

Melanholija: von Trier zre vase

Dušan Rebolj, foto: Christian Geisnæs



LARS VON TRIER SE JE V KRATKEM FILMU *POKLICI* (OCCUPATIONS, 2007, OMNIBUS) POSTAVIL V VLOGO GLEDALCA SVOJEGA FILMA *MANDERLAY* (2005). MED PROJEKCIJO GA ZAČNE NEK ZDOLGOČASEN POSLOVNEŽ NA SOSEDNJEM SEDEŽU NADLEGOVATI S PRIPOMBAMI O SVOJEM DENARNEM USPEHU TER ŠTEVILU AVTOMOBILOV, KI DA JIH IMA. VON TRIERJEV LIK NEKAJ PRIPOMB VLJUDNO SPREJME Z ODSEKANIM PRIKIMAVANJEM, VENDAR MU PREKIPI, KO GA POSLOVNEŽ POVPRASHA, S ČIM SE V ŽIVLJENJU UKVARJA ON. »UBIJAM,« MU POJASNI TER MU S KLADIVOM TEMELJITO IN KARSEDA VNETO RAZČESNE GLAVO.

Drugi ljudje

Prizor nam v povezavi z von Trierjevim zadnjim celovečercem *Melanholija* (*Melancholia*, 2011) odpre dve smeri razmisleka. Prva zadeva von Trierjevo samoumestitev v okvir javne zaznave in sprejemanja njegovih del. Pravzaprav ne le del, temveč seštevka del ter vseh spremljevalnih nagovorov, s katerimi von Trier ne skopari po nobeni premieri. Najširše rečeno torej v okvir zaznave in sprejemanja njegovega javnega izjavljanja. Na najrazvpitejši del njegove letošnje tiskovne konference v Cannesu – »incident« je bil tako morasto banalen, da ga ne bomo pogrevali bolj, kakor bo nujno – se je Nicolas Winding Refn, ki je na istem festivalu osvojil nagrado za režijo filma *Drive* (2011) (nekaterim pri nas pa se je čez vse priljubil z *Božjim bojevnikom* [*Valhalla Rising*, 2009]), odzval tako, da se je v imenu vseh Dancev posul s pepelom. Von Trierjeva maratonska ironizacija vprašanja Kate Muir iz londonskega *Timesa* naj bi kazala na dansko »majhno miselnost«, zaradi katere Danci »včasih pozabimo, da so okoli nas še drugi ljudje.«

Winding Refnova kritika seveda temelji na predpostavki, da je ironično samooklicevanje za nacista hipno ter samo po sebi žaljivo za mnoge »druge ljudi«. Še več, da je treba to morebitno užaljenost vnaprej upoštevati. Toda naj sta obe domnevi še tako sporni, ta spornost ni okrnila temeljne pravilnosti Winding Refnove tretje domneve – da von Trierjeva izjavljalna metoda, tako v tisku kakor v njegovih filmih, vse prej kakor nazadnje korenini v neki meri brezobzirnosti, neusmiljenosti do gledalčevih, poslušalčevih alibralčevih duševnih bolečin. To je z odgovorom na Winding Refnovo izjavo potrdil sam von Trier: »Poznam ga že, odkar je bil še mulec.¹ Kurc ga gleda.«

V tej luči je mogoče prebrati oziroma pogledati tudi *Poklice*. Poanta je jasna: prežvečimo lahko vse pomisleke o pluralnosti gledalstva ter njegovih odzivov na videno; privolimo lahko v tezo,

1 Anders Refn, Nicolasov oče, je montiral von Trierjeva filma *Lom valov* (*Breaking the Waves*, 1996) in *Antikrist* (*Antichrist*, 2009).

da je jalovo in v nekem smislu nedopustno predpisati gledalcu določen čustven odziv ali razumevanje kateregakoli filma; z vso pravico lahko rečemo, da filmarji zaradi številnih subjektivnih preprek od tehnične nepodkovanosti do gole neumnosti pogosto sploh ne znajo koherentno nagovoriti svojih občinstev; pa vendar gledalstva ne moremo odvezati odgovornosti za neko nujno, najmanjšo potrebno mero *pozornosti*, odprtosti pogleda. Prispodobno je dejansko mogoče reči, da mnogi melodramatični odzivi na von Trierjevo filmsko delo izvirajo iz pomot in nesporazumov, do katerih pride zato, ker ljudje razmišljajo o težavah z avtomobili, namesto da bi zbrano *gledali*. In če si želi von Trier tiste, ki mu tega minimuma pozornosti ne privoščijo, kresniti po beticah s prispodobnim kladivom, tudi prav.

Mnoge podobe in položaji iz von Trierjevih pripovedi – spomnimo se Bessinega prostituiranja v *Lomu valov*, Kareninega poidiotenja pred družino v *Idiotih* (Idioterne, 1998), Selmine žrtve v *Plesalki v temi* (Dancer in the Dark, 2000), vzajemnega nasilja v *Antikristu* (Antichrist, 2009) in tako naprej – so mučni, za nekatere gledalce celo neužitni. Nič manj ni mogoče trditi o idejnih podstatih teh položajev, od usodnega altruizma junakinj trilogije o Zlatih srcih do Graceinega uničevalnega pravičništva v nesklenjeni trilogiji o ZDA. Smešno je poslušati ali prebirati obsodbe, češ da je von Trier »provokator«. Predvsem zato, ker to že četrto desetletje prostodušno priznava. Toda provokacija kljub svojim spolzkim in medlo začrtanim mejam ni enoznačna z žalitvijo. Ne zaradi *namenja* sporočenega oziroma izvedene provokativne geste – denimo razvlečenega mrmranja o tem, kako »po svoje razumem Hitlerja« – temveč zato, ker se žaljivost sleherne žlahne provokacije razblini v že omenjenem minimalno odprtem pogledu. Če hočemo, v *sprovociranem* razmisleku.

Jasno, v tem je vendarle zaznati neravnovesje moči. Morebitno žaljivost provokacije lahko »razelektrimo« šele, ko nas je nekdo sprovciral, ne da bi se zmenil za to, ali nas bo užalil ali ne. Toda to je lastnost vsakega položaja izrekanja, tukaj pač ojačenega z okoliščinami produkcije, promocije in zaužitja filma ter njegovih spremljevalnih dejavnosti. Kdor nekaj stori – izreče, napiše, posname film ... – je takoj v prednosti pred (četudi prostovoljnimi) tarčami svoje storitve. In s tem smo naposled dosegli vsebinski okvir von Trierjeve melanholije oziroma *Melanholije*.

Junakinji *Antikrista* in *Melanholije* sta klinično potrta nosilki in žrtvi tujih pričakovanj. »Ona« po eni od možnih razlag podleže

domišljavosti in predsodkom svojega moža psihoterapevta, ki misli, da jo bo s kognitivno terapijo ozdravil vpogleda v smrtno usojenost vsega živega. Justine vstopi v pripovedni svet *Melanholije* nagnjena k napadom ohromljuječe žalosti ter obtežena z zahtevami sorodstva, bodočega moža ter njegovega očeta, svojega delodajalca. Prva polovica *Melanholije* je prikaz Justinine poroke oziroma upodobitev starega klišeja o tem, da so poroke tako kakor pogrebi namenjene svatom oziroma pogrebem in ne novoporočencem oziroma pokopanim. Motiva celo sovpadeta, če se spomnimo Žižkove analize *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock): »*Edina dobra ženska je mrtva ženska.*« Kakor lahko protagonist *Vrtoglavice* izpelje spolno razmerje šele, ko izniči partnerkino željo – ko jo povsem podredi svoji fantaziji in s tem odpravi njeno subjektivnost – tako lahko Justinini svojci uživajo v svatbi šele, ko dodobra zatrejo njene pomisleke, otožnost in vse očitnejšo nepripravljenost na zakon.

Druga polovica filma s tem trenjem sprva ni tako zelo prežeta. Po katastrofalnem izidu poročnega dne Justine postane izredno potrta in se zato, ker ne zmore osnovnih življenjskih opravil, zaupa v nego sestri Claire in njenemu možu Johnu na posestvu, kjer je potekala svatba. Claire vidimo povsem drugačno, kakor je bila na poroki, saj se prelevi v nesebično in nežno skrbnico komaj žive sestre. Napetost se med njima obnovi šele, ko postane jasno, da bo Zemljo uničil naslovni planet. Claire se Justine loti z absurdnimi predlogi, kako bi bilo prav dočakati konec sveta; kakšen sprejem pogube bi jo »osrečil«. Justine utrujeno, a suvereno odvrne, da se ji zdi Clairin načrt navadno sranje.

Justinin upor proti bremenom družinske in seveda širše družbene discipline je nekako vzporeden z Njenim krvavim uporom proti zgrešeni psihoterapiji v *Antikristu*. Iz obojega pa lahko tudi, če se ne zakopljemo predaleč pod interpretativno površje, razberemo von Trierjevo staro antipatijo – ne le do okolnih bremen, ki jih nedvomno čuti kot diagnosticirani depresivec, temveč tudi do zank, v katere ga kot filmarja zapleta kritiško in drugo občinstvo. Charlotte Gainsbourg je med promocijo *Antikrista* izjavila, da je imela občutek, da v filmu igra von Trierja. Med tiskovno konferenco ob premieri *Melanholije* je k temu dodala, da ga tokrat v vlogi depresivne Justine igra Kirsten Dunst. Von Trier se ni uprl ne prvi ne drugi izjavi.

Slepota Njenega moža za Njeno stisko, slepota svatov za Justinino stisko ter slepota raznoraznih ogorčenih kritikov – na primer – za

**SMEŠNO JE POSLUŠATI ALI PREBIRATI
OBSODBE, ČEŠ DA JE VON TRIER
»PROVOKATOR«. PREDVSEM ZATO, KER TO ŽE
ČETRTO DESETLETJE PROSTODUŠNO PRIZNAVA.**





dejstvo, da je von Trier le čezmerno izpeljal predpostavke, ki so bile zamolčane, vendar nedvomno navzoče že v vprašanju Kate Muir, so sorodne. Gledamo posrečeno vzporednost avtorjevega vsakdana z motiviko njegovih filmov. Vzporednost, v jedru katere je najprej nevoljnost pozorno pogledati, zatem pa nelagodje in trpljenje, ki ju gledalcem povzročata lenoba in nebistrot lastnega pogleda. Ona v *Antikristu* ter Justine v *Melanholiji* nedvomno delujeta oziroma »se izrekata« iz prednostnega položaja nekoga, čigar radikalne reakcije se sprejemniki ne nadejajo. Kakor tudi von Trier vedno znova prodre v javnost z reakcijami, katerih radikalnost je morda pričakovana, zato pa redno presenečajo s svojo vsebino. Toda če vzamemo v poštev klavnost občinstva, Njenega in Justininega ter marsikaterega von Trierjevega, sklenemo, da jih golo dejstvo obkroženosti z drugimi ljudmi ne zavezuje k ničemur. Najmanj k obzirnosti.

»PROJEKT«

Drugo smer razmisleka lahko začnemo z opazko, da je von Trier *Poklice* uvrstil v omnibus *Vsakemu svoj kino* (Chacun son cinéma, 2007), v katerem vidimo tudi kratek prispevek Davida Cronenberga, *Ob samomoru zadnjega Juda na svetu v zadnjem kinu na svetu* (At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World). Cronenberg, čigar retrospektiva se v času pisanju tega članka vrti v Slovenski kinoteki, je von Trierju soroden po slovesu avtorstva; zapletenosti v več desetletij trajajoč avtorski »projekt«, ki ga odlikuje vztrajno ponavljanje tem in motivov. In kakor je

Cronenbergova *Nevarna metoda* (A Dangerous Method, 2011) svojevrsten povzetek tem, zastavljenih v zgodnjih ter razvitih v poznejših Cronenbergovih delih, tako *Melanholija* neposredno sledi smernicam, začrtanim v *Antikristu*, ter skladno s to usmeritvijo slika kontrast trilogiji Zlatih src in nedokončani trilogiji o ZDA. Slutiti je, da so *Dogville* (2003) in *Manderlay* na eni ter *Antikrist* in *Melanholija* na drugi strani nastavki za dve filmski razrešitvi dveh zasnovanih problemskih sklopov – torej za sklenitvi dveh ločenih von Trierjevih trilogij.

Miselni usmeritvi naštetih trilogij, ene dokončane in dveh nedokončanih, je mogoče slediti takole. Glavne junakinje vseh sedmih filmov – Bess v *Lomu valov*, Karen v *Idiotih*, Selma v *Plesalki v temi*, Grace v *Dogvillu* in *Manderlayu*, Ona v *Antikristu* in Justine v *Melanholiji* – utelešajo tri razmerja med ženskim subjektom in pripovednim svetom; tri naravnosti ženskih likov do tega sveta: ljubezen, moral(istič)no razsojanje in vase zazrto odtujenost. Te naravnosti rodijo ustrezne konce. *Lom valov*, *Idioti* in *Plesalka v temi* se končajo z žrtvijo protagonistke, *Dogville* in *Manderlay* z nasilno sodbo ali vsaj s poskusom takšne sodbe, *Antikrist* in *Melanholija* pa z uničenjem pripovednega sveta – prvi z razkrojem zakonske zveze v blaznost, nasilje in protagonistkino smrt, drugi pa s koncem celotnega planeta (saj so protagonistkine vezi s človeškim občestvom že na polovici tako skrhane, da do zakonske zveze sploh ne pride).





ANIMA TEKA

8. MEDNARODNI FESTIVAL ANIMIRANEGA FILMA

8TH INTERNATIONAL ANIMATED FILM FESTIVAL

5-11 DECEMBER KINODVOR/SLOVENSKA KINOTEKA LJUBLJANA
12-18 DECEMBER KINO UDARNIK MARIBOR

Tekmovalni program • Otroški in mladinski program Slon • Evropski študentski tekmovalni program
Svetovni jagodni izbor • Retrospektiva Animirani film, glasba, zvok • Fokus na Španijo • Družinski program Slon
Devet celovečernih animiranih filmov • Dve likovni razstavi • Avdio-vizualni koncert Animirana SKM banda



Lars von Trier

Znano je, da ima trilogija o ZDA že vsaj zasnovan sklepni del – *Washington* (pisano brez h-ja), v katerem se bo Grace po malomeščanstvu in suženjstvu predvidoma spopadla z ameriško politiko. Domnevati, da bo tudi *Antikristu* in *Melanholiji* sledil nekakšen sklep, pa je – če revidiramo prej omenjeno slutnjo – nekoliko bolj tvegano. Že zato, ker si je težko predstavljati, s kakšnim razpadom bi von Trier lahko nadgradil prejšnja dva. Pomenljivo je, da se *Antikrist* konča z Njegovim resigniranim obrazom – žensko sicer lahko ubiješ, toda to ne pomeni, da si jo kakorkoli *zapopadel* – *Melanholija* pa le z bučno eksplozijo in nato z brezprizivnima tišino in temo.

Toda četudi v tretje, po trilogijah o Zlatih srcih in ZDA, von Trier vsebinskega sklopa ne bo razdelil na tri dele, lahko *Melanholijo* umestimo v jasno zaznaven, mamutski pripovedni lok o načinih spopadanja s svetom, ki ga lahko na podlagi vse prej kot racionalnih uvidov razglasimo za: vrednega ljubezni in odrešitve; vrednega sodbe in pogube; ali nepodvrgljivega kakršnikoli konsistentni obravnavi. O načinih spopadanja s svetom, ki ga lahko brezpogojno ljubimo, ga skušamo narediti vrednega svoje ljubezni ali pa se od njega morda zato, ker se nam prvi možnosti ne posrečita, preprosto odvrnemo.

Justinino vrednotenje, češ da je svet »zloben« in da zato njegovo uničenje ne bo nič tragičnega, ne korenini v ničemer, kar dotlej vidimo v filmu. Ni izpeljano iz vročičnih, nazorno podanih razmislekov, v kakršne se potaplja pravičniška Grace. Je ugotovitev, podprta z izkušnjo nenehne potrnosti v svetu. Kolikor vidimo, je svet zel, ker jo navdaja z žalostjo. Podobno, kakor skuša Ona na

koncu *Antikrista* pogubiti Njega, ker iz lastne blaznosti izpelje sklep, da jo bo zapustil. Trilogiji o Zlatih srcih in o ZDA govorita o naravnosti v in za svet, naj bo še tako zgrešena in pogubna. *Antikrist* in *Melanholija* sta pripovedi o zagrizeni naravnosti vase, ki s svetom ne išče skupnega jezika. Skupnega logosa.

A rekli smo, da so tudi vzgibi Bess, Karen, Selme in Grace zasidrani v nekakšni izvorni iracionalnosti. Zato nismo daleč od domneve, da je mogoče *Anikrista* in *Melanholijo*, globinski »amoralki«, gledati kot šifranta za vse prejšnje von Trierjeve moralke. Morda sta Ona in Justine od drugih protagonistk le v pristnejšem, nekako predsimbolnem stiku s svojo izvorno iracionalnostjo. Morda je le ne skušata prevesti v ljubezen ali moralno ovrednotenje. In mimogrede, v to stanje jima njuna moška druga ne moreta slediti nič bolj od moških, katerih poniglavost si ne zasluži ljubezni in vdanosti Zlatih src, ter moških, katerih moralna in siceršnja mlahavost nista dorasli Graceinim strašnim sodbam.

Wagnerjansko romantični videz *Melanholije* je torej kljub navidezni pretiranosti in razlezenosti čez vse kadre povsem na mestu. Kaj namreč delajo iz Justine njena vihravost, nemočna prežetost s čustvovanjem, izvrženost iz civilizacijskih okvirov ter hkrati popolna samobitnost in predanost bibavici lastnega melanholičnega sebstva, če ne arhetipske romantične junakinje? Vsekakor – tvegajmo, da bomo zgolj povzeli že izrečeno – naporno in afektirano egoistko.

Navsezadnje je v filmu igrala Larsa von Trierja.