



Emily Watson

lom kapitalizma in valovi shizofrenije

Ko so Larsa von Trierja pred šestimi leti v Cannesu spraševali o filmu *Europa*, je novinarjem *Cahiers du cinéma* ponudil zanimivo definicijo svojega glavnega junaka. Rekel je, da so mu vseč junaki, pri katerih poklic, *job*, določa vse njihovo bitje, kot zgled pa navedel Scorsesejevega *Taksista* in *Nočnega portirja* Liliane Cavani. Še več, svojega junaka, oskrbnika spalnika *Europa* Leopolda Kesslerja, je hudomušno označil kar za kombinacijo obeh, za nekakšnega nočnega portirja na kolesih! Celo če ne vemo, da je bil Kafkov roman *Amerika* svojevrsten zgled za *Europa*, nam ob tej povzetosti junaka v njegovo funkcijo pride na misel prav kafkovska prežetost likov s poslom, ki ga opravljajo: zemljemerec, sodni sluga, slikar... Nikjer drugje v književnosti 20. stoletja ni bilo s tako malo besed tako veliko povedanega o usodi človeka v kolesju industrijskega stroja in mašini družbenega ustroja kot prav pri Franzu Kafki. Lars von Trier je šel v *Europi* torej zavestno po sledih te "funkcionalnosti" junakov – in zato je za lik Leopolda potreboval brezizraznega junaka, igralca brez obraza, "nepopisan list papirja". Tudi o tej skoraj bressonovski razsežnosti izbora Jeana-Marca Barra je von Trier podrobno spregovoril v intervjuju

za *Cahiers du cinéma* maja 1991. Od glavnega junaka je zahteval, naj zgolj vodi gledalca – naj torej ne počne ničesar "ali vsaj minimum reči". Ta odpoved izraznosti obraza, ta redukcija na abstraktnost obličja, nas vrže naravnost v kapitalno delo Felixa Guattarija in Gillesa Deleuza *Kapitalizem in shizofrenija*. Na 207. strani francoskega izvirnika drugega zvezka, *Tisoč platojev* (1980), tako lahko beremo, da se "konkretni obrazi rodijo iz abstraktnega stroja obličnosti, ki jih bo proizvedel istočasno, ko bo označevalcu dal njegovo belo steno, subjektivnosti pa njeno črno luknjo." Ta abstraktna mašina vznikne, ko jo najmanj pričakujemo: prek ovinka dremavosti, stanja ob zori, halucinacij... Mar ne bi mogli reči tudi: ko zadonijo zvonovi? Zdi se, da za razumevanje vseh pretanjenih premen von Trierjevega zadnjega filma, *Lom valov*, zato sploh ni treba segati po Deleuzovih filmskih konceptih iz osemdesetih let, podobi-afekciji in podobi-gonu, temveč se pot razpira že kar na straneh velikega podjetja sedemdesetih let, dveh zvezkov *Kapitalizma in shizofrenije*. Ne smemo pozabiti, da se prav med oba zvezka, ki sta ju skupaj, "štiriročno", spisala Deleuze in Guattari – med *Anti-Ojdip* (1972) in *Tisoč platojev* (1980) – vriva še eno njuno skupno delo, *Kafka* (1975). Ta drobna knjižica skozi lucidno analizo Kafkovih besed in podob razkriva skrivnost manjšinskega izrekanja, ki si zna izdolbsti svoj prostor znotraj večinske, prevladujoče forme, ki skozi aktualne indice subjekta snuje novo virtualno skupnost. Napor vseh treh knjig iz sedemdesetih let je torej prav v subtilnem razgrinjanju tistih valov, ki zmorejo od znotraj razbiti vsemogočni kapitalizem. In zdaj se vprašajmo kar naravnost: kaj je navsezadnje Janov poklic črpalca nafte drugega kot klasično utelešenje "krvodajalca" poznega kapitalizma; in kaj je dialog Bess z Bogom drugega kot klasični primer shizofrenije? *Lom valov* kot *Kapitalizem in shizofrenija*; ali še natančneje: lom kapitalizma in valovi shizofrenije! Lotimo se torej filma prek bledice obraza Bess in črne luknje njene razcepljene subjektivnosti, pa bomo morda na belini platna našli kakšno luknjo tudi zase, gledalce – in tako laže dojeli, komu v resnici zvoní. Kdo je pravzaprav Bess? Na začetku razmisleka o filmu *Lom valov* si je treba zastaviti vprašanje o identiteti glavne junakinje, saj nam njena najintimnejša zaupnica, svakinja Dodo, kmalu pove, "da v njeni glavi ni vse v redu". Od kod torej nered v njeni glavi? Ali bi ga morda veljalo iskati v preteklosti? O tem, kaj je bilo *pred filmom*, ne vemo skoraj ničesar – razen tega, da je Bess izgubila brata (sicer bi Dodo ne bila vdova). O tem nesrečnem dogodku iz preteklosti izreče Dodo na poročni slovesnosti sicer skope, a zgovorne stavke: "Ko je Sam umrl, sem izgubila moža, ti pa brata. Takrat sva si obljubili, da bova skrbeli druga za drugo. Vedno si si prizadevala, da sem se tu, pri vas, počutila doma. Prav zaradi tvojega dobrega srca sem ostala in po tvoji zaslugi je danes vaša družina dobila še enega člana. Ime mu je Jan. Ne poznam ga. Vendar moram sprejeti njegov prihod, saj ti zaupam, Bess. Prepričana sem, da je dober."

Jan je torej že na samem začetku vpeljan kot nekdo, ki bo zapolnil prazno mesto, ki ga je za sabo pustila bratova smrt. To ni več svet klasičnega Ojdipa, temveč prej antigonski svet sester in bratov, nepokopanih trupel, svet prijateljstev med dvema

smrtma, svet shizo-incesta. "His name is Jan" zato ni le prvi stavek Bess v filmu, s katerim zaupa svetu starcev ime svojega izvoljenca, temveč tudi že natančno anticipira intonacijo Dodo ob poročni slovesnosti, s čimer praktično napove vse težave, ki jih ljubezen v ta film prinaša. Na začetku je bila torej dobesedno beseda. Označevalec je našel svojo belo steno, svoj ekran, na obrazu Bess – a kaj, ko s seboj prinaša dramo subjektivacije, črno luknjo, ki slepi poglede in daje odmevati glasovom. Zato se *pred* tem filmom dejansko ni zgodilo nič: vse se začne z imenom drugega, z željo, ki jo beseda prinese telesu, s tem ko njegovo poželjivo mašino vključi v simbolni red. Že ob Radfordovem Poštarju (*Il postino*, 1995) sem poskušal pokazati, kako usodno je lahko izkustvo razlike, ki ga prinese soočenje z drugim. Resnična drama se pričinja, ko človek tisto isto heterogenost, ki ga je očarala in obenem uročila pri drugem, odkrije pri samem sebi: ko ugotovi, da jo nosi v sebi, da se celo ponavlja, "nenehno vrača na isto mesto". Če bi uporabili dikcijo iz izjemno poučnega članka Renate Salecl "Sirene in ženski užitek" (*Problemi*, št. 1-2, 1997, str. 73-95), tedaj bi morda lahko celo rekli, da se sama subjektivna želja razvije kot obrambni mehanizem, kot zaščita pred gonom in njegovo destruktivno naravo. Gon je preprosto drugo ime za tisti preostanek, za tisti libidinalni manko, ki ga subjekt izkusi, ko postane govoreče bitje. Paradoks naše percepcije realnosti pa je ravno v tem, da mora sam libidinalni objekt ostati izključen, če naj realnost dobi konsistentnost. Pri filmski percepciji je ta izključitev skoraj čutno nazorna, saj se obeh objektov *par excellence*, pogleda in glasu, drži povsem specifična prepoved: če je prepoved gledanja igralca ali igralko v kamero izogib funkciji pogleda, tedaj uspe celo najbolj navadnemu mikrofonu vsakič, ko pokuka čez rob kadra v sliko, doseči tak občutek deziluzije, da sleherni glas izgubi svojo verodostojnost. Oba, pogled in glas, če sta evocirana, priklicana v sliko, dobesedno navrtata sam filmski dispozitiv, preluknjata platno.

Lom valov dovolj zgovorno in očitno priča, kaj se zgodi, če se teh prepovedi ne držiš: kjer je dovoljeno in celo sugerirano spogledovanje s kamero in kjer se sliši sleherni hrup, vključno z atmosferskim brnenjem kamere, tam bo nekaj hudo narobe ne le s konsistentnostjo realnosti, temveč tudi s konstitucijo subjekta. Kjer objekt ni izključen, grozi padec v psihozo – in subjekta prično preganjati pogledi, sliši pa glasove! Paradoks skoraj hipnotičnega učinka von Trierjevega filma je ravno v tem, da je v taisti klinični dispozitiv ujel oba: svojo glavno junakinjo in nas, gledalce. Tako ona kot mi skušamo identificirati nosilce pogledov in slišimo glasove, se jim pustimo peljati, tu in tam pripremo oči, da bi bolje videli, včasih pa celo za hip pomislimo, da je naša misel zaplodila nekaj novega. V resnici je edini, ki si v filmskem dispozitivu lahko prisvaja vsaj iluzijo kreacije nečesa novega, tistega božanskega navdiha novega življenja, edinole režiser. Lars von Trier to dobro ve, saj je nekaj podobnega zapisal že v manifestu, ki ga je objavil tik pred novim letom, 29. decembra 1990:

"En sam izgovor je za to, da greste skozi pekel, kakršen je kreativni proces filma: telesni užitek tistega trenutka, ko projektor in zvočniki filmske dvorane dovolijo iluziji zvokov in gibanja, da vznikne kot

elektron, ki zapusti svojo orbito, da bi ustvaril svetlobo in proizvedel bistveno: čudežno spočetje življenja. To in edino to je nagrada režiserju, njegovo upanje, njegovo maščevanje. Če to uspe, se tako ustvarjena čutnost polasti telesa v orgazmičnih valovih."

Potemtakem tudi pri Larsu von Trieru še kako velja rossellinijevska maksima, da je sleherni film že tudi dokumentarec o njegovem snemanju. Sleherni film je mali čudež, kolikor razodeva pogoje svojega lastnega nastanka. Morda je prav z modernostjo Rossellinija, Dreyerja in Bressona film dokončno doumel, da ni obsojen na prevajanje neke zunanje resnice, temveč da je lahko orodje razodetja ali ujetja neke resnice, ki jo zgolj on sam zmore priversti na dan. Razodetje ne pride na koncu, tu je že od prvega trenutka, saj se filmska skrivnost razodene skupaj s prvo besedo: je dobesedno izkustvo razlike, ki ga je mogoče zaslutiti le *en passant*, mimogrede, ne več v kadru med dvema rezoma, temveč *v rezu med dvema kadroma*. To je slavno vprašanje ob Dreyerjevi Gertrud (1964): kam je izginila glavna junakinja? Izginila je med dvema kadroma, posrkal jo je rez. Čudež? Ne, film. Prav na teh točkah nemogočega spoja, ireduktibilnega reza, se film lomi, glas pa poka – in skozi to radikalno heterogenost celega procesa pada klasična obsesija po estetski in tehnični homogenosti.

Ko je francoski filmski teoretik Alain Bergala skušal pojasniti status čudeža v Rossellinijevih filmih, je posebej vztrajal na tem, da *"se resnični čudež za Rossellinija nujno pripeti izven premišljene izbire, zunaj zavestne misli in celo vere. V nasprotju s tem, kar se zgodi pri Dreyerju, tukaj ni treba verjeti, da bi te oplazil čudež."* V tem oziru je Lars von Trier presenetljivo heretičen do svojega velikega vzornika, Dreyerja – saj je status čudeža v **Lomu valov** bliže Rossellinijevemu nenadnemu, nepojasnljivemu vdoru heterogenosti kot pa zaključnemu Dreyerjevemu vstajenju in vnebovzetju. Pravi čudež **Loma valov** je zato zame v prvi vrsti dejstvo, da lahko Bess na pretresljiv Janov rokopis *"Pusti me umreti. Zloben sem v glavi."* ("Let me die. I'm evil in my head."), odgovori z neizpodbitnima in nedvoumnima stavkoma: *Ljubim te. Karkoli že imaš v glavi.* ("I love you. No matter what's in your head."). To je ultimativna ljubezenska izjava, ki jo ne zanima nobena globina več, saj ve, da je vsa resnica na površini, na blede, neizrazni belini v invalidnost vkovanega nemega obraza. Če bi lahko zvonovi govorili namesto Bess, bi na koncu filma, še daleč tja v špico, iz črne luknje ust na belem obrazu belega trupla s črnega dna globin odzvanjale tele besede: *Poskusila sem biti samo bel ekran, na katerem boš ti postavljaj vejice in pike. Vzbudil si željo, prebudil gon. Nato si odšel, odnesel željo – in me pustil na milost in nemilost prepuščeno lastnemu gonu. Črna luknja subjektivnosti je bila prehuda, kmalu bi posrkala vso mojo realnost. Zato sem potrebovala tvoj zaslon, tvojo belo mreno, da bi se rešila preganjavih pogledov in donečih glasov. Priklicala sem te nazaj, bila sem kot sirena, ki zamrzne morje okrog izbranega mornarja in utiša veter, te prikuje v negibnost živega mrtveca. A tudi sama sem postala živ spomin: moj glas ni bil več ne živalski krik, ki razbija valove, ne civilizirana pesem, ki pomirja preteklost v spomin: ne, živ spomin sem, črna luknja na belem ekranu, preluknjano platno.*

Če pozorno preberete že omenjeno pasažo iz *Tisoč platojev*, boste pri Deleuzu in Guattariju za obraz našli izvrsten izraz *l'écran troué*, "preluknjani ekran". Recimo mu izdolbljeni, navrtani ali predrti – v vsakem primeru ga je navrtala beseda, ki je v subjektu odprla zev želje, vanjo pa se je naselil gon z vso svojo destruktivnostjo. Skrajni domet tega samožrtvovanja, ki si ne obotavlja vztrajati na izkustvu razlike, na bolečini gona – vse do tega, da si ga pusti na najbolj brutalen način vrezati v kožo (in ne moremo si kaj, da bi ob sekvenci drugega obiska ladje s sadističnimi mornarji vsaj za hip ne pomislili na pobesneli kufovski stroj iz "Kazenske kolonije") – pa je seveda v tem, da prav skozi to samoodpoved subjekt postane aktualni indic virtualne skupnosti, da zaplodi 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 družina delavcev na ploščadi, teh svojevrstnih stacioniranih mornarjev, je pričela na radarjih prihodnosti videvati nove slišne vizije. Ali kot bi rekla Deleuze in Guattari: *"Funkcija najbolj samotarskega posameznika je toliko splošnejša, kolikor trdneje se povezuje z vsemi členi serije, skozi katere se pomika."* (Kafka, str. 111). Tako pridemo do sklepne definicije Bess, ki na las ustreza večnemu nomadu, kakršen je bil kufovski K.: ni več subjekt, temveč splošna funkcija, ki se razrašča sama iz sebe. Najustrezneje jo označimo, če rečemo, da je nerazdružljivo povezana tako z družbenim kot z erotičnim, da je poželjiva mašina telesa, ki jo izrazni stroj besede ujame v družbeni stroj želje. Bess v **Lomu valov** je dobesedno mnogoglasni ustroj. Lars von Trier je tako v **Lomu valov** na svoji poti, ki se boji potovanja, prišel do točke, ko si upa s filmskimi sredstvi uprizoriti, da človeško bitje v svoji preprostosti vsebuje neskončno bogatstvo virtualnih podob, od katerih pa se mu nobena ne pripeti. Recimo temu spoznanju črna luknja ali noč sveta, uzremo ga, ko pogledamo človeškim bitjem v oči. Tudi v očeh Bess, v tem predirljivem pogledu, ki luknja platno, navsezadnje ugledamo heglovsko "noč sveta", ki ni nič drugega kot izkustvo čistega Sebstva kot abstraktne negativnosti. •

P.S. Mnoge male in velike sugestije, ki se skrivajo v zgornjem tekstu, dolgujem Igorju Šterku in Vladu Škafarju, ki sta svoje poglede na **Lom valov** predstavila študentom seminarja na oddelku za Sociologijo kulture ljubljanske Filozofske fakultete, dne 21. aprila 1997.