



melita zajc

DOGVILLE

Zgodbe o svetnikih, ki so si jih nekoč prebirali ob večerjeh, zgodovinske dele potihem, akcijske pa – na poziv “Legenda!” – tako glasno, da je prisluhnilo celotno omizje, niso služile temu, da bi smrtniki posnemali legendarna dejanja svetnikov, temveč so jih te zgodbe navdihovale v njihovem vsakdanjem življenju. Danes zgodb ne razumemo več na enak način, pravi pater Marko Ivan Rupnik v enem od slovenskih dnevnikov. Pravzaprav bi ne mogel bolje ponazoriti tega, v čem je problem branja filmov režiserja Larsa von Trierja, posebej njegovega zadnjega filma *Dogville*. Nerodno je le, da krivdo za takšno osiromašenje sodobnega človeka pripiše podobam. Zvest tradiciji ikonoklazma trdi, da so podobe tiste, zaradi katerih izgubljam sposobnost duhovnega razumevanja podob. Ne prepoznamo več prenesenega pomena, vse razumemo dobesedno. Zgodovinsko je ikonoklastom vedno pripadla vloga znanilcev novega, zato podob ni težko obtožiti in duhovno siromaštvo sodobnega sveta pripisati temu, da znamo delati podobe. Vendar – tudi pater Marko Ivan Rupnik jih zna, je mojster ustvarjanja podob, s tem je zaslovel in za to celo dobil Prešernovo nagrado. Tu vidimo, kako močna je pozicija ikonoklazma, tako močna, da se njegovim zagovornikom ni treba ozirati na nič, niti ne na lastno izkušnjo. In ker je odmaknjenost od izkustvene ravní, od prakse, prav element ideje ikonoklazma, je v tem celo konsistenten.

Nekoliko bolj natančni očitki pravijo, da je za dobesednost sodobnega branja zgodb kriva fotografija, ki z možnostjo relativno realistične reprezentacije po svoje res oži prostor domišljije – vendar je dodajanje, ki je sledilo tehničnemu izumu fotografije, pokazalo, da vsaka še tako realistična reprezentacija na koncu vendar ostane le približek, naj gre za film, ki je fotografijo spravil v gibanje, holografijo, ki je fotografiji dala globino, ali pač invencije eksperimentalnih filmarjev, ki so dodajali vonj in podobno. Realnost sama ima vedno nek presežek, nek več, ki se izmika in ga z nobeno reprezentacijo ni mogoče zajeti v celoti. Kar v obratni smeri pomeni, da ni podobe, ki bi lahko nadomestila stvar, ki jo upodablja. Spomnite se samo Dorian Graya, čigar avtor Oscar Wilde sam je bil globoko vpleten v prevratnosti, ki jih je v njegovem času napovedovala fotografija – to, da se sama podoba znajde na mestu tega, kar

upodablja, v primeru portreta Dorian Graya je to sam starajoči se junak Dorian Gray, pa se tudi pri njem slabo izteče.

Podoba je vedno podoba nečesa. Celo v zgodbah, recimo tisti o dveh slikarjih, ki sta tekmovala, kdo je boljši – prvi je tako zvesto naslikal grozdje, da so ga hodile zobat ptice, drugi, zmagovalec, je tako zvesto naslikal zaslon, da je prvi, ko ga je zagledal, prosil, naj ga odgrne in pokaže, kaj je naslikal. Junaka te zgodbe se očitno zavedata zakonitosti reprezentacije kot prenesenega (in ne dobesednega) pomena, prevara je možna zato, ker od upodobitve v izhodišču pričakujeta “nekaj drugega” – kot tudi klasično slikarstvo vedno govori o nečem drugem, Holbeinova *Ambasadorja* na primer, ob vsem razkošju, ki ju obdaja, govorita o smrti, ki jo napoveduje madež ob njunih nogah. Madež, anamorfotična podoba, ki gledalca usmerja drugam – k temu, da se skloni, zamenja gledališče in v madežu uzre podobo človeške lobanje.

V filmu *Dogville* ima vlogo anamorfotičnega madeža “kost, ki se je še drži meso”, o kateri govori oče na začetku filma, ko se jezi na sina, da je kost vrgel psu, češ, “kako dolgo že nismo imeli mesa”. Stavek je neloģičen: kako naj bi se kost sicer znašla tam – če res že dolgo niso imeli mesa, potem tudi ne bi mogli imeti kosti, ki bi se je še držalo meso in bi jo sin lahko vrgel psu; če pa so imeli meso, oče v najboljšem primeru pretirava. Preveriti seveda ne moremo – ne le, da nismo videli, kaj se je dogajalo pred tem, pač pa tudi kosti v filmu nikoli ne vidimo. A tega tudi ni treba. Ima, kot pravim, podobno vlogo kot lobanja na *Ambasadorjih* – dokler gledamo sliko, je ne vidimo, prisotna je kot madež, nekaj nejasnega in neprepoznavnega. Je del slike, a vidimo jo šele, ko nismo gledali sliko. Vendar nas to ne sme zapeljati, do lobanje na sliki res pelje zapleten postopek, a prav zato, ker je na sliki, hkrati pa moramo zapustiti sliko, da bi jo videli, je lobanja tisto, kar je na sliki univerzalnega in s čimer slikar vpeljuje razmislek o človeku in njegovi minljivosti. Na podoben način deluje “kost, ki se je še drži meso” v *Dogvillu*. “Psu sem vzela kost, tega si ne zaslužim,” je prvi stavek, ki ga izgovori Grace, sestradano in preplašeno dekle, ki se je pred preganjalci zateklo v odročno vas na koncu sveta, in to je tudi eden njenih zadnjih stavkov. Tik preden ukaže pokončati vas, ker je to, kar se ji je v tej vasi

zgodilo, sramota za človeštvo, ji je znova žal in spet se pokesa, "psu sem vzela kost, tega si nisem zaslužila". Ne samo, da psu vzame kost in se s to direktno komunikacijo izenači z njim, temveč to potrdi tudi s primerjavo, v kateri je ona na slabšem, tega si "ne zasluži" – a obenem je to njeno iskreno in trajno kesanje tudi njena najbolj človeška gesta. V cellem filmu je to tudi edina res njena gesta, pravi akt subjektivacije. Vse, kar Grace v filmu pove ali naredi, počne v odgovor na zahteve ali na ravnanje vaščanov oziroma očeta in njegove družine, je pasivna izvrševalka ukazov in pričakovanj drugih, le ko psu vzame kost, je Grace tudi samostojen, aktiven, v sami izjavi o tem pa tudi etičen subjekt, saj sodi – ne da bi to kdo od nje pričakoval ali celo zahteval –, da tega ne bi smela storiti in ji je za to žal.

Kost, ki se je še drži meso in je v filmu *Dogville* nikoli ne vidimo, vendar slutimo, kako se filmskim likom, potem ko jo je Grace oglodala do zadnjega vlakna, valja pod nogami in končno obleži v prašnem jarku ob vaški poti, je tisti madež, tisti tujek, s katerim film spregovori o temeljnih pogojih človeka in človeškega in ki *Dogville* vpisuje med klasike kritike humanističnega dojetja subjekta. Vendar je tu tudi Grace, najprej ona. Legenda? Da branje *Dogville* zahteva prepoznavanje prenesenega pomena, seveda ne pomeni, da film nima zveze z realnostjo ali z našimi življenji, ne dotika se nas samo s pomočjo retoričnih figur, prek alegorije, temveč tudi prek povezav z resničnimi osebami, celo zgodovinskimi osebnostmi.

Lola Montez se je rodila leta 1821 na Irskem, od koder so se njeni starši za nekaj let preselili v Indijo, po očetovi smrti pa sta se z materjo, ki se je kmalu vnovič poročila, vrnili v Anglijo, kjer se je proti materini volji poročila, a kmalu tudi ločila in leta 1843 kot španska plesalka nastopila v Londonu. Zaslovela je kot plesalka in *femme fatale*, njena zveza z bavarskim Ludvikom I. je trajala do njegove abdikacije, po tistem se je preselila v Združene države, kjer je več let nastopala kot plesalka in artistka, dve leti je imela turnejo po Avstraliji, umrla pa je januarja 1861 v New Yorku za pljučnico. O njej, v razdelku o ženskah v ameriški zgodovini, govori celo *Enciclopedia Britannica*, zapomnili pa smo si jo po spektakularnem filmu, ki ga je leta 1955 pod naslovom *Lola Montes* posnel Max Ophüls. Po tistem nas je veliko Lol nagovorilo s filmskih platen, Demyjeva (1961), Fassbinderjeva (1981), Tykverjeva (1998). Vsaka ima svoje zgodovinske vzornice, Fassbinderjeva *Modrega angela* (Der blaue Engel, 1930) Josefa von Sternberga, Demyjevo pa, kot našo lepo Vido, zapelje mornar, le da je Lolin iz Amerike, Vidin pa iz Afrike. Nasprotno je Grace brez vsake historične poteze, a je zato v njej del vsake od njih – abstraktna figura ženske, ki se bori za obstanek v svetu, ki ga niso oblikovale ženske, in njenega hrepenenja po tem, da bi bila nekje drugje. To je prvo, kar družji Grace z Ophülsovo *Lolo Montes* – vsaka Lola, začeni z zgodovinsko Lolo Montez, bi bila rada "nekje drugje", Fassbinderjevi Loli se rušijo sanje o povojni Nemčiji kot neki novi Nemčiji in lepo Vido zapelje Afrika kot Demyjevo Lolo Amerika, pri Grace in Loli Montes pa ta "drugje" ni samo narativen, temveč strukturalen, ne le, da si želita drugam, temveč tudi dejansko sta na poti drugam, ne da bi tja zares prišli. Na begu. S tem je povezana tudi druga podobnost – oba filma sta posnela evropska režiserja in oba se dogajata v Združenih državah Amerike. Seveda ne zato, ker bi govorila o Ameriki, temveč sta svojo zgodbo očitno lahko povedala samo, da tako rečem, na tujem terenu.

In to je točka, kjer vsebina prehaja v formo in obratno – kot bi bila ženska v t.i. modernih zahodnih družbah tak tujek, da o tej naši tujosti ni mogoče govoriti drugače kot, dobesedno, drugje. S premostitvami, ki seveda najprej zadevajo prenesen pomen, poleg sanjarjenj posameznih junakinj in potujenih historičnih okolij pa tudi medij sam – obema omenjenima filmoma je namreč skupno tudi to, da sta prav dobesedno izstopila iz medija filma; oba, Ophüls in von Trier uporabljata nek nefilmski dispozitiv za to, da pripovedujeta zgodbi svojih junakinj. Pri Loli Montez so to takrat aktualne sejmšične atrakcije *tableau vivantes*, pri Grace gole deske sodobnega gledališča.

Odpoved specifično filmskim možnostim menjave lokacij in formalna omejitev na eno samo prizorišče, ki tako moti kritike pri *Dogville*, režiserjema najprej omogoči, da še bolj poudarita dejansko moč filma – filmski prostor ni resničen prostor, je konstruiran, diegetski prostor, Ophüls in von Trier pokažeta, da so za to dovolj formalni postopki kadriranja in montaže. Ophüls nevidno prepleta dogajanje v cirkusu z dogodki iz Loline preteklosti; von Trier pa sam tloris na deskah gledališkega odra nadgradi v kompleksno vaško naselje, s potmi, gredami, sadovnjaki, saloni in shrambami. S poudarkom na formalnih postopkih jasno vzpostavi distanco do hollywoodskega filmskega realizma in toliko sta nedvomno res kritična do Amerike, predvsem pa seveda do dobesednih branj – pokažeta, kako se moč filma prvenstveno napaja iz moči domišljije, zato je sposobnost dojetja prenesenih pomenov pogoj kinematografskega užitka.

Način rabe filmu tujega medija pa pokaže tudi na bistveno razliko med njima: medtem ko je, poenostavljeno rečeno, za Ophülsa življenje kot cirkus, za von Trierja življenje prav ni gledališče. V filmu *Lola Montes* je krutost cirkuškega življenja (obveznost rednega nastopanja ne glede na zdravje, tveganost nastopa, javno razkazovanje osebne bolečine) metafora brutalnosti družbe. V *Dogville*, nasprotno, pa komentar o krutosti družbe izhaja iz razlike med formalnimi družbenimi strukturami, ki jih reprezentira diagram na tleh, in motivov, ki dejansko vodijo ljudi pri njihovih dejanjih ne glede na formalna pravila. To dobro ponazori neka druga umetnina s podobno strukturo, namreč instalacija Petra Weibla z naslovom *Družba prošelj* (Die Bitte-Gesellschaft, 1995): velika prazna soba s parketom na tleh, na katerem so z belimi črtami označena polja teniškega igrišča, na vsaki strani mreže pa so v teh poljih postavljena zasajena drevesa različnih velikosti. V spremnem besedilu Weibel svari pred sodobnimi zahodnimi sistemi upravljanja družb, ki uveljavljanje interesov državljanov omejujejo z raznimi ukrepi in se s tem oddaljujejo od demokratičnih načel – državljanji svojega premoženja ne pridobivamo več s tem, da si ga zaslužimo (ali osvojimo, kot na primer v partiji tenisa), temveč tako, da nam ga, prek različnih komisij in drugih teles, dodeli država (kar je podobno, kot da bi drevesa igrala tenis). Ko so, tako Weibel, državljanji odvisni od upravnih instanc, to človeštvo vrača v neko kvazi naravno stanje in oddaljuje od družb, kjer so pravila enaka za vse in kjer so samo šibki deležni pomoči. *Dogville* – torej družba, kjer so šibki zatirani, zlorabljeni, pa celo eliminirani – je potemtakem nekakšna naravna posledica Družbe prošelj. Sistem "državnih pomoči", kot to imenuje EU in ki takorekoč vsakogar postavlja v vlogo pisca prošelj, s tem pa potencialno tudi v vlogo žrtve, je najbrž le eden od razlogov, zakaj ima danes dejansko kdorkoli priložnost izkusiti to, kar v *Dogville* doleti Grace. In zakaj se Grace kot lik žrtve tiče vsakogar, ne glede na spol.

Lars von Trier je v svoji kritiki družbenih razmer resen, prav nič ciničen. Vendar lačni ljudje ne hodijo več v kino in največja odlika *Dogville* ni realističnost reprezentacije zatiranja temveč metaforika osvoboditve – ki izhaja prav iz tiste kosti, ki se je drži kos mesa in za katero mora Grace tekmovati s psom. Weibel, eden bolj lucidnih kritikov humanizma v sodobni umetnosti, je veliko pred *Družbo prošelj* uprizoril nastop z naslovom *Iz zbirke pasjosti* (Aus der Mappe der Hundigkeit, 1969), kjer je, privezan na pasji povodec, po vseh štirih sledil svoji partnerici po ulicah Dunaja. Šlo je za avtorefleksijo umetnika, predvsem in najprej pa človeka ("pasjost" kot replika na "človekost") – nasprotno od utvar tradicionalnega humanizma je nečloveško del človeka samega. O tem govori metafora psa, ki je pozneje pogost motiv sodobne umetnosti, celo popa – spomnite se Madonne. Pogoj za vzpostavitev subjekta je zanikanje subjekta. Grace slednjič vzame usodo v svoje roke. Uniči *Dogville*, a to je že legenda. Ne bomo je posneli, vendar nas bo navdihovala. •