

thomas vinterberg: praznovanje

Ulrich Thomsen

Henning Moritzen

Zbitost zgodovine filma v dobro stoletje omogoča precej lažji vpogled v cikličnost določenih gibanj ali vsaj presenetljivo sosledje posameznih faz v razvoju enega filmskega gibanja. Tako se zdi, da v časovni amplitudi približno desetih let praviloma izbruhne upor proti "tradiciji kvalitete", kakor je svojega nasprotnika v slovitim spisu *Določena tendenca francoskega filma* leta 1954 označil François Truffaut: "Ta šola, ki meri na realizem, ga zmeraj uniči prav v trenutku, ko misli, da ga je končno dosegla s tem, da tlači bitja v zaprt svet, zabarikadiran s formulami, besednimi igrami in maksimami, namesto da bi jim pustila, da se pokažejo takšna, kakršna so." Na prvi pogled gre vedno za to, da se izumetničeni, obče priznani, sporočilno neproblematični in formalno tradicionalistični tendenci zoperstavi radikalno reducirana, asketsko samotna, angažirana in prevratna nova forma. In prav vsakič ta nova forma oznanja zajetje življenja takega, kakršno je: italijanski neorealizem, francoski novi val, novi nemški film, newyorški neodvisni film, vzhodnoevropska osemdeseta, danska devetdeseta. In seveda avtorji – kaj avtorji, "politika avtorjev": Rossellini, Godard, Fassbinder, Cassavetes, Kieslowksi, Von Trier...

Toda če vprašate enega od njih, Jean-Luc Godarda, tedaj vam bo povedal takole: "Če dobro pogledate, boste kaj hitro opazili, da so vsa ta gibanja, ki so jih pozneje opisovali kot ključna, kot povzetke zgodovine, nastala tako, da so se trije ali štirje ljudje pogovarjali med sabo – ko pa so se nehali videvati, je bilo itak vsega konec!"

S tega vidika ni danska Dogma absolutno nič novega – saj gre dejansko izvorno za dialog dveh avtorjev, ki mu je zdaj, po vsega nekaj letih, pripravljen pozorno prisluhniti dobesedno cel filmski svet. Kaj pa, če potemtakem res drži Godardova trditev – in gre v nasprotju z običajnim povzdigovanjem individualnosti avtorja pri prelomnih filmskih gibanjih najprej predvsem za poskus zasnutka nekega občestva, za svojevrsten paradoks "avtorskega kolektivizma"? Zato bi veljalo slehernemu novemu valu postaviti vprašanje, ki ga v uvodu izjemne knjige *Geopolitična estetika* (Film in prostor v svetovnem sistemu, 1992) postavlja Fredric Jameson: "V katerih okoliščinah lahko nujno individualna zgodba z individualnimi liki uspešno reprezentira kolektivne procese?"

Vprašanja velja na primeru danskih kraljevičev razumeti vsaj v dveh fazah:

- a) ali je moja zgodba dovolj individualna, da me bodo pripustili h kolektivni Dogmi?
- b) ali je moja dogma dovolj kolektivna, da bo lahko osvojila individualiziran svet?

Če še naprej prisluhnemo Jamesonu, nam bo ta na istem mestu zatrdil, da gre pri sleherni reprezentaciji v skrajni konsekvenci itak vedno za podobo družbene totalnosti – in to še nikoli ni bilo tako res, kot je v sedanjih dobi multinacionalnih globalnih korporativnih mrež. Razumevanje Vinterbergovega **Praznovanja** brez refleksije dobe torej tvega, da ga prehitro odpravimo z oznako še enega močnega filma o travmi prekoračitve meja incesta. Toda tisto, kar ga dela za izjemnega, je ravno neverjetna subtilnost za premene dobe, v kateri je nastal – in v tej dobi se prečkajo in kršijo še vsakršne druge meje kot zgolj družinske! Zato je film mogoče razumeti kot svojevrsten obupan poskus (post)moderne kartografije, ki riše po zemljevidu filmskega platna, da bi se laže orientirala v realnosti. Še več: ki konstruira svojo novo realnost, da bi vsaj na tej meji med "izgubljeno realnostjo" in "neorealizmom" izdolbla nekakšne enklave, nekakšne "no-man's land" za preživetje. Incest je tu le sprožilec, ceste pa vodijo drugam, onstran pogleda, v nedogled.

Za poskuse sodobnih, postmodernih kartografij ta hip verjetno ni bolj poklicanega avtorja od Fredrica Jamesona. Prav kot odgovor na zagato posameznikovega znajdevanja v mrežah globalnega korporativizma je



Thomas Bo Larsen
Poul Kajbæk
Ulrich Thomsen
Lasse Lunderskov

Jameson svoj pojem političnega nezavednega zožal in reaktualiziral v pojem *cognitive mapping*, ki ga je sicer prvi podrobneje razvil geograf Kevin Lynch v knjigi *The Image of the City* (1960). S pojmom kognitivnega mapiranja, nekakšne "spoznavne kartografije", je skušal orisati odzive ljudi, ki jim odtujeno mesto ne omogoča več niti preslikave lastnega položaja niti pojma urbane celote. Spoznavna kartografija je potemtakem poskus, s katerim ljudje dajejo smisel svojemu urbanemu okolju – in Jameson ta pojem le razpne do globalnih razsežnosti: posameznemu subjektu naj omogoči situacijsko predstavo obsežnejše totalnosti. Kakšna je mapa sveta – in kje sem jaz na njej? Ni treba iti posebej podrobno nazaj v zgodovino kartografije, da bi uvideli, da gre pri trojnosti podatkov (individualni položaj subjekta; abstraktna koncepcija realnosti; imaginarna projekcija prvega v drugo) pravzaprav za klasično althusserjansko teorijo ideologije: funkcija ideologije je ravno v izumljanju načinov medsebojne artikulacije individualne eksistencialne izkušnje in domnevne znanstvene vednosti: kje sem in kako to vem? Ideologija torej ni način, kako se ekonomski odnosi preslikavajo v politično nezavedno, temveč način, kako sami subjekti mislimo relacijo med ekonomijo in oblikami kolektivnega izjavljanja. Ali, če naj še enkrat ponovim izhodiščno vprašanje, ki nas vodi v tokratnem praznovanju: v katerih okoliščinah lahko nujno individualna zgodba z individualnimi liki uspešno reprezentira kolektivne procese?

Jameson se ne obotavlja na mesto ključne figure, ki naj nam omogoči razumevanje postmodernih zagat s formo, postaviti alegorije. Prepričan je, da prav alegorija po dolgi prevladi simbola (od romantike do poznega modernizma) dovoljuje, da celo najbolj poljubne, hipne in izolirane krajine funkcionirajo kot figurativna mašinerija, v kateri se nenehno zastavljajo in padajo vprašanja o kontroli globalnega sistema nad lokalnimi usodami. In potem sledi dodatek, brez katerega preprosto ne moremo razumeti fascinantnosti danskih dogmatikov, od pionirskega *Loma valov* (*Breaking The Waves*, 1996) do *Praznovanja*: "Gostitelj parcialnih subjektov, fragmentarnih ali shizoidnih konstelacij, lahko zdaj

pogosto alegorično stoji na mestu trendov in sil v svetovnem sistemu, v tranzicijski situaciji, v kateri se izvorno transnacionalna razreda, kakršna sta novi internacionalni proletariat in nova gostota globalnega managementa, še nista nikjer v celoti pojavila.

Konstelacija takšnih alegoričnih subjektivnih pozicij je vsaj toliko kolektivna, kolikor je individualno shizofrena – kar samo po sebi poraja nove formalne probleme individualistični tradiciji pripovedovanja zgodb." (*Geopolitična estetika*, str. 5)

In na tem mestu vstopi v našo zgodbo Christian, sin svojega očeta.

Pojavi se kot lik v krajini, kot *figure in a landscape*.

Toda ta figura je že kodirana, je že kartografirana: je pikica v globalni svetovni mreži, zaradi česar ga lahko v vsakem trenutku hipno detektira signal mobilnega telefona: Halo, ja, Christian. Danes vprašanje mobilnega telefona ni več "Kako si?", temveč: Kje si? Kje na karti sveta, kje v svetovnem omrežju, kje na svetovnem spletu? In od trenutka, ko je zastavljeno vprašanje po poziciji subjekta v totaliteti, se prične drama kognitivne kartografije, najdevanja subjektovega lastnega mesta, ki bo omogočilo izjavljanje; še več, ki se bo prav skozi izjavljanje sploh šele vzpostavilo. Morda bi lahko celo rekli, da se subjekt umesti tako, da se izusti.

"Tu sem, sredi žitnih polj." Toda ne sredi domovine, temveč sredi očetnjave, sredi *fatherland*. Christianova drama je natanko v tem, kako se bo kot individualni subjekt izvil iz meandrov očetnjave, ki jim je ta tako brutalno zarisal meje in karte v otroštvu; kako bo izustil svojo izpustitev. Radikalno novost Vinterbergovega filma pa vidim v zavestni odločitvi, da to ne bo nobeno kvazi-freudovsko razčiščevanje očeta in sina, ki bi za posrednika potrebovalo profesionalnega terapevta (saj smo potem hitro pri **Princu plime** (*Prince of Tides*) Barbare Streisand in vsej psihologizirajoči tradiciji Hollywooda), temveč dramo radikalno depsihologizira. Zakaj je možna terapija brez terapevta? Zato, ker je cel kolektiv usodno zaznamovan s konstelacijo preteklosti – in pomik vsake meje zamaje sleherni teritorij, tektonsko premakne cele plasti. Ni ga, ki bi ga ta zgodba ne zadevala; in ni je, ki bi na premike meja lahko ostala neprizadeta.

Toda če nam Christian ponuja skoraj samoumevno izhodišče tako za analizo shizofrene konstelacije kot za razsežnosti kolektivnega incesta, me vseeno mika, da bi ost tokratne analize raje usmeril v Michaela – kot sprva nesojenega, nato pa še kako realnega "gostitelja parcialnih subjektov, ki stoji na alegoričnem mestu svetovnih trendov".

Kaj so prve besede bratov, ki se srečata sredi prazne očetnjave? "Pofukal te bom!", reče Michael Christianu. Za šalo? Kjer je bil izraz očetovske ljubezni incest, je bratovska ljubezen verbalni koitus. In če je prvi od mnogih šokov v tem filmu brutalna gesta, s katero Michael vrže ženo in otroke iz avta, da bi tistih nekaj kilometrov do doma "bil sam z bratom" – tedaj celotno nadaljevanje priča ravno o tem, kako je tak individualni obračun nemogoč, ne da bi v zagatni vrtinec vpotegnil prav vsakogar: ženo, otroke, mimobežne ljubimce, kuharje in strežnice – vsi in vsak posebej so integralni del *Praznovanja*. Zakaj je Michael idealen "troublemaker"? Zato, ker zanj ni mesta v strukturi – natanko tako, kot zanj ni sobe v nekdanjem družinskem posestvu, ki je zdaj spremenjeno v podeželski penzion. Na kateremkoli mestu se potem v nadaljevanju filma znajde, povsod je nekaj narobe; še več, je radikalno odveč. Če je

njegova uvodna odvečnost v zvezi z nerezervirano sobo še statična, tedaj ga film zelo hitro vpreže v frenetično gibanje, s katerim dobesedno dirja skozi serijo narobnosti in odvečnosti. Druga za drugo si sledijo epizode, v katerih Michael ni čisto "pri sebi": s sestro, ženo, očetom, strežnico, sestrinim temnopoltim prijateljem... Morda je najbolj boleča prisposoba te narobnosti eden zgodnjih prizorov, v katerem mu oče naroči, naj ga čez pet minut počaka v knjižnici: Michael na pol bos in nag dirja čez sobane in dvorišča, da bi ga, vsega zasopihanega, oče pričakal z ledenimi besedami: Ne zdaj, nimam časa. Vsakič znova je torej subjekt soočen s tem, da v kolektivni konstelaciji ni ne prostora ne časa zanj, da je radikalno odveč. Toda natanko skozi to nenehno zagatnost paradoksnost tke kolektiv, snuje občestvo: s serijo neuspešnih spoznavnih orientacij se postopoma oblikuje v resničnega gostitelja vseh parcialnih subjektov. Navsezadnje je on tisti, ki izpelje dve ključni akciji, v katerih dejansko deluje kot reprezentant celotnega kolektiva: ko najprej zvečer zbrca očeta, nato pa ga naslednje jutro še diskretno odslovi od zajtrka.

Kako je torej mogoče, da najbolj nesimpatična, najbolj odvrtna figura celega filma, doseže končni status odrešenika – še več, da dobesedno realizira gledalčev željo? Po odgovor na to vprašanje se je treba od globalnih poznokapitalističnih observacij preseliti bližje k samemu filmu in seči k avtorju, ki mu Vinterberg nedvomno dolguje veliko več, kot mu je aktualna filmska kritika v navdušenju, da je kočno tudi sama prišla do svojega "novega vala", pripravljena priznati: skratka, k Johnu Cassavetesu. Prepričan sem, da je med režiserji zadnjih dvajsetih, tridesetih let prav do skrajnosti individualiziran opus Johna Cassavetesa lahko ključ za razumevanje nekaterih inherentno filmskih razsežnosti danske Dogme. V čem je revolucionarnost Cassavetesovega pristopa? Z enim stavkom bi lahko rekli: z zamenjavo konceptov s percepti! Četudi je dikcija tega stavka izrazito deleuzovska, je ne najdemo v *Podobi-času*, temveč v izvrstni monografiji o Cassavetesu avtorja Raya Carneya (*The films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism and the Movies*, 1994). Kako je torej na filmu mogoče koncepcije zamenjati s percepcijami, pojme z zaznavami? Tako, da ne pristanemo na razumevanje izkustva, ki mora za vsako podobo najti globlji pomen, za vsako dejanje pa namen, temveč pričnemo slediti "navigaciji po ekspresivni gladini". Cassavetesov gledalec se nenehno znajdeva v položajih, v katerih ne ve čisto natanko, s kom ima opravka, zakaj se kak lik obnaša tako, kot se – predvsem pa se sami liki ponašajo s to isto negotovostjo: enkrat so prijazni, drugič odvrtni; enkrat uvidevni, drugič samozaverovani. Zaradi vsega tega gledalec ni več v položaju, da zvaja izraze na bistvene namene in čustva, temveč se spreminja sam proces gledanja: "Cassavetes nas drži na površinah življenja skoraj do točke čutnega overloada. Surfamo na valu spremenljivih čutnih izkustev: tesnobno, negotovo in pozorno razbiramo neanalizirane telesne gibe, tone glasu, geste in grimase." (Carney, str. 11). Kar vidimo in slišimo je v čisto dobesednem pomenu tudi že vse, kar je. Od tod prepričanje, da Cassavetesova filmska koncepcija radikalno spreminja same filmske figure, saj jih temporalizira: "Cassavetesove figure prav vse dolgujejo našemu procesu njihovega odkrivanja, saj izven tega procesa niso nič. V določenem trenutku, posnetku ali prizoru so torej vse, v drugem pa nekaj

čisto drugega." (Carney, str. 12). Od tod izhajata dve ključni postavki, ki nam močno lajšata tudi umestitev Vinterbergovih junakov:

- a) identiteta posamezne figure ni stabilna, fiksna, temveč fluidna in spremenljiva;
- b) identiteta posamezne figure ni zgolj njena, temveč si jo deli z drugimi, je kolektivna.

In ravno kolikor so identitete krhke in ranljive, so vsak trenutek, vsak posnetek in vsak prizor dovzetne za nasilje in deformacijo, za incestuozno dramo in intersubjektivno tragedijo. Če torej iščemo historično vzporednico *Praznovanju*, bi jo veljalo iskati pri Cassavetesovem filmu *Ženska pod vplivom* (*A Woman Under the Influence*, 1974), z nepozabnima Geeno Rowlands in Petrom Falkom v vlogah zakoncev Mabel in Nicka Longhettija. Toda če je Christian s svojo shizofreno pozicijo in hipnimi preskoki iz lucidnosti v avtizem svojevrstni *fin-de-sieclovski* "mož pod vplivom", tedaj ni Michael nič manj dostojen nadaljevalec dvojne vloge Petra Falka: je hkrati vzpodbujevalec in preprečevalec norosti ter hkrati njena najbolj tragična žrtev. In natanko tako, kot se pri Cassavetesu identitete gradijo šele prek nanosa na otroke, sorodnike, sodelavce in sosede, se tudi pri Vinterbergu junaki oblikujejo šele prek množice depresivnih, erotičnih in sklerotičnih gostov in gostiteljev. Tako se postopoma gradi nek pluralističen univerzum, v katerem ni le težko predvideti, kaj se bo v naslednjem prizoru pripetilo, temveč je pogosto dobesedno nemogoče reči, kaj se ta hip sploh dogaja. In rezultat: tako kot so identitete razvezane globinskih pomenov in reducirane na ekspresivnost površine, je tudi entiteta časa razvezana vpetosti v kronologijo pomenljivosti – in preprosto stoji sama zase: takšna, kakršna je. Ta popolna razvezanost prostora in časa na fragmente, ta razbitost identitet na koščke, je morda najbolj radikalen znanilec dobe in spodletelosti kot pogoja za spoznavno orientacijo. Včasih so bile za tovrstno refleksijo potrebne revolucije (Vertovova post-oktobrska razpočenost kino-očesa), svetovne vojne (neorealizem je refleksija tako razbitega prostora) ali vsaj globalni upori (francoski novi val kot znanilec izkustva maja '68?), danes pa se zdi, da že čisto običajno družinsko slavje lahko zaplodi konsekvence, ki zarežejo v samo jedro filmske forme? Je to zmaga ali poraz? Kaj pa, če celo najbolj dogmatična dogma v samo družbeno tkivo preprosto ne more več poseči, kaj šele zarezati? Kaj pa, če se prav v trenutku, ko je filmska forma reducirana na najbolj arbitrarno home-movie estetiko, izkaže radikalna arbitrarnost tako filmske kot družbene forme? Kaj bi bilo, če bi oče namesto Christianovega zelenega listka izbral rumenega? •

Film leta:

Praznovanje (*Festen*, 1998, Danska)
režija Thomas Vinterberg