

ALPE IN DRUŽBENA KONSTRUKCIJA REALNOSTI

Tina Poglajen

Alpe

Če se je v svojem drugem celovečercu, *Podočnik* (Kynodontas, 2009), Jorgos Lanthimos ukvarjal s konstruirano realnostjo, iz katere je mogoče ali pa ni mogoče pobegniti – skozi zgodbo o družini, kjer starša svoje otroke vzgajata v izolaciji od preostalega sveta in jim vcepljata lastne pomene in razlage življenja – pri *Alpah* (Alpeis, 2011) v podobnem kontekstu počne ravno obratno, z vsakodnevnostjo, iz katere je mogoče ali pa ni mogoče pobegniti v drugo, konstruirano realnost. Alpe so skupina štirih ljudi, dveh moških in dveh žensk, ki se ukvarja z nenavadno dejavnostjo: družinam umrlih za lajšanje izgube začasno, dva- do trikrat na teden, nadomeščajo izgubljeno osebo s prevzemanjem njihove identitete. To vključuje zunanji videz, navade, najljubše igralce in pevce ter, najpomembneje, uprizarjanje dogodkov iz njihovega življenja s svojci, ki večinoma sestoji iz recitiranja dialogov, ki so se nekoč odvrteli med njimi. Ime je utemeljeno s preprosto razlago: »Čeprav nobeno gorovje ne more nadomestiti Alp, bi Alpe lahko nadomestile vsako drugo goro.«

Kmalu za tem, ko privzamejo vsak svoje ime, Monte Rosa (Aggeliki Papoulia) privzame identiteto nedavno umrle tenisačice, kar proti pravilom skupine obdrži zase. Kljub temu da živi s svojim očetom, jo čedalje bolj priteguje življenje pri starših umrle, dokler se ji imaginarni in resnični svetovi med seboj ne začnejo počasi stapljati. Monte Rosini izleti v konstruirano realnost drugih se tekom filma čedalje manjkrat vračajo v polje primarne realnosti, ki naj bi povezovala in obdajala vse druge z zaokroženimi pomeni – dokler ne vemo več, ali je njena primarna, vsakodnevna realnost, za katero sprva mislimo, da sestoji predvsem iz službe medicinske sestre in zadušljivega odnosa z ovdovelim očetom, sploh kdaj obstajala ali gre le še za eno igranje vloge; še za eno enklavo zaključenih pomenov, konstruiranih za točno določen namen. Simbolnih

tranzicijskih dejanj, ki bi sicer označevala prehod med tem in onim kot v gledališču dvig in padec zavese ali pri snemanju filma izrečena »akcija« in »stop«, v *Alpah* pa so nadomeščena s spreminjanjem zunanosti – frizure umrlega, nadevanjem (in kasnejšim snemanjem) njegovih očal, oblek in teniških copatov – je, ko Monte Rosa beži iz vsakodnevne v konstruiran svet, čedalje manj. Če so premostitve v drug svet na začetku delovale urejeno oz. predvsem zamejeno – vsakič ko je Monte Rosa igrala vlogo kakšnega od umrlih in se nato vrnila domov k očetu, je bila med umetnim govorom in nerodnimi kretnjami v vlogah ter težečo resničnostjo odnosa z očetom opazna ogromna razlika; na koncu njeno vedenje ne glede na to, kje je, dobi isto mehanično impulzivnost – kot bi bila nekoliko pokvarjen stroj, ki obupano poskuša zasesti to ali ono vlogo na dosegu roke. Če so bile sprva absurde samo situacije, v katerih je nadomeščala umrlo osebo, potem postane iracionalno in nadrealistično celotno dogajanje. Preskoki med svetovi, ki jih najprej razumemo kot zgolj radikalne pobege in poskus odmikanja pozornosti z vsakodnevnega življenja, tako niso več le širjenja zavesti, temveč zavest preprosto pogoltnjejo.

Pri tem pomembno vlogo, tako kot v *Podočniku*, igra raba jezika, ki ne izpolnjuje svoje funkcije »sidra« v vsakodnevni, primarni realnosti, temveč ga Alpe sistematično izkoriščajo za usidranje v fiktivni, konstruiran svet. V *Podočniku* mama svojih otrok njihovih lastnih pomenov besed, kot je »velik usnjen kavč v dnevni sobi« za besedo »morje« ne uči kar brez razloga, saj je jezik tisto, kar izkušnjo objektivizira in jo utemelji v vsakdanjik. Podobno bi lahko rekli za starejšo sestro, ko po prisilnem, incestnem spolnem odnosu bratu zrecitira grožnjo iz *Rockyja* (1976, John G. Avildsen) (»Do that again, bitch, and I'll rip your guts out ... / Še enkrat to naredi, prasec, pa ti iztrgam čreva ...«), če ne bi prišla na okus drugi realnosti, ki je od

njene vsakodnevne povsem drugačna, predvsem pa svobodnejša, grožnje ne bi izrekla. Ker njen upor ne izvira iz vsakodnevnega življenja, kjer v njem zanj ni mesta, pač pa iz neke druge, zunanje realnosti, ga ne more izraziti drugače kot v edinem jeziku zunanjega sveta, ki ga pozna – citatu iz holivudskega blockbusterja. Na isti način Monte Rosa v *Alpah* o svoji izkušnji ne govori z ostalimi (tudi, ker svoje početje skriva), s čimer izkušnje konstruiranega ne »prevede« v realnost vsakdana oz. izkušnje ne objektivira v primarni realnosti, kjer bazira jezik, s čimer postane soobstoje obeh realnosti zanjo problematičen. Odsotnost lingvistične interpretacije zanjo namišljen svet naredi bolj realen, na koncu še bolj realen od realnosti same. Ostali člani Alp o svojih izkušnjah, v nasprotju z njo, med seboj govorijo na tak ali drugačen način: pomenljiva je predvsem pripoved najmlajše članice – ritmične gimnastičarke, ki trenerju potoži, da v svojem nadomeščanju umrle vnukinje ni mogla izreči stavka iz njenega vsakdana. Ker smejo Alpe v svojih vlogah govoriti le besede ljudi, ki jih nadomeščajo, je to dojeto kot hud prekršek. Gimnastičarka je kaznovana, med čimer neprenehoma ponavlja del dialoga, ki bi ga morala, a ji ga ni uspelo izreči. Jezik oseb, ki jih Alpe nadomeščajo, po njihovi smrti služi kot označevalec koordinat njihovega življenja, v katerem je vzpostavljala pomenljivo objektivnost. Alpe, ki to izkušnjo objektivnosti umrlih z nadomeščanjem kopirajo, so z uporabo njihovih besed potisnjene v njihov vzorec. Ker jezik lahko transcendirata »tukaj in zdaj«, s tem omogoči prisotnost oseb, ki niso le fizično odsotne v tistem trenutku, ampak rekonstruira preteklost, s čimer na nek način njihovo osebno zgodovino osebnosti celo nadaljuje po njihovi smrti. Ko Monte Rosa začne živeti v realnosti umrle tenisačice, zato obsedeno ponavlja stavke in fraze iz njenega življenja, ki se jih je naučila, kot da bi želela dokazati svojo novo »resnično« identiteto. Ker pa njena konstrukcija ostane na koncu le njena ter nikoli ne doseže stopnje intersubjektivnosti družbene realnosti, besede ostanejo na nivoju nekoherentnega skupka pomenov, oropanega svojega temelja v izkustvu.

Le-to je v okviru vsakodnevnega življenja tako pri *Alpah* kot pri *Podočniku* praktično nično: Alpe izven Alp nimajo niti lastnih imen, Monte Rosa in Mont Blanc pa imata točno en pogovor, ki se ne nanaša striktno na njihovo dejavnost: ta je sicer smrtno resen, vendar pa se tiče natančnega opisa Mont Blancove kavne skodelice, s čimer naj bi se izognila morebitni zamenjavi s kakšno drugo. Podobno si v *Podočniku* otroci krajšajo čas z obširno in natančno diskusijo o igranju igre, ki vključuje držanje prstov pod vročo vodo in (v tem primeru dobesedno) z uspavanjem z anestetiki. V nobenem primeru seveda ne gre za zaokrožene like: vsi Lanthimosovi junaki, ki ne predstavljajo avtoritete nad ostalimi, so namreč blede sence posameznikov, ki jih vodi impulzivnost, projiciranje in konzumacija



Podočnik



Alpe

želje brez uporabe razuma in logike. Njihova brezosebnost je še dodatno poudarjena z Lanthimosovo, sicer elegantno estetiko: gledalec se mora precej potruditi, da mu obraz nekaterih nastopajočih ostane v spominu, saj so ti z uporabo majhne globinske ostrine precej časa izven fokusa, zakriti s hrbtom drugega igralca ali pa imajo glave s kadriranjem preprosto odrezane in jih vidimo nekje od nog do vratu, v ramo ali hrbet.

Brezosebni protagonisti so tako v *Alpah* kot tudi v *Podočniku* vpeti med različne realnosti in kontekste ali prehajajo med njimi posebej s pomočjo popkulturnih referenc. V *Alpah* je eno izmed sredstev grajenja/zasedanja identitete poznavanje najljubših igralcev ali pevcev. Najmlajša članica, gimnastičarka, si želi svojo točko izvesti ob spremljavi pop glasbe, čeprav ji njen trener tega ne dovoli in vztraja pri *Carmini Burani*. Pri tem njena želja ni samo preprosta preferenca; kot pri prej omenjenih skodelicah gre za smrtno resnost: trener ji zagrozi, da ji bo, če mu ne bo nehala nasprotovati, razbil obraz, ona pa nato, ker ne more plesati na pop, poskusi narediti samomor.

V svetu *Alp*, kjer osebe same od sebe niso osebe v psihološkem, temveč bolj ali manj le v biološkem smislu, je popkultura (edino) sredstvo, ki jih še identificira. Podobno so v *Podočniku* prva vez starejše hčerke z zunanjim svetom prepovedane videokasete s filmi *Rocky*, *Žrelo* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg) in *Flashdance* (1983, Adrian Lyne). Do potankosti uprizorjeni citati in ples iz filmov pa postanejo tudi njeni prvi koraki k osvoboditvi; oboje je mogoče brati kot ciničen komentar ali kaj povsem drugega. Svet *Alp* in *Podočnika* od gledalca zahteva, da sledi njegovim lastnim pravilom, »resnične« resničnosti tako ali tako ni veliko na spregled: Lanthimos se z njo ne obremenjuje, obstaja le namig na njeno odsotnost.



Podočnik