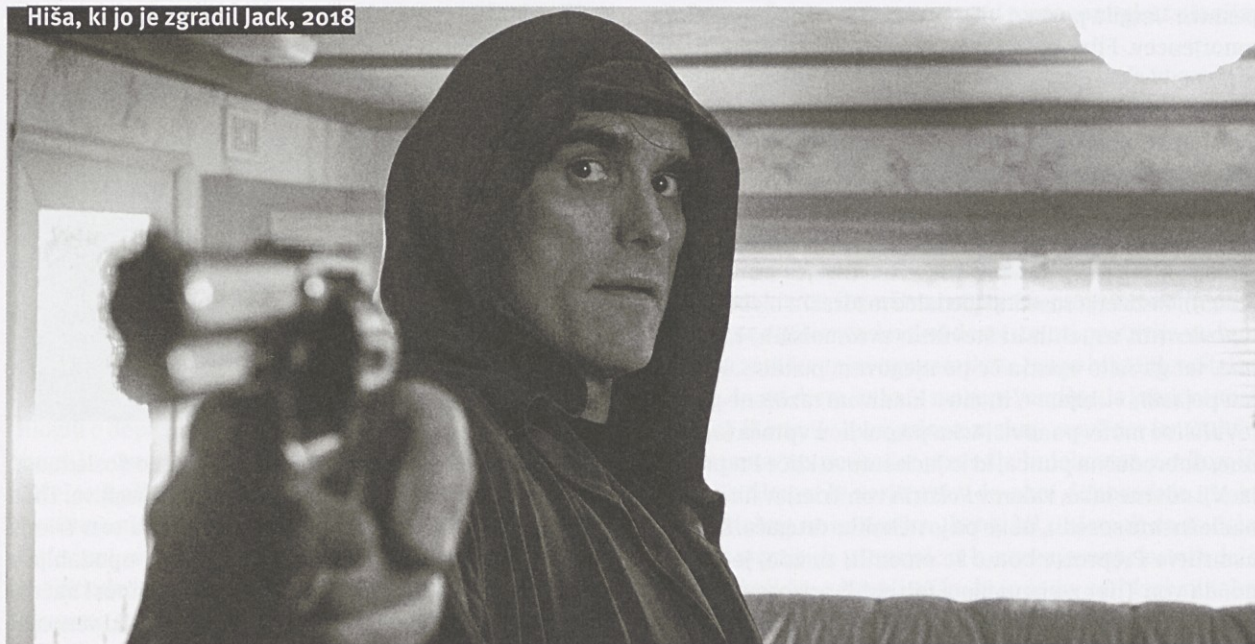




Dušan Rebolj

Jackove gradnje: Lars von Trier ter film kot storitev

»Midva občudujeva zločinca, ne žrtve.« - Mrliški oglednik v **Elementu zločina** (The Element of Crime, 1984, Lars von Trier)

Največ kritičskih odzivov na **Hišo, ki jo je zgradil Jack** (The House That Jack Built, 2018) sledi dvema vzorcema. Ali se avtorice stlačijo v kalup vsega naveličane uživalke avtorskega filma ter zadnji celovečerec Larsa von Trierja odmislijo kot provokacijo depresivca in alkoholika ali pa se vkopljejo na položaju *krepostne* gledalke, ki krepost najraje oznanja z zapuščanjem kinodvoran, ter film obsodijo kot eksploatacijski izpad. Nekaterim se celo posreči zasesti oba zorna kota hkrati.

Obe gledanji sta zgrešeni. Ne ker bi bili docela zmotni. Film dejansko je provokacija in von Trier dejansko je depresiven alkoholik in nekateri prizori v *Hiši, ki jo je zgradil Jack* resnično izkoriščajo rahločutnost nekaterih gledalk glede poškodovanja (določenih) ljudi in živali v kadru. Toda prvič, izpostavljati, da je film Larsa von Trierja provokacija,

je kakor izpostavljati, da je film Woodyja Allena zafrkljiv pogled na intelektualce, ki bolehajo za nevrozami srednjega sloja. Potem ko režiser nekajkrat ponovi izrazni način, je to morda najboljše odmisli in se, če smo res sprovcirani, zazreti tja, kamor provokacija kaže. In drugič, glede krepostnega zornega kota: lahko si sicer predstavljamo neko rahločutnost, ki jo gola podoba – ali gola sekvenca podob – tako pretrese, da je ni več sposobna motriti znotraj siceršnje vsebine. Toda ta rahločutnost zgolj na svoji pretresenosti ne more utemeljiti, zakaj nekatere podobe ne bi smele ponazarjati nobene pripovedne vsebine, nobenega razmisleka in nobenega sklepa.

Kakšno bi bilo torej plodnejše gledanje von Trierjevega zadnjega filma? Takoj se opazi, da je ta film videti tako, kot da bi bil dobesedno zadnji. Von Trierjeva stvaritev je namreč meta-pripoved, ki pomensko in izjavno sklene njegov doslejšnji opus.

»Sklene«, ker je von Trier angleško otroško pesem »To je hiša, ki jo je zgradil Jack« uporabil že v *Elementu zločina*, svojem celovečernem prvencu, ki je prav tako govoril o seriji umorov. Pesem ima kumulativno vsebino – ne pripoveduje linearne zgodbe, temveč se obstoječim vrsticam v vsaki kitici pridruži ena nova ter dopolni upodobitev oseb in predmetov, povezanih z naslovno hišo. V *Elementu zločina*, še bolj pa v tokratni von Trierjevi storitvi je vsak umor ena vrstica pesnitve oziroma en seštevanec morilske vsote – morilskega »opuska«. Von Trier je v *Hiši* seštel vse tisto, česar prvi člen je bil *Element zločina*. In niti tokrat se ni sramoval prisodob, ki so za spoznanje manj pretanjene od udarca z macolo: Jack na nasvet

pesnika Vergila postavi hišo iz trupel svojih umorjenk in umorjencev. Film bi se lahko imenoval tudi *Filmi, ki jih je posnel Lars*.

Film kot storitev

Von Trier je režiral kratki umor **Poklici** (Occupations; omnibus **Chacun son cinéma**, 2007). V njem je odigral tudi glavno vlogo – režiserja, ki si ogleduje svečano projekcijo svojega filma (na platnu se kaže von Trierjev **Manderlay** (2005)). Režiserja sosednji gledalec razdraži z blebetanjem o poslovnih uspehih in številnih avtomobilih, ki da jih ima, ter ga nato vpraša še po njegovem poklicu. Režiser mu pojasni, »Ubijam«, in mu s kladivom razčesne glavo.

V *Hiši* se motiv ponovi. Jacka po poklicu vpraša Jacqueline, dobrodušna punca, ki jo Jack surovo kliče Preprosta. Jack ji odvrne tako, kakor v *Poklicih* von Trierjev lik odvrne nadležnemu sosedu, ubije pa jo nekoliko drugače. Metodo usmrtitve Preproste bomo še omenili; za zdaj je bistveno, da von Trier z ujemanjem teh dveh prizorov podčrta svojo tezo: umor, ultimativna storitev, je prispodoba za umetniško delo. Jack nas nenehno opozarja, da se ima za umetnika, von Trier pa skupaj z Jackom, da je gledalka žrtev morilčeve oziroma umetnikove, filmarjeve storitve. Umorjenka pride krvniku v obeh primerih naproti. Ko Jack umori Preprosto, pojasni Vergilu, da je ženske po njegovih izkušnjah lažje moriti, ker pri svojih umorih pogosto »sodelujejo«. Nekako tako, kakor gledalka sama sklene, da si bo ogledala film.

Storitve iz treh vzgibov

Lahko bi rekli, da je začel von Trier film koncipirati kot storitev na prelomu med trilogijama o Evropi¹ in Zlatih srcih.² To se najprej opazi, če smo pozorni, kako filmi iz teh dveh trilogij nagovarjajo gledalko. Filmi o Evropi jo hipnotično zvabljuje v pripovedni svet; filmi o Zlatih srcih pripoved *treščijo* prednjo in jo moralno izzovejo. Če trilogija o Evropi gledalko vabi, jo trilogija o Zlatih srcih zaplete v konflikt, ji nekaj *stori*. Toda poglobitveno ni to, da je von Trier od **Loma valov** (Breaking the Waves, 1996) snemal filme, ki so bili storitve v navedenem formalnem smislu. Predvsem je snemal le še filme o storitvah. V trilogijah o Zlatih srcih in Ameriki³ sta odločilni storitvi prevzem in povzročitev trpljenja (njune storilke pa so skoraj izključno ženske).

V prvi od teh dveh trilogij se je von Trier zaposlil z motivom ženske, ki se napol zavestno odloči trpeti – ali v skrajnem primeru podleči umoru. Bess v *Lomu valov*, Karen v **Idiotih** (Idioterne, 1998) in Selma v **Plesalki v temi** (Dancer in the Dark, 2000) se za trpljenje oziroma pogubo v končnem seštevku odločijo same. In tu moramo razmisliti o morda najbolj nevalgičnem vidiku von Trierjevega opusa – njegovem odnosu do ženskega trpljenja.

Dogville, 2003



Zlata srca s svojimi žrtvami izkažejo moralno doslednost, kakršna je von Trierjevimi moškimi likom nedosegljiva. Toda hrbtna plat ženske moralne doslednosti je za von Trierja gon po izničenju. Ta gon von Trier vseskozi upodablja z mešanico čaščenja in poroga. Dosledna predanost načelu skrbí za druge mu je vsekakor ljuba. Toda gledalki venomer mežika, češ, ali tovrstna predanost ni zgolj stvar svetopi-semskih prilik in življenjepisov svetnic.

Tako se v upodobitvah žensk, ki jih – obdane z značajsko pohabljenimi in sebičnimi moškimi – ženeta požrtvovalnost in samoodrekanje, čuti zajetna mera sarkazma. Ta sarkazem bi znal izpovedovati nekaj takšnega: »Upodabljam like, ki po svojem obnašanju in bivanjski držji ustrezajo samopodobi žensk, ki moškimi očitajo sebičnost in zaverovanost vase.« Da bi držalo tisto, kar te ženske očitajo (svojim) moškimi, bi morale na pleča prevzeti takšno trpljenje, kakršno prevzemajo Bess, Karen in Selma. V tem smislu *Lom valov*, *Idioti* in *Plesalka v temi* niso mizogini filmi, pač pa napol ironični pokloni moralni dži, kakršno si v očitkih do moških lasti ta ali ona ženska.

Če gledamo v tej luči trilogijo o Zlatih srcih, potem lahko o naslednji – nedokončani von Trierjevi trilogiji o Ameriki – sklenemo, da vsebuje zbudljaj iz nasprotne smeri. Kot da bi se von Trier po treh prikazih samopodobe užaljenih žensk lotil kazati, kako se užaljenke (in užaljenici) dejansko obnašajo. Tu gledamo pripovedi o ženski, gangsterjevi hčerki Grace, ki ji zraste čez glavo tako moška kakor ženska moralna poniglavost. Grace je v svoji dobroti tako ostrogleda in odločna, da si pridržuje pravico pogubiti ne le vsakogar, ki škoduje njej (**Dogville**, 2003), pač pa tudi vsakogar, ki po njenem mnenju škoduje sebi (*Manderlay*). In podobno kot je v trilogiji o Zlatih srcih eksces požrtvovalnosti prepuščen presoji oziroma volji žrtve, je v trilogiji o Ameriki eksces pravice prepuščen presoji oziroma volji pravičnice. (Tudi tokrat s primesjo sarkazma – ženska volja deliti pravico je nemočna brez nasilne soudeležbe patriarhata; ali je Grace sposobna kaznovati zavržence, je odvisno od tega, ali jo pri tem podpre očetova tolpa.)

Tukaj je umestno pripomniti, da premisleki dveh trilogij o požrtvovalnosti in kaznovanju zdržijo tudi, če iz njih izločimo element zamere med spoloma. Poglavitna tema von Trierjevih filmov o Zlatih srcih in Ameriki so smrtni izidi radikalnih izpeljav ljubezni in pravičnosti. Do konca ljubiti pomeni sprejeti lastni uboj, do konca soditi pa ubijati. Kontrast med naravnostma ter storitvama se ohrani ne glede na spol udeležencev. Von Trier svojim doslejšnjim pripovedim v *Hiši, ki jo je zgradil Jack* sicer odreče tovrstno univerzalnost, a s to ugotovitvijo še malo počakajmo.

Najprej moramo preveriti, kakšne storitve upodabljajo filmi iz njegove zadnje trilogije – trilogije o depresiji. Ljubljenje in sodba sta naravnana v svet ter se v njem angažirata. V trilogiji o depresiji je von Trier nad tovrstnim angažmajem obupal. »Ona« v *Antikristu* (Antichrist, 2009), Justine v *Melanholiji* (Melancholia, 2011) in Joe v obeh delih *Nimfomanke* (Nymphomaniac: Vol. I & II, 2013) s svojimi storitvami sveta ne ljubijo in ga ne skušajo obsoditi ali ga narediti vrednega ljubezni. Od njega se preprosto odvrnejo. Ona se ne pusti orazumiti, Justine poročiti, Joe pa pofukati. Predvsem pa se svetu vse tri ne pustijo doumeti. Ona skuša v imenu te nevoljnosti ubiti moža/terapevta; Justine sabotira lastno ohcet in olajšana pozdravi konec sveta; Joe pa ustreli svetohlinskega spovednika.

Dograditev Jackove hiše

Von Trier je Jackov lik zasnoval tako, kot če bi možki do kraja zaostri pogoje naštetih treh trilogij – ohranjajoč situacijo zamere med spoloma – ter ustrezno odgovarjal na storitve tam nastopajočih žensk. Do žensk se obnaša tako, kakor narekuje žensko mučenje v trilogiji o Zlatih srcih oziroma žensko pravičništvu v trilogiji o Ameriki. Hkrati je svoji patologiji vdan enako dosledno ter skregano s svetom kakor junakinje trilogije o depresiji. Podobno kakor Grace ima tudi izostren čut za lastne principe, le da njegovi niso moralni, pač pa estetski. In kakor Joe svoja nimfomanska doživetja tudi on popisuje svoje umore v pripovednih epizodah oziroma »pripetljajih«.

Von Trier se v *Hiši* na svoja doslejšnja dela najglasneje skliče prav s pripetljajem, med katerim Jack umori Preprosto. Če želi ženska biti žrtev, ugotovi Jack, mora biti možki pač hudodelec. V to smer kaže tudi izbira zarez – Preprosti odreže dojki, lokus materinskosti, tj. skrbi in samoodrekanja. Da ženska žrtev res ne gre v nič, si iz ene celo sešije denarnico. Na koncu se poziciji ženske kot žrtve ukloni sámo stvarstvo. Vergil, ki Jacka odpelje na ogled pekla, s svojim prihodom prekine Jackov poskus umora petih možkih z enim strelom. Če bi se Jacku podvig posrečil, bi v filmu videli več umorov odraslih možkih kakor umorov odraslih žensk. Toda prevlado ženskega trpljenja v pripovednem svetu zakoliči božji

poslanec. Takšen svet *zahtevajo* protagonistke trilogij o Zlatih srcih in Ameriki.

Samoreferenčnost se s tem ne izčrpa. Ne le da je gradnja Jackove hiše sinteza von Trierjevih doslejšnjih tem. Je tudi postopek von Trierjeve samoironizacije. Kot je značilno za psihopate, je Jack narcis in megaloman. Njegov narcizem se kaže v tem, da se ima za tvorca ikon – takšnih reči, ki morajo po Nietzscheju »tavati po svetu kot neznanske in strah zbujujoče spake«, »če se hočejo z večnimi zahtevami vpisati v srce človeštva«; njegova megalomanija pa v tem, da se s piškavimi nekaj deset umori postavlja ob bok takšnim zaničevanim tvorcem ikon, kot so bili Hitler, Stalin in Mao. In medtem ko Jack razlaga Vergilu, da krivični svet tvorcem ikon nikoli ne prizna zaslug, von Trier izmenjuje dokumentarne posnetke posledic holokavsta z odlomki iz svojih filmov. Je verjetneje, da nam dopoveduje, da je sam podobno nerazumljen, kot je bil Hitler, ali da se dela norca iz nagnjenja ustvarjalcev k preценjevanju lastnih del?

Kakor koli že – četudi *Hiša, ki jo je zgradil Jack* ni tako prazen in plehek film, kot trdijo nekateri kritiki, vzbuja vtis potega črte oziroma pritiska pike. Lok treh trilogij je vsaj na videz dovršen in zdi se, da bi se von Trierju splačalo poiskati nova idejna izhodišča. **E**

Hiša, ki jo je zgradil Jack, 2018



¹ *Elementzločina*, *Epidemija* (Epidemic, 1987), *Evropa* (Europa, 1991).

² *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996), *Idioti* (Idioterne, 1998), *Plesalka v temi* (Dancer in the Dark, 2000).

³ *Dogville* (2003), *Manderlay* in nikoli posneti *Washington* [sic].