

DOGVILLE: parabola o svetu,



Lars von Trier se je s svojo "brechtovsko trilogijo", *Idioti* (Idioterne, 1999), *Plesalka v temi* (Dancer in the Dark, 2000) in *Dogville* (2003), izkazal kot eminentno političen avtor, še več, kot verjetno najpomembnejši med sodobnimi filmskimi režiserji. Ne le zato, ker je filozof med njimi, konceptualist, čigar filmi gledalca pretresejo z idejnim nabojem, s takšno spoznavno silovitostjo, da mu čustva obležijo v želodcu, pač pa predvsem zaradi izrazite samorefleksivnosti, procesa, ki je dialektično prisoten v njegovem opusu od samega začetka. Njegovi filmi niso le objektivistične ali kritične slike sveta, v katerem živimo, temveč subjektivni izraz kar najbolj intimnih premišljevanj o lastnem odnosu do umetnosti in življenja.

Von Trierjevi filmi so ravno toliko radikalni in subverzivni, kolikor so skrajno osebni. *Dogville* morda celo najbolj boleče med vsemi. V njem se je von Trier prvič neposredno spopadel s svojo glavno ustvarjalno obsesijo: nihanjem med ateističnim nihilizmom in krščansko vero v boga. Če je Manoel de Oliveira, še eno veliko ime avtorskega filma, skoraj stoletni modrec, v *Načelu negotovosti* (O Princípio da Incerteza, 2002) svoji junakinji v usta položil stavek, da je prva stopnja inteligentnosti dobrota, von Trier v *Dogvillu* cinično nadaljuje, da je dobrota sirota, človek človeku pa volk, kot gre že ljudski rek. Ko na koncu filma zlorabljen Grace, von Trierjevo apokaliptično utelešenje božje "milosti", z besedami, da bo svet boljši brez Dogvilla, ukaže njegovo uničenje v plamenih, se s samo zgodbo in potekom pripovedi, ki rezultira v neusmiljenem aktu anihilacije, von Trier razkriva kot nekdo, ki hoče verjeti v človeško dobro, pa vedno znova pristane v skepticizmu in sarkazmu.

Skratka, vprašanje boga, človekove narave in etike, tvori najširši kontekst von Trierjevih filmov, pri čemer podobno, kot je to počel Bertolt Brecht v svojem epskem, političnem gledališču, povsem zavrača zahodnjaško formo realizma kot "posnemanja realnosti". Von Trier se je vedno rad poigral s formo; za vsak film je pravzaprav iznašel novo. Brechtov V-efekt, potujitveni učinek, je v najčistejši obliki uporabil ravno v *Dogvillu*, kjer na ozvočenem, skoraj praznem gledališkem odru z narisanim tlorisom glavne ulice in pripadajočih hiš, z igralci, ki vsakič simulirajo odpiranje in zapiranje neobstoječih vrat, v devetih poglavjih s prologom in ironičnim vsevednim pripovedovalcem, komentatorjem dogajanja, začrta mizantropski diagram človekovega poživljenja: od

idilične hribovske skupnosti delovnih poštenjakov do krdela podivjanih sadistov, ki si družno brusijo čekane ob nemoči ujetega posameznika.

V "dogmatičnih" *Idiotih*, manifestu von Trierjeve kritične refleksije sodobnega kapitalističnega sveta in možnosti individualnega upora proti "neoliberalni" meščanski družbi, je potujevalen že sam psevdodokumentarističen dispozitiv, tresoča se digitalna kamera, ki spremlja skupino namišljenih retardirancev – provokatorjev, za katero se navsezadnje izkaže, da je zgolj negativ družbe, proti kateri se bori. Če je bila Karen zaradi čistosti svojega srca edina, ki jo je lahko izkušnja v komuni pozitivno spremenila, jo mentalno in emocionalno osvobodila – na koncu prav in edinole ona demonstrativno zapusti lastno, že zdavnaj odtujeno in zanj opresivno patriarhalno družinsko celico –, pa ugotovimo, da so se vsi ostali "idioti" le igrali "protimeščansko držo"; von Trier nam daje vedeti, da je idealizem šestdesetih dandanes nepreklicno mimo, da je prepozno za vsako revolucijo, kajti svet je dokončno pogoltnila in pogubila kapitalistična "mašina". Odrešenje je lahko le še stvar posameznika in njegove samorefleksije. Precej bolj očitno brechtovska je *Plesalka v temi*, saj se celo začne s čisto temo na platnu, s čimer von Trier poudarja in gledalca opozarja na nujnost zavestnega, racionalnega momenta spregleda iluzionističnega mehanizma filmske manipulacije, medtem ko mu istočasno servira genialno učinkovit, melodramatično čustven apel proti tipično ameriški instituciji smrtni kazni in za povrh – da je ironija popolna – še v tipično ameriškem, najbolj ceneno glamuroznem, najbolj holivudskem med žanri: v formi mjuzikla. Von Trier je nedvomno dekonstruktivist. Sovražnika pobija z njegovim lastnim orožjem.

Ob premieri *Dogvilla* v Cannesu so se vsi razpisali o njegovi protiameriški nastrojenosti, čeprav je film preveč kompleksen, da bi se ga dalo zvesti zgolj na to raven. Protiameriški je le toliko, kolikor se ukvarja z univerzalnimi problemi etike, z vprašanjem nadvlade, odnosa podrejenosti in nadrejenosti, z vprašanjem pravičnosti, krivice in kazni kot povračilnega ukrepa, kar v globalnem in političnem smislu vsekakor zadeva – ali bi moralo zadevati – ZDA kot najmočnejšo ekonomsko-vojaško silo na svetu. Ko se v odjavni špici *Dogvilla* zasliši komad Davida Bowieja *Young Americans*, ki pospremi fotografije ameriške revščine in zaostalosti iz časa gospodarske depresije in skozi nadaljnja desetletja 20.

ki bi lahko bil, če bi vanj hoteli verjeti

mateja valentinčič

stoletja, ki še najbolj spominja na nerazvitost tretjega sveta, se zdi, da von Trier gledalcu sugerira, kje je treba iskati izvore nasilja in terorizma – v socialni in kulturni deprivilegiranosti, zaradi katere lahko cinične elite ideološko podjarmljajo večino prebivalstva. Seveda ni naključje, da je von Trier svoj mali “naš kraj” poimenoval Dogville in ga postavil kot slepo ulico visoko v Rocky Mountains, od koder ne vodi naprej več nobena cesta. Kljub konkretnemu prostorskemu in časovnemu okviru pa Dogville ne izgubi nič svoje alegoričnosti niti *Dogville* v celoti svoje paraboličnosti. Dejansko je film prispodoba, prilika, brechtovska poučna zgodba, ki z zgodbo tujke, ubežnice Grace, ki ji krajani Dogvilla pod določenimi pogoji ponudijo začasno zatočišče, potem pa te pogoje postopoma zastrujejo vse do popolnega odvzema njenih osnovnih človeških pravic in dostojanstva, nazorno demonstira izprijenost človekove narave, njegovo nagnjenost k zlu, ki jo dobrota in toleranca samo še bolj podžigata. Von Trierjev *Dogville* se gleda kot ponazoritev padca krščanskega ideala človečnosti, dobrote in odpuščanja. Je kot svetopisemska moralna prilika “z napako”. Napaka pa je režiserjev lastni samorefleksivni pogled. Ena ključnih oseb-figur v filmu je namreč Tom Edison jr., samooklicani filozof, ki svojo nečimrnost napaja ob sanjarjenju o skorajšnji literarni veličini in slavi, medtem ko v Grace vidi pravi “dar”, sredstvo za svojo “duhovno rast”, za preizkus moralnosti sokrajanov, predvsem pa lastne sposobnosti prepričevanja in vodenja skupnosti. Tom Edison jr., ki se v zahrbtni oblastilnosti preračunljivo postavi v vlogo, da “misli namesto Grace”, malo pa tudi namesto sokrajanov, je alegorija najbolj hinavske vrste konformističnih intelektualcev-politikov, o katerih je svoje povedal že Noam Chomsky. Bolj ko Tom – ki za razliko od slavnega predhodnika po imenu, izumitelja žarnice, ne producira inovacij, temveč “zgolj” moralo Dogvilla – misli, pridiga in na sestankih predlaga rešitve, bolj so krajani podivjani v svojih zahtevah, Grace pa zasužnjena. Ne le da je von Trierjeva ironija v tem pogledu nepopustljiva, v finalnem obratu se stopnjuje do jedkega sarkazma. *Dogville* ni le prispodoba delovanja ideologije, prispodoba ameriške družbeno-zgodovinske patologije, ki temelji na ekonomskem izkoriščanju šibkejših – od suženjstva do ilegalnih emigrantov, niti ni zgolj prispodoba aktualnega trenutka svetovne zgodovine (“ponižani in razžaljeni” teroristično udarjajo nazaj!), kajti Larsa von Trierja muči bistveno drugačno vprašanje: kako v svetu, kakršen je, ohraniti etično držo in vero vanj?

V apokaliptičnem koncu *Dogvilla* se “z neznosno lahkostjo” zamenjata vlogi žrtve in storilca. Grace, v resnici pobegla gangsterska hči, ki jo je stran od očeta kriminalca gnala “vera v dobro”, nazadnje sama ukaže očetovi tolpi totalen izbris bednega Dogvilla in njegovih še bednejših prebivalcev z zemeljskega obličja; usmili se le psa na verigi – ki mu je ob prihodu v Dogville zaradi lakote ukradla kost z nekaj mesa! –, bitja, nezmožnega moralne presoje, torej bitja v naravnem stanju, ki je, kot tako, edino še vredno življenja. Celo oče, gangsterski boss, je presenečen nad hčerino krutostjo, ko ironično reče: “Gremo! Preveč se je že naučila!” Tu je treba omeniti razširjeno zmoto glede von Trierjeve mizoginije. Ravno obratno. Von Trier je kvečjemu feminist, saj ima podobno kot njegov filmski vzornik in rojak Carl Theodor Dreyer izjemen posluš za ženske, zlasti za tisto žensko “kvaliteto”, ki jo pooseblja lik Medeje v starogrški dramatik, se pravi za tisto, kar je v njih več kot v moških: za njihovo radikalnost, sposobnost iti do konca – bodisi v dobrem, v ljubezni, bodisi v zlu, v uničenju. Von Trierjeve junakinje, vse po vrsti, Bess iz *Loma valov* (*Breaking the Waves*, 1996), Karen iz *Idiotov* in Selma iz *Plesalke v temi* so zagotovo med najbolj subverzivnimi (ženski-mi) filmski liki v zgodovini filma, vendar ne v svojem mučeništvu, samozrtvovanju, ampak zaradi vztrajanja v radikalni čistosti – danes, žal, ve-

čina to imenuje naivnost! – svoje vere v Dobro, pa naj bo božje ali človeško. Te ženske vztrajajo v svojem moralnem zakonu navkljub najtežjim udarcem usode, nič ne kalkulirajo, temveč preprosto so, kakršne so, družijo jih le dar, da čutijo in verjamejo. Če je čutenje osnova mišljenja, drži tudi prej omenjena de Oliveirina sentenca, da je dobrota prva stopnja človekove inteligentnosti. Von Trier pravzaprav ves čas dokazuje, da so ženske boljši ljudje kot moški, da so takšne že “po naravi”. Zato je toliko bolj intriganten lik Grace, prve von Trierjeve ženske, ki udari nazaj. V moralni dilemi pred uničenjem Dogvilla ji oče v ključnem filmskem dialogu očita arogantnost, češ da misli, da je boljša od drugih, ko drugim dopušča stvari, ki jih sebi nikoli ne bi odpustila, da je torej arogantna, ker ima zase drugačen, višji etični standard kot za druge. Etične norme pa morajo veljati za vse enako, ali pa jih sploh ni. S takšno filozofsko logično argumentacijo oče prepriča hčer in tehtnico nepovratno nagne na stran “poslednje sodbe”. Grace je bila v Dogvillu pač do konca edina, ki se je v močvirju hipokrizije ravnala po latinskem reku *Dictum ac factum*, zapisanem na vhodu v dogvilški zaprti rudnik: “Rečeno-storjeno.” Ravno ta drugačnost, racionalnost von Trierjevega zadnjega ustvarjenega ženskega lika, nakazuje, da je vanj vložil velik del samega sebe. Zdi se, da von Trier v *Dogvillu* obračunava z lastnim ateističnim skepticizmom, intelektualizmom in privilegiranim statusom ustvarjalca, “moralističnega” opazovalca-umetnika, ki se lahko še prehitro znajde v poziciji heglovske lepe duše...

Grace se v filmu, podobno kot von Trier, postavlja na mesto boga, njena dobrota pa se v vnazajšnjem pogledu, po “filozofsko utemeljenem” dejanju maščevanja, gledalcu ne kaže kot odraz resnične vere v dobro, ampak zgolj njene želje po veri v dobro. Zato von Trierjeva dilema – vprašanje, ali je danes v svetu hipertrofirane materializma in cinizma sploh mogoče biti in kljub najhujšim zlorabam in razčlovečenju ostati “angel”? – zlahka priključ v spomin zadnji prizor *Nazarína* (1958), enega najboljših, najbolj zapomnljivih filmov Luisa Buñuela. V njem se katoliški duhovnik, ki ga je cerkev izobčila zaradi njegove radikalnosti, dosledno prakticiranje krščanskega evangelija pa ga je pripeljalo zgolj za zapah, po vseh negativnih izkušnjah z ljudmi zdrzne ob spontanem izrazu človeškega sočutja, ko mu preprosta vaščanka na prašni cesti pod žgočim soncem, vklenjenemu v verige, lačnemu in žejnemu, podari ananas. Nazarenčev izraz na obrazu lahko interpretiramo na več načinov: optimistično, da se je zdrznil ob spoznanju, da je “za hip” podvomil v boga (da dobro je, obstaja) in mu je ta gesta človeške dobrote povrnila zaupanje in vero; realistično, da se je zdrznil ob hipnem spoznanju, da do tedaj sploh ni verjel, da “dobrih dejanj”, ki so se večinoma spreminjala v svoja nasprotja, ni delal iz usmiljenja in ljubezni do drugih, temveč iz kljubovanja, samodokazovanja (da verjame bolj od drugih), torej iz greha nečimrnosti; in ateistično, da se je zdrznil ob dejstvu, da mu podarjeni ananas razen simbolne geste v njegovi konkretni realnosti, v verigah in okovih, ne pomeni drugega kot dodatno breme. Da so Buñuelove ironične puščice letele proti na videz karitativni ideologiji katoliške cerkve, ni dvoma, kakor ne moremo po ogledu asketsko konceptualnega *Dogvilla* več dvomiti ne v režiserjev svetovni nazor ne v odgovor, ki ga ponuja gledalcu. Če je duh po Heglu kost in knjiga po Brechtu orožje, ki ga je treba vzeti v roke, Lars von Trier zagotavlja, da je film v pravih rokah dandanes še neprimerljivo močnejše, množičnejše in subtilnejše orožje. Kaj šele v nepravih rokah! Von Trier za vlogo Grace ni po ključu angažiral Nicole Kidman, trenutno najbolj zaželeno, najvišje kotirajočo holivudsko igralko. Če kdo, potem je ravno on s svojim opusom, še posebej s t.i. brechtovsko trilogijo pokazal, da se zaveda, da je sodobna umetnost veliko bolj kot stvar estetike postala stvar etike. •