline u razmjeni uloga između redatelja (ili koreografa) i glumca, u kojem smislu i pod kojim okolnostima je inače za izvođača moguće izbjegnuti mrežu kontrole?

Odgovor moguće je pronaći u trenucima spontaniteta na kojeg nailazimo u spontanom plesu kojeg, primjera radi, Phoenix, alias Arthur Fleck, alias Joker, izvodi u toaletu. Radi se naime, kao što sam redatelj otkriva, o sceni koja je, neovisno o simbolici koja otkriva, nastala spontano - Phoenixovom improvizacijom i mijenjanjem scenarija. Spontanitet koji je iskrsnuo u onom trenutku kada se Joaquin -prožet i muzikom koju je redatelj Todd pustio sat vremena prije snimanja - prepustio oslobađajućem 'histeričnom plesu'.

Tada su obojica shvatili da se radi o tjelesnom izražaju života, da prilikom plesa izlazi i Jokerov mrak. Na taj je način i soundtrack postao integralni dio filma. Taj trenutak autentičnosti izvođača u smislu zoēa (bitka kao takvog) svoj izraz nalazi u biosu scene (kvalificiran kao društveni ili radije prirodno-društveni) neizbježnom formalnom razradom, i to unutar unaprijed određenog sistema 'vrijednosti'.

Nema kazališta/filma bez forme, kao što nema života bez oblika. Drugim riječima, i u kazalištu/filmu, kao i u životu, da bi bilo smislene komunikacije potrebno je oblikovati i neoblikovano, disciplinirati materiju, preoblikovati 'goli život'.

Ali tko je Joker?

O njemu može se reći da je agent kaosa, anarhije nasuprot sustava, marginaliziranih naspram vlasti, nereda koji je trn u oko izvršiteljima formalnog reda stvari. Indikatori 'banalnosti dobra', praznog politically correct koji obznanjujući ga protiv sebe okreću njegovu volju za moć. Joker je filozofsko krvavo osvajanje svijeta normalnosti koji u njegovim se očima pokazuje kao svijet je ludilo. Naime, Joker filma vjerno zasjenjuje nietzscheanskog Zaratustru iz poglavlja „*Vom höheren Menschen*“ (O višem čovjeku).

Arthurovo se djelovanje odvija u okviru velikog tržišta, baš kao i Zarathustra na početku Nietzscheovog teksta kada, nakon silaženja s planine, susretne normalnog čovjeka: čovjeka jedne dimenzije (Marcuse), čovjeka bez kvalitete (Musil), čovjeka koji bježi od svoje slobode (Fromm). Ovi ga pokoravaju, omalovažavaju i neprestano sputavaju. Do trenutka kada, napokon, shvati da on nije kao oni. Do tog trenutka mračnog buđenja on još ne zna da je viši čovjek, onaj koji je vlastitom hrabrošću ubio Boga, oličenje racionalnih i egzaltiranih vrijednosti koje karakteriziraju normalnost.

Talijanski filozof Riccardo Dal Ferro smatra da činjenica da Nietzsche nije postao Joker, čista je slučajnost i to zbog potpuno drugačijeg konteksta, naime, Nietzsche je svoju razornu nelagodu, također proizvedenu nizom ne indiferentnih patologija, preveo u knjige filozofije, stvarajući zamisao nadčovjeka. Međutim, ništa nas ne sprječava da pomislimo da je Nietzsche mogao stvarno nekoga ubiti, prevodeći tu nelagodu na mnogo nasilniji i brutalniji način. U

tom smislu da, paralela postoji. Radi se o nelagodi da se ne zna kako u stvarnost prevesti ono što se želi biti.

Nije tajna da mnogi filozofi proizveli su svoja djela upravo zato što su se osjećali nedorasli u odnosu na njihov ideal: u tom smislu J. P. Sarte bez problema priznaj da se dao filozofiji i književnosti zbog ružnoće. Tako i Nietzsche svoj lik nadčovjeka izrađuje zapravo zato što se osjeća nesposobnim da ga dosegne. U tom će se procesu neprestanog bola izraditi i njegova filozofska poruka koja će ga nadmašiti.

Tako i Arthur, na kraju svog rasta, na kraju svog puta, pretvorit će se u Jokera, u liku koji je nadmašio samog sebe. Ne bori se više u blatnim slojevima izokrenutog sustava socijalne skrbi, protiv političara koji obećavaju, ali ne rade ništa (Thomas Wayne), usprkos bolesnih roditelja čija je ludost izgradila neostvarive projekte samo-realizacije. Arthur, pretvorbom u Jokera, samovoljno postavlja i kao takav odgovara Zarathustrino pitanje: *'Kako se čovjek može svladati'*¹¹.

Društvo u kojem je Joker izopćenik, otpadnik, budalasto i nerazumljivo čudovište, ne mari za druge, za one koje se odvajaju od 'banalnosti dobra', od praznog *politically correct*: bilo to da se radi o

¹¹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra (Also sprach Zarathustra, 1885)*, nell'edizione critica «Opere complete» a cura di M. Montinari, vol. VI, tomo I, Adelphi, Milano 1986, p. 349; «*Wie wird der Mensch überwunden?*»

bijednim i izgubljenim, koji najviše trpe, ili o najboljim, ukoliko državno ne korisni: vidi Nikola Tesla, na primjer.

Društvo koje ubija Arthura i podiže Jokera je ista trudnica iz koje se i *Übermensch* rađa. "Ljudi velikog prezira zapravo su ljudi velike časti", reći će Nietzsche posredstvom Zarathustre.¹² Onaj koji je preziran uskoro će biti cijenjen, poštovan, a to se događa upravo s Jokerom. Posljednji prizor filma, pokazuje kako ga gomila obožava jer on postao inspiracija, svjetlo i ikona, poput Nikole Tesle danas.

Arthurovim padom mogao se ponovno uzdići samo u liku izvan graničnog stvorenja: Jokera. „Vi stvaraoci, viši ljudi! Trudni se je samo zbog vlastitog sina“¹³.

Arthur je trudan od vlastitog sina, sina koji je sam stvorio u svom bolnom i bolesnom odnosu s društvom, stvorenje koje nosi u utrobi i koje na kraju postane Joker, nešto što više nije čovjek, već nešto više: groznica nasilja i ludila zbog čega će cijeli propasti u plamenu.

Arthur je loše stvoren (mišriet), ali napuštajući ljudsku narav postajući Joker, ima hrabrosti, prezira, bijesa i strasti. U toj novoj dimenziji (ne-)stvarnosti smijeh ga je potpuno obuzeo. U vezi toga Nietzsche je dosta jasan: „Naučite se smijati sebi – kaže Zarathustra i nastavlja - *kako se čovjek mora nasmijati! Vi viši ljudi, koliko je stvari još moguće!*“¹⁴ To je poziv, to je ta uvjerena zapovijed koju, izgleda, i

¹² *Ibidem*; «Die großen Verachtenden nämlich sind die großen Verehrenden»

¹³ Ivi, p. 353; «Ihr Schaffenden, ihr höheren Menschen! Man ist nur für das eigne Kind schwanger».

¹⁴ Ivi, p. 355; «Lernt über euch lachen, wie man lachen muß! Ihr höheren Menschen, o wie vieles ist noch möglich!».

Joker šalje svojoj bodrećoj publici. Smijeh, koji je do tada bio sakriven, odbačen i odvratn, mora ispuniti njihova srca veseljem, izljevati od radosti, dovršujući tako njihovu *Verwandlung*, njihovu pretvorbu. Arthur je utjelovljenje kako prijelaza tako i pada samoga sebe; Joker je oličenje zore novog izlaska u vječnom smijehu, u beskrajnom smijehu u svijetu izgubljenosti i besmisla. "Sve se dobre stvari smiju"¹⁵, a njihova dobrota izranja na zvuk nereda i gerila. U vezi toga Nietzscheov Zarathustra će reći: "*Kruna onoga koji se smije, ova kruna isprepletena s ružama: ja sam sam stavio tu krunu na glavu, i sam sam posvetio svoj smijeh*".¹⁶

Lucidno ludilo ovog klauna¹⁷, je 'lucidni fanatizam' koji se izgradio u skladu s njegovim evolutivnim putem obilježen napuštanjem, lažima i odbacivanjem, i koji završava uzvikom, gradom u deliriju, ubojstvom eksproprijatora Thomasa Waynea, općim plesom u kojem je smijeh oznaka zore novog dana ništavila 'starih ploča'. „*Ova kruna onoga koji se smije, ova kruna isprepletena s ružama: vama, braćo, bacam ovu krunu! Posvetio (kanonizirao) sam smijeh; vi viši ljudi, učite od mene - smijati se*“.¹⁸ Joker je novi svetac obnovljenog evanđelja nihilizma koji druge poziva da nauče plesati, smijati se i osmjehnuti se zori nove vremenske bez-vrijednosti. Završivši svoje putovanje, može svijetu svjedočiti kako čovjek postaje viši čovjek u

¹⁵ Ivi, p. 356; «Alle guten Dinge lachen».

¹⁶ Ivi, p. 357; «*Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter*».

¹⁷ Vidi moj rad „Il fanatismo lucido“, u fulviosuranwebleeey.com.

¹⁸ Ivi, p. 359; «*Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, "lernt" mir – lachen*».

svijetu u kojem i prazna pravila izgubili su svoju smislenost ograničavanja ništavnosti.

Naime, "*čovječanstvo sebe uzima preozbiljno: ovo je izvorni grijeh svijeta. Da su se pećinski ljudi znali nasmijati, Povijest bi imala drugačiji tijek*".¹⁹ Bila bi možda to manje ljudska povijest, a više sudbina ludih i, na neki način, superiornih ljudi, jer bi oni, u vrijeme kada stvarnost obznanjuje svoju ništavost, svoju nihilističku bit, znali što je smijeh.²⁰

Taj tihi i tajanstveni, letargičan ples, ponekad i liturgičan, prelaska granice normale koji 'pripada' Jokerovoj osobnosti je ono što u filmu, redatelja Phillipa Todda, najviše fascinira. Prizori su to koji posjeduju snagu prodiranja u osjetljivim pojedincima taložeći i njih duboka, psihološka i podzemna značenja smisla.

Ples, od svoje izvornosti je arhetipski, moćan i tajanstven ritual, koji kod Jokera poprima osobine netipičnog pokreta, graciozan jer plesno oblikovan u svojoj spontanosti, ali i smrtonosni proizvod njegove filozofije. Naime, neuspjeli komičar gradi svoj izvanredni show na svom zatrpanom ne-Ja. U ritualu cigarete i klaunova šminke, kroz imitaciju slavnog Murraya, Arthur kreće na simboličnom Jokerovom putu zagrljući svoju prošlost kako bi osmislio vlastitu budućnost, pucajući u onog De Nira, koji svojevremeno bio je Travis.

¹⁹ O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray (The picture of Dorian Gray, 1890)*, a cura di B. Bini, Feltrinelli, Milano 2006, p. 53

²⁰ https://ilpequod.it/index.php/2020/06/06/arthur-divenuto-joker/#_ftn6, 28 – VIII – 2020.

"Oni koji su plesali bili su gledani kao lude od onih koji nisu čuli glazbu", napisao je Nietzsche. I zato, za mentalno zdravlje društva, palijativno zatvoreni u ludnicama. No ipak, Arthur zatočen je bio i prije. U početku njegov je ples poput onoga koji se treba osloboditi ukoliko ne-uspješno usmjeren u tokovima normale. Neuspjeh ove druge varijante čini da, na kraju, njegov ga ples oslobađa tih ograničavajućih okova normalnosti: kaos je iznjedrio svoju plesnu zvijezdu.

Naime, Jokerov ples sadržava njegovu istinsku suštinu, onu skrivenu, podzemnu i autentičniju stranu duše, koja se ispoljava posredstvom okretnih scena koje predstavljaju i vrhunac naracije. Svatko od nas može se autentično izraziti kada pleše, i to fizički kao i metaforički.

Ali, što znači plesati metaforički?

„*Tko nosi **Bakhosa** u sebi uzbuđuje plesom i uz krik doziva lualice bacaju unatrag bujni val svojih kosa koje se dižu u zrak*“, reći će Euripid²¹ u svojoj tragediji Bakhantice²². I kosa Joaquina Phoenixa se podiže u zraku podsjećajući na lualice, odnosno stanovnike podzemlja. Naime, kada govorimo o plesu, moramo evocirati

²¹ Euripid. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 17. 9. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=18637>>.

²² <https://sh.wikipedia.org/wiki/Bakhe> (Pristupljeno: 17. 9. 2020.). Bakhantice su bile karakterizirane i kao žene u transu koje lutaju šumama i brdima, a također i kao Dionizovim dadiljama koje lutaju planinama gdje bi obavljale čudne rituale koje spominje i Homer u svojoj Ilijadi (6. pjevanje, 130. redak). Njihovo se ponašanje često objašnjavalo alkoholom i intoksikacijom.

poganski mit o *Bakhosu*, Dionizu, boga ludila u pratnji Menada²³ plesačica.

Jokerov ples je ukrasni, delikatan, nadahnut, elegantan, svečan i složen ples, s jedva spomenutim koracima poput Dionizijskog plesa koji vodi kroz ludilo i može dovesti do ludila. Zapravo, susret s arhetipskim Dionizom može biti bolan i opasan, jer jedna je stvar stupiti u kontakt s vlastitim ludilom a druga stvar je poludjeti, postati lud.

Metaforički ples vodi kroz ludilo u podzemnom svijetu, u nesvjesnom djelu duše i zato kada se je obuzeti tim plesom, čovjek se izražava bez vela, bez krivnje i bez predrasuda: slobodan. Kada tijelo, dok pleše, oslobodi svoju dušu; kada čovjek plešući otkrije sebe, može otkriti beznadnu ljepotu u obliku terora, jer se tada izravno gleda u oči najmračniju stranu vlastite osobnosti. To čini Jokerov ples jedinstvenim.

Naime, vrhunac Jokera jesu baš oni trenuci u kojima pleše, odnosno oslobađa, opuštajući i rastežući svoj identitet, jer je pravo značenje Jokerov plesa daimonski. Njegovi su plesovi ekstatični i svečani trenuci u kojima se istinski identitet Joker-a neupadljivo očituje. To su trenuci u kojima Arthur Fleck osjeća pravu bezumnu Dionizovu struju koja ga ispunjava prolazeći kroz Psihu, u liku

²³ Menade u grčkoj mitologiji mahnite su i lude pratilje boga Dioniza. Poznate i kao Bakhantice ili Basaride. Pratilje boga Bakhosa, Baha, Baka, Bakoa.

njegovog daimona. Dioniz, uobličen u Jokera, svakome od nas može ponuditi nešto: poziva nas, kao što je to prije njega činio i Nietzscheov Zaratustra, da budemo ljudi plesači života. Dovoljno je ovdje posjeti se baš Nietzscheovih riječi: „*bolje je još biti lud od sreće, nego lud od nesreće, bolje je i zdepasto plesati nego šepavo hodati.*“²⁴

Pitanje je samo dali su suvremeni filozofi spremni prihvatiti njegovu 'pozivnicu'?

Korištena literatura:

Artaud, Antonin, (1968), *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964 (trad. it.: *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi).

Artioli, Umberto - Bartoli, Francesco, (1978), *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli.

Calasso, Roberto, (2005) *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi.

FLEMING, Michael MANVELL Roger (1984), *Images of Madness. The Portrayal of Insanity in the Feature Film*, Associated University Press, Cranbury (NJ).

Foucault, Michel, (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard.

Fusillo, Massimo, (2006), *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino.

GABBARD, Glen O., GABBARD, Krin (1999), *Psychiarry and Cinema*, American Psychiatric Press, Washington & London (tr. it. di D. Zoletto, *Cinema e psichiatria*, Raffaello Cortina, Milano 2000).

Genet, Jean, (1958) *Le Funambule*, Décines (Lyon), L'Arbalète. (trad. it.: *Il funambolo*, Milano, Adelphi, 1997).

Giambrone, Roberto, (2014), *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria*, izdanje Mimesis, Milano.

²⁴ F. Nietzsche, *Tako je govorio Zaratustra. Knjiga za svakoga i ni za koga.*

Giambrone, Roberto, Il corpo isterico. Follia e disciplina nella danza contemporanea: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/2415> -(Preuzeto VII – 2020).

GROSSINI, Giancarlo (1984), *Cinema e follia. Stati di psicopatologia sullo schermo (1948-1982)*, Dedalo, Bari.

McCarren, Felicia, (1998), *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford (CA), Stanford University Press.

Nietzsche, Friedrich, (1886), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsche.

Petit, Philippe, (2002), *To Reach the Clouds*, New York, North Point Press.

Secchi, Cesare, *Cinema e follia Una collezione video sulla malattia mentale*: <https://www.ausl.re.it/sites/default/files/NotoMetodologica.pdf> (17) -(Preuzeto VII – 2020).

Schlicher, Susanne, (1987) *Tanz Theater*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.

SENATORE, Ignazio (2004), *Il cineforum del dottor Freud*, Centro Scientifico Torinese, Torino.

ZAMPARO, Simone (2005). *Cinema e follia. La psicopatologia nel cinema italiano*, Paper Moon, Fano.

Bruner, Emiliano, Oltre la nube.... , <https://sociologiaclinica.it/oltre-la-nube/> - (Preuzeto VII – 2020).