

tiv, pokrov objektiv ali kanister rdeče barve, osupnil ob letnici, ki se zarola v odjavni špici: 1987; dobro desetletje kasneje amater snema eno najdražjih filmskih produkcij vseh časov, epski spektakel brez primere. Ker najbrž še nihče ni skopal tako globokega brezna (Brezno Pogube?) med realnim in občutenim časom filmske projekcije. In zato, ker najbrž še dolgo ne bo filma, ki bi se tako velikodušno nuditel v zobe tako raznorodnim in duhovitim interpretacijam, od estetskih do političnih, od religioznih do seksualnih. Ena bolj dišečih cvetk iz slednje kategorije film razume kot manifestacijo deškega strahu pred drugim spolom: prstan je v resnici natanko to, kar izgleda, da je: poročni prstan. Če si ga nadeneš, izgubiš razum. Ali pa se ti prikaže videnje Sauronovega očesa, ki je videti kot vneto vulva. Ko si Frodo v nekem trenutku natakne prstan, mu prst nemudoma odgriznejo – kastracija. Dečki in možje ves čas hlepeče zrejo drug drugemu v oči in se stiskajo; ko se v kadru pojavi kakšna ženska, jo takoj izrinejo.

17. *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* (Bom, Yeoreum, Gaeul, Gyewool, Geurigo, Bom), Kim Ki-duk. Ker (še vedno) verjame, da filmi učijo živeti. Ker znameniti citat "Mac, that's part of your problem. You haven't seen enough movies. All the riddles of life are answered in movies." povzdigne v lirično himno, ki jo je treba najprej videti, da bi ji lahko verjeli, in ob njej jokati, da bi si jo lahko zapomnili.

18. Tudi zato, ker je za *Ekran* napisan tekst o filmu leta (Star Spangled to Death, Ken Jacobs) tik pred zdajci pristan nekje drugje, kjer se najbrž počuti bolj doma (glej program Kinoteke 13. marca).

stojan pelko

DOGVILLE

Shoot them all! To je stavek, ki ga bomo še dolgo pomnili. Je stavek, ki ga po ogledu *Dogville* izrekaš na način, kot so mulci nekoč uprizarjali Bruce Leejeve geste, ko so se v noč odprla stranska vrata temnega kina. Je torej nekaj, kar ostane, kot vsajeno v možgane, v telo – in kar to telo noče povnanjiti, da bi se ga znebil – ampak bi to prav po uživaško rado počelo še in še. En udarec, še en udarec, takoj za vogalom še en ... *Shoot them all ... shoot them all ... shoot them all*. Kot refren, ki ne gre več iz glave. Kaj je torej tisto, kar von Trierjeve filme dela za tako neznošno zapomnljive? Rekel bi, da dvoje: prvič, da avtor vztrajno preizprašuje mejo med fikcijo in realnostjo in skozi to početje izjemno učinkovito zamaje našo gotovost; in drugič, da na to mejo prepričljivo postavlja (praviloma ženske) like, ki prav zaradi vztrajne, najpogosteje trpeče in celo samožrtovalne hoje po njej zaplodijo skupnost. Imamo torej opravka z avtorjem, ki z isto gesto zamaje gotovost in zaplodi skupnost. Še več, ki morda ravnno s prvim šele zares stori drugo: s tem, ko radikalizira dvom v gotovost, spoji dvomeče v kompaktno občestvo. V tem vidim ključno razliko med dvema filmoma in avtorjema, ki sta ne le zaznamovala precejšen del gledalske in kritiške recepcije leta 2003, temveč se pravzaprav lotila istega problema: kdaj je maščevanje dovoljeno? Mislim na Clint Eastwooda *Skrivnostno reko* in Larsa von Trierja *Dogville*. V obeh primerih gre za vprašanje, ali eno grozodejstvo dovoljuje drugega, ali celo kliče po njem? Ali lahko za oko zahtevamo oko – in kaj se pri tem dogaja z našimi pogledi ... Če je učinek Eastwoodovega obračuna depresivno-regresiven (česar se kljub številnim drugačnim interpretacijam in pogovorom s kolegi po ogledu nikakor nisem mogel znebiti) in se ga ne da enoznačno reducirati na obsodbo družbe, ki poraja deviantne posameznike, temveč je prej videti, kot bi verjel v to, da je možno bolečino (in družbo!) "zacementirati" z izločitvijo vira zla, tedaj je von Trierjev finalni *shooting* dobesedno pozivljajoč, manično-progresiven, saj brezkompromisno stavi na to, da poprava krivic preprosto ni možna, da posejanega zla pač ne izkoreniniš, družba sama pa je radikalno ne-cela, nezaceljiva. Kaj se torej sploh da? Za vsako ceno izviti se iz sna drugega, poskusiti zasnovati medosebne odnose drugače kot skozi ujetje v sen drugega. Če se morda komu zdi, da je sanjaška funkcija lahko osvobajajoča, tedaj si že Deleuze ni delal nobenih iluzij, ko je glasno opozarjal: "Ko se enkrat znajdete v sanjah drugega, ste fuč!"

Kako torej prebiti ujetje v sen (drugega), kako se iztrgati iz sanjsko dobrih namenov Toma in Dogville – to je temeljna drama Grace. Že ob *Plesalki v temi* (Dancer in the Dark, 2000) sem za *Ekran* pisal, da je filmsko soočenje s slepoto glavne junakinje neizogibno tudi spogledovanje z njegovo lastno predpostavko, s pogledom, in potemtakem ena sama dolga predpriprava za veliki finalni obračun, za *final shooting*, ki ima vedno opravka tako s smrtjo akterja kot s problematizacijo smrti medija, z radikalno temo. Specifičnost prostora mjuzikla sem tedaj poskušal razumeti z vpeljavo deleuzovskega termina "poljubnega prostora", *espace quelconque*.

"Poljubni prostor ni univerzalno abstraktno v slehernem času in na slehernem kraju. Je popolnoma poseben prostor, ki je le izgubil svojo homogenost, se pravi, načelo



Dogville

svojih merskih razmerij ali povezavo svojih lastnih delov, tako da je spajanje mogoče izvajati na neskončno veliko načinov, je prostor virtualne povezave, dojet kot čist kraj možnega.” (Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, str. 147 slov. prevoda, SH, 1991)

Ta oznaka se ob filmu *Dogville* izkaže za še bolj uporabno, saj Trierjevo dejansko “ukinitev” številnih elementov filmske fikcije (najbolj očitno seveda scenografije) ne odpelje na nobeno drugo področje (npr. teater), temveč le veliko bolj radikalno odpre sam znotraj-filmski prostor za nekatere filmske elemente *par excellence*. Von Trierjevo mojstrstvo torej ni v tem, da bi film cepil ali ga celo “križal” na teater ali roman, temveč ga je uspel od znotraj in navznoter do te mere abstrahirati, da je izluščil prav najbolj specifične elemente modernega filma: heterogenost poljubnih prostorov, vrzelasto realnost, potep, klišeje in zaroto. Še enkrat: to je film razpočene realnosti (in zamajane vere vanjo) – a prav v taki realnosti se rojevajo najkompaktnejša občestva.

Kako? Tom in Grace nam ponujata dva temeljna tipa vodje – in režiserjeva jasna stava na Grace ter njen finalni *Shoot them all!* nam da vedeti, da je von Trier resignirani revolucionar, ki ve, da dobri (Tomovi) nameni peljejo le v pekel, milosten pa je lahko le strel (Grace). Transformacija samožrtvujoče Bess v neizprosno Grace je – kljub strukturno enako postavljenemu ženskemu liku – najbolj fascinantna premena v celem avtorjevem opusu. Skrajni domet Bessinega samožrtvovanja – ki si, kot Grace, niti za hip ni obotavljala vztrajati na izkustvu razlike, na bolečini gona (vse do tega, da si ga je pustila na najbolj brutalen način vrezati v kožo med obiskom ladje s sadističnimi mornarji) – je bil v tem, da je prav skozi svojo samoodpoved in smrt postala aktualni indic virtualne skupnosti, da je zaplodila nastavke nekega prihodnjega ljudstva. Sestrskemu ljudstvu je na zaključnem pogrebu uspelo prebiti mejo, ki je doslej prepovedovala udeležbo ženskam; zdravniku je uspelo prebiti žargon stroke z “manjšinsko” diagnozo najenostavnejše pokojničine “dobrote”; in celo bratska družčina delavcev na ploščadi, teh svojevrstnih stacioniranih mornarjev, je pričela na radarjih prihodnosti videvati nove slišne vizije.

Zanjo je še kako veljalo, kar sta v Kafki zapisala Guattari in Deleuze, da je “*funkcija najbolj samotarskega posameznika toliko splošnejša, kolikor trdneje se povezuje z vsemi členi serije, skozi katere se pomika.*”

Že v *Lomu valov* (*Breaking the Waves*, 1996) ženska torej ni bila več le klasični individuירani subjekt, temveč splošna funkcija, ki se razraščá sama iz sebe, nerazdružljivo povezana tako z družbenim kot z erotičnim, poželjiva mašina telesa, ki jo izrazni stroj besede ujame v družbeni ustroj želje. Bess v *Lomu valov* je dobesedno mnogoglasni ustroj. Lars von Trier je tedaj z le njemu lastnimi filmskimi sredstvi uprizarjal, da človeško bitje v svoji preprostosti vsebuje neskončno bogastvo virtualnih podob, od katerih pa se mu (žal) nobena ne pripeti.

Potem pa je šla Grace korak naprej (in vzela stvari v svoje roke): dokazala je, da je poljuben prostor, ki sta ga nakažovali že frenetična kamera *Loma valov* in dokumentaristična tekstura *Idiotov* (*Idioterne*, 1998), dokončno pa razpočila artifičelnost stotih kamer *Plesalke v temi*, zares lahko dojet tudi kot čist kraj možnega, v katerem se čisto zares lahko kaj tudi pripeti. Če smo torej v očeh Bess, v tistem predirljivem pogledu, ki je luknjal platno, zrlí v heglovsko “noč sveta”, tedaj je finalno maščevanje Grace natanko isto izkustvo čistega Sebstva kot abstraktne negativnosti – le da zdaj verjamemo, da njena virtualnost ni več posledica nemožnosti aktualizacije, temveč da virtualno mogoče vendarle pride od “virtues”, od vrlin. In da je tudi maščevanje lahko vrlo dejanje ...

Od tod izhaja še zadnje, morda najbolj tvegano aktualistično branje von Trierjevega filma: četudi se zdi, da bi ga zaradi časovne sočasnosti morali brati na ozadju bagdaskih obračunov, finalni obračun vendarle prej priklíče spomin na Bosno, kjer so lepe vasi lepo gorele. Kje je torej realno historično ozadje filma *Dogville*? Je to Bagdad ali Balkan? Jim mar Grace z mitraljezom kriči “*Pustite me pri miru s tem vašim prekletim ameriškim snom!*” in pogverilsko, od znotraj, razstreljuje okupacijske sile – ali pa na krilih zaveznikov prihaja od zunaj, da enkrat za večno zbombardira kraj nesrečnega imena, ki se je tako genocidno spozabil nad njo? Je Nicole Baasovka ali Bosanka?•